



El Modelo del escenario: del arte a la ciencia. Feyerabend y Merleau-Ponty

Andrea Verónica Vidal

UNLP-IdIHCS.

El modelo del escenario en Feyerabend

Feyerabend se ha dedicado extensamente ¹ a estudiar el caso de Brunelleschi (escultor, arquitecto, pintor florentino del s. XV) y la “invención de la perspectiva”, al parecer con una intención primera de criticar la idea de imitación, mimesis, representación (en tanto postulado metafísico sobre la naturaleza de la realidad, y no como análisis de una práctica), que ha tenido un peso enorme en la historia del arte y la ciencia.

Feyerabend analiza allí lo que él llama el “experimento científico” de Brunelleschi, para dar cuenta de un modelo crítico de la relación supuesta entre arte, ciencia y realidad. El experimento de Brunelleschi se relaciona con la “invención” de la perspectiva como manera pictórica de representar la dimensión espacial “real” entre las cosas. Para ello, Brunelleschi pintó –“reprodujo”, si deseamos acentuar que buscaba representar “lo real”- el frente del Baptisterio de Florencia en un pequeño cuadro de 70 cm de lado (que contendría “lo que se puede ver de una sola mirada del frente de la iglesia”²), pero lo hizo desde un punto exacto, unos dos metros dentro del pórtico central de Sta. María del Fiore (pórtico que queda directamente delante del baptisterio). Pintó con precisión e idénticos colores que percibía, desde este punto fijo, lo que quedaba directamente frente a su vista; para la parte superior, que representaba al cielo, en el cuadro se añadió plata bruñida de tal modo que reflejaría el cielo real y las nubes mismas en movimiento cuando el viento las moviera. Ahora bien, además de estas condiciones precisas de producción de la pintura, Brunelleschi estipuló condiciones precisas para su percepción: exigió que para contemplar el cuadro debían cumplirse, y en orden, ciertos pasos rigurosamente. La observación, como en ciencia, era controlada. La misma sólo podía hacerse de la siguiente manera: desde un único punto de vista (a dos metros del pórtico de Sta. Ma. del Fiore, donde

1 Por ejemplo, en un manuscrito inédito al momento de su muerte y que póstumamente recibió el título de “La conquista de la abundancia”, dedica a este análisis su capítulo más extenso (cap 4: Brunelleschi y la invención de la perspectiva).

2 Cf. Op. cit en nota 1, p. 118.

había sido producido) y a una cierta altura (un metro y medio). Además, para no producir ninguna distorsión, el cuadro debía ser sostenido, con una mano, de reverso a la cara del espectador, quien tenía que ubicar su ojo en un pequeño agujero hecho en la tela, mientras con la otra mano extendida sostenía un espejo frente al cuadro (el cuadro mismo entonces, tapaba toda la cara del espectador excepto el hueco para el ojo). Lo que veía el espectador era el reflejo del cuadro en el espejo, y detrás del espejo, la continuación –más allá de los bordes de la tabla- de la construcción pintada: el cielo y las adyacencias del baptisterio. Testigos de este “experimento” como lo llama Feyerabend, tales como Antonio Manetti (1480), indican al respecto: “Cuando uno lo miraba de esta manera, la plata bruñida, pórtico y la fijación del punto de visión hacían que la escena pareciera absolutamente real”.³

Para Feyerabend se trata de un experimento que hoy llamaríamos científico, en primer lugar en virtud de que se compara un producto humano con otra cosa, comparación que se da en condiciones rigurosas de observación. El producto, además, se ha llevado a cabo mediante reglas definidas que descansan en principios científicos (que procedían en esa época, de la arquitectura y de la geometría, además de la aplicación de principios de la pintura). La comparación de Brunelleschi se daba a partir de un producto más pequeño, reducido, que el objeto que intentaba imitar. El desarrollo de la perspectiva, a partir de esta invención, llevó a los pintores posteriores a trabajar sin esa reducción ni con esas rigurosas condiciones de “espectador de un solo ojo”; volvieron a las formas “normales” de ver un cuadro. Sin embargo, para Feyerabend, al haber pasado ya por la experiencia de la perspectiva, esos pintores posteriores (Leonardo, Rafael, entre otros) no pudieron seguir contemplando el mundo bajo el esquema anterior (sin perspectiva). Una vez descubierto (a partir de la transferencia efectuada por Brunelleschi de las reglas de la arquitectura a la pintura), el esquema de la perspectiva articuló –como todo esquema hace- y modificó, los hábitos existentes, y se dio finalmente, al pasar a la conceptualización, como prueba de sí mismo. La evidencia visual apoyaría la exigencia de que el esquema concuerde con la realidad, para que este sea tomado en cuenta seriamente en su época. Luego, en una época más tardía, y ya siendo este esquema dominante, los conceptos abstractos y la perspectiva no son utilizados para imitar sino para construir: de esta manera se introducen mundos nuevos.

Ahora bien, nos interesa de este análisis ver cómo Feyerabend toma el invento de Brunelleschi como un sólido ejemplo de lo que llamará el modelo del escenario. En primer lugar, pone de relieve que el experimento de Brunelleschi no implicaba comparar un producto o artefacto humano (la pintura) con una realidad independiente (el baptisterio) sino que ponía en relación dos artefactos; por lo tanto sólo podría decirse que intentaba imitar la

³ Citado por Feyerabend, op. cit., p 119.

realidad si subrayamos que esa realidad no era una realidad dada, sino también ella misma fabricada. En segundo lugar, comparar dos artefactos implica superar la distinción objetivo/subjetivo, pues ninguno de los artefactos comparados era independiente de la experiencia e interferencia humana, al mismo tiempo que ambos existían materialmente en forma independiente al observador. Dadas estas dos notas, puede interpretarse, con Feyerabend, el experimento de Brunelleschi como la construcción de un escenario.

Describirlo como un escenario (y no como una instancia del modelo de mímesis, que imita algo independiente que está allí, la perspectiva) es sostener que Brunelleschi manejaba (y bastante conscientemente, pues preparó con precisión y cuidado cada paso) el fenómeno mediante un dispositivo escénico. En él, la escena está compuesta por un estructura preexistente (el baptisterio, que podríamos tomar como el decorado de un escenario, el cual preexiste en tanto realidad), un objeto hecho por el hombre (la pintura, en el centro de la escena); arreglos especiales para la visión y proyección de ambos artefactos, así como el proceso de representación mismo (es decir, la acción escénica, productora del espectáculo, o de lo “que está sucediendo”).⁴

Feyerabend sostendrá que la interpretación de las obras de arte en términos de conjuntos de escenarios ofrece un marco de referencia útil para poner en debate ciertos presupuestos relativos a la misma historia de los estilos artísticos, el alcance de los mismos e incluso su funcionalidad. Sin embargo, más que ahondar en dichas cuestiones, por el momento nos interesa el hecho de que atender al modelo del escenario pone en debate ciertos presupuestos no sólo del arte sino también de la ciencia misma y de la relación entre ambos.

El uso del escenario en arte y en ciencia

Para fundamentar esa afirmación, diremos que, para Feyerabend, el modelo del escenario es una interpretación útil para esta “puesta en debate”, en general, dado que:

- 1) Refuta la idea de que es por necesidad histórica que los estilos surgen y cambian, sin mucho control de los artistas en este proceso; este modelo implica en cambio unir la práctica del artista que introduce un nuevo escenario a su mundo histórico y social, con otras prácticas de otras disciplinas que lo precedieron (por ejemplo, lo que Feyerabend llama las “anticipaciones de la perspectiva” en otros ámbitos⁵) así como con las prácticas posteriores que lo prolongan o modifican.
- 2) Corrige dos ideas erradas sobre cómo es que llega a imponerse un “estilo”: la idea de la preeminencia de la mente en la imposición de un

⁴ Cf. Feyerabend, op. cit, pp 125-126.

⁵ Ver cap 4, op. cit.

estilo, y la idea asociada de que el estilo se impone por un cierto “espíritu” de época, libre e independientemente de los condicionamientos materiales (así como, a la inversa, la idea opuesta de que el estilo llega a definirse por imposición de leyes físicas objetivas).

- 3) Algunos ingenios, al proyectar un estilo, pueden hacerlo de manera independiente al proceso de proyección, siendo conscientes de la artificialidad y la relación de su visión de las cosas con el instrumental de su época, por ejemplo como es el caso de Brunelleschi.
- 4) Por último pero el punto que más nos interesa: según Feyerabend el modelo del escenario se puede transmitir de la interpretación de los estilos artísticos a las ciencias con facilidad.

Nos detendremos en este último punto, entonces, para subrayar la importancia en este análisis de Feyerabend de la dimensión artística, al entenderla como aquella en la cual puede rastrearse en primer término la construcción de visiones del mundo plurales. Estas visiones de mundo distan de ser caprichosas, pues siempre han de contar con la resistencia de un “mundo primordial”⁶ o realidad inefable, que se deja decir de muchas maneras; además de ser en esa misma dimensión donde puede también esperarse la construcción de realidades más “beneficiosas” para la humanidad. Más beneficiosas, por lo menos, que aquellas realidades que sostienen sus artefactos/escenarios como si fueran la realidad o el ser mismo, como se ve en la filosofía o ciencia tradicionales, los cuales cuentan no sólo con supuestos de uniformidad y legalidad del mundo y criterios que pretenden identificar un escenario como verdadero, sino con el poder y legitimidad de la ciencia en las sociedades actuales para imponer ese escenario como “la realidad misma”.⁷

Para analizar si es posible esta transmisión del modelo del escenario del arte a las ciencias, debemos, según nuestro autor, tomar en cuenta que los experimentos en ciencia, como el experimento de Brunelleschi que se da en la dimensión artística, implican del mismo modo: a) una serie de transformaciones (en primer lugar, de la naturaleza, con el fin de producir ciertos sucesos; en segundo lugar, de esos sucesos mismos, mediante el procesamiento de datos a fin de obtener “evidencia empírica”) y b) una comparación (de la evidencia empírica con la transformación de otro producto, la teoría científica). En realidad, tal como en el escenario montado

6 Ver, por ejemplo, Feyerabend, “Qué realidad?”, cap 6 de op. cit. Este recurso al supuesto ontológico en Feyerabend es fundamental en la comparación que haremos con Merleau-Ponty.

7 Este punto de vista es el humanitario en Feyerabend o “anti-tiránico”, su interés no es en este punto ontológico o de discernimiento de la verdad. Ver “Los universales como tiranos y como mediadores”, y “La ética como medida de la verdad científica” en op. cit..

por Brunelleschi, donde el artefacto (la pintura) nunca se enfrentaba directamente con una “realidad independiente de la acción humana”, en el experimento científico la imagen teórica (producto o artefacto humano que pretende ser portador de verdad sobre el mundo) nunca se enfrenta directamente con una “naturaleza”, entendida como “realidad independiente de la acción humana”. Tanto lo que llamamos naturaleza como la imagen teórica que los científicos crean de ella, son transformados en el modelo escenario de la experimentación, por complejos procesos. El ejemplo en ciencia que da en este caso Feyerabend es el del inmenso escenario del acelerador de partículas para experimentar la “realidad” de las partículas W y Z y el acuerdo por tanto de la teoría con esta realidad.⁸

En conclusión, para Feyerabend la noción misma de *escenario* contiene mecanismos de proyección que omiten detalles de lo supuestamente “dado” en el espectáculo, pero que retienen los aspectos necesarios para el planteamiento general de los problemas de la realidad, como son las proyecciones mismas y si la proyección tiene una existencia independiente de los aspectos asociados. Y esto es así tanto en arte como en ciencia.

En la dimensión del arte, el modelo del escenario nos muestra claramente que la realidad no es una entidad independiente del mismo sino parte del decorado, el cual además contiene otros elementos. La “imitación artística” tiene lugar entonces en un escenario. En el caso de Brunelleschi se trata de una invención de los aspectos reales mismos a imitar y las proyecciones mentales que llevan a una transformación que da evidencia de la imitación. Y es además una invención la perspectiva porque hay una diferencia entre su escenario y el de la tradición en la cual se inscribe: Brunelleschi controla el decorado, lo produce, lo inventa con cuidado. En cambio, los artistas tradicionales están controlados por su decorado, es decir, raras veces se percatan de su presencia y creen entonces que tratan con los objetos en sí mismos. Las tradiciones son escenarios por así decirlo “invisibles” cuyo decorado contiene proyecciones “naturales”, aspectos “naturales” (aspectos creados por esas proyecciones tomadas como naturales) y estereotipos (estructuras ya fijas que el artista pone sobre el lienzo para reproducirlas).

El modelo del escenario, tanto en arte como en ciencia, es útil para subrayar que cualquier realidad tomada en consideración es un artefacto humano, se fabrica sobre el escenario, y no es inmutable, sino que cambia con la puesta en escena (por ejemplo, en arte, modificando los estereotipos

⁸ Cf. Feyerabend, op. cit., p128-129. Podemos recordar, para dar un ejemplo actual del uso del escenario en la experimentación científica, la relevancia de “espectáculo” otorgado por la prensa en el último año, que tuvo “el hallazgo” en el enorme escenario del acelerador de partículas europeo, de la llamada “partícula de Dios”.

artísticos y los aspectos naturales mismos). Los elementos del escenario son de muchas clases: cuerpos físicos, instituciones, costumbres, creencias profundas, relaciones económicas, procesos físicos y fisiológicos, mecanismos varios que crean una percepción contextualizada, etc. Como vemos, los escenarios o pueden ser novedosos, contruidos, o pueden ya formar parte de la tradición. En el escenario nuevo los aspectos y las proyecciones deben aprender a verse, como un extranjero debe aprender las costumbres y la lengua de una sociedad extraña; la perspectiva tuvo que aprender a ser vista tanto en el mundo como en los cuadros, es decir que el escenario artificial es asimilado por la historia cuando da origen, al no ser abandonado, a una nueva tradición, es decir, a una nueva manera de relacionar imágenes y cosas y ello da lugar a nuevas percepciones del mundo. En los decorados escénicos adquiridos, que ya forman parte de una tradición, la estructura artificial es la misma pero al convertirse en costumbre, al “naturalizarse”, los mecanismos artificiales se toman como la realidad misma. Así, tanto el artista o el científico como el público o el lego, creen enfrentarse sin mediación con el ser mismo, la realidad misma, a la cual imitan. Es decir, ocultan su ambigüedad inherente pues el escenario ya forma parte de sus creencias y ha dejado de ser una artificialidad consciente.

Lo que está asumiendo Feyerabend es que el “mundo” se enfoca, se proyecta, de muchas maneras, cada una de ellas ni natural completamente ni completamente creación intelectual, y que de esa manera surgen ciertos aspectos de la “realidad”, noción que es neutral desde el punto de vista ontológico. En cada escenario proyectamos un mundo, en forma de hábito; proyectamos así varios mundos, y los aspectos que surgen de las proyecciones en diversos escenarios, pueden llegar a entrar en conflicto. Podría parecer que estos aspectos enfrentados no puedan ser partes simultáneas de una misma realidad independiente del escenario. Surge la pregunta, para alguien realista, entonces, por cuál escenario es real y cómo decidirlo. Realistas en ciencia y en arte dirán que algunos aspectos de algunos escenarios son reales y que otros aspectos no lo son. Por ejemplo, sostendrán que los dioses no lo son (es decir, no están fuera del escenario, son sólo producto de nuestras proyecciones) y en cambio los átomos sí (están fuera del escenario aunque sea un escenario determinado el que los manifieste). La racionalidad del realista (ingenuo, agregará Feyerabend) para dar esta respuesta se funda en dos tipos de razones: los resultados exitosos y la ideología (entendida como visión del mundo).

Ahora bien, Feyerabend sostendrá que esas razones sólo deciden el asunto para las personas que valoran exitosamente esos resultados y que aceptan esa ideología. Cada tradición tiene resultados importantes para sus miembros y una ideología que los justifica. Sostener esto puede ser entendido como relativismo, pero para Feyerabend tanto realismo como

relativismo comparten el mismo supuesto: que los escenarios o tradiciones están definidos y contrapuestos y claramente diferenciados. Este supuesto no es compartido por Feyerabend, pues la mayoría de las tradiciones interactúan, son ambiguas, transformables (no son mundos cerrados) y la indefinición forma parte de su naturaleza. La abundancia del ser puede ser escenificada de muchas maneras que incluso, por qué no, se superponen. A pesar de suponer “un ser” abundante o “mundo primordial”, Feyerabend está además indicando que nuestro acceso al mismo implica una creación escénica, una pluralidad ontológica, indecible.⁹

La abundancia del ser en Merleau-Ponty: las dimensiones de la carne y la institución de sentido

En la filosofía del cuerpo y de la percepción de Merleau-Ponty, vemos un intento diferente (pero no lejano al de Feyerabend) de crítica al intento ilusorio del modelo de la mimesis o imitación –o intento de unir cada intuición sensible con un objeto fijo de observación–: la perspectiva, por ejemplo, no sería otra cosa que una sedimentación dada por una cierta expresión del mundo perceptivo en una cierta tradición (primero artística, luego científica) del mundo humano. Para Merleau-Ponty, lo intersubjetivo prima sobre lo subjetivo y hay entonces una esfera de anonimato y un compartir la experiencia del mundo a partir de la vida colectiva.

Incluso en la primera etapa de su filosofía, representada por *La Fenomenología de la percepción* (la cual fuera en algunos puntos importantes criticada en una segunda etapa de su pensamiento, más decididamente ontológica)¹⁰, afirma Merleau-Ponty un primado de la coexistencia de las tradiciones. La experiencia perceptiva del mundo percibido se da no a partir de un cogito fundante, sino a partir de lo corpóreo como vehículo del ser; y esta experiencia pone en evidencia una sedimentación de las significaciones en el mundo (en el cuerpo de los otros, los objetos de uso, los paisajes, las obras y el lenguaje mismo). El cogito no es el comienzo de la experiencia del mundo: la historicidad humana, para Merleau-Ponty, no puede ser pasada por alto. Otros

9 Ver por ejemplo, op. cit., “El realismo y la historicidad del conocimiento”, especialmente pp173-176.

10 Nos referimos a *Fenomenología de la percepción* como primera parte de su pensamiento y para la etapa más tardía, “ontológica”, remitimos a los cursos dados antes de su muerte así como a *Lo Visible y lo invisible* (citaremos VI). En lo que sigue nos atenderemos a esta última parte de su pensamiento, aunque quisimos dar cuenta de que en este punto no supone una ruptura con su filosofía anterior, sino un desarrollo más profundo.

hombres nos han precedido y han elaborado en común su experiencia del ser, y han depositado (mediante la institución del sentido) la obra de su interacción en el mundo. El mundo es, entonces, un intermundo.¹¹ Podemos, para Merleau-Ponty, explicitar las formas concretas por las cuales las formas culturales de la intersubjetividad (es decir, las dimensiones artísticas, sociales, políticas, científicas), llaman a su propia prosecución histórica asociando a los sujetos a su estilo de despliegue o desarrollo: las diferentes tradiciones artísticas, sociales, teóricas, que objetivizan y olvidan al hacerlo su origen anónimo e intersubjetivo. Este entrecruzamiento de la naturaleza y la cultura en el mundo percibido, que da cuenta de un *estilo de estar allí*, es llamado por Merleau-Ponty, “quiasmo”.¹² La sedimentación de la vida cultural hará que la institución del sentido del ser que se ve en el orden humano común dé lugar a un sentido “objetivo” el cual se pretende trascendente a las subjetividades.

Cada una de estas tradiciones ilumina en esa objetivización un aspecto del ser que se vuelve artificialmente transparente al delimitarlo, recortarlo, del tejido opaco de la carne del mundo. Aclaremos, antes de seguir, lo que significa “carne del mundo” en la segunda etapa de la obra de Merleau-Ponty, a la que nos estamos refiriendo aquí: la Carne (ya no el cuerpo, como en el primer Merleau-Ponty, el fenomenólogo) es un *elemento* (como lo era para los griegos el agua, o el fuego, etc.) pero un elemento pluridimensional, campo de todos los campos, el *tejido* de lo cual todas las cosas están hechas: es decir que no es ni materia, ni espíritu ni substancia, sino que sería mejor definirla, según este autor, como una “cosa general” a medio camino del individuo espaciotemporal y de la idea, suerte de principio encarnado que conlleva un estilo de ser de todo y del cual somos y se es en cualquier caso una parcela.¹³ Este elemento que alimenta al ser (ser bruto o ser salvaje, mudo, del cual sólo podemos hacer alusión indirecta con la palabra o la expresión), sufre continuamente, internamente, un “trabajo de fisión”, y está continuamente en movimiento, abierto a las mutaciones más variadas (los ser ahí, seres fenomenales, que pueden ser expresados por el cuerpo humano, el cual posee esa capacidad expresiva del ser). Como vemos, la “abundancia del ser” en este caso es inabordable e infinita, pues en su incesante metamorfosis, y a pesar de ser de alguna manera el origen de toda verdad, el intento de acompañar las continuas metamorfosis de la Carne, nos encuentra, como seres encarnados que somos, viviendo en el interior de fisiones y segregaciones que nos ubican a la vez como espectadores y como actores de una verdadera creación continua. Toda visibilidad es la Carne, y nosotros mismos somos “videntes” y visibles a un tiempo. El arte para Merleau-Ponty tendrá una preeminencia en la

11 Cf. Bonan, p. 199

12 *Chiasme*: ver por ejemplo, VI p307.

13 Esta definición de Carne está tomada (y traducida) de *Le Visible et l'Invisible*, p. 191.

dimensión expresiva de esta visibilidad, pues la venida al sí, la divergencia –o diferenciación– por la que se vuelve visible un aspecto de la Carne, se lleva a cabo en primer lugar no de manera conceptual o intelectual, sino análogamente a como la visión del pintor se realiza a través de su cuerpo.

Podemos poner en correlación, en este punto, el análisis que Feyerabend hace de Brunelleschi, como segregador, podríamos decir, de la perspectiva (como expresión, forma de ver las cosas y de su relación entre ellas y con nuestro cuerpo en el espacio). Es lo que el mismo Merleau-Ponty hace con Cézanne como iniciador del arte moderno, otro inventor de escenarios y no meramente reproductor de escenarios adquiridos, diría Feyerabend.¹⁴

Esas metamorfosis carnales (entiéndase “de la Carne”) para Merleau-Ponty, si no son superficiales (es decir, pasajeras, no atraen nuestra atención, no fijan la intencionalidad de nuestro cuerpo en ellas), quedarán sedimentadas hasta que pierdan su profundidad y sea olvidado su origen en la tradición (como propone Feyerabend que sucede con los escenarios adquiridos). Como prueba de ello Merleau-Ponty –y Feyerabend no estaría en desacuerdo– nos propone una experiencia simple como la mirada, pero teniendo en cuenta que la mirada ya exige de nosotros una postura corporal, una forma de intención, más que un saber. Sentir la atracción inmotivada del mundo e intentar comprenderla: en ello consiste “aportar nuestro cuerpo”, en el cual se deposita una historia. La percepción misma es, así, intersubjetiva.

Conclusiones: un diálogo posible entre el escenario y la expresión/institución

Creemos que con estas coordenadas de la filosofía tardía de Merleau-Ponty podemos dar cuenta de un diálogo posible (iniciado entre dos de los ejemplos respecto del arte en sus obras, los de Brunelleschi y Cézanne), entre el modelo del escenario en Feyerabend para dar cuenta de la existencia de un aspecto del ser que se manifiesta en nuestra percepción y el modelo de “institución” de la divergencia del ser percibido o expresado de la carne del mundo, en Merleau-Ponty que entra a formar parte sedimentada de nuestras tradiciones o dimensiones culturales con la cuales lidiamos al ser en el mundo. Creemos que podemos dar cuenta de este diálogo, pero no lo desarrollaremos aquí. Sólo hemos comparado los supuestos comunes y creemos encontrar un mismo

14 El famoso análisis de Merleau-Ponty acerca de Cézanne se encuentra en *La duda de Cézanne*, principal pero no únicamente. Allí se detiene en la expresión particular de su estilo que busca la manifestación de otra manera de ver, en la cual forma y figura, color y línea, cosas y cuerpos se expresen en el espectáculo del “solapamiento”. Dejaremos como trabajo pendiente para el futuro una comparación más estricta y rigurosa entre los análisis, por estos autores en consideración, de Brunelleschi y de Cézanne.

centro de interés respecto de la ambigüedad de lo real y nuestro posible e infinito acceso al ser de lo real.

Ambas filosofías, además, presentan como dimensión privilegiada a la dimensión estética en la expresión (si no conquista, entre comillas) de la abundancia del ser (Feyerabend), de la carne del mundo (Merleau-Ponty). Ambas filosofías, también, presuponen en su ontología más o menos desarrollada un ser o realidad abundante: un ser o mundo primordial “oculto” e “inefable”, “resistente” y “algo dócil”¹⁵ para Feyerabend, del cual nuestras visiones del mundo serían recortes, manifestaciones escénicas; o bien una Carne del mundo dinámica, un tejido, elemento, campo de campos de experiencia para Merleau-Ponty, en el cual sujeto y objeto inhiere, un intermundo cuya profundidad no puede ser expresada completamente pero de la cual la expresión humana es nuestra manera de dar sentido e instituir la realidad según las dimensiones que habitamos. Y el rol paradigmático del arte puede ser utilizado, en ambos autores, como modelo trasladado a la dimensión científica y a su intento de conquista o expresión del ser desde una tradición sedimentada, desde un escenario que se ha olvidado de sus orígenes. En ambas filosofías, por lo tanto, la verdad se vincula con cierta manera de expresión del ser ahí, proyectado naturalmente para Feyerabend o percibido para Merleau-Ponty, y por lo tanto vinculada con la intersubjetividad y la intercorporeidad. Pero esto mismo resulta en una reformulación de la idea misma de verdad, o de su anulación directamente, si la entendemos como mimesis o representación de un ser dado fijo e invariable. La verdad objetiva de la ciencia siempre será entonces una más, de valor derivado, superficial y no profundo, producto de una construcción (en Feyerabend la naturaleza misma es un artefacto) de un escenario ya olvidado, o de la institución (en Merleau-Ponty la relación entre actividad y pasividad de nuestro ser en el mundo es más ambigua que en el caso de Feyerabend, y por ello instituir no es lo mismo que construir), institución del sentido de lo real en una tradición que seguimos, en la cual nos encarnamos.

Bibliografía

Bonan, Ronald (2011) *Merleau-Ponty*, Paris, ed. Les Belles Letres.

Feyerabend, P (2001) *La conquista de la abundancia. La abstracción frente a la riqueza del ser*. Barcelona, Paidós.

15 Cf. Feyerabend, en “El Arte como producto de la naturaleza en tanto obra de arte”, cap 8 en op. cit., p. 263.

Merleau-Ponty, M (1979) *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty (2000) *Parcours Deux, 1951-1961*, Verdier.

Merleau-Ponty (1979) *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.