

# La pintura como campo fenomenológico abierto a la contingencia visual

**Ricardo González García**

Universidad de Cantabria

El presente trabajo, a partir de diferentes autores que tratan el tema en cuestión, profundiza en la consideración de la disciplina pictórica como campo fenomenológico. Una disciplina que, desde la irrupción de la imagen técnica, se manifiesta abierta a lo que hemos denominado como contingencia visual, es decir: a aquellas interferencias o influencias que recibe de otros medios icónicos, que el propio pintor asimila y traduce en código pictórico. Es por esto que se insiste en el valor prominente que Maurice Merleau-Ponty establece para la percepción, como punto de encuentro o tarea común que implica tanto al arte como a la filosofía, estableciéndose, por tanto, un paralelismo que, ante la realidad visible del cuadro y su parte referencial, nos llevará a interesarnos y a reflexionar sobre los desencadenantes que acarrea su fenómeno. Lo que, en suma, significa escapar de convencionalismos para, indagando en lo que el mundo contemporáneo es en esencia lo que respondería a su fundamento pre-objetivo, llegar a aprender a verlo de nuevo. Hecho relevante que nos permitirá pensar sobre lo invisible por intersubjetivo, que se esconde en aquello que, en definitiva, acabará remitiendo a nuestro propio cuerpo, y a la pintura como reflejo de este.

The present paper, based on different authors that approach the subject in question, deepens in the consideration of the pictorial discipline like phenomenological topic. A discipline that, from the irruption of the technical image, is open to what we've been termed as visual contingency that it's to say interferences or influences that received from other iconic mediums, which the painter assimilates himself and translates into pictorial code. It's for this reason that we insist on the prominent value that Maurice Merleau-Ponty establishes for perception, as a meeting point of the common task that implies both art and philosophy, establishing, therefore, a parallelism that, in front of the visible reality of the picture



and its referential part, we will lead us to take an interest in and reflect on the triggers of its phenomenon. What ultimately means escaping from conventionalisms to, inquiring into what is essentially the contemporary world —which responds to its pre-objective foundation—, come to learn to see it again. Relevant fact that it allows us to think about the invisible by intersubjective, which hides into what, in short, has just referred to our own body, and to painting, as a reflection of this.

*Toda teoría de la pintura es una metafísica*

Maurice Merleau-Ponty

## **1. El «aprender a ver» y el «hacer ver» de la pintura y la filosofía**

Maurice Merleau-Ponty (1993:20) asegura que «la verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo». Desde la noción de la misión que cumple tanto la filosofía como el arte: un «aprender a ver» la realidad, en principio, y posteriormente un «hacer ver», que implica cierto sentido pedagógico en lo que supone su expresión o explicación, en segundo término, podemos determinar que, en definitiva, toda la labor que desempeña la Estética se corresponde con un estudio de la percepción artística. En esta primera instancia a la que nos referimos, lo que sería ese «aprender a ver», el o la artista trata de hacer visibles, mediante la disciplina escogida en este caso de estudio la pintura, con sus herramientas y técnicas determinadas, lo que anteriormente no lo era. Su intención, por tanto, va al encuentro de una estructura pre-objetiva de las cosas; ese algo que se esconde detrás de la apariencia, pues, como ya advertía Paul Klee (1969:34): «El arte no reproduce lo visible; hace visible».

Un proceso de revelado, en sí, que siempre produce su consecuente transformación de la mirada, introduciendo al ejecutante-pintor y a aquel que completa la obra, con su contemplación, en un continuo proceso de retroalimentación, dado que nuevos contextos, situaciones o elaboraciones plásticas cambiarán nuestra mirada, lo que, en consecuencia, dará lugar a otras conformaciones expresivas resultantes que se suman a esa gran «revelación del mundo» que, a su vez, trabaja en función de seguir transformando la mirada. Por tanto, la pintura supone el pretexto adecuado, como campo de contingencia, que pone en juego todas aquellas cuestiones relativas a la visualidad, de ahí que, ahora se encarguen los llamados Estudios Visuales de parte de los análisis que, sobre ella, antes realizaba la Historia del Arte.



## 2. La contingencia visual y la transformación de la mirada

Este esquema circular del que partimos, diagrama que incluye a la realidad, al artista que trata de comprenderla y traducirla mediante sus herramientas, a la expresión artística resultante y al espectador, puede ser aplicado perfectamente dentro del entorno de la Cultura Visual en el que nos desenvolvemos actualmente, dada la acuciante proliferación de la imagen; allí donde diariamente se dan multitud de intersecciones entre medios; *iconosfera* que siempre se ve condicionada por el determinismo tecnológico propio de cada época. Por ello, hablar de expresión artística, de la pintura en nuestro caso concreto, sea abrirse a la contingencia visual, o lo que es lo mismo: a estudiar las permanentes hibridaciones que se dan entre imágenes provenientes de distintos medios, en forma de intercambios y trasvases icónicos, y todo lo que ello implica en función de la transformación de la mirada de la sociedad.

El protagonista de nuestra pequeña investigación, por tanto, será, desde su creativa actitud, un hipotético pintor que, en su inquietud perceptiva y expresiva, trata de acercarse al enigma estructural de las cosas afectado, de un modo u otro, por la imagen técnica que difunden otros medios icónicos. Esto significa concebir una necesaria reactualización de la práctica pictórica, aun en el caso de que el pintor opte por escoger una praxis tradicional de dicha disciplina. Al hilo de esta reactualización que señalamos, y en relación al nuevo régimen que en la actualidad se le asigna a la imagen tras la emergencia de los nuevos medios digitales, que, como comenta Josep María Catalá, transforman el régimen tradicional de la imagen en lo que él denomina como «imagen compleja»,<sup>1</sup> podemos concebir la superficie pictórica como interfaz interpretativa

---

1. Josep María Catalá en su libro *La Imagen Compleja, fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (2005), explica cómo esta multiplicación exponencial de la imagen transforma la concepción de la misma, así como el modo que tenemos de entender el mundo a partir de ellas. Lo que comprende un ingente imaginario que acaba conformando nuestra propia e ineludible Cultura Visual, la cual no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente. En esa actitud del actual consumidor de imágenes, se diluye la diferencia entre representación visual y visión. La Cultura Visual, por tanto, establece un modelo plural donde no existe una imagen única sino muchas, tantas como formas de acercarse a la realidad. Dicha pluralidad comprende una realidad irreductible a un solo punto de vista, y tal incapacidad de síntesis provoca que las imágenes que genera la Cultura Visual sean complejas, en el sentido de abiertas en su interrelación constante con otras imágenes, lo que establece un sistema inestable en constante fluctuación.



que nos conduce a un laberinto interminable de correspondencias.<sup>2</sup> En este diagrama relacional, tampoco olvidaremos al agente que recibe el mensaje; el espectador de la obra, que, desde su sensibilidad particular, se encarga de hallar las correspondencias a las que remite el juego plástico propuesto por el artista.

### 3. La pintura como encuentro de sensaciones e ideas encarnadas

Dejando aparte concepciones expandidas de la práctica pictórica y centrándonos en su concepción tradicional, aunque pueda ser perfectamente extensible, el cuadro supone el encuentro de sensaciones e «ideas encarnadas».<sup>3</sup> Un espacio de representación que contiene diferentes grados de iconicidad, que se sitúan entre lo que se denomina como, siguiendo a Ernst Gombrich (1987: 163 y ss.) y sus modelos de representación, la «estrategia del mapa», caracterizada por su esquematismo, y la «estrategia del espejo», que conlleva mayor complejidad. Es decir: la que está centrada en la información selectiva sobre el mundo físico, independientemente del punto de vista, centrado en aquello que sabemos sobre el objeto y lo que de este se sabe, y aquella que considera a la imagen como el registro de la apariencia visual del modelo que le sirve de referente, desde un único punto de vista. En ese sentido, sea más o menos cercana a uno u otro modelo, la pintura puede ser considerada como una «matriz de sensaciones»,<sup>4</sup> que siempre persigue hacer ver lo pre-objetivo o pre-científico: una revelación de la experiencia originaria, en definitiva.

---

2. La fenomenología de la interfaz, considerada como un nuevo sistema de representación, entronca con los fenómenos de hibridación contemporáneos, a la vez que materializa las posibilidades del necesario saber transdisciplinar. Ver Josep María Catalá: *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (2010).

3. La pintura, según entiende Merleau-Ponty, expresa un enigma que no se vería de no ser por ella, pero, al tomar a Cézanne para su estudio, determina que es más el cuerpo que el pensamiento el que queda implicado en su acción pictórica. «El pintor ‘aporta su cuerpo’, dice Valéry, y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transfiguraciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento». (Merleau-Ponty, 1986: 15).

4. Según Donald Kuspit (2005: 13): «(...) la revelación de que lo auténticamente real es lo que Cézanne llamaba las ‘sensaciones vibrantes’, las percepciones paradójicamente reales, que se presentan dinámica y precariamente y cuya existencia es típicamente relacional».



Desentrañar qué supone la consideración de la pintura como campo fenomenológico es comenzar por acudir a las claves que para ello nos lega el pensamiento de Merleau-Ponty, pues para él la citada disciplina supone un modo ejemplar de la operación perceptiva y el fenómeno expresivo, centrando, en consecuencia, gran parte de sus investigaciones en esta, incluyendo reflexiones acerca de Paul Cézanne, como aquel artista que mejor representa lo que él considera como la liberación del ideal clásico de representación, pues busca aprehender lo visible antes de que se convierta en objeto. Partir entonces de Cézanne, y de Merleau-Ponty acercándonos a través de él su concepción de fenomenología, es un paso necesario. Pero no olvidemos que Cézanne fue un pintor naturalista que toma como referente a la naturaleza, es decir, busca un directo acceso a una realidad salvaje, como pretendida vuelta al mundo antes de toda objetivación científica. Con lo cual, nuestro planteamiento se encamina hacia la hipótesis de si el modelo fenomenológico aplicado sobre la pintura de Cézanne y planteado por Merleau-Ponty, puede ser igualmente aplicado a esos otros artistas que, posteriores a Cézanne, parten de la imagen técnica como referente, pues consideran la pintura como un campo abierto a una contingencia visual que puede provenir no solo de la naturaleza. Lo que llevará a estos a traducir, mediante código pictórico, una experimentación, en cierto modo, indirecta del mundo.

#### **4. La pintura como campo fenomenológico ahora**

Dependientemente a lo expuesto hasta aquí, al hablar de pintura en la actualidad nos hemos de situar ante un conjunto de correspondencias que implican confusión, borrosidad y falta de nitidez, al no saber muy bien lo que se velan u ocultan, o a la referencia que se halla detrás de cada concreción *figural*. Complicaciones e impedimentos que nos impiden ver con nitidez la esencia del fenómeno mismo que supone la pintura y, por ende, la aprehensión o intuición de esa experiencia originaria a la que ya indirectamente, debido a los trasvases icónicos provenientes de otros medios, refiere. Se trataría entonces, retomando

---

Sensaciones insertas en las imágenes, interferidas a través del cambio que ha aportado la imagen digital, que se encaminan a la supresión de sus calidades táctiles a favor de una intensificación de la calidad óptica. Dentro de este tipo de representaciones, ya no podemos hablar de una realidad objetiva, sino de una objetividad racional de consistencia digital que proporciona un sentido renovado a la realidad, a la hora de experimentarla.



a Edmund Husserl (1949: 151), «de traer a la perfecta claridad de una cercanía normal lo que en el caso flota en una oscuridad fugitiva dentro de una mayor o menor lejanía intuitiva, para practicar sobre ello las respectivas y valiosas intuiciones en que se den con plenitud las esencias y las relaciones esenciales mentadas entre tipos de vivencias y objetos intencionales». Por ello, como primer punto, hemos de ser conducidos por cierta intuición hacia la búsqueda y el acercamiento de ese fenómeno que, mediado, se esconde al fondo de la cuestión planteada. Una actitud fenomenológica inconsciente que, de por sí, ya se encuentra en la intuición previa, anterior a la ejecución de la obra, del pintor, en ese estado de meditación sobre la naturaleza esencial de las cosas. Un estado donde, dejando aparte aprehensiones objetivas que en el terreno del arte siempre conllevarán subjetividad, aprehensión (*Auffassung*) referirá aquí a ese estado de sensación que todavía no es aprehensión objetiva, pues puede ser considerada una derivación intencional de la captación (*Erfassung*) o un recuerdo reproductivo como derivación de la percepción (Husserl 1949).

Según esto, llegar a la esencia originaria no despeja la presencia del objeto, que es inherente a la esencia propia de la percepción. Un objeto que, para nuestro caso de estudio, tomando como referencia otros medios icónicos, se torna doble. Es decir: por un lado encontramos el propio objeto representado, que puede instaurarse como «tema» de la composición y que hace alusión a otro del mundo real, otorgando a la pintura eso que Husserl (1949: 218) denomina como «conciencia de imagen», funcionando en la conciencia como «objeto-imagen», en cuanto a una primera intención perceptiva. Y, por otro, el objeto que sirve como modelo abierto a la interpretación o traducción del código del medio que le sirve de referencia, que en sí también es ya un objeto que existe en el mundo real. Pero, aun así, aunque hablemos de dos objetos referenciales, la cosa que supone la obra pictórica resultante es algo bien distinto, algo que posee unas cualidades determinadas para que la podamos considerar pintura, una cuestión que, desde ese principio, hace que no confundamos una cosa por otra, aunque en su mismo espacio de representación implique simulacros, analogías, similitudes y semejanzas.

Un análisis de una pintura influenciada o no por otros medios icónicos, desde la fenomenología nos llevará inevitablemente a considerar la intencionalidad artística como parte fundamental del estudio, pues implica voluntad de elección de este objeto doble al que nos referimos, en la vertiente tema-referente y medio-modelo, en función de la manifestación de su fenómeno y, por lo tanto, de su esencia. Una intención que, en todo momento, quedará contrastada con la de quienes observan, desde la posición de espectadores, para integrarse y desentrañar, con el tiempo, lecturas que hacen aflorar los



intersticios del fenómeno, reflexionando para llegar a comprenderlo, acercándonos más allá de lo visible hacia lo invisible. En resumen, por mucha intermediación que implique la tecnológica *iconosfera* en que nos desenvolvemos, que nos lleva a un momento visualmente contingente, el método fenomenológico aplicado a nuestro caso de estudio, conllevará volver sobre las cosas mismas y reflexionar sobre la experiencia del conocimiento en base a una metodología rigurosa.

Esto, en la práctica del análisis fenomenológico de un cuadro, corresponde a describir y detallar todo lo que podemos observar en este, tanto a nivel formal como de representación, para llegar al fundamento del método fenomenológico: su comprensión mediante la abstracción, pensamiento y razón. Ejercicios conceptuales que, de algún modo, siempre acaban implicando directa o indirectamente al artista, a su intención y al gesto de su cuerpo, a través de la «pintura encarnada» que representa su obra, en su aparición y presencia material. En este punto parece que ese ficcional «objeto doble» que se nos aparece en esta pintura híbrida por influencia mediática, se desvanece cual espectro para que la intención prevalezca, como umbral que da paso a lo invisible que se halla tras la apariencia, de ahí el misterio que sigue implicando la creación pictórica frente al universo de las imágenes técnicas.<sup>5</sup>

### **5. Phantasia, infigurabilidad y «espacio» común**

En ese enclave de la relación perceptiva, el objeto doble de referencia al que aludimos, que ahora aparece neutralizado en la misma posición que habita, pasa a ser considerado como un pseudo-ente; una ficción de objeto. Algo que comenta Marc Richir (2013), quien demuestra que, dejando a un lado la intencionalidad, toda pintura pone en juego explícitamente eso que Husserl denomina como «*phantasia*», la cual contiene su parte infigurable, pues no

---

5. Mientras que aquí defendemos la cualidad corporal que posee la pintura, desde su sentido tradicional, trayéndola al frente para destacarla de aquellas imágenes que podemos considerar técnicas, de reproducción automática y que conllevan la no implicación corporal de su autor, o no de manera tan directa como la pintura, Vilém Flusser elogia la superficialidad que conlleva este universo de la imagen técnica, destacando su pérdida de materialidad y dimensionalidad. Así concebida, la imagen actual se presenta como espacio intermedio que separa lo visible de lo no visible, conduciéndonos a su consecuente replanteamiento fenomenológico. Ver Vilém Flusser (2015): *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*.



tiene ya un objeto figurado, sea real o imaginado, que, en cambio, podemos encontrar tanto en el pintor como en el espectador. Es en ese «espacio» perceptivo común donde cualquier pintura, si realmente es una obra de arte, sigue fluyendo y transformándose a raíz de la subjetividad añadida por la mirada de los «si-mismos» que se acercan al «espejismo» que supone el cuadro.

Tratando de viajar al núcleo fenomenológico que supone la experiencia del pintor, y siguiendo este hilo expuesto, podemos rescatar las siguientes palabras de Richir (2013: 616-617):

(...) no es tanto que la mirada del pintor «capte» algo que se contentara luego con reproducir en lo pintado, (...) ni siquiera el propio pintor sabe lo que este «algo» es (apenas si alberga una vaga «idea» de ello que le empuja a pintar), no puede «mentarlo» intencionalmente como un «objeto» que bastaría con imitar. Lo que ocurre, por el contrario, es que, comoquiera que su mirada se ha encontrado consigo misma en la *phantasia* «perceptiva», su trabajo habrá de consistir en habilitar y desbrozar con los «medios abordo» (la institución simbólica de la pintura con sus reglas y en un momento histórico dado, así como el talento del propio artista) algo así como un acceso a ese «algo» infigurable que vibra en las figuraciones, y ello, por obra de sus gestos (...) y sus afecciones, (...) de tal modo que le sea posible al pintor «reconocer» con mayor o menor fortuna, es decir, sin que haya sido menester conocimiento previo, ese «algo» que es, en definitiva, algo así como su mirada, suerte de «percepción» de la *phantasia* «perceptiva», «percepción» que, desde sus profundidades infigurables, lo «percibe» a su vez en *phantasia*, lo «mira» como su propio sí-mismo modificado en *phantasia* pero en contacto consigo en y por desajuste como nada (*rien*) de espacio y de tiempo. Pintar en clave de artista creador es pues partir a la búsqueda del «verdadero» sí-mismo de uno a través de una figuración –sin importar que sea o no representativa de seres y de cosas– que debe borrarse, suspenderse, para dar acceso a la *phantasia*, y más propiamente a la *phantasia* «perceptiva». Y es eso y no otra cosa lo que el espectador, siempre que no esté obnubilado por lo que la pintura supuestamente representa, «percibe» en *phantasia*, y «percibe» en su radical singularidad.

Hablar de esto que Richir denomina como infigurable, es volver a retomar las diatribas que atenazaran a Merleau-Ponty en discernir o llegar a fondo de lo invisible mediante lo visible, de algún modo, aunque el segundo se lo lleve al lugar donde se da el intercambio de miradas o interfacticidad transcendental. Sabido esto, el misterio que lleva implícita la pintura acabará resistiéndose a un análisis pormenorizado al resultar irreductiblemente singular, dado que busca aprehender lo visible antes de que se convierta en objeto. Por ello, en la contraposición que conlleva la conciencia del Ser frente a los



objetos, acabemos descubriendo «campos en intersección, en un campo de los campos, donde las ‘subjetividades’ están integradas» (Ponty, 1964: 231). En este sentido, si para la Física lo invisible, que se esconde tras la apariencia visible de la materia de las cosas, lo encuentra la mecánica cuántica, de modo análogo la filosofía, mediante la fenomenología, sirviéndose aquí de la pintura como área de estudio que nos posibilita llegar a un espacio conclusivo, descubre que esa parte invisible que buscamos, anterior a cualquier concreción objetual, corresponde a ese «campo de campos» en intersección; allí donde las subjetividades se ponen «de acuerdo»; un campo que tiene más relación con el sentir de una época que con análisis semióticos estrictos. Pues lo que la pintura realmente acaba denotando es esa intersubjetividad invisible de los seres humanos, cuyo nexo común se halla en la mirada.

## 6. Lo invisible y la integración de las subjetividades

Hemos comenzado hablando de la pintura como campo fenomenológico abierto a la contingencia visual, para constatar a este como reflejo del verdadero terreno invisible que se esconde detrás; un campo donde las subjetividades acaban integrándose a fuerza de experiencias perceptivas de artistas y espectadores. En ese sentido, la pintura puede servirnos como «consideración intempestiva» que nos ayuda a tener en cuenta cómo varía el régimen asignado a la imagen, a partir de la aparición de la imagen técnica y, en función de este, la mirada de la sociedad. Pero, sobre todo, considerando aquello que, de ella, nos remite a la intención y gesto corporal del pintor, nos sirve para ir más allá del reconocimiento que, como espectadores, podemos hacer de ese hecho e indagar sobre la parte infigurable a la que nos traslada; a ese «espacio» común pero invisible, como campo de las subjetividades que nos encaminarán a una interminable labor de desentrañamiento de su traducción intersemiótica, que, en contra de lo que pudiera parecer, mantiene una esencia unitaria en cierta convención social.

Cuestión que, obviada ya esa que inevitablemente, como hemos explicado, conecta a la pintura actual con el resto de imágenes que pueblan la *iconosfera*, nos conduce a persiguiendo encontrar ese «espacio» intersubjetivo transitar, como dice Guilles Deleuze (2002: 51), cierta «lógica de la sensación» un ser-en-el-mundo que transmite cada pintura. Autor mencionado que vuelve a incidir en eso que caracteriza a la pintura: el cuerpo, pero ya sin órganos:

El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está



recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles.

De ahí que el hecho de seguir hablando de pintura como campo que puede recoger la vibración visual contemporánea, al tiempo de aparecer como un lenguaje enfocado hacia el cuerpo, exprese sensaciones concretas de este, siendo el cuadro la expresión objetiva que materializa dichas sensaciones. El cuerpo, al dar y recibir la sensación, que reclama al sistema nervioso y al instinto, acabará siendo, según Deleuze, objeto y sujeto de manera indistinta: «si para el primero Merleau-Ponty esa vivencia es una pura irrupción de lo abierto sin sujeto, para el segundo, la sensación es la vivencia de un estado de sí mismo» (Honorato Crespo, 2010: 274). Según esta afirmación, la misión de la pintura será hacer visibles esas fuerzas, esos umbrales o niveles de un cuerpo ya sin órganos, tanto sujeto como objeto disueltos el uno en el otro y viceversa que se hallan fuera del alcance del ojo; traer, en definitiva, lo invisible al terreno de lo visible para que pueda comenzar a (dar que) hablar.<sup>6</sup>

## Referencias bibliográficas

- Catalá, Josep María. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalá, Josep María. (2010). *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Deleuze, Guilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

---

6. Tanto Merleau-Ponty como Deleuze coinciden en esta búsqueda de lo invisible a través de la pintura. Su diferencia radica en que si bien en el primero el cuerpo integra a los sentidos para hacer posible la experimentación de una sensación dominante sobre el resto, cimentando en su pensamiento la condición pre-objetiva del sentir, para el segundo «no existen unas cuantas sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una única y misma sensación» (2002: 44).



- Gombrich, Ernst. (1987). «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica». En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- Honorato Crespo, Paula (2010). «Sensación y pintura en Deleuze». En *Revista Aisthesis* N° 47 Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Husserl, Edmund. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Klee, Paul. (1969). *Théorie de l'art moderne*. París, Francia: Gonthier.
- Kuspit, Donald. (2005). «Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones». En Donald Kuspit (ed.). *Arte y videoarte. Transgrediendo los límites de la realidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Richir, Marc. (2013). «De lo infigurable en pintura». En *Eikasia Revista de Filosofía*. N° 47 Enero <http://www.revistadefilosofia.org/47-31.pdf>