



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v74n189.122185>

DE LA ABSTRACCIÓN Y LO NATAL^{*}



ABOUT ABSTRACTION AND NATAL

PATRICIO MENA MALET**

Universidad de La Frontera - Temuco - Chile

Cómo citar este artículo:

MLA: Mena Malet, Patricio. “De la abstracción y lo natal.” *Ideas y Valores*, 74.189 (2025): 23-42.

APA: Mena Malet, P. (2025). De la abstracción y lo natal. *Ideas y Valores*, 74 (189), 23-42.

CHICAGO: Patricio Mena Malet. “De la abstracción y lo natal.” *Ideas y Valores* 74, 189 (2025): 23-42.

* Este artículo ha sido escrito en el marco de los Proyectos Fondecyt Regular N.º 1210269 y 1240701 de los cuales el autor es investigador responsable.

** patricio.mena.m@ufrontera.cl / ORCID: 0000-0001-5936-8641.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El presente texto busca interrogar, en diálogo con la fenomenología estética de Henri Maldiney, aquellas experiencias, tales como la de una pintura o un paisaje, que movilizan una abstracción que puede ser entendida como una reducción a lo originario, al aparecer en su emergencia, antes que a lo aparente en cuanto tal. Bajo este respecto, la abstracción en pintura, pero también en experiencias que comprometen el sentir, tiene una potencia desobstructora que se busca aquí interrogar. Para ello, se recurrirá al examen de dos experiencias estéticas: la pintura y el paisaje. Ambas se caracterizan por movilizar una abstracción que, antes que desrealizar nuestra relación con el mundo, le permite al existente descubrirlo en su dimensión natal, esto es, sorprenderlo en su nacimiento.

Palabras clave: abstracción, natal, paisaje, pintura, pureza.

ABSTRACT

The present text seeks to question, in dialogue with Henri Maldiney's aesthetic phenomenology, those experiences, such as painting or landscape, that mobilize an abstraction that can be understood as a reduction to the original, to appearing in its emergence, rather than to appearing as such. In this respect, abstraction in painting, but also in experiences that involve feeling, has an unobstructive power that we seek to question here. To this end, we will examine two aesthetic experiences: painting and landscape. Both are characterized by mobilizing an abstraction that, rather than derealizing our relationship with the world, allows the existent to discover it in its native dimension, that is, to surprise it at its birth.

Keywords: abstraction, natal, landscape, painting, purity.

Introducción

No hay ninguna duda de que la virtud de la fenomenología, husseriana o posthusseriana, consiste en tematizar e interrogar el venir a presencia de las cosas mismas, de sus modos de presentación, de sus evidencias y del acceso metódico que requieren los fenómenos examinados. Ahora bien, tal como lo indica Anthony Steinbock, “la filosofía, particularmente fenomenológica, estuvo tradicionalmente dominada por un modo particular de donación, a saber, la ‘presentación’”, es decir, “la manera como los objetos, o los aspectos de los objetos, son conducidos al aparecer en relación con un sujeto percipiente o cognosciente” (Steinbock 66). Mas, fenomenologías como las del propio Steinbock o la de Maldiney, entre otras muchas, han sabido reconocer que las cosas no siempre se nos ofrecen como *objetos*, como objetos intencionales, ni tampoco como útiles a la mano, si interrogamos su modo de ser. Pero, también se podría preguntar si hay fenómenos que, incluso si nos parece que saltan a la vista, rehúyen, sin embargo, de su aprehensión temática. Fenómenos, por ejemplo, como aquellos que nos arriban con una excedencia de sentido —por ejemplo, “respecto de lo que le antecede” (Walton 99)— y que los experienciamos como una irrupción radical de alteridad que estremece de una u otra manera nuestra existencia, fenómenos cuyo impacto puede ser tan desgarrador como sutil, apenas perceptible, pero no por ello menos transformador: el acontecimiento, el rostro del otro, la vida, el ambiente, ponen en cierto modo en cuestión el hecho de que las estructuras constitutivas de la intencionalidad o de la vida fáctica o del cuidado sean suficientes para clarificar su venir a presencia, planteando, de esta manera, una resistencia radical para su comprensión temática. Sin embargo, elusivos e irreductibles como sean, no dejamos de *hacer* su experiencia y de quedar, de una u otra forma, aventurados por ella. Así, aunque sean raras las ocasiones —lo que no desmerece en nada el sentido que cobran en el curso de nuestra vida—, hay veces en las que somos tocados por acontecimientos que estremecen nuestra existencia de una manera radical, feliz o desgraciada; hay otras, en las que somos remitidos a una responsabilidad abrumadora e ineludible, como cuando vivimos la paternidad en las respuestas que ofrecemos, buena o malamente, a la llamada continua y urgente, siempre urgente, de nuestros hijos; y hay otras en las que nos vemos de pronto hundidos y comprometidos en un ambiente cuyas tonalidades afectivas nos engloban y sumergen en ellas, como, por ejemplo, cuando, inesperadamente quedamos a oscuras y el espacio se tiñe de una atmósfera inquietante, altamente expresiva, pero sin contornos claros ni delimitables. Así, entonces, es parte esencial de este tipo de fenómenos —todos de un modo singular— que se den de una manera insigne e inobjetiva, pero que, en cualquier caso, constituyen nuestra existencia

críticamente de punta a cabo, puesto que su presencia la vivimos como una experiencia sorprendente y que nos hunde en lo natal, esto es, en la emergencia sorprendida de las cosas mismas.

He aquí que quisiera intentar examinar algunos fenómenos estéticos, pero no aquellos que dependen de disciplinas como la historia del arte, sino más bien los que acontecen como un encuentro singular entre el existente y una obra de arte (pictórica, por ejemplo, sea el pintor o el espectador) o un paisaje (pintado o recorrido) y que, en su singularidad, se revelan inobjetivos haciéndose sentir en nuestras propias carnes como “*real real*”, en los términos de Maldiney. Fenómenos que, haciendo su encuentro, nos ponen en presencia del aparecer en su emergencia y renuevan, de una u otra manera, el sentido de nuestra existencia. Un breve relato de este filósofo nos permite comenzar a aclarar esto:

Desde hace días estaba tras la huella de Cézanne en medio de las rocas y pinos de la cantera de Bibemus y hasta en el bosque de Saint-Antonin. Pero, era el mundo mismo que Cézanne me enseñaba a desear a través del espectáculo de las cosas. Cada vez que en el curso de este peregrinaje he llegado a captar algo en su realidad —trátese de una colina, de una casa o de un pino—, me he dado cuenta de que ese algo no se había vuelto real sino porque el espacio desplegado por mi mirada era un espacio habitado por todo el resto. Y no solo habitado, sino también organizado y estructurado. Y eso de una manera muy precisa: cada una de mis percepciones estaba atravesada de punta a cabo por la presencia, próxima o lejana, visible o invisible, pero siempre eminente de la Sainte-Victoire. La montaña mágica se convertía en mago. Por ella se producía la transformación del mundo —sin la cual los elementos limitados que son una roca, un árbol, un muro, son solo objetos conocidos. (Maldiney 2013 11)

¿Qué es lo que aquí describe Maldiney? ¿Qué es aquello de lo que quiere dar razón? Ciertamente, el venir a presencia, no solo de una roca o de un pino, sino de la apertura que, en cuanto paseante y deseante, experiencia en entorno a la montaña Sainte-Victoire. Se trata de un acontecimiento movilizador y transformador: la montaña volviéndose presente a la mirada de Maldiney, por su mirada, que hace de él el centro del mundo y, en su venir a presencia —de la montaña—, todo alrededor se moviliza y es transformado. Mas, creo que todos aquí podríamos presentar como objeción el hecho de que muchas de las veces en las que hemos tenido la ocasión de estar a los pies de una gran montaña o de un volcán que domina el espacio, no hemos visto más que eso, al volcán Villarrica, por ejemplo, que se deja ver desde pueblitos aledaños como Pucón o Villarrica, y que se ofrece como un bello espectáculo pero que no alcanza las notas que Maldiney creía descubrir al enfrentarse o ser confrontado por la Sainte-Victoire. Pero, habría entonces que distinguir:

Un hombre, dice Maldiney, tiene la mirada de su vida. Y el solo hecho de vivir nos impide tener ojos puros. La pureza de la mirada es una reconquista —y en el límite un abandono [...]. Para la mayor parte de los hombres el mundo es también un espectáculo: aquel que tienen ante los ojos. Pero ¿de qué ojos se sirven? De un ojo atado a la mano, de un ojo analista que prepara la acción útil por un recorte del Universo. Un lugar para cada cosa. Y el hombre tiene su lugar, emboscado como una araña en su tela cuya red proyecta para detectar y localizar los objetos del mundo; un mundo compuesto de objetos separados y donde cada uno responde a una utilidad, y se encuentra con todos los otros en una relación de exterioridad. (2013 13-14)

Se precisa entonces otra mirada, una menos analítica y que librándose del dominio de la mano y la utilidad, pueda sorprender la emergencia del mundo. Se trata ciertamente de una conversión de la mirada, de una reducción gracias a la cual la pureza —cuestión que es preciso interrogar— se dona como una posibilidad propia. En pintura, es la abstracción la que cumple la función de la reducción fenomenológica, aunque no pueda ser restringida solo a su dimensión metódica, pues, también es, a juicio de Maldiney, un modo propio de la existencia, una manera de apertura a lo real, a lo abierto. En cualquier caso, la abstracción vuelve la mirada hacia lo real tomado, en expresión de André du Bouchet, en su dimensión natal, es decir, en el instante de su emergencia. Esta es, por lo tanto, la tarea a la que quisiera abocarme, a saber, esclarecer cuál es el sentido de la abstracción en el encuentro con lo real, sea, en la experiencia que hace el pintor en su relación con el motivo o en la que queda involucrado el espectador cuando se halla expuesto y dispuesto a una pintura que, antes que dársele como una representación ilustrativa de un objeto o de un lugar, se ofrece más bien como un espacio que se abre críticamente, que lo implica y envuelve y con el que comunica de un modo tal que conforma también su existencia.

Abstracción y apertura

Aquella expresión de Jean Bazaine, tantas veces retomada por Maldiney, según la cual, “Abstracto, todo arte lo es o no es [arte]” (Bazaine 59), nos permite entrar de lleno en la cuestión que es aquí la nuestra. Pues, si hay un arte abstracto, es preciso indicar que, tal como lo señala Bazaine, la abstracción no es una *operación* exclusiva de la pintura así llamada abstracta,¹ sino que es un momento constituyente

¹ Múltiples fenomenólogos, tales como Ingarden, Henry (*Phénoménologie de la vie; Ver lo invisible*) o Maldiney (*Ouvrir le rien, l'art un; Regard Parole Espace; Espace, Rythme, Forme*), se han ocupado, precisamente, de la pintura abstracta y, en particular, de Kandinsky.

de todo gran arte y, en suma, de la existencia humana misma, cuando aquella está o queda abierta pasiblemente a lo real, esto es, a la sorpresa de su surgimiento y encuentro. Es así como la abstracción en pintura, pero también en los momentos críticos de nuestra existencia, en palabras de Frédéric Jacquet,

hace posible una desobstrucción del aparecer, da a ver el fenómeno desnudo o puro, la pureza de la que es cuestión y que implica la puesta entre paréntesis de lo que impide a la fenomenología constituirse, a saber, los presupuestos subjetivistas y objetivistas. Se trata de reducir la objetividad que flanquea a las cosas a causa de la actividad gnósica del sujeto, para dejarlas aparecer en su desnudez, según la modalidad primordial de su manifestación. (77)

Pero si esto es así, vale decir, si la abstracción hace posible una “desobstrucción del aparecer”, si nos hace encontrar lo real, el fenómeno puro, entonces, esta, la abstracción, tiene como propósito volvernos hacia lo esencial antes que a lo accidental; es un modo de poner al existente en presencia de sí, del mundo, de las cosas en su surgir, sin que aquello implique un “poner delante”, un “tener a la vista” y “a la mano”, y que responde a un tipo de presentación objetiva, incluso, si aún puede, esta última, descomponerse en múltiples maneras de dación: hay también, como antes lo indicábamos, otras formas de dación y que comprometen otros tipos de evidencias tanto o más robustas que las de la objetividad. Mas, ¿qué tipo de presencia pone en juego? Y es que la presencia, aquel

estar presente (*prae-sens*) es estar *anticipado a sí mismo*. Hay allí una antilogía, un signo de contradicción que separa dos órdenes: eso que, en el plano de la cosa, del ente puro y simple, constituye una imposible condición de ser, es la condición de ser en lo imposible que define dimensionalmente al existente. Existir, en el sentido no trivial, es tener su estancia fuera de sí, extáticamente, sin haber tenido que salir de una situación previa de pura inmanencia. (2003 7)

Pero, no solo el hombre existe y puede, entonces, volverse presente para sí y en y al mundo, o, en palabras del poeta André du Bouchet, puede encontrarse “afuera siempre en el centro” (1979); pues, el arte, el arte también *existe*, es decir, tiene su propia trascendencia y vía, y es precisamente eso lo que la abstracción evidencia. Qué quiere decir esto, sino que la abstracción, movilizada por la experiencia, sea del pintor, del espectador o del paseante que se halla de pronto hundido en un paisaje que lo encuentra y arrebata, abre al existente a la reconquista de la realidad en su desnuda presencia, en su presencia matinal y originaria que, sorprendiéndolo, se resiste, sin embargo, a ser fácilmente

apresada por la visión y el pensamiento. Es así que lo que está en juego no es tan solo la conquista de lo “abstracto” en una pintura o en la orientación que toma nuestra existencia en la cotidianidad, sino el examen de la manera cómo este tipo de experiencias, experiencias estéticas puesto que comprometen el sentir como apertura, como trascendencia y acontecimiento, son movilizadas y movilizadoras, vivificantes si se quiere, en cuanto que en ellas hacemos el encuentro, por ejemplo, de las formas en su carácter “abstrayente”, es decir, en cuanto provocan o producen una abstracción sin la cual no se haría el encuentro de lo real. Es así como Maldiney dice que: “las formas de una obra de arte no son, a decir verdad, abstractas, son abstrayentes; no son extraídas de un complejo previo” (2022 73). Lo mismo se puede decir del encuentro que hacemos de un paisaje montañoso que se da como una “forma en formación”, en una tensión que, antes que cerrar el espacio, lo abre, lo mantiene y sostiene en dicha apertura recíproca entre la solidez y pesantez de una montaña o volcán que espacia el espacio y la fluidez y viviandad de las aguas que descienden y se precipitan, tensionando lo macizo del terreno y relevando de pronto su movimiento continuo, tan inaparente como evidente. Pues, en ambos casos, el de la pintura, y las formas que la componen, y el del paisaje, y sus tensiones movilizadoras, no hay la experiencia de un “*abstractum*” propiamente tal, sino más bien de una potencia abstrayente: y entonces, de pronto, las cosas se vuelven presentes de un modo que no depende de la presentación intencional, aunque ello no implique su anulación total y completa. Y esto, porque lo que la abstracción hace presente no es la pintura en sus imágenes, ni el paisaje en sus hitos turísticos, ni el “signo de las cosas, sino el acto de su aparición-desaparición en la universal fenomenalidad del mundo” (Maldiney 2013 53). Así, lo que está en juego son formas, pero estas se hallan en formación continua y simultánea; es en su movimiento crítico que la pintura, por ejemplo, deja de ser un mero espectáculo, para más bien abrir un espacio y un mundo que comparecen a la mirada que ya no se halla atada a la mano, como decía Maldiney. Esto es, el espacio que abre la obra no es, ciertamente, el de la acción, aquel que recorremos sin que tengamos que fijar nuestra atención en él, sino tan solo para no tropezar o para no ser impedidos de llegar a nuestro destino; el espacio abierto por una pintura de Tal Coat o de Cézanne, por ejemplo, es un espacio vivido que no está clausurado por el sentido de la acción: “caminamos en él como respiramos —indica Maldiney” (2013 56). Y entonces, el espacio que abre la obra es también uno que el existente habita y al que se expone al ritmo de su respiración, de su marcha que ahora ha perdido el sentido teleológico de una vida orientada por fines prácticos. Y esto porque el contenido del arte no es un hecho, una imagen, una

representación, sino un *Acto* (Maldiney 2013 56). Es por ello por lo que el arte figurativo, el buen arte figurativo, también es abstracto, pues,

en una obra figurativa la imagen tiene por función esencial "aparecer"; y su momento *aparicional* no depende del objeto, sino de la mirada. Pues lo propio de la mirada y de la percepción estéticas es no tener otra estructura que las estructuras de la obra en funcionamiento. Si el arte figurativo mueve imágenes, no se mueve él mismo sino en el acto de las formas, y las formas son la estructura de la mirada. (Maldiney 2013 57)

Ahora bien, siendo que la abstracción permite, en primera instancia, “desobstruir el aparecer”, sustituyendo las imágenes por las formas, esta conlleva una interrogación del sentir y su dimensión comunicativa y que no debe ser confundido con las sensaciones:

Sentir no es tener sensaciones, como pensar no es tener ideas. Pocos se dan cuenta de ello [...]. El sentir no tiene la estructura de un enfoque intencional, tampoco de una pasividad maleable y corrompible a merced. Es, según la expresión de Erwin Straus, “comunicación simbiótica con las cosas”. “En el sentir, dice, hay yo y mundo, yo con el mundo, yo en el mundo”, siendo el acento puesto en el “y”, en el “con” y en el “en” —o lo que quiere decir la misma cosa— en el “entre”, en la distancia por la que se abren juntos uno a otro, el yo y el mundo. (Maldiney 2022 15-16; cf. Greisch 138)

Como se puede apreciar el sentir es ese acontecimiento primario y elemental, de “apertura recíproca” entre el sujeto y el mundo. En primer lugar, se trata del encuentro entre el existente y las cosas sorprendidas en su puro aparecer, en su repentino surgir: la pintura —así como la poesía que busca escribir como los pintores pintan las cosas mismas (cf. Collot)— y el paisaje son ejemplos privilegiados al respecto. Y es que la abstracción busca precisamente sacar a la luz el modo como “el pintor comunica [...] no con tal o cual cosa que lo impresiona, sino con el mundo en su totalidad” (Maldiney 2022 16-17), y así dar cuenta, entonces, del momento pástico que afecta dicha apertura. En suma, la abstracción tiende a abrir el espacio, a entregar la ocasión de comunicar con lo natal y, bajo ese respecto, antes que sustraernos del mundo y despojarnos de él, nos lo devuelve.² Así, por ejemplo, Cézanne no buscará

2 Al respecto, Jérôme de Gramont indica lo siguiente: “Si se concede que toda nuestra aventura de existir y de nuestro ser-en-el-mundo comienza con la experiencia, es preciso extenderse sobre el sentido de ese comienzo, el que puede significar a la vez a) el comienzo efectivo propio de nuestra experiencia cotidiana, volcado al plural de las primeras veces (los primeros pasos o el primer amor, etc.) y a la exploración del ‘claroscuro del mundo’ (Jean-Yves Lacoste), b) el comienzo olvidado de esa primera mañana del mundo, cuando toda cosa presente reposa en ‘la potencia, la divinamente

poblar sus cuadros con cosas —representaciones que ilustren el mundo que tiene a la vista—, sino más bien hacer patente lo que simplemente no lo es, esto es, volver visible lo invisible. De este modo, lo que sostiene una pintura, una *Sainte-Victoire*, por ejemplo, no es mostrar la montaña en sus detalles, sino comunicar la experiencia del vacío que es un espacio de tensión [a juicio de Maldiney] suscitado por los colores agudos y transparentes, y que todos transparecen en el espacio de cada uno y cuyas tensiones internas y mutuas, que un ritmo único integra, abren la profundidad en la en que se mantienen en suspense. (2012 173)

Entonces, la abstracción no señala un objeto en particular como, por ejemplo, unos duraznos apilados sobre la mesa del comedor, sino que abre y revela la dinámica de su manifestación poniendo entre paréntesis su positividad o facticidad, y esto al tiempo que libera al sujeto —al propio pintor o al espectador, por ejemplo— de toda interpretación objetivante que opera cuando se halla ante una obra de arte, como cuando, mirándola, se conforma con buscar aquello que pueda fácilmente reconocer en ella, es decir, conducir a los esquemas que conforman su habitualidad. Por el contrario, la abstracción antes de ser, por ejemplo, una mera substracción de las cualidades segundas de una cosa, como si con ello se la despojase del todo de su momento objetivo, abre al instante de su emergencia, a saber, a su acontecialidad que es cuando su presencia se vuelve verdadera e intensamente manifiesta, esto es, *real*. Pero, nada acontece sin que adquiera cierto peso, gravedad e inaccesibilidad en quien padece su arribo. O, para decirlo como el poeta André du Bouchet: “en el centro se descubre el soporte que no se alcanza” (*au centre se découvre le support qu'on n'atteint pas*) (2000 27). ¿Cuál centro? Aquel que es apertura y que es abierto por el encuentro con la obra, la mirada del pintor, del paseante, etc.: el existente, entonces, que no puede hacer la experiencia de la obra, de sus formas en formación, sin interiorizar el mundo que le abre y lo abre. Pues, el mundo no se da tan solo como un entramado de significaciones, no cobra sentido tampoco y únicamente a partir del esquema intencional, sino que adviene haciéndose espacio en el existente, interiorizándose en aquel, al tiempo que este —el existente— trasciende y se sostiene afuera de sí transformándose a la luz del mundo advenido, ese soporte

bella Naturaleza’ (Hölderlin), y c) el comienzo reprimido de un mundo presa de la más profunda desolación, la desolación de una ‘tierra vacía’ (T. S. Eliot). El verdadero comienzo, aquel que deja aparecer el mundo en el resplandor de un primer día, o aquel que, antes incluso de ese primer día, nos hunde en una noche cada vez más profunda, eso es lo que habremos perdido en el transcurso de una existencia cotidiana consagrada al claroscuro del mundo, con sus trabajos y sus días, sus preocupaciones, sus penas y sus placeres” (De Gramont 62).

que no se alcanza, habría que decir, que no se alcanza nunca del todo y que sin embargo basta para quedar abierto al advenimiento de las cosas en sus tensiones, en su formación, en su ritmo compartido con el existente. Así, cuando hacemos el encuentro de una obra cuyas formas son abstrayentes, y no meras abstracciones, esta nos pesa, nos parece grave, porque reconocemos que aquello que da y muestra no es lo que sale al paso, no es lo que ahí se da tan obviamente, los duraznos o tal o cual escena que puede ser desglosada por la historia del arte, sino una presencia que se manifiesta en su ausencia. Incluso si la pintura es figurativa, esta será abstracta en cuanto haga patente eso que, inaparente, nos asedia y compromete: la espesura o ligereza del color, la expansión u omnipresencia de la luz, la profundidad de una mirada o de un gesto, el ritmo de las formas que resuena también en el existente, y con las que ahora comunica o participa y que le interpelan de una u otra forma hundiéndolo en ese mundo que hace obra en él.

Abstracción y pureza

Con todo, la abstracción, puesta en juego en la experiencia estética, puede ser entendida como un movimiento hacia “lo esencial” de la presencia, del venir a presencia y que pone en suspenso aquellos modos de “estar frente a”, o maneras de disponibilidad que dependen más bien de la objetividad o del uso, de la manipulación, de la prensión que conlleva la utilidad. También pone en suspenso un modo de estar orientado que es propio del ser humano en cuanto actuante. No solo las cosas son despojadas de su objetividad con el fin de encontrarlas en su puro surgir, esto es, en su dimensión acontencial, sino que también el existente debe librarse del *interés*, esto es, de los intereses por los cuales se orienta pragmáticamente en el mundo para, precisamente, recobrarse como existente; orientado, claramente, pero de un modo desinteresado —lo que no implica, sin embargo, ausencia de interés, sino, por el contrario, un interés que no se deja absorber por su poder anticipatorio—. Es el caso de algunos pintores como Cézanne, Matisse, Hollan o Tal Coat que, tan disímiles entre sí, no dejan de rehuir, precisamente, de la anticipación que, en cuanto tal, hace correr el riesgo de dejar ver solo lo que ya se ha visto. Hollan, por ejemplo, señala que:

El árbol existe sin mí. La vida bajo esta forma está limpia de mí [*la vie, sous cette forme, est pure de moi*], de mi subjetividad, de mi proyección [...]. Ante el árbol mi oportunidad es entrar directamente en contacto con lo desconocido, con lo “no yo” [*pas moi*]. Eso da un sentimiento de libertad. (4)

Pero, entonces, el encuentro con lo desconocido, con aquello que de alguna manera escapa al dominio de la vista en su intención objetivante,

de la prehensión, de la captación y que, de una u otra manera, abre la vía para la desobstrucción del aparecer exige también un trabajo sobre sí, un despojamiento o distanciamiento de sí o de las maneras como nos orientamos según el modo del interés y la anticipación. La cuestión es entonces la siguiente: ¿cómo ver sin esquemas previsores que nos ponen ante lo ya visto en vez de situarnos en relación con lo desconocido, con lo “no yo”? El poeta André du Bouchet, cuya obra poética se deja instruir por la pintura y cuyo camino seguido es también el de la abstracción, concibe al poeta como un ser de lejanía y de distancias: “yo escribo tan lejos de mí como me es posible” [*j'écris aussi loin que possible de moi*] (1991 38; cf. Du Bouchet 2000 40). ¿A aquella inhibición del interés, de la anticipación, implica una distancia de sí? ¿Esta última es parte de la puesta en juego de la abstracción? Creo que esto se puede entender del siguiente modo: antes que comprometernos en el mundo de la acción —que es el de nuestros intereses por los que nos orientamos en la vida social, política, etc.—, es preciso considerar al mundo mismo como acción o, si se quiere, como “modulación rítmica”, que se mueve y pone en movimiento a las cosas individuándolas y entrelazándolas al mismo tiempo. Así, por ejemplo,

para descubrir la unidad del mundo vivo —indica Maldiney— es necesario dejar de vivir para sí —y comenzar simplemente a vivir—, es decir, a vivir con todo. Solo entonces captaremos el ritmo del mundo —en la pulsación de una duración que nos es común— a él y a nosotros. (2013 14)

Tomemos como ejemplo aquellas excursiones a bosques frondosos o a caminos montañosos en las que, en ocasiones —tal vez raras, es cierto—, nos sentimos invadidos por el entorno y somos devueltos, de algún modo, a nuestra vida primordial: nuestro aliento, tal vez de fatiga, se confunde en algún respecto con las corrientes de aire que se forman entre los follajes de los árboles que dejan entrar la luz de modo seccionado y al mismo tiempo irradiante. “Es un mundo, dice Maldiney, entrelazado y tembloroso, el que resiste el análisis” (2013 14), aquel que disecciona e instrumentaliza nuestra relación con el espacio. Pues, en este caso, el del paseante, “se hace imposible separar en sensaciones claras y distintas el soplo del viento, el perfume cálido que lo habita, el zumbido que viene de las cimas, el entramado de troncos y ramas, la irradiación de la luz, y el incontable crepitar de todo” (2013 14). Es necesario tomar nota que aquel ser devuelto a la vida primordial supone que pause y ponga entre paréntesis los intereses prácticos que nutren los fines que dan forma a la vida cotidiana; esto es, habitar de sí tan lejos como sea posible es el modo como el sujeto se hace presente de modo tal de comunicar con el mundo antes que actuar sobre él o tratarlo como un espectáculo a ser contemplado. Y ciertamente, esa suspensión del *ego* y sus intereses

se produce por un lado a costa de esfuerzo y disponibilidad, de quien quiere ponerse en la situación de comunicar con el entorno vivo que se hace presente al tiempo que es recorrido, pero también que es conducido a deponerse a sí mismo de un modo pasivo; pues es el encuentro con las cosas mismas el que sorprende al sujeto, al tiempo que este sorprende al mundo en su movimiento, en su ritmicidad, en su natalidad. He aquí que es necesaria una nota aclaratoria. Pues, antes, se ha dicho que la presencia es un anticiparse a sí mismo, y luego se ha intentado relevar el hecho de que la abstracción operada en pintura o acontecida en situaciones como las del paseante, conlleva la suspensión del poder anticipatorio de los intereses por los que nos orientamos. Pero no se trata sin embargo de lo mismo. Estar anticipado a sí es habitar la lejanía, tal como decía Du Bouchet. En este caso recién expuesto, por ejemplo, el paseante se hace presente en el bosque o en el camino montañoso dejándose arrastrar o hundir por la experiencia del ritmo del mundo, en su entrelazamiento, siendo que él mismo queda vinculado a las cosas que no están meramente ahí delante, sino que lo asedian, remecen, y se vuelven patentes con una fuerza afectiva que no proviene de esta o de aquella cosa, sino del conjunto del que ahora forma parte. Su hacerse presente implica un anticiparse pero que no es previsor, que no es, en estricto rigor, anticipatorio, sino que es movimiento simbiótico, esto es, es un entrar en relación con algo otro y al mismo tiempo sufrir también la patencia de lo que se vuelve presente: las rocas, el follaje de los árboles, el soplo del viento, que resuenan simultáneamente y al unísono y se hacen espacio en el existente abriéndole al mismo tiempo un espacio para habitar. De este modo, estar presente es, por un lado, sostenerse fuera de sí, expuesto a la experiencia del encuentro, antes de todo compromiso intencional, pero también conlleva una transformación de sí, la asunción, si se quiere, de aquella lejanía necesaria para poner en movimiento al paseante, pero también al pintor, al artista, que responde, precisamente, a un motivo, vale decir, “a un centro de presencia que pone al pintor en movimiento” (Maldiney 2022 18) y que a la vez lo sorprende. Pues, lo que está en juego, lo que moviliza, tanto al pintor como al paseante, es “ese momento aparicional, que es el de una apertura absoluta, incondicional, sin anterioridad ni premisa” (Maldiney 2022 60); aquel venir a presencia, aquel aparecer, sea, por un lado, el de las rocas o del soplo del viento que acontecen e involucran al paseante en el mundo, o sea, por otro, el motivo al que el pintor busca responder *haciendo patente* su aparecer:

el momento aparicional, dice Maldiney, es de sorpresa, de asombro: estamos en presencia de algo que hasta ese momento no existía, que no era nada para nosotros y que bruscamente nos impone su realidad. Algo que es real antes de haber sido posible y que en ese momento funda su

posibilidad, abriendo el mundo que trae consigo y gritando su presente, en el que tiene sentido y lugar de ser. (2022 60)

Así sucede cuando nos vemos sorprendidos por algo que no es nunca un objeto, sino más bien lo inesperado de su aparición. Por ejemplo, cuando paseamos por senderos montañosos y nos encontramos de pronto con un sector iluminado de tal modo y con tal intensidad que el mundo a mi alrededor toma caracteres y adquiere notas que no esperaba hallar bajo ningún respecto; y es que la imprevisibilidad de la luz no recae solo en el hecho de que nos encuentra con la guardia baja, puesto que atendíamos el camino, preocupados como estábamos de no tropezar a causa de la irregularidad de este, hasta que de pronto nos asalta este claro de luz y se vuelve tan patente como movilizador. No se trata solo de que no esperábamos hacer su encuentro, sino que además este le da una nueva faz al sendero cuando apreciamos que esta luz se expande a lo lejos y ahora nos vuelve próximos otros parajes, otros senderos, otros aspectos del mundo al ejercer sobre nosotros una fuerza afectiva que nos hace levantar la cabeza: levantar la cabeza no es otra cosa que dejarse hundir por la dinámica del aparecer primerizo, pero cuyo peso nos impulsa y hunde, pero también, nos vuelve presente a lo natal del mundo. Así, como el grito al que, a todo pulmón, un niño se entrega, en alguno de estos senderos, y con él no solo marca su presencia, sino que toma lugar en el paisaje y lo vuelve patente, lo espacia de algún modo, lo rearticula, si se quiere, al tomar él mismo lugar y volviéndose parte de la dinámica de la manifestación. El espacio, rearticulado por la repentinidad de la luz que abraza y vuelve cálido el ambiente o por el grito del niño por el cual toma lugar al esperar su resonancia en lo profundo del bosque, no es el espacio geográfico ni geométrico, sino el espacio y mundo vivido a partir del que la proximidad y la lejanía cobran sentido. Se puede apreciar tal vez el hecho de que el espacio vivo cobra forma gracias a la irrupción, al movimiento, de la luz o del grito; y ambos acontecimientos no solo dan un ritmo, sino también una resonancia mutua entre el existente y el mundo. Así el niño con su grito se vuelve patentemente apertura a partir de la que el espacio cobra sentido, al tiempo que se liga a este como si el grito lo anclase al sendero y sus horizontes. En suma, no nos sorprendemos de objetos, sino del aparecer que nos pone en movimiento y que renueva, de una u otra manera, nuestra relación con el mundo, con lo natal. Pero he aquí que la mirada, del paseante, del pintor o del espectador de un cuadro, requiere ser modificada o hacer la experiencia de su purificación. Es así como Piet Mondrian, señala que:

Vemos la relación primordial de una estrella con otra en la diversidad de las medidas: no tenemos que ordenar estas armoniosamente para

realizar plásticamente el equilibrio puro. [...] Es preciso transformar la aparición natural con el fin de que la naturaleza sea vista de una manera más pura. (23)

Pero aquellas medidas y equilibrio puro no tienen por propósito ni la imitación, ni la copia (*cf.* Maldiney 2022 73), y ver la naturaleza de una manera más pura no implica *representarla* y, por consiguiente, no pone en juego el *qué* de la representación, sino “el *cómo* de su presentación” (Maldiney 2022 73). La cuestión que concierne de este modo a la pintura, en cuanto abstracta —sea figurativa o no—, esto es, sin-objeto, implica aquella experiencia de lo puro, es decir, de las cosas cuya manifestación excede o *pasa* de la representación de objeto y, por consiguiente, pone en suspenso al sujeto y la dinámica de interés y anticipación por la que aprehende las cosas. Es así como, a juicio de Michel Henry,

Volver a las formas y a los colores tomados en su “picturacidad pura”, percibirlos en sí mismos y por ellos mismos, implica una reducción, aquella que pone fuera de juego el conjunto de las significaciones objetivas y utilitarias que componen el universo exterior “dicho” real, el conjunto de las significaciones del lenguaje por las cuales expresamos también este universo. Los pintores, para volver a encontrar los colores “verdaderos”, han realizado espontáneamente una reducción tal, *que es también la reducción fenomenológica de Husserl*. Poniendo “entre paréntesis” el conjunto de las significaciones objetivas, “trascendentes”, que constituyen nuestro mundo ordinario, la reducción husserliana busca volver a encontrar eso que, de este mundo, nos es realmente dado, a saber, esas apariciones sensibles, colores y formas puras, realmente experienciadas, que los pintores, a su modo, buscan restituir. (2004 222)

Es interesante ver como el léxico de lo *puro* [“*la vie... est pure de moi*”, ver a la naturaleza de una manera más pura, “picturacidad pura”, colores y formas puras, etc.] pone el acento tanto en el despojamiento de la relación con..., como por ejemplo de los colores tomados en sí, como colores puros, y que no deben ser puestos en relación con el trapo o la hoja coloreada, pero también conlleva una puesta en cuestión del sujeto en cuanto condición de su manifestación. Ciertamente esto no significa negar la correlación entre el sujeto y el mundo, sino más bien interrogar o poner en cuestión un estilo o tipo de relación mantenida: así, aquello que el pintor busca es sorprender “por la intensidad del color o la impaciencia del trazo, una realidad elemental que escapa a todo contorno y a toda imitación” (Collot 11). Y entonces, que la cosa esté “limpia de mí” (*pure de moi*), como dice Hollan, pone el acento en las chances de poder sorprenderla antes de que se enrede en mí y que

responda a mis proyecciones e intereses y se arrope con ellos. Se trata de volverse hacia la presencia elemental y envolvente de las cosas, así como hacia su expresividad irreductible a toda significación. Mas las cosas despojadas de su significación o de sus contextos de significación, despojadas también de su carácter objetivo y de su modo de ser útil, quedan reducidas a nada. Pero

nada, es decir, según la etimología de la palabra a menudo recordada por Du Bouchet, es la cosa misma tomada absolutamente: su ser a la vez evanescente y omnipresente. Nada o ‘*res*’ es lo que queda cuando se pone entre paréntesis las significaciones que el hombre proyecta sobre la realidad para contemplar allí su reflejo. (Collot 74)

O, dicho de otro modo, ahora con Maldiney: “hay un nivel de realidad donde la parte es tan grande como el todo y donde cada objeto deja de estar encerrado en los confines de su definición singular, para convertirse en la encrucijada de todas las fuerzas del mundo” (2013 16). Lo que hace la abstracción, tal como la entiende el filósofo, es despojar y desvestir al hombre y al mundo

de sus apariencias para alcanzar su interioridad. Pues, el mundo [agrega Maldiney] no es interioridad más que para el hombre. Es por el hombre que el mundo se vuelve su propio testigo. Es a través del mundo que el hombre viene a sí. Se produce de una y otra parte algo así como un segundo nacimiento. Cada uno de ellos debe suscitar al otro para su propia resurrección —fuera de la cual todo seguiría desperdi ciándose en la indiferencia mutua de los momentos. (2013 16)

Es preciso destacar a su vez que el despojamiento que está aquí en juego no corresponde meramente a una substracción o reducción entendida, esta última, en un sentido limitativo —o solamente limitativo—. Como se puede apreciar aquello que queda desvelado es un enrevesamiento mutuo, una implicación profunda entre el existente y el mundo y que es vivido como un segundo nacimiento que, como tal, tiene el carácter de una apertura, de un salir a..., de un habitar en..., pero que se halla sorprendido por el encuentro inédito del espacio que se abre al existente como si fuera la primera vez que se lo habitase o recorriese. Pero, y he aquí otra nota que es necesario agregar, el conocimiento, entre el espacio que las formas, en su tensión mutua, abren o espacian —en el caso de la pintura— o aquel se da en la experiencia del paisaje y que hace caer las referencias geográficas y de orientación práctica, es un espacio con el que el existente comunica, esto es, que interioriza, precisamente porque su dación es también es la de una inmersión. Y entonces, el segundo nacimiento no es tan solo uno para sí, sino uno a partir de esa apertura y comunicación inmersiva con el

mundo, en la que y a partir de la que, mundo y existente se confunden uno en el otro y viceversa y responden, entreveradamente, a la dinámica de la manifestación, del aparecer en su autonomía, pero que no deja de ser relacional.

Es así como la abstracción, puede ser entendida como una reducción, en el sentido que opera una reconducción hacia la génesis del mundo, hacia lo originario, y permite que las cosas se manifiestan precisamente en cuanto tales a costa de un despojamiento de su facticidad,

abandonando —de este modo, a juicio de Jacquet— el objeto en provecho del movimiento mismo del aparecer: abstraer es volver de lo que se manifiesta al proceso mismo de la manifestación, de lo óntico a lo ontológico, se podría decir, a condición de señalar que lo ontológico es dinámico, descrito según una fenomenología del ritmo. (Jacquet 79)

Y entonces, el arte pone en suspenso la estructura de la percepción, sujeto-objeto, y su esquema intencional, puesto que, en aquella “el aparecer desaparece en provecho de lo que aparece” (Pràšek 137), e “impide la reducción de lo real a lo objetivo”, y es por ello por lo que “el arte [afirma Maldiney] es la verdad del sentir” (2000 204) y no su memorial. El cuadro, así como el paisaje, requiere de una atención, no a la imagen en su dimensión ilustrativa, imitativa y gnósica, sino a las formas en su momento páthico que, apareciendo, surgiendo, le abren al existente un mundo y lo ponen en su presencia proveyéndole una experiencia inédita que no podía esperarse ni preverse antes de su surgimiento. Es así como al hallarnos frente a uno de los múltiples cuadros de la montaña Sainte-Victoire de Cézanne, cometeríamos un error si al contemplarlo quisiéramos descubrir los detalles de esta tal como aparecen nítidamente en una fotografía que capta más o menos el mismo ángulo de la pintura.³ Por el contrario: “Cuando Cézanne aborda la Sainte-Victoire, no la circunscribe con su mirada para dar la fórmula de esta. Se enfrenta a ella y su mirada se despliega al mismo tiempo que el espacio de la montaña” (Maldiney 2001 105-106). Y entonces, la pintura se vive como un acontecimiento transformador que vuelve

3 Al respecto, Maldiney declara que: “Muchas veces he pensado, mirando la fotografía de un paisaje, que esta habría sido un cuadro admirable. Algunos roqueríos de Provenza con sus grietas, sus vacíos de sombra, sus manchas luminosas y sus líquenes me parecían a primera vista muy próximos a ciertos fragmentos de pinturas prehistóricas del tipo de Lascaux o de una tela de Tal Coat. Pero proyectados en una pantalla y, por lo mismo, ampliados, ya no eran cuadros. ¿Por qué? Porque aparecían arbitrariamente limitados e inútilmente complejos. Pero, un cuadro debe recapitular en él mismo todos sus horizontes y dar testimonio de una elección. Estas dos características le confieren una necesidad interna que la fotografía no tiene. Y estas dos características exigen una tercera: un cuadro, a diferencia de una fotografía, implica un centro focal” (2012 45).

patente lo que de otro modo quedaría recluido en una significación o en una figuración o ilustración. El ritmo de los colores, de los trazos, de las tensiones entre ellos, aquel ritmo —que no es cadencia— articula el espacio que abre y sostiene al tiempo que se forma: un espacio que se hace espacio en el espectador y que, de este modo, opera también una transformación en aquél; esto es, el espacio intima al existente, es interiorizado por aquél, precisamente en cuanto este último —el existente—, en su apertura, se vuelve el centro, el foco que, abriéndose a la experiencia tensiva del espacio, no puede sino habitarlo de un modo inédito y sorprenderse a sí mismo de estar abierto tan novedosa como singularmente a aquél. Pero, entonces, el espacio pierde los caracteres de uno que se muestra y da como espectáculo a ser contemplado, o como uno que, conforme a coordenadas geográficas, se deja recorrer ofreciendo puntos de orientación que nutren al sujeto y su acción. Así también se puede indicar que la experiencia del cuadro, de la pintura, de la *Sainte-Victoire*, es la experiencia de lo “real real que no nos es dado sino en sí mismo, en el instante mismo de su emergencia” (2001 93). Es entonces que la abstracción, en cuanto que neutraliza las dimensiones objetivas y pragmáticas a partir de las que nos orientamos en el mundo, intenta hacer visible la dinámica de la manifestación antes que lo apareciente (la montaña que es representada de tal cual forma, con tal o cual fidelidad, etc.). Y en eso, la abstracción, tal como lo dice Maldiney, es un acto creador en cuanto vuelve manifiesto el aparecer y con ello pretende “reconquistar la realidad en su desnuda presencia [...]. Porque la realidad consiste en este aparecer primordial, la abstracción pictórica, que neutraliza la objetividad gnósica, perceptiva, hace posible la experiencia del mundo en su surgimiento elemental” (Jacquet 79).

Conclusiones

Como se puede reconocer, la abstracción de la que aquí se trata no es aquella propia y exclusiva de la pintura abstracta. Se trata más bien de un modo de ser o, si se quiere, de una disponibilidad de apertura y a partir del cual el existente que somos cada uno de nosotros *queda* abierta a las cosas en su emergencia sorprendente. Y si es cierto que en ocasiones esta puede ser considerada en su dimensión metódica, como, por ejemplo, cuando un pintor busca cada vez dar con lo natal, con el aparecer antes que meramente con lo apareciente, también es cierto que el espectador de una pintura colgada en un museo o el paseante que se aventura a recorrer los paisajes del sur de Chile es conducido pasivamente a hacer una experiencia abstractiva y a partir de la cual el espacio de la obra de arte o del mundo recorrido pierden las dimensiones objetivas por las que se dona al sujeto, y cobran el sentido de una situación inmersiva y transformadora. En tales ocasiones, la

percepción objetivante o la imaginación ilustrativa pierden relevancia y terreno ante el acontecimiento del sentir. Cuando el espacio de una pintura o de un paisaje se dona como espectáculo, la experiencia en juego es la de una distancia que, si moviliza al sujeto, solo lo hace para que este pueda clarificar qué es lo dado, cuáles son los contornos, las figuras, las formas que fijan a la cosa como un objeto a la vista. Se trata, por tanto, de una distancia que no pone en juego la experiencia de la proximidad, sino la de la delimitación. Pero, por el contrario, cuando el existente queda abierto a esas formas abstrayentes del espacio de la pintura o del paisaje, dicha abstracción es un modo de quedar inmerso en la concretud del mundo: este se hace sentir sumergiendo al pintor, al espectador o al paseante en un espacio que se dona e impone con su propio estilo y que, por lo mismo, es vivido como inédito, sorpresivo, pero, sobre todo, como aquello que se da en una intimidad tal que no puede ser experienciado sin que esta experiencia colleve una implicación y transformación mutua.

el alpinista que durante horas ha palpado la piedra o tallado el hielo —dice Maldiney—, es capaz de captar el reptar de una fisura a lo largo de un diedro, el reflejo verdoso o azulado de los *seracs* o un desgarro de la bruma como un acontecimiento de lo elemental, como la aparición-desaparición muda de un signo perdido en el silencio compacto de un mundo en sí, desde siempre *taciturno y cerrado*, pero que bruscamente se ilumina con este reflejo en el que se abre por ese desgarro, dudando repentinamente de su inmovilidad. Aquello que siempre fue un espectáculo mineral, deviene una maduración milenaria, un ritmo cósmico al que queda como suspendido el acto del hombre que escala. El cuerpo y el espíritu laten al unísono con esta presencia, a la vez invencibles y amenazados. El mundo ya no es un espectáculo pintoresco sino una realidad desligada de la continuidad histórica. El instante se aísla en un vacío que solo él ilumina. (2012 47)

Este caso del alpinista es del todo ejemplar, pues, aquel, hundido como se halla en la actividad de escalar la montaña, no hace su experiencia como un objeto o un espectáculo; muy por el contrario, el escalador se encuentra inmerso, hundido a través del esfuerzo y lucidez que demanda el ascenso del macizo. Cada movimiento y cada agarre que suspende al escalador y lo impulsa a la cima se ofrecen como una vía, como un ritmo a partir del cual el hombre entra en contacto con la profundidad y la verticalidad del espacio que se abre, que se espacia e ilumina en cada gesto, en cada impulso, y se hace sentir como un riesgo y aventura que no tolera su irreversibilidad. Una experiencia como esta, tan crítica como aventurada, moviliza una abstracción que no es desrealizante, sino, todo lo contrario, una que pone en contacto

al hombre con la concretud de la existencia. No se podría indicar tampoco que la abstracción sea aquí un método reductor, delimitante, sino habría que decir más bien que todo el ascenso y todo el compromiso corporal que conlleva de parte del alpinista es ya un modo de hacer frente a lo real abstractivo o abstrayente. Pues en él, el escalador, en cada impulso que lo aproxima a la cima de la montaña, es reconducido hacia lo originario, esto es, hacia elemerger sorpresivo de las cosas capaz de dejarlo prendado, hundido en dicha situación que, como tal, es vivida como una situación común, en la que se hallan, hombre y montaña, entreverados.

Finalmente, tal como lo indica este texto recién citado, el alpinista, así como el pintor y el paseante —todos de un modo singular—, no hace la experiencia de las cosas en su originariedad, en lo natal, si no es reduciendo la “continuidad histórica”. En cada caso aquí examinando la historia pierde su potencia efectiva, pues las cosas en su desnuda presencia se dan en el instante de su encuentro. Y bajo este respecto, si ante una pintura de Cézanne, Mondrian o de Hollan, nos dejásemos instruir por la historia de su confección, o si, al hacer la experiencia de un paisaje que sentimos que nos envuelve y provee la experiencia de una profundidad inédita, buscásemos orientarnos geográficamente y nutrir la experiencia con informaciones turísticas acerca del lugar en el que nos hallamos emplazados, entonces, en cada uno de esos casos, muy ciertamente, la experiencia perdería su hondura, su poder envolvente y aconcial. Y, entonces, la situación originaria y natal se vuelve una en la que lo que queda subrayado es la distancia objetivante, antes que la profundidad de una experiencia que comunica con las cosas allende o más acá de su presentación objetiva.

Bibliografía

- Bazaine, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Seuil, 1953.
- Collot, Michel. *André du Bouchet. Une écriture en marche*. Paris: L'Atelier contemporain, 2021.
- De Gramont, Jérôme. *Le commencement à venir*. Paris: Hermann, 2022.
- Du Bouchet, André. “Sur un coin éclaté.” *L'incohérence*. Paris: Hachette, 1979.
- Du Bouchet, André. *Annotation sur l'espace non datées (carnet 3)*. Paris: Fata Morgana, 2000.
- Greisch, Jean. *Transcender. Libres méditations sur la fonction méta*. Paris: Hermann, 2021.
- Henry, Michel. *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: PUF, 2004.
- Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela, 2008.
- Hollan, Alexandre. *Je suis ce qui je vois. Notes sur la peinture et le dessin. 1975-2015*. Paris: Érès, 2019.
- Jacquet, Frédéric. *La transpassibilité et l'événement*. Paris: Classiques Garnier, 2017.

- Maldiney, Henri. *Ouvrir le rien, l'art un*. La Versanne: Encre Marine, 2000.
- Maldiney, Henri. *Existence: crise et création*. La Versanne: Encre Marine, 2001.
- Maldiney, Henri. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Maldiney, Henri. *Regard Parole Espace*. Paris: Cerf, 2012.
- Maldiney, Henri. *Aux déserts que l'histoire accable. L'art de Tal Coat*. Paris: Cerf, 2013.
- Maldiney, Henri. *Espace, Rythme, Forme*. Paris: Cerf, 2022.
- Mondrian, Piet. *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Paris: Centre Pompidou, 2010.
- Pràšek, Petrs. *Le devenir-autre de l'existence*. Paris: Hermann, 2023.
- Steinbock, Anthony. “Exemplarité, émotions et attention”. *Alter. Revue de phénoménologie* 18 (2010).
- Walton, Roberto. *Fenomenología, excedencia y horizonte teológico*. Buenos Aires: Sb, 2023.