



Imaginación y realidad. Lo que puede una obra de arte

Silvia Solas FaHCE-UNLP

Del mismo modo que algunos Filósofos quieren mantener su pensamiento al nivel de una teoría crítica que merezca verdaderamente ese nombre — (...) —, algunos cineastas han intentado mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un montaje crítico de las imágenes: un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo.¹

Tomando ejemplos de la literatura, George Didi-Huberman rescata la capacidad constitutiva de la imaginación a la que diferencia de la “mera fantasía”. Esa consideración pone en juego el arduo problema de la relación entre imaginación y realidad que, desde otro ángulo, puede concebirse como una relación antagónica o de exclusión, según la cual la realidad opera como un límite para la imaginación o bien, dicho de otro modo, lo imaginario se constituye como oposición a lo real asociándose a lo falso.

Descartando tal dicotomía, el estudioso francés de la fotografía François Soulages, analiza más detenidamente el concepto de “ficción”, que puede entenderse en dos sentidos: como lo mentiroso y falso o lo imaginado o inventado sin voluntad de engaño. Y sostiene:

La ideología realística hace como si únicamente existiera el primer sentido, más aún, como si ambos sentidos coincidieran. (...) Pero la ficción puede ser fuente de verdad (...). Como escribe Sollers ‘(...) lo imaginario no es un modo de la irrealidad, sino un modo de la actualidad, (...)’. (2005, p. 119)

En la concepción que Soulages denomina ideología realística –poniendo de manifiesto con el término ‘ideología’ el carácter distorsivo de tal perspectiva-, ficción equivale a falsedad, a mentira. La distorsión surge, entonces, de asimilar taxativamente lo real con lo verdadero, pues tal identificación habilita, por lo contrario, a equiparar lo no-real (es decir, lo ficcional o imaginario) con lo falso.

Analizaremos el tratamiento de Didi-Huberman sobre la imaginación en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real*, señalando algunos puntos de contacto con el

¹ Didi-Huberman, 2013a: 27 (el destacado es nuestro)



pensamiento merleau-pontyano y subrayando la incidencia del mismo en su concepción sobre la historia del arte.

Lo real y lo no real

Dice al comienzo: “(...) es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización.”² Pareciera directamente enfrentarse con Sartre cuando identifica a la imaginación con la conciencia irrealizante.

Efectivamente, al comenzar su texto *Lo imaginario*, Sartre define su propósito: “El fin de esta obra es describir la gran función ‘irrealizante’ de la conciencia o ‘imaginación’ y su correlativo noemático, lo imaginario.” (1997, p. 11).

En el recorrido del texto sartreano, se subraya el desvío de la mirada que supone la imagen, desde el objeto hacia la manera en que ese objeto se da en nuestra conciencia; se trata, pues, de un acto reflexivo.³

En el desarrollo del trabajo que lleva adelante sobre la compleja cuestión de la imagen y su estructura intencional -donde analiza la imagen como conciencia, como propuesta de un objeto en tanto nada, y en el que subraya la espontaneidad del acto imaginario- deja algunas afirmaciones sustantivas: “la imaginación es un acto mágico”, dice, un encantamiento que hace que el objeto referido “aparezca”; y, entonces, afirma: “(...) el objeto en imagen es un irreal. Sin duda que está presente, pero al mismo tiempo está fuera de alcance. (...); para actuar con estos objetos irreales me tengo que desdoblar yo mismo, *me tengo que irrealizar.*” (1997, p. 164; el subrayado es del autor). El acto irrealizante -que es el imaginar- está “en la inversa”, dice Sartre, del acto realizante -que es el percibir.

Así, cuando miro un cuadro, percibo, es decir “realizo”, afirmo su estar, en lo que tiene de objeto material frente a mí (su tamaño, sus colores, su formato, su iluminación, etc); pero cuando lo que aprehendo en ese acto de mirar es el contenido representado por la

² Citamos de una versión on-line sin paginar; todas las citas de este texto remiten a esta nota: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Visitado por última vez el 30/8/23.

³ Recordemos que Sartre establece en su estudio los tres estadios posibles de la conciencia: imaginario, perceptivo y conceptual.



pintura -Sartre lo ejemplifica con un retrato de Carlos VIII⁴-, entonces niego la realidad del cuadro -del contenido del cuadro como objeto, como cosa existente-. Así, dice con obviedad, no es Carlos VIII quien ardería en un incendio, sino su *analogon* pictórico: su imagen pintada.

Por otra parte, la imaginación queda constituida en el escenario fenomenológico sartreano en la vía que hace posible la libertad: “Lo irreal está producido fuera del mundo por una conciencia que *queda en el mundo* y el hombre imagina porque es trascendentalmente libre.” (Ídem, p. 239). Esto es, la imaginación nos permite trascender el mundo real y acceder a un más allá de libertad plena, el mundo de la imaginación, que, para Sartre, es el mundo irreal.

Contrariamente, para Didi-Huberman, la imaginación opera de manera constitutiva: “Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad.”⁵

Efectivamente, Goethe aseguraba que con el Arte nos aislamos del mundo tanto como nos sumergimos en él y Baudelaire reconocía que solo la imaginación nos permite percibir aquellas relaciones entre las cosas que permanecen secretas para la simple percepción, de modo que ningún sabio que se precie de tal puede prescindir de la imaginación. Como el “inconsciente óptico” propio del acto fotográfico al que Benjamin le atribuye el fijar detalles que la vista no llega a percibir, la imaginación, según la entiende Didi-Huberman, alejándose de la distinción sartreana, no solo no se opone, sino que completa y por ello hace posible, la operación perceptiva.

Por su parte, Merleau-Ponty subraya la interdependencia necesaria entre el artista y el mundo, pero en el plano de la corporalidad: “El pintor ‘aporta su cuerpo’, dice Valery, y en efecto, no se ve como un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura” (1986, p. 15). Incluso un novelista nos presenta ciertas ideas “como si fueran cosas”; así, Stendhal no discurre sobre la subjetividad, sino que “nos la hace presente” (Cfr. 2000, p. 57). Un personaje literario, un irreal, nos

⁴ Del que no identifica ni al autor ni su fecha de realización. Según algunos autores, cabría pensar en las versiones que se hallan en los Uffizi de Florencia y en el Museo Condé de Chantilly. Cfr. Mario Sabugo, 2015.

⁵ Véase nota 2



posibilita con sus peripecias y reflexiones ficcionales, una vivencia real. Vivencias que, posiblemente encuentren en la ficción el escenario más propicio.

La duplicidad sartreana de la imagen como *analogon* irreal de la cosa real se ensambla con el dualismo que implica su distinción entre el para-sí que es la conciencia y el en-sí que son las cosas; dualismo al que Merleau-Ponty intenta superar:

La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa (...) Pero (...) tampoco el dibujo y el cuadro, lo mismo que la imagen, pertenecen al *en sí*. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario. (1986, p. 19-20)

Una pintura, los movimientos de un actor, un personaje literario, son cosas que se ofrecen a la mirada como “la textura imaginaria de lo real”. Son, como para Didi-Huberman, constitutivas de realidad.

Sobre lo real en la historia

Ahora bien, volviendo al título del texto de Didi-Huberman al que hacíamos referencia, ¿qué significa para nuestro autor que las imágenes “tocan” lo real? De ningún modo que nos ofrezcan una verdad plena o definitiva de esa realidad.

Más bien busca establecer a través de una metáfora -un recurso imaginario-, la potencia de la imagen en relación con lo real: “la imagen arde en su contacto con lo real”, dice, aclarando que tal afirmación conlleva sentidos varios; se trata de una función paradójica, como una suerte de disfunción, y que conduce a una nueva pregunta: ¿qué tipo de conocimiento nos ofrece una imagen?, dando por hecho que nos produce alguno.

En su intento de responder tal pregunta, remite a la admiración de Benjamin por el trabajo fotográfico de Atget, en tanto se manifiesta en él una capacidad de ofrecer, fenomenológicamente, una experiencia, una enseñanza: Atget, dice Huberman repitiendo a Benjamin, “desmaquilla lo real” a través de una práctica de fusión con las cosas que, a diferencia de la simple fotografía de reportaje -a la que concibe como una fotografía de clichés-, nos invita a habitarlas, a mantenernos en una situación de experimentación de esas cosas, a sentirnos implicados en esa mirada sobre la imagen.



Efectivamente, cuando las imágenes son bien miradas, producen desconcierto y, consecuentemente, renovación del lenguaje y por tanto del pensamiento:

Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto, es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, (...). Todos juntos forman, (...), un tesoro o una tumba de la memoria, (...).

(...) Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, aglutinar.⁶

En el universo merleau-pontyano se diría que es una forma de traer a la visibilidad lo invisible, según la fórmula de Klee que Merleau-Ponty adopta. Y, si como sostiene Huberman, la imagen involucra tiempos que califica como anacrónicos y heterogéneos, es porque frente a ella se pone en juego la memoria que no puede sino operar en el mismo terreno de la historia: el tiempo. Pero no de la historia convencional que despliega una mera enumeración de artistas, movimientos y obras sucediéndose unos a otros a lo largo del tiempo. Merleau-Ponty y Didi-Huberman coinciden en esta concepción, aunque con diferentes expresiones: En palabras de Merleau-Ponty, la “verdadera” historia del arte, -una historia a la que califica de “cumulativa”- es la que resulta de la complementación de los diversos estilos a través de los cuales surge la expresión artística. Cada experiencia artística, entonces, conlleva experiencias pasadas y se proyecta hacia las experiencias del porvenir, lo que ya supone un devenir “histórico” pero que está atravesado por diferentes tiempos en permanente tensión: “(...) cada pintor (...) reanima, retoma y relanza en cada obra nueva la empresa entera de la pintura.” (M. Ponty, 2006, p. 69). Esa contingencia propia del esfuerzo expresivo para dar cuenta en el terreno del arte de lo que ocurre –es decir, de los “acontecimientos”- tiene entonces una potencia filosófica: “Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo por desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones, tiene una dimensión metafísica.” (M. Ponty, 1986, p. 47). En palabras de Didi-Huberman, se trata de una historia de imágenes como práctica de una operación de “montaje”⁷: la historia del arte se constituye con imágenes que se almacenan a la manera en que los coleccionistas acopian imágenes según criterios

⁶ Ver nota 2

⁷ Concepto que remite a la práctica cinematográfica de Einstein y de los escritos de Walter Benjamin



particulares. A través de la famosa fórmula benjaminiana, “tomar la historia a contrapelo” como síntesis de la renuncia al modelo del progreso histórico rectilíneo, destaca el enfoque al pasado como un hecho en movimiento y que se establece en el campo de los recuerdos, de la memoria; y en el que la imaginación es el agente central. El presente se reconfigura mediante imágenes del pasado, a su vez reconfiguradas desde el presente, como en un gran juego de *anacronismos*; así, rompe con las concepciones lineales de la temporalidad en favor de una concepción dialéctica que subyace a las lecturas de las imágenes. Esa dinámica de la memoria, las huellas del pasado en forma de recuerdos, es decir, de imágenes, pero también las huellas materiales en las imágenes de las cosas, se desenvuelve en clave imaginaria. Al decir de Benjamin en su Tesis 6 de las *Tesis de la filosofía de la historia*: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.” (Benjamin, 1989, p. 3-4) Tanto M. Ponty como Didi-Huberman se alejan de la perspectiva dualista del Sartre de *Lo imaginario*, en la que la imaginación se mueve, exclusivamente, en el plano de la irrealidad. Para ambos, la imaginación interviene constitutivamente en la percepción, porque en la percepción misma, en las imágenes perceptuales, se involucra el tiempo, los tiempos. Y, consecuentemente, en ambos pensadores, se pone de manifiesto una contraposición con la idea tradicional de la historia, lo que implica no solo el alejamiento de la perspectiva mimética o representacional del arte -sostenida por una mirada dualista- sino, y especialmente, y una valoración de lo imaginario (en particular, pero no exclusivamente, de la imagen visual) como ámbito de cognoscibilidad.

A modo de conclusión

Qué puede una obra de arte nos preguntamos en el título de este trabajo. Didi-Huberman nos da una posible respuesta algo elíptica: la obra de arte, la imagen artística, puede *arder*, lo que involucra, como decíamos, múltiples sentidos que nuestro autor enumera en clave metafórica, es decir, imaginaria, y que tratamos de resumir: arde por cercanía con lo real indescifrable, como cuando en el juego de la escondida decimos “caliente” a medida que nos acercamos a lo escondido; arde por la animación del deseo o por la urgencia, como cuando decimos que nos consume la impaciencia; arde por lo que guarda ante la destrucción, como un archivo imaginario que aún nos ofrece algunos datos; arde por el resplandor que ofrece ante la fugacidad que implica su propia



consumación, como la vela que alumbra mientras se destruye a sí misma y porque nos indica un movimiento hacia adelante, dejando atrás ciertas cosas, como cuando establecemos el “quemar etapas”; o por el riesgo que nos impone como cuando decimos “quemar las naves”. Brevemente, arde por la memoria, es decir, retomando a Warburg, por su capacidad de supervivencia. Que las imágenes tocan lo real significa, en primer término, que nos permiten percibir, pero además, que nos permiten historizar, que es una manera de constituir lo real en el tiempo.

Artisticidad e historicidad, entonces, son ámbitos de acciones en común: el artista y el historiador tienen para Huberman una misma responsabilidad: visibilizar la tragedia en la cultura para que no se desvíe de su historia, pero al mismo tiempo, visibilizar la cultura en la tragedia para que no se pierda la memoria.

Sin embargo, Didi-Huberman admite que la cuestión de la imagen es un cuestión sumamente compleja, especialmente en nuestra contemporaneidad en la que la imagen muestra como nunca sus contradicciones: se ha multiplicado y se ha dispersado exponencialmente, pero al mismo tiempo, se ha vuelto completamente presente; ha irrumpido impetuosamente en todos y cada uno de los escenarios de nuestra vida, desde lo cotidiano hasta lo político, lo estético, lo tecnológico...; ha sabido mostrarnos con certeza hasta las escenas más crudas, sin embargo, también nos ha engañado sin pudor; ha sido incrementada, pero también censurada y destruida. Ante tal complejidad Didi-Huberman se pregunta, resaltando la función paradójica y al mismo tiempo constitutiva de la imagen, cómo podemos orientarnos entre tales bifurcaciones y trampas potenciales; tal vez, tratando de restituir un saber crítico⁸ sobre las imágenes, porque: “(...) una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y [debe] ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia”⁹

Bibliografía

Benjamin, Walter, (1967) “Tesis de filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur

⁸ Ver epígrafe

⁹ Ver nota 2



- Didi-Huberman, George. (2013a) “Cómo abrir los ojos”, Prólogo a *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki. Caja Negra. Buenos Aires. Traducción Julia Giser.
- Didi-Huberman, George (2013b) *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1986) *El ojo y el Espíritu*. Barcelona. Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *Sentido y sinsentido*, Buenos Aires, Península.
- Merleau-Ponty, Maurice, (2006) *Elogio de la filosofía*, seguido de *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006
- Sabugo, Mario. Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre. Anales del IAA # 45 -año 2015 - (29-38) -ISSN 0328-9796.
- Sartre, Jean-Paul, (1997) *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada. Traducción Manuel Lamana.