

Cos, gest i obra d'art. La celebració corpòria de la visibilitat segons Maurice Merleau-Ponty

Francesc Xavier ESCRIBANO
Universitat Internacional de Catalunya

RESUM: El gest pictòric és, per a Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), la continuació i en certa mesura la culminació del gest perceptiu de mirar o d'atènyer manualment un objecte. L'autor francès presenta l'obra d'art com una elaboració o amplifcació del gest corpori —percepció i moviment— que respon expressivament a la interpel·lació del món sensible. Aquesta interpretació essencialment gestual de l'acció creativa ha estat titllada de «naturalista», «ahistòrica» i fins i tot «reduccionista». Merleau-Ponty hauria incorregut —segons Michel Haar, un dels seus detractors— en un anivellament o homogeneïtzació excessius entre percepció i pintura. Aquest treball pretén respondre a tals crítiques mostrant com l'interès prioritari de l'autor francès és el de posar de manifest la capacitat creativa del cos, més enllà de tota consideració merament mecànica o instrumentalista d'aquest.

PARAULES CLAU: filosofia de l'art, corporeïtat, Michel Haar.

1. INTRODUCCIÓ

En un article de 1962, el reconegut professor de la Universitat de Lovaina Alphonse de Waelhens es referia a Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) com a «philosophe de la peinture»,¹ i no només perquè la reflexió sobre l'art pictòric ocupi un lloc destacat en les diferents etapes del pensament de l'eminent fenomenòleg francès, sinó més encara per la significació filosòfica i metafísica que la imatge pictòrica adquireix en la seva reflexió. Tanmateix, amb més raó encara, Waelhens podria haver-se referit al pensador francès com a *filòsof del cos artístic* o *del gest creador*, perquè el principal protagonista de les pàgines de Merleau-Ponty sobre la pintura, i sobre l'art en general, més enllà de l'objecte artístic en si mateix, és el cos perceptiu i actiu capaç d'originar-la. El paradigma corpori en la comprensió de l'art és tan intens i polivalent

1. Alphonse de WAELEHENS, «Merleau-Ponty, philosophe de la peinture», *Revue de Métaphysique et de Morale*, núm. 67 (1962), p. 401-409.

en el pensador francès que la mateixa obra d'art apareix com l'explicitació d'un estil corpori de comportament i tracte amb el món, alhora que, també mitjançant el seu cos, l'espectador pot fer seu aquest esquema o fórmula carnal de relació amb la realitat sensible i reactivar-ne l'experiència. L'art que comença en el diàleg del subjecte encarnat en el món sensible troba el seu destí en el diàleg, també corpori, de l'espectador amb l'obra d'art. La concepció de Merleau-Ponty de l'activitat artística subratlla i destaca el paper del cos perceptiu i actiu, gestual i expressiu, tant en el moment de la creativitat artística com en el moment de recepció o d'experiència estètica. En el centre d'aquest circuit intercorpori, l'objecte artístic, ell mateix, es visualitza com la materialització o encarnació d'un encontre perceptiu i com el mecanisme —també corpori, material, expressiu, dinàmic— de fer extensiva o participable aquesta experiència.

En aquesta comunicació, no es pretén apuntar la possibilitat d'una teoria general de l'art a partir del subjecte encarnat o del dinamisme corpori. D'una banda, allò que ens interessa és, més aviat, posar de manifest la interessant perspectiva de reflexió sobre l'activitat artística que s'obre a partir de l'atenta consideració de la seva dimensió corpòria —sovint simplement obviada— i, d'altra banda, comprovar com incideix en la tematització del cos humà aquesta inscripció corpòria de la capacitat artística. Certament, en l'acte creador artístic, tal com el concep Merleau-Ponty, el cos no es comporta com un objecte, com un mer instrument passiu que l'artista utilitza per materialitzar allò que ha concebut prèviament en la seva interioritat mental o espiritual. En el si de l'activitat artística, el cos es revela com la font d'un saber i d'un fer davant dels quals l'esperit, més que governar o dirigir, ha d'escoltar i aprendre.

2. EL DIÀLEG PERCEPTIU AMB EL MÓN SENSIBLE

Aquesta posició requereix, sens dubte, un aclariment preliminar. Merleau-Ponty no veu en la percepció un fenomen passiu de recepció de dades sensibles: «El meu ull és per a mi un cert poder d'abastar les coses [«rejoindre les choses»] i no una pantalla en la qual es projecten.»² La percepció és compresa —sense que es tracti només d'una metàfora casual—³ des del model del comportament lingüístic dialògic o conversacional, en què trobem almenys dos interlocutors —en aquest cas el subjecte corpori i el món sensible— entre els quals s'estableix un intercanvi recíproc de paraula i atenció silenciosa, d'interrogacions i respostes.

La percepció, per tant, és una activitat dialògica: davant de la insinuació d'un significat sensible, el cos procura ajustar-se activament a allò que li és proposat per trobar l'actitud adequada que permeti a aquest contingut sensible fer-se present. No hi

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1998, p. 322. La primera edició és de 1945. A partir d'ara, *PhP* (les traduccions al català són meves).

3. De fet, el paral·lelisme entre la percepció com a diàleg silencios i la paraula com a diàleg explícit o proferit és constant en l'obra de Merleau-Ponty.

ha visió —com diu l'autor expressivament— sense un ús adequat de la mirada: «La mirada és aquest geni perceptiu al dessota del subjecte pensant que sap donar a les coses la resposta justa que necessiten per existir davant nostre.»⁴ El cos és una realitat oberta a d'altres realitats, sensible a elles, que hi estableix una mena de diàleg sense paraules: l'ull que inspecciona un paisatge implica «interrogació» i «resposta»: «Un òrgan dels sentits mòbil (l'ull, la mà) és ja un llenguatge, perquè és una interrogació (moviment) i una resposta (percepció com a *Erführung* d'un projecte), parlar i comprendre.»⁵

En el diàleg perceptiu, el cos activa en si mateix una modificació o transformació de la seva disposició interna que genera l'espai propici perquè la significació sensible pugui aparèixer: «Sense l'exploració de la meua mirada o de la meua mà i abans que el meu cos se sincronitzi amb allò [que es dona sensiblement], allò sensible no és altra cosa que una sol·licitació vaga.»⁶ Tota sensació implica una preparació del cos per rebre-la, la recerca d'una actitud corpòria adequada que Merleau-Ponty descriu habitualment com a *resposta a una sol·licitació* d'allò sensible: «Així, un sensible a punt d'ésser sentit planteja al meu cos una mena de problema confús. És necessari que jo trobi l'actitud que li donarà el mitjà de determinar-se i de convertir-se en blau; és necessari que jo trobi la resposta a una pregunta mal formulada.»⁷ La resposta del cos a la sol·licitació sensible afecta la seva manera de ser en el món o de trobar-s'hi inserit i alhora dirigit, perquè comporta una sincronització o una simpatització existencial entre sensor i sensible: «El subjecte de la percepció no és ni un pensador que nota una qualitat, ni un medi inert que seria afectat o modificat per ella, és una potència que *co-neix* un cert medi d'existència o s'hi sincronitza.»⁸ I una mica més endavant afegeix: «Allò sensible no té només una significació motriu i vital, sinó que és una certa manera d'ésser en el món que se'ns proposa des d'un punt de l'espai que el nostre cos reprèn i assumeix, si n'és capaç, i la sensació és, al peu de la lletra, una comunió.»⁹

El cos recull existencialment la manera d'ésser d'allò que percep i s'hi identifica. Aquesta capacitat d'identificació corpòria és el que dona sentit a l'expressió de Mer-

4. *PhP*, p. 305. A continuació cito un altre text molt il·lustratiu que prové d'una obra posterior: «Mon regard vers le but a déjà, lui aussi, ses miracles: lui aussi, il s'installe avec autorité dans l'être et s'y conduit comme en pays conquis. Ce ne pas l'objet qui obtient de mes yeux les mouvements d'accommodation et de convergence: on a pu montrer qu'au contraire je ne verrais jamais rien nettement, et il n'y aurait pas d'objet pour moi, si je ne disposais mes yeux de manière à rendre possible la vision de l'unique objet. Et ce n'est pas ici l'esprit qui relaie le corps et anticipe ce que nous allons voir. Non, ce sont mes regards eux-mêmes, c'est leur synergie, leur exploration, leur prospection, qui mettent au point l'objet imminent, et jamais nos corrections ne seraient assez rapides et précises si elles devaient se fonder sur un véritable calcul des effets» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, París, Gallimard, 1960, p. 83).

5. Maurice MERLEAU-PONTY, *La Nature. Notes cours Collège de France*, París, Seuil, 1995, p. 273.

6. *PhP*, p. 248.

7. *PhP*, p. 248.

8. *PhP*, p. 245. La cursiva és meua.

9. *PhP*, p. 245-246.

leau-Ponty segons la qual el cos constitueix una *simbòlica*: «El cos [...] és aquell estrany objecte que utilitza les seves pròpies parts com a simbòlica general del món.»¹⁰ Un cos obert als altres éssers, que recull esquemàticament i essencialitza carnalment la manera d'ésser d'allò amb què simpatitza, i que ho expressa, tot encarnant-ho o duent-ho a terme.¹¹ En efecte, aquest cos obert i en diàleg a través de la percepció i el moviment amb tota la realitat sensible, de la qual no només pren nota o queda impressionat, sinó amb la qual duu a terme un acte d'identificació descrit en termes de *co-naixença*, *sincronia* i, en alguns casos, fins i tot en un llenguatge de ressonància sacramental, *comunió*, és un cos que opera o es constitueix en una mena de microcosmos,¹² que conté i fa simbòlicament tot allò a què és sensible.

L'art és una explicitació d'aquesta simpatia o sincronia universal del cos amb tots els aspectes de la realitat sensible. Notem com el llenguatge emprat per Merleau-Ponty per descriure aquest compromís existencial del cos perceptiu: «coexistència»,¹³ «comunió»,¹⁴ «sincronització».¹⁵ «co-naixement»,¹⁶ «simpatització»,¹⁷ «acoblament»,¹⁸ no deixa de presentar fortes connotacions amoroses o unitives. Aquest èxtasi amorós és el que en el fons celebra l'art i en el qual participa: «la pintura no celebra un altre enigma que aquell de la visibilitat [...]. La pintura desperta, eleva a la seva darrera potència un deliri que és la visió mateixa.»¹⁹

10. *PhP*, p. 274.

11. Aquesta capacitat de participació en l'estructura de l'ésser que és percebut és el que Marcel Jousse, en la seva obra *Anthropologie du geste*, ha anomenat *mimisme*, tot distingint-la del fenomen del *mimetisme*. Com ens recorda Jacques Lecoq, de qui prenc aquesta referència, «el mimetismo es una representación de la forma, el mimismo es la búsqueda de la dinámica interna del sentido» (Jacques LECOQ, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona, Alba, 2003, p. 42-43). La capacitat de simbolització corpòria, a la qual es refereix Merleau-Ponty, s'identifica en certa mesura amb el mimisme de Jousse i no pas —o només secundàriament— amb el mimetisme extern de la forma.

12. Segons Lluís Duch, en l'antiguitat existien dues representacions bàsiques del cos humà: les representacions basades en el dualisme de cos i ànima i les representacions que estableixen una homologia entre el microcosmos i el macrocosmos. Encara que hauria de justificar-se amb més detall, no crec que sigui desencertat deixar constància en aquest punt que les relacions cos-món enteses en termes de simbolització per part de Merleau-Ponty es troben en certa sintonia amb l'antiga concepció del cos com a microcosmos. Vegeu Lluís DUCH i Joan Carles MELICH, *Escenarios de la corporeidad*, Madrid, Trotta, 2005, p. 39 i s.

13. *PhP*, p. 247 i 255.

14. *PhP*, p. 246 i 247.

15. *PhP*, p. 248, 250, 270 i 273.

16. Merleau-Ponty empra amb freqüència la fórmula claudeliana: el subjecte de la sensació «co-neix (*co-naît*)» un cert mode d'existència o s'hi «sincronitza» (*PhP*, p. 245). En paraules del poeta francès: «Toute sensation est une naissance; toute naissance est co-naissance. L'être animé connaît le semblable, en co-naissant semblable» (Paul CLAUDEL, «Art Poétique», a *Ouvre poétique*, París, Gallimard, 1967, p. 173).

17. *PhP*, p. 247.

18. *PhP*, p. 248.

19. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 26.

3. L'ART COM A PROSECUCIÓ DE LA GESTUALITAT CORPÒRIA: DE L'ESTIL PERCEPTIU A L'ESTIL ARTÍSTIC

Merleau-Ponty, filòsof persistent en l'esforç de superar els dualismes clàssics en qualsevol nivell —*res cogitans* i *res extensa*, signe i significat, etcètera—, posa un especial i fins i tot sorprenent èmfasi en la continuïtat entre el que podem anomenar estil perceptiu i l'estil artístic. L'artista pictòric, per exemple, prossegueix en la línia que ja ha estat suggerida en la seva percepció. L'expressió pictòrica recupera i porta més enllà la inicial conformació perceptiva del món. L'estreta unitat de percepció i expressió converteix la percepció en el primer moment expressiu i la llavor fecunda de la posterior elaboració artística. Merleau-Ponty afirma directament que l'estil neix en la mateixa percepció: «la percepció ja estilitza.»²⁰ La sola percepció de les coses mostra en elles «la petjada d'una elaboració humana.»²¹

Trobem la mateixa concepció expressiva o artística de la percepció en Ernst Cassirer —autor al qual Merleau-Ponty es remet en moments importants— quan diu: «Precisament l'activitat artística palesa amb claredat que qualsevol intent de separar l'acte de la visió *interna* de l'acte de la configuració *externa* conduirà necessàriament al fracàs, ja que la mateixa visió és una configuració, de la mateixa manera que la configuració continua essent una pura visió. La *manifestació* no s'afegeix mai, com quelcom d'accessori i fortuït, a un model *x* interior ja donat i acabat, sinó que la imatge interna només adquireix el seu contingut quan es resum i s'exterioritza en una obra.»²²

Seguint aquesta inspiració, un pintor, per exemple, és, abans de tot, encara que no únicament, una mirada (en realitat, com veurem després, un sistema de mirada i mà), és a dir, un determinat comportament perceptiu que implica una manera (un ritme, una intensitat, per exemple) de dirigir-se i de tractar les qualitats o les formes presents en el món sensible.²³ Allò que per als altres és estil pictòric, per a ell és la visió de la realitat en si mateixa. Pot dir-se, llavors, que la mirada és pictòrica o que l'estil pictòric es troba en la mirada: «Es pot fer pintura tot mirant el món, perquè l'estil que definirà el pintor, a ell li sembla trobar-lo en les aparences mateixes i creu que lletreja la naturalesa en el moment que la recrea.»²⁴

Com afirma Linda Singer en el seu interessant article «Merleau-Ponty on the concept of style», en la seva significació estètica, l'estil és tant una forma de perce-

20. Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, París, Gallimard, 1969, p. 83.

21. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 74.

22. Ernst CASSIRER, *Filosofia de las formas simbólicas*, vol. III, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 55. (La traducció al català s'ha fet a partir de la traducció castellana de José Gaos.) Per aprofundir en el caràcter originari de la mediació simbòlica a la percepció suggereixo: Rudolf BERNET, «Perception et herméneutique (Husserl, Cassirer et Heidegger)», a *La vie du sujet*, París, PUF, 1994, p. 139-161.

23. Cadascun dels sentits, com a òrgans especialitzats o *subjectivitats limitades a un cert camp*, té una manera pròpia o un estil propi de relació amb els diferents aspectes del món sensible. Cada sentit, diu Merleau-Ponty, té el seu «món». Vegeu el capítol que Merleau-Ponty dedica a «Le sentir» a *PhP*, p. 240-280.

24. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 70.

bre com de donar compte d'allò percebut.²⁵ L'estil artístic, doncs, troba la seva font originària en l'existència encarnada i, de manera corresponent, moure's o mirar s'omplen de significació artística: «Aquests actes senzills (saber moure's, saber mirar) ja contenen el secret de l'acció expressiva: jo moc el meu cos sense saber ni tan sols quins músculs, quins trajectes nerviosos han d'intervenir-hi, ni on s'haurien d'anar a buscar els instruments d'aquesta acció, com l'artista fa irradiar el seu estil fins a les fibres de la matèria que treballa.»²⁶ D'aquí s'extreu que «tota percepció, tota acció que la suposa, en una paraula: tot ús humà del cos és ja *expressió primordial*.»²⁷

Una vegada s'ha posat en relleu el caràcter expressiu, estilitzant, i fins i tot artístic del moment perceptiu, Merleau-Ponty —com es pot il·lustrar a través d'altres fragments de la seva obra— no considera problemàtic destacar la continuïtat entre l'estil perceptiu i l'estil artístic o, si es vol dir així, entre el gest de mirar amb els ulls i el gest de pintar amb les mans: «Aquesta equivalència interna, aquesta fórmula carnal de la seva presència que les coses susciten en mi, per què a la vegada no podrien suscitar un traç, també visible, on qualsevol altra mirada pogués retrobar els motius que sostenen la seva inspecció del món?»²⁸ Aquesta irradiació de l'estil perceptiu a tots els estrats del comportament corpori suposa una concepció sistemàtica i unitària del cos, gràcies a la qual es pot donar, per exemple, la profunda connexió entre l'ull i la mà que fa possible la pintura: «instrument que es mou ell mateix, mitjà que s'inventa els seus fins, l'ull és *allò que* ha estat commogut per un cert impacte del món i el restitueix a allò visible pels traços de la mà.»²⁹

Malgrat la pluralitat de les seves parts i la distinció de les seves funcions específiques, tot el cos coopera conjuntament en la realització d'una operació concreta. El cos actua com un sistema sinèrgic, totes les parts del qual contribueixen a la realització de l'acció i s'hi orienten: «El cos [...] s'escapa a la seva dispersió, es recull, es dirigeix amb tots els seus mitjans cap a un terme únic del seu moviment i [...] es concep en ell una intenció única gràcies al fenomen de sinèrgia.»³⁰ Els sentits comuniquen entre ells, remetent els uns als altres, es poden suplir o substituir fins a un cert punt gràcies a un sistema d'equivalències intersensorials que fan possible, per exemple, el fenomen comú de les sinestèsies: «La visió dels sons o l'audició dels colors es duen a terme com es realitza la unitat de la mirada a través dels dos ulls: en tant que el meu cos és no una suma d'òrgans juxtaposats, sinó un sistema sinèrgic totes les funcions

25. Linda SINGER, «Merleau-Ponty on the concept of style», *Man and World*, núm. 14 (1981), p. 153-163. Aquesta autora posa en relleu el fet que la noció d'estil presenta en el pensament de Merleau-Ponty una doble dimensió: com a «categoria estètica», esmentada més amunt, i com a «categoria ontològica general» (manera en què tant els éssers del món com les persones humanes es presenten en la seva particularitat, és la instància unificant de la pluralitat de les seves aparicions).

26. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 82-83.

27. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 84.

28. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil...*, p. 22.

29. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil...*, p. 26.

30. *PhP*, p. 269.

del qual es recullen i es vinculen en el moviment general de l'ésser-del-món, en la mesura en què aquest és la figura estable de l'existència.»³¹

La manera com uns sentits remetent als altres, esdevenen fins a un cert punt equivalents o poden fer una funció suplent és caracteritzada per Merleau-Ponty com a simbòlica en el sentit que el símbol remet a una altra cosa, tot posant-se, per dir-ho així, en el seu lloc: «els aspectes sensorials del meu cos són immediatament simbòlics l'un de l'altre perquè el meu cos és justament un sistema acabat d'equivalències i de transposicions intersensorials. Els sentits es tradueixen l'un a l'altre sense necessitat d'interpretar, es comprenen l'un a l'altre sense haver de passar per la idea.»³² Aquest dinamisme simbòlic intern del cos, que implica una pregnància i un cert tipus d'equivalència intersensorial, és el que fa dir a l'autor, seguint Herder, que l'home és com un «*sensorium commune*»³³ i és, també, pel mateix motiu, el que permet, al meu entendre, que la transposició de l'estil perceptiu en estil artístic sigui aparentment aproblemàtica per a Merleau-Ponty.

4. APUNTS CRÍTICS I CONCLUSIONS

La crítica que, de manera pertinent, Michel Haar dirigeix al plantejament de Merleau-Ponty sobre la continuïtat entre percepció i creació artística, en el seu treball «*Peinture, perception, affectivité*»,³⁴ ens ha de servir ara per presentar de manera contrapuntística les nostres conclusions.

En primer lloc, Michel Haar veu en la tesi de la continuïtat entre estil perceptiu i estil artístic una mena d'*instantaneïsm*e o *immediatisme* de l'art que hauria oblidat el llarg i pacient procés que porta l'artista a desenvolupar el seu estil propi després d'un treball ingent. Segons Haar, els grans pintors aprenen el seu art, no explicitant la seva trobada perceptiva amb el món, sinó estudiant, copiant i meditant en els museus l'art dels grans genis. L'art s'origina en l'art, i no en l'existència encarnada del propi artista, sosté Haar. L'art té a veure amb els cànons que regeixen en un determinat estil o moment històric i no amb una mena de subjectivitat corpòria en contacte nu amb el món.

Per a aquest crític, Merleau-Ponty hauria incorregut en un anivellament o una homogeneïtzació excessiva entre pintura i percepció que, en el fons, també suposaria una mirada indiferenciada a la pluralitat d'estils artístics i els reduiria tots a un únic principi: la trobada del subjecte encarnat amb la realitat sensible. Per a Haar, l'art, més que una continuació d'aquesta trobada o d'aquest moment perceptiu, consisteix moltes vegades en un trencament amb la percepció, se n'allibera, en nega els límits, etcètera. L'autor del treball citat acusa Merleau-Ponty de ser el responsable d'un «*naturalisme refinat*», que incorre en una «hipòstasi de la productivitat originària de la

31. *PhP*, p. 70.

32. *PhP*, p. 271.

33. *PhP*, p. 276.

34. Michel HAAR, «*Peinture, perception, affectivité*», a Marc RICHIR i Étienne TASSIN (ed.), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 101-122.

percepció de la qual el pintor no faria altra cosa que prendre consciència. L'estil esdevé llavors *un* sistema de segon grau extret *dels* sistemes d'equivalències naturals; allò preobjectiu esdevé una mena de reserva estilística universal. L'art arriba a ser una expressió segona que alhora redobla (repeteix) i encongeix (fa estreta) l'expressió primordial.»³⁵ De manera diametralment oposada, per a Haar, molt més que a la percepció, l'art es troba lligat a l'afectivitat, la imaginació o la concepció del món de cada època. Per tant, una de les errades més importants del plantejament dialògic i corpori de l'autor de *Phénoménologie de la perception* hauria estat haver fet un plantejament pràcticament «intemporal» o «ahistòric». Per fi, i tal com s'ha vist en la citació esmentada abans, Haar veu en la posició de Merleau-Ponty una veritable devaluació de l'art, convertit en una realitat de segon ordre, no pas originària, reflex i expressió segona del moment perceptiu, veritablement fundador i originari.

Una manera d'enfocar oportunament i de procedir a una discussió adequada de les crítiques expressades per Haar, consisteix a deixar de concebre la posició de Merleau-Ponty com una concepció general i omniabraçadora de l'art, i entendre les seves reflexions com un treball de restitució o de recuperació de l'oblit d'una dimensió fonamental de l'activitat artística, la dimensió corpòria, que a més ens presenta el mateix cos amb una càrrega d'autonomia i de creativitat que trasbalsa el rígid esquema dualista ment-cos en el si dels processos de creació en els quals intervé la relació artística amb la matèria. De manera força eloqüent, Merleau-Ponty sosté que en el procés de realització del seu treball l'artista *consulta les seves mans, els seus ulls*,³⁶ de manera que dóna fe d'un *saber corporal* al qual l'intel·lecte, l'anàlisi o la raó —per dir-ho d'alguna manera— assisteixen com a espectadors i aprenents. En aquest precís sentit, es pot parlar de l'espontaneïtat corpòria, com ho fa l'autor, com una «espontaneïtat ensenyant», un comportament corpori que proposa a la ment possibilitats que sorgeixen de la connaturalitat entre el cos i el món sensible. En conseqüència, en l'àmbit artístic es posa de manifest que la relació jo-cos no té un caràcter unidireccional: també la dimensió mental o la consciència poden «aprendre» del cos i no només governar-lo o dirigir-lo.³⁷

Sens dubte, també per a Merleau-Ponty, l'adquisició d'un estil per part de l'artista és fruit d'un treball i d'una elaboració extensa i penosa. Tanmateix allò que s'aprèn

35. Michel HAAR, «Peinture, perception...», p. 108.

36. Em sembla interessant citar, amb les paraules exactes, el fragment del qual ha estat extreta aquesta idea: «Le peintre lui-même, pour regarder l'objet et pour le peindre, prend conseil de ses mains, de ses yeux, de son corps, beaucoup plus que de son jugement» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Parcours deux* (1951-1961), París, Verdier, 2001, p. 28).

37. Jacques Lecoq, en la seva recerca de la significació i possibilitats del moviment humà a través de la dansa i del teatre, arriba a la mateixa conclusió: hi ha un registre de moviments i gestos corporis a fer en els quals el cos no és l'executor d'una idea originada en el nivell de la consciència; hi ha un nivell en el qual el cos duu a terme una acció, resol un problema, troba una solució, de manera no discursiva, per ell mateix, i que la consciència haurà d'aprendre, intentarà assimilar conceptualment. El reconegut mestre d'art dramàtic ho expressa dient que «el cos sap coses que la consciència encara no sap» (Jacques LECOQ, *El cuerpo poético*, p. 26).

durant les llargues hores de contemplació i d'imitació dels models museístics és precisament una mirada, una manera de veure les coses i d'adreçar-se perceptivament al món. Gràcies al fenomen de la intercorporeïtat es fa possible una participació dels hàbits i de l'estil perceptiu del mestre genial, s'és capaç, en certa mesura, de veure-hi a través dels seus ulls. I aquest sembla ser el gran do que pot oferir l'artista: ensenyar-nos a veure-hi a través de la seva mirada, recuperar el món visible als ulls que el saben esguardar.

Merleau-Ponty tampoc negaria el fet que, gràcies a la imaginació, l'art pot concebre's com un trencament amb la realitat. Ara bé, aquest acte de ruptura, o de distanciament, o de trencament, és tan deutor de la trobada perceptiva com la fidelitat més devota a les aparences sensibles, atès que ambdues manifesten una actitud (sigui de rebuig o d'adhesió) respecte al món sensible i s'hi sostenen —positivament o negativament.

Per a Merleau-Ponty, l'art, certament, no consisteix en una regió circumscrita i limitada, una regió estètica, sinó que és consubstancial a la vida mateixa. Això no significa necessàriament un menysteniment de l'especificitat artística. Merleau-Ponty revalora l'art connectant-lo amb la vida humana des de les seves manifestacions més bàsiques, com la percepció o el moviment. L'autor francès, per dir-ho així, no procura protegir l'art de la intromissió de la vida, més aviat sembla que vol preservar la memòria de la relació, unitat o connexió profunda entre vida perceptiva i art.

Sens dubte, cal estar atent a les diferències d'estil i a les transformacions i novetats que emergeixen en la història de l'art, però també cal establir el pont i la profunda connexió entre el primer rústec intent de dibuix i la darrera expressió de l'avantguarda pictòrica: el filòsof francès, en parlar-nos del diàleg corpori amb el món sensible, ens dóna una clau important per comprendre la profunda unitat de fons de l'empresa pictòrica.

Sense deixar de reconèixer l'oportunitat i l'encert de les observacions crítiques de Michel Haar, que ens fan descobrir aquelles dimensions del fenomen artístic enfosquides fins a un cert punt per l'atenció prioritària del fenomenòleg francès al cos, els sentits, el gest, etc. en el si del procés creatiu, en respondre a les seves objeccions, ens esmercem a fer palesa l'originalitat i l'interès del plantejament de Merleau-Ponty, que és capaç, a través de les seves profundes i riques descripcions, de fer emergir un nivell o una font de creativitat artística excessivament subjectes a un plantejament dualístic ment-cos. En paraules de Paul Valéry, poeta especialment sensible a les insospitades possibilitats cognoscitives, expressives i creatives del cos a través del seu moviment i la seva relació de connaturalitat amb el món sensible, ens cal prendre consciència —d'això és precisament del que ens parla el cos artístic— dels «vincles universals que contenim i de quina substància prodigiosa hem estat fets.»³⁸

38. Paul VALÉRY, «Eupalinos ou l'architecte», a *Oeuvres, II*, París, Gallimard, 1960, p. 98-99. En aquest original diàleg es trobaran observacions sobre el cos profundes i originals. Vegeu, també, el diàleg recollit en el mateix volum «L'âme et la danse».