

Phenomenology, Ontology, and the Arts: Reading Jessica Wiskus's *The Rhythm of Thought*

Libro reseñado: Wiskus, J., *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, 184 pp.*

“Rítmicamente, el primer gesto nunca es el comienzo;
lo que marca un comienzo es el segundo gesto.”
(*The Rhythm of Thought*, p. 9)

El libro *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music* de Jessica Wiskus es un estudio fascinante de la propuesta filosófica tardía de Merleau-Ponty en relación con la expresión artística de Mallarmé, Cézanne, Proust y Debussy. En vez de ofrecer un análisis distante que resumiría las similitudes o influencias entre estos artistas y las intuiciones del fenomenólogo francés, este libro nos presenta un movimiento genuino de pensamiento; es una exploración de conceptos y obras de arte que continuamente se repliega sobre sí en un esfuerzo cohesivo de unificar las ideas fragmentarias y dispersas que tiene Merleau-Ponty sobre la música, en vistas a ofrecer una nueva perspectiva de su pensamiento ontológico tardío. Al traer ejemplos de diversas artes (pintura, poesía, literatura y música) y citas recogidas a lo largo de su obra –con un énfasis en sus fragmentarias notas de trabajo, sus conferencias y cursos tardíos–, Wiskus nos propone una manera de leer algunos de los complejos conceptos tardíos de su filosofía como *no-coincidencia*, *institución*, *esencia* y *trascendencia*.

En sí mismo, el libro de Wiskus es musical en diversos sentidos, no solo porque avanza como el *Preludio de la siesta de un fauno* de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) –pieza que sirve como ejemplo musical a lo largo de todo el texto–, sino también porque su contenido se despliega, reverbera y se repliega nuevamente. *The Rhythm of Thought*, por tanto, requiere ser leído de inicio a final, pues cada capítulo toma su lugar en la trayectoria. Un lector que solamente lee un capítulo o dos aisladamente se arriesgaría a perder la profundidad (*depth*) que

* Esta reseña ha sido previamente publicada en su idioma original en la revista trilingüe *Chiasmi*, la cual otorgó su aprobación para realizar esta traducción al español en *Areté*. Cf. la reseña en su inglés original: Landes, D.A. y K. Hulley, “Phenomenology, Ontology, and the Arts: Reading Jessica Wiskus’s *The Rhythm of Thought*”, en: *Chiasmi*, v. XVI (2014), pp. 351-358.

emerge del despliegue del texto, para usar un concepto clave en el pensamiento de Wiskus. Quizás es por estas razones que Wiskus comienza su libro con una introducción que no es capaz de sostenerse a sí misma fuera del movimiento total del texto; sin embargo, ofrece al lector un breve prefacio y un capítulo preliminar que introduce los conceptos clave que resonarán a lo largo del libro. Los conocimientos adquiridos a través de los últimos capítulos de Proust, por ejemplo, revelan retroactivamente las intuiciones que ya habían sido introducidas anteriormente, en un movimiento circular que Wiskus identifica como característico del *Preludio* de Debussy. Tomado como un todo, *The Rhythm of Thought* es, en su forma de expresión, una contribución significativa para nuestro entendimiento de la ontología tardía de Merleau-Ponty. Al rescatar la “ritmicalidad” (al carácter rítmico o “*rhythmicality*”), desatendida en las lecturas de la obra del fenomenólogo, este libro se posiciona como un momento importante en el estudio en curso de la filosofía tardía de Merleau-Ponty que se encuentra en curso.

*

Una de las más sorprendentes contribuciones de Wiskus es su reflexión sobre la *no-coincidencia* y las implicaciones que tiene esta noción en nuestra supuesta habilidad de identificar el comienzo (*beginning*) de cada movimiento musical, así como la *primera* nota que suena es una melodía. Wiskus nos invita a seguir cuestionándonos sobre el comienzo (del movimiento) y del lugar donde deberíamos buscarlo. A medida que el director se vuelve hacia la orquesta, él o ella lleva a cabo una quietud hecha cuerpo, una suspensión del tiempo, un momento de descanso aparentemente puro que está cargado con la anticipación (*retención*) y que está ya prefigurado por lo que vendrá a llenar luego aquel silencio (*protensión*). Toda la sala de conciertos se orienta por lo que Merleau-Ponty podría haber llamado “la inminente tormenta en las nubes”¹. Cada miembro del público es llevado al borde de su asiento, anticipándose a la repentina inhalación –ya cargada rítmicamente– y al gesto decisivo hacia arriba del director, que abrirá un espacio para el comienzo de la expresión. La música se presenta (*self-arrives*) en este espacio despejado y resuena en la primera nota, la cual es, en realidad, un “segundo” momento. Ese gesto de anticipación, que no está en la partitura y es dejado implícito por el compositor, es, en efecto, sentido por cada oyente. Como Wiskus advierte tan bellamente, el compás de entrada o la primera nota es apenas el indiscutible “comienzo” de la música (*cf.* p. 9). El espacio entre el primer *beat* y

194

¹ Cf. Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, A. Landes, D. (trad.), Nueva York: Routledge, 2012, p. 18.

los diversos gestos precedentes de anticipación y preparación crean el lugar en el que el ritmo y la música pueden ser realizados².

Quizá lo mismo debe decirse de *The Rhythm of Thought*. Como ya se mencionó, Wiskus no comienza su libro con una introducción explícita, sino que ofrece un gesto de anticipación y preparación: un breve prefacio en el que alude a una red de resonancias que solamente quedarán aclaradas en su totalidad tras la lectura de su libro³. Así, este gesto preparatorio es seguido por un segundo “primer” gesto, ahora en los párrafos introductorios del primer capítulo: una reflexión respecto al estatus del pensamiento tardío de Merleau-Ponty. En este segundo comienzo, Wiskus hace un fuerte énfasis en la naturaleza incompleta y fragmentaria de la obra tardía del francés. En resonancia con otra literatura especializada en este autor, Wiskus sugiere que la desafortunada realidad histórica del carácter inacabado de su obra tardía no está en contradicción con el *contenido* de su propio pensamiento. Como Merleau-Ponty señaló en su lectura de Husserl, nosotros pensamos erróneamente la filosofía como un “sistema de conceptos claramente definidos” que son completos en sí mismos y se encuentran a la espera de análisis o interpretación⁴. La filosofía, escribe Wiskus, “vive precisamente a través de su carácter incompleto, ofreciendo su riqueza de acuerdo a la demanda que se retomará constantemente” (p. 3) y como claramente nos muestra, esto implica *movimiento* y por lo tanto, *ritmo*.

Parte de la tarea de interpretar los fragmentos finales de Merleau-Ponty es el considerar su *estilo* propio, plasmado transversalmente en su obra y que no se puede extraer tan solo con mirar aisladamente los fragmentos de su trabajo inacabado. Para Wiskus, seguir la exigencia que Merleau-Ponty plantea para la lectura de cualquier filósofo es “pensar de acuerdo con el movimiento de su pensamiento” (cf. p. 4). Esta es una tarea que consiste en sumergirse uno mismo en la obra de un filósofo, en lugar de aproximarse aisladamente a fragmentos de su producción. A pesar de su exigencia explícita de interpretar los fragmentos de pensamiento tardío del fenomenólogo francés, Wiskus, sin problemas, entrelaza

² El lector interesado en este tema podría rastrear todas las variadas descripciones que realiza Wiskus de los “comienzos”, particularmente teniendo en cuenta la adopción que hace del término merleauPontiano de “institución”. (Cf. pp. 9, 63-64, y la discusión de las pp. 26-28).

³ Como remarca Wiskus en su prefacio, el libro tiene cuatro movimientos interconectados: Los capítulos 1-4 tratan variaciones alrededor de la no-coincidencia, los capítulos 5-7 interactúan con el tema de la institución, los capítulos 8-9 se centran en la idea y, finalmente, el capítulo 10 reflexiona acerca de la trascendencia. Asimismo, cada capítulo por separado enfoca a los principales exponentes artísticos de la propuesta de Wiskus: Mallarmé (capítulo 1), Cézanne (capítulos 2 y 5), Debussy (capítulos 4, 7, y 9) y Proust (capítulos 3, 6, y 8).

⁴ Merleau-Ponty, M., “Resumé of the Course: Husserl at the Limits of Phenomenology”, en: Lawlor, L. y B. Bergo (eds.), *Husserl at the Limits of Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, 2002, p. 5.

en la página 353 citas de los textos principales del francés, reuniendo comentarios de sus diferentes periodos, a menudo dentro del mismo párrafo y en el mismo hilo argumentativo. Algunas de las citas de las obras iniciales (no fragmentarias) de Merleau-Ponty, tanto en el propio texto como en las extensas notas finales, llaman la atención por su armonía con la interpretación de Wiskus de los escritos tardíos y más fragmentarios. De hecho, a pesar de su fuerte énfasis en los fragmentos tardíos como hilo conductor del proyecto, Wiskus ha logrado una lectura mucho más inclusiva en su intento de colaborar con la obra de Merleau-Ponty.

En el capítulo primero, la autora examina la estructura de la *no-coincidencia* en la obra del filósofo francés. En *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty cuestiona toda suposición de que la conciencia es un poder de “reflexión” entendido en sentido clásico, es decir, un poder para aprehender las cosas y el mundo en su realidad independiente de la mente. Sin embargo, existe una brecha insalvable entre el mundo y la reflexión, que a su vez debe ser repensada como una “apertura en y hacia el mundo” (*ouverture au monde*)⁵. Esta idea sugiere la noción merleau-pontiana de “reflexión radical” (pensamiento sin-coincidencia), seguida de la tematización de la hiper-dialéctica (dialéctica sin síntesis). Wiskus caracteriza ambas como *no-coincidencia*, lo cual se intensifica en el examen merleau-pontiano del lenguaje creativo. “La brecha entre significado y sonido nos dice que el lenguaje siempre debe renovarse; debe volver hacia sí mismo, interrogarse a sí, con el fin de revelar un nuevo sentido de la trascendencia que yace en el corazón del proceso expresivo” (p. 9). El lector podrá reconocer retroactivamente que este tercer comienzo es, de hecho, un principio, ya que esto se aclara cuando Wiskus posteriormente reflexiona en el carácter de *no-nada* (*not nothing*) de la idea musical en Proust y la necesidad de expresión (*cf.* capítulo 8).

La autora explora cómo el énfasis de Mallarmé en la musicalidad del lenguaje expresivo puede ser rastreado en la teoría merleau-pontiana de la expresión, llevando así nuestra atención a las alusiones que el fenomenólogo hace frente a la insistencia de Mallarmé en la no-coincidencia presentada entre el lenguaje cotidiano y la *expresión creativa*⁶. Wiskus desarrolla este punto en uno de sus aportes más originales e interesantes: *un inspirado pensamiento sobre el ritmo* (o “la rítmica”) en Merleau-Ponty, algo que tiene profundas implicancias en el tratamiento merleau-pontiano de la expresión y en el concepto de *comienzo* (*beginning*) que propone la

⁵ Merleau-Ponty, M., *The Visible and The Invisible*, Lingis, A. (trad.), Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 35. En adelante, VI.

⁶ Se podría señalar que Merleau-Ponty problematiza la distinción rígida entre el lenguaje cotidiano y la expresión creativa. El francés escribe lo siguiente en el mismo ensayo donde la mención explícita a Mallarmé es invocada por Wiskus: “Toda percepción, toda acción que presupone, y en general, *cada uso humano del cuerpo* es ya la *expresión primordial*” (IL, p. 104). Referencia al artículo de Merleau-Ponty: “Indirect Language and the Voices of Silence” (1952).

autora. En un pasaje que ofrece tanto al músico como al no-músico una excelente reconceptualización del ritmo, ella escribe:

“El ritmo es una noción que se encuentra con la investigación de la no-coincidencia merleauPontiana, porque este consiste precisamente en lo que no se oye. A pesar de nuestra noción común de ritmo como una serie de sonidos definidos y articulados, el músico conoce el ritmo de una manera muy diferente: como el intervalo *entre* los sonidos articulados. Es la relación de una segunda articulación con la primera lo que crea el ritmo. Esta es la razón por la que el director de la orquesta nunca comienza la ejecución de una pieza musical desde la nota inicial; antes de la primera nota ‘sonora’, debe haber un gesto (a veces, incluso, solo una respiración) que, cuando se pone en relación con la primera nota, iniciará un ritmo o un impulso para la totalidad del movimiento o frase musical. Rítmicamente, el primer gesto no es nunca el principio; es el segundo gesto que inaugura un comienzo. El ritmo puede ser instituido solamente retroactivamente” (cf. p. 9). La discusión del ritmo de Wiskus es particularmente útil para pensar el comienzo de la expresión, no solo en la música, sino también en otras formas artísticas. En la música, la pintura y la escritura no hay nunca un gesto final, pues cada final puede, en efecto, ser un nuevo *comienzo*. La *no-coincidencia* ofrece el espacio abierto a través del cual el significado puede ser instituido y aún permanecer trascendente.

En el capítulo segundo, la exploración de la *no-coincidencia* se convierte en una exploración de la profundidad (*depth*) en Cézanne. Wiskus insiste en que estamos siguiendo la crítica merleauPontiana de la visión desde las *kosmostheoros* como insuficiente para la experiencia genuina de la profundidad. En un ejemplo particularmente claro de la capacidad de Wiskus para reforzar su interpretación, vemos cómo la autora hace varias conexiones interesantes entre las consideraciones de Merleau-Ponty sobre Cézanne y Mallarmé. Para este último, el ritmo emerge a través de un silencio “que mantiene cada articulación en conjunto” (p. 10); para Cézanne, la profundidad emerge –siguiendo la frase de Merleau-Ponty– como la “dimensión de lo oculto”⁷. Cézanne *performa* la *no-coincidencia* en el mismo juego de la composición, el color y la textura del lienzo, y esto tiene el efecto de “reinsertar al espectador en el mundo” (cf. p. 20). Seguir la performance pictórica de la profundidad es, para Merleau-Ponty, “vivir desde el interior; estando yo inmerso en ella”⁸. Aunque Wiskus aquí podría haber clarificado su sentido de la superposición directa entre la noción inicial de “esquema corporal” y la noción posterior de “carne”

⁷ Merleau-Ponty, M., VI, p. 219.

⁸ Merleau-Ponty, M., “Eye and Mind”, en: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Johnson, G.A. (ed.) y Smith, M.B. (trad.), Evanston: Northwestern University Press, 1993, p. 138.

(cf. pp. 22-24), la autora concluye el capítulo con una consideración de la experiencia “desde dentro”, que sigue siendo central para Merleau-Ponty en toda su obra⁹.

El capítulo tercero articula brillantemente otro caso de *no-coincidencia*, ahora desde la perspectiva de la *memoria* en *En busca del tiempo perdido* de Proust. Vale la pena señalar el valor particular que se encuentra en la interpretación realizada por Wiskus de las intuiciones de Merleau-Ponty sobre Proust y lo bien que conecta estas ideas a los temas presentados hasta el momento. Wiskus explora la profundidad (*depth*) que se instituye a través del tiempo, entre el pasado y el presente, la memoria y la percepción. Del mismo modo que el ritmo requiere un segundo momento que establece retroactivamente el primero como un comienzo, a lo largo lectura merleau-pontiana de Proust podemos ver que hay un énfasis en la necesidad de “dobles” que den sentido a través del tiempo. Escribe Wiskus: “Estos dobles¹⁰ no son repeticiones o variaciones sobre un tema. El comienzo de cada uno de estos dobles estructurales le asegura a Marcel lo que Merleau-Ponty describiría como ‘la apertura de una dimensión que nunca puede volver a ser cerrada, el establecimiento de un nivel’” (p. 27; cita de VI, p. 151). Esta estructura de la profundidad que se abre dentro del tiempo está, como subraya Wiskus, enraizada en las estructuras sensibles de la memoria. El *segundo* encuentro sensible con la magdalena, por ejemplo, es lo que abre la profundidad de la memoria de Marcel. La clave aquí es la introducción de la noción de “tiempo mítico”, “una modalidad por la cual el pasado y el presente se entrelazan y el tiempo serial (secuencial) es superado”. Basándose en el tratamiento que Merleau-Ponty hace de Proust en el último capítulo de *Lo visible y lo invisible*, así como en otros pasajes de la obra, Wiskus sugiere que este entrelazamiento se despliega de acuerdo con una cierta “vibración ontológica”.

En el cuarto capítulo, Wiskus se concentra en un movimiento de la pieza orquestal de Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). El *Préludio*, que Wiskus selecciona para distintos análisis, se basa ligeramente en un poema de Mallarmé, quien vio el acto creador de Debussy como un tipo de *repetición expresiva*¹¹. Para Mallarmé, el *Préludio* es “música que prolonga la emoción de mi

⁹ En su discusión posterior de la música, sin embargo, Wiskus no distingue entre los actos de ejecución, escucha y composición, ni entre la intensa interacción y la superposición de estas experiencias vividas desde dentro de una perspectiva fenomenológica. Aparte de su breve discusión sobre el director de orquesta, o de su mención al flautista, a menudo, la discusión de Debussy que realiza Wiskus permanece inscrita dentro del ámbito técnico y estructural de la partitura escrita, punto al cual se volverá en breve.

¹⁰ Con “doblez” los autores hacen referencia a la mención de Merleau-Ponty respecto de la relación idea-sensible. En el pasaje señalado de VI, sostiene que la idea no es contraria a lo sensible, sino que es su dobléz (su reverso), lo manifiesto pero oculto o, en palabras de Merleau-Ponty, lo “escondido-revelado” (notas de noviembre de 1959).

¹¹ Otro ejemplo de una *repetición creativa* del *Prélude à l'après-midi d'un faune* fue el ballet del bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky de la pieza de Debussy para Serge Diaghilev, el *Ballets Russes* en París, en 1912.

poema y evoca el paisaje más vívidamente que cualquier color” (citado por Wiskus, *cf.* p. 39). Wiskus se embarca en su análisis del *Prélude* de Debussy retomando temas ya introducidos anteriormente: la no-coincidencia y la identificación de los comienzos de la expresión. Para Wiskus, la flauta arabesca que abre el *Preludio* actúa como un comienzo que ya es un segundo gesto. La autora explora esta flauta en relación con sus propias resonancias internas y silencios, junto con las relaciones estructurales que introduce en los primeros treinta compases. Sin embargo, cuando se habla de la música, aquí y en otros capítulos, parece a veces distanciarse de su insistencia previa de la necesidad de entrar en la experiencia en pleno despliegue. A pesar de que Wiskus llega a la conclusión de que, en “el *Preludio*, comenzamos a *escuchar* el sentido del tiempo mítico de Merleau-Ponty” (p. 51, énfasis añadido por los autores), su punto es apoyado principalmente por medio de un *análisis* de los detalles de la partitura en vez de una consideración fenomenológica de la *escucha* del *Preludio*. Mientras que la profundidad de Cézanne fue presentada en relación con la experiencia vivida, y el tiempo mítico en Proust surgió en las estructuras de experiencia sensiblemente consagradas, el análisis de Debussy parece a veces a permanecer fuera del movimiento mismo de la expresión vivida. En cuanto a su tratamiento de Debussy, nos hubiera gustado haber oído más desde la perspectiva del intérprete y/o el oyente, de modo que el tiempo mítico y el ritmo de hecho podrían haber emergido como seguramente lo hacen cuando se escucha el *Preludio* incluso sin la partitura¹². No obstante, una de las contribuciones más valiosas de *The Rhythm of Thought* es la forma en que se presenta a Debussy y la música en las discusiones académicas sobre Merleau-Ponty en relación con Mallarmé, Cézanne, y Proust.

Esto nos lleva al segundo “movimiento” del texto, desplazándonos desde la *no-coincidencia* a la noción de *institución* que adopta Merleau-Ponty. En Cézanne, una línea *no contiene* un objeto, sino que libera profundidad y volumen. La modalidad de la línea se convierte en la posibilidad de una *coherencia* de lo no-coincidente (*cf.* p. 58). Las múltiples líneas sugeridas por Cézanne en torno a, por ejemplo, un plato de fruta, presentan una forma visual de tiempo mítico, donde capas de perspectivas trabajan juntas para proporcionar la experiencia genuina de profundidad. Como Wiskus acertadamente sostiene: “Estos ‘varios contornos en azul’ de Cézanne no nos fascinarían si no fuese por su poder para articular la pregunta misma que el pintor presenta al lienzo: cómo representar la fecundidad de un mundo visible que en cada momento nos llama –que no solo cautiva nuestra mirada, sino que exige una respuesta completa” (p. 56).

¹² También aquí se podría señalar que los capítulos sobre Debussy (4, 7 y 9) son quizás más útiles para un lector musicalmente alfabeto, aunque Wiskus hace que el análisis musical sea relativamente accesible a través de sus descripciones y algunas notas aclaratorias.

En la línea pictórica, la profundidad (*depth*) se convierte en un movimiento resonante, una articulación visual de la unión entre lo visible y lo invisible. Wiskus conecta esta idea con la noción de *institución*, haciendo hincapié en que esta noción merleau-pontiana funciona de acuerdo con una dimensión temporal. La institución es una no-coincidencia espacio-temporal en la aparición del estilo, y esta noción de institución aclara la consideración que hace Merleau-Ponty de Proust sobre el amor (cf. p. 75). La institución muestra cómo la profundidad es relacional y también esencialmente una trayectoria *temporal* irreversible. El capítulo siete vuelve al *Prélude* de Debussy. Wiskus aquí desentierra la forma intrincada en la que la música literalmente se pliega sobre sí misma, y en la cual el estilo y la profundidad se instituyen a través de la armonía. La pieza en sí, sostiene, expresa un estilo que establece por sí solo un despliegue de articulaciones musicales, y también ofrece el lugar para la presentación (*selfarrival*) de la no-coincidencia.

Esta intuición inicia el tercer movimiento del texto: la comprensión del concepto de *idea* que surge en el Merleau-Ponty tardío. A través de este, Wiskus hace una contribución fascinante que une la “idea musical” de Proust a la “forma musical” de Debussy a través de la noción de la esencia de Merleau-Ponty. En Proust, la idea musical se resiste a cualquier interpretación esencialista, y sin embargo, la idea tampoco es *no-nada*. La idea musical –una esencia en este nuevo sentido– no es una cosa a la espera de clarificación, sino más bien es lo que es por su *profundidad*, *oscuridad* o *divergencia*. La esencia gobierna la expresión y sin embargo está siempre más allá de una expresión completa, lo que se avecina en “una realización dinámica y performativa” (p. 93). No puede existir esta esencia sin su expresión, y no obstante, transforma el campo mismo de expresión por una *unificación* de no-coincidencia. La esencia solo aparece (como ausente) dentro de las estructuras temporales de nuestra experiencia. Al contrastar el énfasis de Proust en la música y algunas de las propias reivindicaciones finales de Merleau-Ponty sobre las ideas fundamentales que se encuentran en la música y en Proust, Wiskus concluye que necesitamos explorar el aspecto propiamente *musical* de la ontología final de Merleau-Ponty.

Y, en efecto, la autora nos dirige de nuevo a Debussy, sugiriendo que su planteamiento de la forma musical como el *tiempo rítmico* –el cual “opera a través de múltiples capas” (p. 102) e incluye notas, armonías, y la forma misma de la pieza en sí–, ilustra el pensamiento tardío de Merleau-Ponty. Wiskus aquí hace una pausa para considerar cómo su análisis estructural de la obra se relaciona con la ontología fenomenológica planteada por el francés. Asimismo, le recuerda a su lector la conclusión alcanzada al considerar la idea musical de Proust: dado que la música en sí nunca puede ser capturada en su totalidad, un análisis de esta es, además, otra capa que circunda el significado desplegado de la expresión y otra capa de profundidad (*depth*). Si entendemos a Wiskus correctamente,

entonces esta presentación en sí es una invitación abierta para mirar las líneas de Cézanne, para leer la exploración de la memoria de Proust y escuchar la música de Debussy, todo en el ritmo de la ontología no-coincidente del pensamiento de Merleau-Ponty¹³. Aquí, tal vez, se encuentra uno de los aportes más valiosos del proyecto de Wiskus: la invocación de este diálogo a través de múltiples formas de arte que no colapsen en una identidad singular. Su trabajo abre un espacio, una profundidad y un ritmo para pensar esta no-coincidencia que armoniza, pero que nunca colapsa. No es de extrañar, entonces, que Wiskus concluya su libro con una reflexión fenomenológica (basándose en su propia experiencia de sinestesia). Ella nos recuerda que para Merleau-Ponty, “el arte como expresión apunta a la ontología” (p. 123), lo que sugiere que el ritmo del pensamiento es el modelo de la filosofía misma.

Kathleen Hulley
Universidad de Nueva York

Donald A. Landes
Universidad Laval, Quebec

Traducido del inglés por Alejandra Borea

¹³ Puesto su enfoque en los grandes momentos de expresión artística y en artistas ejemplares, a veces no resulta claro si Wiskus considera las obras de Cézanne, Proust y Debussy como exponentes que revelan las estructuras de nuestra experiencia cotidiana espacio-temporal, o si, de hecho, revelan algo de naturaleza distinta a nuestra experiencia cotidiana. Quizá esta no es una cuestión que deba ser zanjada en este proyecto, y tal vez esta relación es muy dinámica y continua, una coherencia no-coincidente entre el Arte y los artistas, la expresión y la experiencia cotidiana.