

VER PARA CREER. EL ARTE DE MIRAR Y LA FILOSOFÍA DE LAS IMÁGENES

Eduardo Pellejero
Universidade Federal de Rio Grande do Norte

Resumen/*Abstract*

Retomada de forma dogmática, la tematización platónica de la pintura proyecta sobre la producción y en la contemplación de imágenes atributos de irrealidad, irracionalidad y pasividad, haciendo del mirar lo opuesto de conocer y lo opuesto de actuar, una aceptación acrítica de las apariencias, cosa de niños. El presente artículo pretende problematizar esa tradición iconoclasta, colocando en causa sus presupuestos filosóficos y explorando la potencia de las imágenes del arte y de la mirada crítica. Dialogando con las obras de Merleau-Ponty, Berger, Damish, Didi-Huberman y Rancière, aspira a mostrar que las miradas del pintor y del espectador están lejos de dejarse reducir a las simplificaciones platónicas, dando lugar a una dialéctica crítica y creativa que desconoce cualquier distinción entre apariencia y realidad, entre pasividad y actividad y, en última instancia, entre interpretar y transformar el mundo.

Palabras clave: imágenes, mirada, pintura, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Rancière.

Seeing is Believing. The Art of Seeing and the Philosophy of Images

Re-examining the dogmatic form, the Platonic thematization of painting projected onto production and in the contemplation of images, attributes of unreality, irrationality and passivity, transforming seeing into the opposite of knowing and the opposite of acting, an acritical acceptance of appearances, a thing of children. This article seeks to problematize that iconoclast tradition by locating in cause its philosophical assumptions, and exploring the power of images of art and the critical gaze. By dialoguing with the works of Merleau-Ponty, Berger, Damish, Didi-Huberman and Rancière it intends to show that the gazes of artist and spectator can by no means be reduced to Platonic simplifications but, rather, give rise to a critical and creative dialectic that rejects any distinction between appearance and reality, between passivity and activity, and, finally, between interpreting and transforming the world.

Keywords: images, seeing, painting, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Rancière

Eduardo Pellejero

Licenciado en filosofía por la Universidad del Salvador (Buenos Aires, Argentina) y doctorado en filosofía contemporánea por la Universidad de Lisboa (Portugal), con una tesis sobre la obra de Gilles Deleuze, actualmente es profesor de la cátedra de Estética y Filosofía del Arte de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil). Ha escrito: *Deleuze y la redefinición de la filosofía* (Morelia, 2007), *A postulação da realidade* (Lisboa, 2009) y *Perder por perder* (Rio de Janeiro, 2014, en imprenta).

*En el arte no hay misterio. Haz las cosas que puedas ver,
ellas te mostrarán las que no puedes ver.*
Isak Dinesen (Karen Blixen)

La crítica platónica de las artes miméticas acusa un giro radical entre los libros III y X de la *República*, en el cual las fábulas de los poetas trágicos ya no se oponen simplemente a la fábula *políticamente correcta* del Estado, sino al conocimiento ideal de lo verdadero.

Ese movimiento presupone un desplazamiento del foco de la crítica, de la poesía y del teatro para la pintura que se practicaba en la época en Atenas y, aun cuando no implicará la censura de la pintura en cuanto práctica ni el exilio de los pintores de la ciudad ideal, proyectará sobre sus imágenes una pesada carga. Ontológicamente precarias, alejadas tres veces de lo real, las imágenes de la pintura son para Platón mera apariencia, copia de copia, simulacro, fantasma.

Al mismo tiempo, los pintores serán descalificados por Platón, asimilados a niños que juegan torpemente con un espejo, reflejando indiferentemente la apariencia del Sol y del cielo, de la Tierra y de los seres vivientes, de las cosas y de los hombres, sin aprehender en realidad nada de sus naturalezas. Los hacedores de imágenes tienen la conciencia de las sombras, esa forma baja e irracional de la conciencia –*eikasía*– que caracteriza a los habitantes de la caverna;¹ luego, son irresponsables, porque juegan con una incapacidad seria, y comparten en ese sentido la condena que Platón lanza sobre los sofistas. Sus imágenes son peligrosas porque remedan lo espiritual, encubriéndolo sutilmente, trivializándolo, amenazando convertirse en un sustituto mágico de la filosofía, en una mediación que daría cuenta de la realidad por un camino más corto y peligrosamente consolador.

Todavía más, el preconcepto platónico en relación con las imágenes del arte² tiene como correlato un preconcepto en relación con los que

miran para ellas, los espectadores, en la medida en que las imágenes apelan en los hombres a su parte irracional (sin fines sanos ni verdaderos). El arte es especialmente peligroso ahí donde el pensamiento es menos poderoso, al nivel de la sensibilidad y de las pasiones. El arte es capaz de tocarnos, de conmovernos. Y, en la medida en que, “inclusive entre los mejores entre nosotros” (Platón, 2007: 605c), ni siempre ni la mayoría de las veces somos capaces de discernir ciencia e ignorancia, realidad y ficción, verdad y apariencia, pero somos sensibles a las formas y los colores, a las fábulas y las modulaciones de la luz, las imágenes tienen el poder de reducirnos a una posición de total pasividad.

Irrealidad, irracionalidad y pasividad se conjugan así en la producción y en la contemplación de las imágenes de la pintura, haciendo del mirar lo opuesto de conocer y de actuar, una aceptación acrítica de las apariencias, cosa de niños.

* * *

Las alarmas de Platón en relación con las imágenes habrían enloquecido en nuestra época. Las imágenes proliferan donde quiera que miremos, registradas, transmitidas y reproducidas vertiginosamente, sin descanso. Llenan el ojo, enceguecen. Afirman, cínicamente, una realidad deslumbrante en la cual nadie cree, ni siquiera aquellos que adhieren incondicionalmente al espectáculo. No les falta realidad. Por el contrario, son terriblemente efectivas: dan una fisionomía al mundo y una figura a nuestro deseo. Y cada vez es más difícil mirar para otra parte; hasta parpadear se ha vuelto complicado.³

Sin embargo, no es cuestión de repetir, en el ejercicio de la crítica, el gesto platónico de ir a la búsqueda, detrás de las imágenes, de algo que trascienda las imágenes, algo real o ideal que las justifique o las impugne. Son las propias imágenes del arte que, libres por fin de una metafísica que les negaba cualquier verdad, exigen eso de nosotros: no

consienten que desviemos la mirada, que dudemos de la realidad de lo que vemos y sentimos, de la forma en que somos afectados. Puras o impuras, figurativas o no, las imágenes del arte jamás celebran otro enigma a no ser el de la visibilidad, y esperan que nos atengamos a eso.⁴ Dicen: si hay misterio en el mundo, es del orden de lo visible (Wilde, 2008: 40). Dicen: la abertura al mundo a través de los sentidos no es ilusoria ni indirecta. Dicen: lo que aparece es pliegue de lo que es.

Es que las imágenes del arte ven (y dan a ver) de modos que divergen de nuestros modos de ver (y dar a ver) en el cotidiano, en el saber, en la ciencia, etc. Sustraídas a sus conexiones habituales, en los márgenes o en los intersticios de los diversos regímenes éticos y políticos que intentan instrumentalizar las imágenes en un espectáculo total o totalitario (consensual), las imágenes del arte hacen de su heterogeneidad una potencia crítica. En el fondo, es eso lo mejor que saben hacer: dan a ver, y al mismo tiempo dicen algo sobre lo que significa ver,⁵ nos invitan a un aprendizaje *en* el sentido *por* los sentidos, a redescubrir la realidad de lo visible y la espontaneidad de la mirada.

Eso quiere decir que, incluso ante el régimen imagético más perverso, el problema no está en las imágenes, sino en el ejercicio de nuestra mirada, y el arte está ahí para recordarnos de que no se trata simplemente de aceptar o rechazar las apariencias, cosa que nunca fue el caso para sí, sino de interrogarlas, de resignificarlas, de tornarlas un objeto de deseo, de reflexión o de crítica. Por el mismo movimiento, el arte niega ser apenas un medio prestado por el mundo real para considerar las cosas prosaicas⁶ y solicita la colaboración de nuestra mirada en la tarea (infinita) de articulación de lo real (colocando el problema de una comunicación que no presupone naturaleza, razón o lengua común⁷). Sus imágenes, por tanto, no son simplemente la forma eminente de un régimen que exigiría de nosotros un gesto iconoclasta radical, sino la manifestación de un principio crítico fundamental que, a través de las formas singulares en las cuales se confronta con lo visible, desafía las distribuciones dadas de lo sensible, rechazando cualquier distinción entre interpretar y transformar el mundo.

Si el ojo es lo que es conmovido por un cierto impacto del ser, la restitución del ser a lo visible a través de los trazos realizados por la mano del pintor devuelve todo su sentido al verbo mirar: cada imagen pintada traduce un encuentro con el mundo, dando a ver, a partir de lo ya visto, el resultado de esa experiencia en la cual lo que afecta la sensibilidad es a su vez afectado por la imaginación o por el intelecto, por la memoria o por la razón, y en última instancia transfigurado en el entrelazamiento del ojo y de la mano, en el extraño sistema de intercambios que el cuerpo coloca en juego.⁸ El artista no es un creador, es un receptor que por el acto de dar forma a lo recibido nos instruye sobre la potencia de nuestra mirada.

La lección del arte es, por lo tanto, muy simple: así como el pintor presta su cuerpo al mundo para transformar el mundo en pintura, el espectador debe emplear todas sus competencias para transformar las imágenes en una visión. Y así como ningún medio de expresión adquirido resuelve los problemas de la pintura, el abanico de las formas simbólicas no ahorra al espectador el trabajo de la imaginación sobre lo dado en la intuición (ni el lenguaje de la pintura fue instituido por la naturaleza, ni la forma de la mirada está dictada por la cultura⁹). Ser espectador es, en ese sentido, un ejercicio al mismo tiempo crítico y creativo: la mirada evalúa y aprecia, da forma y hace sentido (o deforma y problematiza).

* * *

Incansablemente repetidos por una tradición perversa o ingenuamente iconoclasta, los argumentos platónicos sobre el carácter irreal y superficial de las imágenes, así como sus afirmaciones sobre la disposición irracional e inerte de los espectadores, se encuentran fundados en una serie de oposiciones y equivalencias dogmáticas, que pueden y deben ser revisitadas: tal es el caso de las oposiciones entre imagen y realidad, entre actividad y pasividad, entre conciencia de sí y alienación; y de las equivalencias entre mirar y ser pasivo, entre inmovilidad e inactividad.

¿Por qué identificar ‘mirar’ y ‘ser pasivo’ –por ejemplo–, a no ser por la presuposición acrítica de que mirar significa mirar una imagen, esto es, una apariencia, y eso significa estar separado de la realidad que está siempre atrás de la imagen? Rancière es claro en esto: esas distinciones no son meramente lógicas; son el correlato conceptual de la forma en que se distribuyen desigualmente los lugares y las competencias para hacer, ver, pensar o hablar en una sociedad dada (la nuestra).

La mirada del pintor (y la producción de imágenes) y la mirada del espectador (y la resignificación de las mismas) dependen, por el contrario, del encuentro y la colaboración, sobre un mismo plano, del mundo y el cuerpo y, en seguida, de la sensibilidad y el intelecto, de la receptividad y la espontaneidad. Lo pasivo y lo activo se confunden en ese gesto –al mismo tiempo de una simplicidad total y de una complejidad no totalizable– que es ver (y dar a ver). La visión depende del movimiento, y la verdad es que sólo se ve aquello que se mira, que se considera de tal o cual modo, se enfoca y se interpreta.¹⁰ El espectador siente y es afectado, pero también observa, dirige su mirada, conduce su atención, y en general somete lo que le es dado en la sensibilidad a un juego libre entre sus facultades.¹¹ El espectador conecta y asocia, ve e interpreta, mira y especula. Hace el poema del poema, dice Rancière; propone una deformación coherente, decía Merleau-Ponty. La actividad del espectador está asociada a esa potencia de traducción, que transfigura lo que se ve, lo que se está viendo, según un juego (sin reglas) de asociaciones y disociaciones, en el que cada cual trilla su propio camino, hace su propia experiencia, conforma, transforma o deforma las imágenes que lo movilizan.

Ahora bien, en la medida en que nuestra cultura no hace del arte el principal instrumento de nuestras relaciones con el mundo, en la medida en que no nos sentimos tan cómodos ante las imágenes como nos sentimos dentro del lenguaje,¹² nuestra emancipación en cuanto espectadores requiere un verdadero adiestramiento de la mirada, un ejercicio atento de la visión, una prolongada ocupación del ojo y de la mente.

Ver sólo se aprende viendo.¹³ Hay cosas que no vemos al primer lance, cosas que miramos pero no notamos, cosas que más tarde pueden revelarse determinantes: se trata de ir atrás de eso, un pormenor, por ejemplo, de descubrirlo.¹⁴ Las imágenes comportan una lectura limitada apenas por nuestras aptitudes,¹⁵ por el tiempo que les dedicamos, por la disposición con la cual las encaramos.

En primer lugar, es una cuestión de empleo del tiempo. Una imagen puede sorprendernos, dejarnos sin palabras, obligarnos, inclusive, a desviar la mirada. Las imágenes no siempre provocan en nosotros un amor a primera vista. Pero si no desistimos de ellas, si persistimos en su frecuentación, nuestra mirada puede encontrar en nuestras competencias poéticas y conceptuales elementos que superen ese primer momento de asombro, de rechazo o indiferencia. “Es preciso, por eso, una especie de coraje: coraje de mirar, mirar todavía [...]. No hay imágenes que, en sí, nos dejarían mudos, impotentes. Una imagen de la cual no podríamos decir nada es generalmente una imagen a la cual no le dedicamos el tiempo [...] de mirar atentamente” (Didi-Huberman, 2006).¹⁶ Las imágenes, como la belleza, son una cosa severa y difícil que no se deja alcanzar fácilmente, como dice Frenhofer en la novela de Balzac: es preciso estrecharlas, enlazarlas firmemente para obligarlas a revelarse.¹⁷

En segundo lugar, es una cuestión de disposición. Podemos reconocer una imagen, desconocer una imagen (o desconocernos ante ella), podemos ser seducidos o repelidos por una imagen. Como todo en nosotros, la mirada presupone el carácter polimórfico de nuestro deseo, se encuentra inevitablemente sometida a sus variaciones, a sus fijaciones y disposiciones.¹⁸ Eso quiere decir que cuando nos encontramos ante una imagen siempre está en juego —antes incluso de que la imagen comience a hacer sentido— una forma de ver, de sentir, de ser afectados (y también una forma de mirar, de reaccionar, de responder a lo que nos afecta). Conocer, describir, criticar, juzgar, experimentar, fruir, distraerse, estudiar, manipular, repetir, copiar, destruir, consagrar, adorar, contemplar, comprender, dialogar, son apenas algunas de las muchas formas de colo-

car en juego el deseo en relación con una imagen.¹⁹ Y no importa cuántas precauciones tomemos a la hora de aproximarnos a una imagen, es siempre una posición particular de ese tipo que está en cuestión, siendo que, incluso cuando no todas valgan lo mismo, no hay forma de afirmar de modo general una posición específica como siendo la mejor, la más adecuada. En ese sentido, ninguna experiencia suscitada por una imagen puede reclamar, de derecho, un privilegio sobre las demás, así como ninguna narrativa o discurso sobre una imagen puede aspirar a ser exclusivo o definitivo, siendo que los criterios para contrastar su productividad o su justeza dependen del mismo tipo de posición de deseo que da origen a nuestras experiencias con las imágenes.²⁰

En tercer lugar, es una cuestión al mismo tiempo poética y filosófica. Ciertamente podemos apoyarnos en el saber disponible sobre las imágenes, tomar en préstamo palabras para pensar y contar lo que vemos: historias y comentarios, críticas y catálogos, tratados estéticos y libros de arte están ahí para ofrecernos un verdadero muestrario de posibilidades conceptuales y poéticas, un apoyo difícil de evaluar (digo esto con toda la ambigüedad posible). En todo caso, cuando realmente *hacemos experiencia* de una imagen, lo que vemos excede todas esas formas y categorías, exige de nosotros que las coloquemos entre paréntesis, que desarmemos nuestra mirada. “Vemos una pintura como algo definido por su contexto; podemos saber algo sobre el pintor y sobre su mundo; podemos tener algunas idea de las influencias que moldaron su visión; si tenemos conciencia del anacronismo, podemos tener el cuidado de no reducir esa visión a la nuestra –pero al fin y al cabo lo que vemos no es ni la pintura en su estado fijo, ni una obra de arte aprisionada en las coordenadas establecidas por el museo para guiarnos. Lo que vemos es la pintura traducida en los términos de nuestra propia experiencia” (Manguel, 2001: 27). De la misma forma que no existe una posición privilegiada del deseo cuando se trata de aproximarse a las imágenes, no existe un estilo ni un pensamiento adecuado para traducir las aventuras que nos proponen. Todo el saber existente para pensar una imagen, todas las formas establecidas para escribir sobre ella, pueden venir a apoyar o cuestionar nuestra

experiencia, nuestra interpretación o nuestra traducción pero, en la medida en que siempre es capaz de sorprendernos, la imagen (cada imagen) exige de nosotros la suspensión de los cuadros mentales y de las competencias intelectuales adquiridas, y la exploración (la invención) de nuevas maneras de pensar y de escribir.²¹ Los conceptos y el vocabulario del que nos valemos para interrogar una imagen o para traducir nuestra experiencia de una imagen no se encuentran sobredeterminados por la iconografía ni por la historia del arte, ni por la semiología, ni por la estética filosófica.²² Atravesada por una contingencia radical, perturbada por circunstancias sociales e individuales, culturales y políticas, nuestra experiencia de una imagen sólo puede ser articulada según combinaciones siempre singulares del conocimiento específico consolidado y de los devaneos de nuestra imaginación, del saber técnico disponible y de ecos imprevisibles suscitados por otras narrativas. No existe medio privilegiado, no existe método, apenas puntos de partida y de inflexión a partir de los cuales podemos dar forma a nuestras interpretaciones y aprender así cosas nuevas (sobre las imágenes, sobre el mundo, sobre nosotros mismos), desde que nos atrevamos a asociar lo que vemos con lo que ya vimos, con lo que oímos y pensamos, con lo que hicimos y soñamos.²³ La imagen es siempre *una* experiencia de la imagen, el resultado de un encuentro singular, que moviliza, cuando es una experiencia productiva, todas nuestras competencias (y sólo así tiene pleno sentido decir que una imagen nos mueve o nos conmueve).

Mirar, y ver algo, ser tocado, o inclusive ser desarmado por una imagen, es una experiencia que requiere *tiempo, deseo e invención*. Pero cuando somos poseídos de esa forma por una imagen nos es ofrecida una experiencia de abertura, al mismo tiempo no cuantificable (irreductible a la lógica de la extensión y de la cronología), imprevisible (irreductible a un programa de investigación), inquietante (irreductible a un saber o a un sistema) y perturbadora (irreductible a cualquier forma de armonía entre nuestras facultades).²⁴

* * *

No estamos habituados a ver de esa manera.²⁵ Inscritas en regímenes de consumo, de información o de conocimiento, la mayoría de las veces las imágenes llegan a nosotros sobredeterminadas en su funcionamiento elemental, dejando poco o ningún espacio para una mirada crítica y creativa.

En primer lugar, del punto de vista del tiempo (de la clase, del *feed* de noticias, del informativo de las ocho), las imágenes se suceden sin descanso, son continuamente sustituidas por otras imágenes, confundándose eventualmente en un espectáculo que suscita el anestesiamiento de nuestra sensibilidad o la indiferencia de nuestra mirada, esto es, la *ceguera*.

En segundo lugar, del punto de vista del deseo (de formación, de comunicación, de satisfacción, de evasión), los dispositivos imagéticos contemporáneos tienden a establecer la distancia, la disposición, la intensidad de nuestra mirada, el foco de nuestra atención y la forma de nuestra expectativa —produciendo la homogeneización de nuestras subjetividades en cuanto espectadores, esto es, la *despasión*.

En tercer lugar, del punto de vista del pensamiento y de la expresión (de lo claro y lo distinto, de lo legible y lo inteligible, de lo neutro y lo objetivo), la experiencia de las imágenes pide para ser reducida al denominador común de nuestra experiencia cotidiana: contextualizada, historicizada, teorizada, traducida en un lenguaje accesible, sin atritos, y según parámetros manejables, esto es, la *mediocridad*.

Sin salir del dominio de las imágenes del arte, por ejemplo, constatamos que la mayor parte de nuestras experiencias con la pintura tiene lugar en contextos de formación o conocimiento, a partir de libros de artes, *sites* especializados, presentaciones de *slides* o, en las raras ocasiones que tenemos la posibilidad de estar cara a cara con las obras, acompañados de textos explicativos o guías acústicas. Esas experiencias nos ahorran el tiempo, el compromiso personal y la fatiga inherentes a la exploración creativa de las *imágenes brutas* tal como podrían presentarse en un atelier, en una exposición o simplemente en la calle; es más, parecen

tener la enorme ventaja de dominar el objeto de nuestra mirada, situarlo de una vez por todas, convertirlo en conocimiento. Por el contrario, como señala Harold Rosenberg (2004: 200), mirar directamente una pintura no garantiza una ganancia intelectual equivalente; dando lugar a un diálogo no pautado, sugiriendo una infinidad de interpretaciones, de posibilidades de descubrimiento, la experiencia directa del arte deja en nosotros una nítida sensación de ignorancia. En último análisis, el contacto directo con las imágenes del arte es irreductible a la temporalidad, la disposición y las poéticas asociadas a los contextos de conocimiento: “ni el saber (como piensan muchos historiadores) ni el concepto (como piensan muchos filósofos) las aprehenderán, las subsumirán, las resolverán o redimirán” (Didi-Huberman, 2006).

Pero ¿cómo hacer, en las condiciones actuales de producción y circulación de las obras, para recuperar la sensación paradójica que, según Didi-Huberman, define la mirada dirigida a las imágenes del arte? ¿Cómo hacer para que el carácter inmediato con el cual se manifiestan visiblemente las imágenes, con toda su carga de ambigüedad y de confusión, no sea cubierto definitivamente por una mediación codificada de las palabras?²⁶ ¿Cómo restituir su potencia intrínseca a la mirada y admitir, al mismo tiempo, el carácter inagotable de ciertas imágenes, nuestra imposibilidad de poseerlas completamente?²⁷

Caso a caso, imagen tras imagen, esas cuestiones requieren un tratamiento diferenciado, que debe conjugar las apuestas teóricas y poéticas con los envites existenciales y políticos, vitales e intelectuales. Pero quizá no sea secundario comenzar, más acá de la educación artística y el conocimiento de su historia a través de los libros, por el desarrollo de la ignorancia que puede propiciar el contacto directo con las obras de arte (antes de ser incorporadas, cooptadas o instrumentalizadas por los dispositivos imagéticos hegemónicos de nuestro tiempo —de la historia del arte al marketing y de la publicidad a la pedagogía).²⁸

No estoy seguro de que sea deseable o meramente posible prescindir del suplemento del discurso crítico en relación con las imágenes del arte.

De alguna forma, ellas nos impelen a responder, a dar testimonio de su experiencia, de la prueba a la que nos someten.²⁹ Pero esas imágenes no son simplemente textos a ser descifrados, cosa que las convertiría en una palabra de segundo orden, justificando las respuestas institucionales a la ansiedad de las personas que exigen saber lo que las imágenes quieren decir. “Lecturas críticas acompañan imágenes desde el inicio de los tiempos, pero nunca efectivamente copian, substituyen o asimilan las imágenes” (Manguel, 2001: 28). No cualquier imagen puede ser leída, no cualquier imagen admite traducción, al menos no completamente, sin resto.³⁰ La ansiedad es parte esencial de nuestra relación con las imágenes del arte en su funcionamiento contemporáneo (y cualquier saber que oblitere esa experiencia es, para comenzar, un obstáculo para la mirada, no un instrumento, una lente).

El problema de saber cómo la intención del pintor renacerá (inevitablemente transfigurada) en aquellos que miran sus cuadros no puede ser resuelto por referencia a un lenguaje o saber común sin destruir la propia esencia de la pintura moderna, que presupone que el espectador que es tocado por un cuadro retome por cuenta y riesgo el trabajo de significación del gesto que lo creó, sin más guías que los trazos dejados por el pintor sobre la tela, silenciosos pero accesibles a cualquier mirada atenta.³¹ Una pintura no es apenas un conjunto de signos que podrían ser inventariados; es “un nuevo órgano de la cultura humana que torna posible [...] un tipo general de conducta, y que abre un horizonte de investigaciones” (Merleau-Ponty, 1974: 82). En última instancia, lo que está en juego en la pintura moderna es su abertura esencial, que solicita de los espectadores una colaboración activa. El sentido de sus imágenes no puede ser anticipado, definido o demostrado; depende de la interpretación siempre singular y siempre retomada por parte de los que miran, de su capacidad para ligar lo que saben con lo que no saben, haciendo sus propias experiencias, traduciendo sus aventuras para el uso de los otros (y eventualmente dejando de lado todo el problema del sentido, para concentrarse en otros problemas, que no el del sentido).³²

La tiranía de la legibilidad total y de la satisfacción asegurada, que domina la cultura de nuestra época, tiende a alimentar nuestra mirada con imágenes pre-digeridas, propiciando una actitud acrítica, por lo que devolver a la mirada la singularidad esencial de toda imagen y el carácter eventual de toda situación visual es de una importancia política fundamental. Eso no significa remitir la imagen al dominio de lo innominable o de lo ininteligible;³³ significa, apenas, recordar que las imágenes sólo existen o, mejor, sólo funcionan realmente en una tensión constitutiva entre percepciones y significaciones,³⁴ entre afecciones y sentidos, entre el saber y la experiencia, ambigua y problemáticamente, en cuanto instancias de un mundo en permanente construcción.³⁵

Cuando miramos una imagen, podemos sentir que nos perdemos en ella, que nos hundimos en un abismo de incompreensión o somos desgarrados por una multiplicidad de interpretaciones diferentes. Pero en la persistencia y el compromiso en esas aventuras se forja una mirada. El espectador emancipado es el correlato de esa mirada que, sin perder su receptividad, ve restituida su iniciativa: mirada que no contempla sin proyectar, que no es afectada sin proponer hipótesis, sin establecer conexiones, sin contar historias. Y eso siempre a conciencia de que ninguna mirada agota una imagen, porque siempre hay otras hipótesis por proponer, otras conexiones por establecer, otras historias por contar.³⁶

Después de todo, cada imagen es una trama de innumerables capas de sentido, que en cuanto espectadores buscamos remover para tener acceso a ella en nuestros propios términos (incluso si nunca estamos solos y la emancipación es, por definición, un proceso, una tarea infinita).³⁷

* * *

Hoy las imágenes constituyen una pieza esencial de los dispositivos a través de los cuales se articulan las sociedades en las cuales vivimos; se encuentran en el centro de nuestras prácticas existenciales, culturales y

políticas, ocupan nuestro tiempo, conforman nuestro deseo, dan forma al mundo. No se puede decir lo mismo del ejercicio crítico de la mirada. Esto último constituye el verdadero problema.

No sé si las imágenes son la materia de la que estamos hechos,³⁸ pero ciertamente somos seres visibles y videntes, seres para los cuales el mundo (humano) aparece, de forma total e irrestricta, con cada imagen, sin otras limitaciones que las de nuestras competencias para ver y apreciar, para sentir e interpretar. Ni la celebración entusiasta ni el rechazo iconoclasta de una hipotética civilización de la imagen pueden ahorrarnos el trabajo, necesariamente singular, de ver y dar a ver. Trabajo que, cuando orientado en el sentido de un devenir-activo de la visión, puede conducirnos a deshacer las viejas oposiciones que permean el pensamiento de las imágenes desde Platón, restituyendo al libre juego de nuestras facultades su espontaneidad rebelde.

Notas

¹ Hombres que sólo ven sombran o que, incluso liberándose de sus cadenas, confunden el fuego con el principio de la realidad, cuando sólo es el principio de las sombras.

² Hablamos de “imágenes del arte” en un sentido que no establece criterios determinantes o críticos (aunque ciertamente privilegiamos en este texto la cuestión de las imágenes de la pintura, no excluimos la extensión de las tesis defendidas a otros soportes o medios artísticos). Más importante es notar que presuponemos su funcionamiento “moderno” o, mejor, siguiendo en eso a Rancière, su funcionamiento estético, esto es, los modos en que dichas imágenes son hechas, vistas y pensadas en lo que se denomina “régimen estético del arte”.

³ La afirmación de una pluralidad de regímenes de lo visible es fundamental para plantear el problema de las imágenes y de la mirada; tal es el caso de Jacques Rancière (2005), que apela a repensar el propio régimen del espectáculo, y también el de Régis Debray (1994), que coloca el problema al nivel de lo visual, donde el espectador parece disolverse completamente en la sucesión indefinida de las imágenes.

⁴ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 281.

⁵ La pintura es una imagen de tipo particular, que se caracteriza por una plusvalía: por un lado, da a ver, por otro, produce un efecto de placer específico —ambas cosas la distinguen de la imagen corriente (Damisch, 1977).

⁶ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 280.

⁷ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 68.

⁸ Cf. Berger, 2004, pp. 21-22.

⁹ Es necesario pensar la pintura en la distancia entre legible y visible, distancia que produce una plusvalía —a través de la diferencia con la imagen y la constitución de una textualidad específicamente pictórica—. Valiéndose apenas de los recursos propios de la pintura, el arte de Cézanne o de Seurat no busca oponer lo que da a ver y aquello que da a entender (su significación). Favorece una regresión a un momento genéticamente anterior a lo simbólico. Produce un efecto psicósomático anterior que reconduce el sujeto a una posición de exterioridad en relación con el signo y con la significación, funciona como suplemento a la interioridad de lo simbólico. Luego, el ícono no se deja pensar ni interpretar. Como en el trabajo del sueño, todo se juega entre lo que puede ser mostrado, figurado, puesto en escena (lo visible) y lo que puede ser dicho, enunciado, declarado (lo legible). Es esa distancia que produce una plusvalía icónica. La textualidad pictórica es como un tejido de visible y legible. Cf. Damish, 1977.

¹⁰ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 89-90.

¹¹ Afección que es una interpelación de la imagen al espectador, observaba Ana Paula Ribeiro, una interrogación que dice: “¿De qué forma mi existencia te afecta y por qué te sientes afectado?”. Y Hortênsia da Silva completaba: interpelación que tiene la forma del extrañamiento, y que constituye el disparador de toda mirada activa, forzándonos así a ir a buscar las causas de nuestro asombro (las contribuciones atribuidas sin referencia se deben a la participación del grupo de alumnos que participó en la investigación que acabó dando lugar al presente artículo, alumnos de los cursos de Filosofía, Letras y Artes de la Universidade Federal de Rio Grande do Norte, a los cuales debo mi reconocimiento).

¹² Cf. Merleau-Ponty, 1974, pp. 79 y 119.

¹³ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 280.

¹⁴ Cf. Damisch, 2007, p. 11.

¹⁵ Cf. Manguel, 2001, p. 22.

¹⁶ Dora Bielschowsky enfatizaba en ese sentido: es necesario que nos *destranquilemos* ante las obras para poder verlas. Y Ana Carolina Aldeci recordaba que Borges decía que en la memoria los días tienden a ser iguales, pero que no hay un día de prisión o de hospital que no nos traiga sorpresas, proponiendo una analogía inquietante para pensar la relación entre la mirada y las imágenes.

¹⁷ Cf. Balzac, 2013, p. 12 (debo la referencia exacta a Amanda Padilha).

¹⁸ Cf. Berger, 2004, p. 20.

¹⁹ “(U)na forma de colocar en juego el deseo” (Didi-Huberman, 2006).

²⁰ Cf. Manguel, 2001, p. 28.

²¹ Cf. Didi-Huberman, 2006. Miramos para pensar, pensamos para ver, siempre dando prioridad a la experiencia propiciada por las imágenes, sin las cuales el pensamiento sería una forma de velar lo visible. A partir de eso, Ana Carolina Adece me remitía a la fenomenología de la mirada de Alfredo Bosi y, a través de eso, al trabajo de Stephen Poliak, quien sugiere que no fue el cerebro que se extendió hasta la formación del ojo, sino al contrario. La mirada trabaja en nosotros, decía Naiana Lustosa, y *nos trabaja*.

²² El saber sobre las imágenes es continuamente desbordado por la violencia que las imágenes ejercen sobre nosotros, por lo que a veces es necesario que violentemos ese saber para hacer hablar a las imágenes. Evelyn Erickson me recordaba que hasta Sherlock Holmes tenía, además de su lupa y su *kit* de química, su revólver.

²³ Cf. Rancière, 2010.

²⁴ Cf. Didi-Huberman, 2006.

²⁵ Miramos y no vemos, oímos y no escuchamos, hablamos y no pensamos sobre las palabras que pronunciamos, se lamentaba Ida Rocha.

²⁶ Cf. Didi-Huberman, 2010, p. 11.

²⁷ Lo propio de la pintura no es la representación, sino una operación que resiste al discurso, un acto, un *performance*. La lectura iconográfica de un cuadro reduce la pintura a sus elementos discursivos. Lo que analiza no es el cuadro en sí, sino un *analogon*, una metáfora que produce para hacer posible la lectura. ¿Es posible analizar el cuadro de otro modo? ¿Podemos mirar un cuadro sin someterlo al modelo lingüístico? ¿Podemos escapar a la ilusión descriptiva producida por el saber, por la erudición del especialista? Sería necesario rehacer nuestros lazos con el trabajo que constituye la especificidad de la pintura, sus procedimientos y sus modos de operar. El sentido de un cuadro, su modo de significación no es de orden declarativo, sino demostrativo. Si hay una verdad en pintura, ella excede los límites de una semiología. Cf. Damisch, 1977.

²⁸ Cf. Rosenberg, 2004, p. 202.

²⁹ James Abbot McNeal Whistler decía (debo la referencia a Renata Marinho) que el arte acontece, no pide autorización, sino que vive, sobrevive, revive a través de miradas que le son extrañas (y no pocas veces infieles). Un cuadro es limitado por la moldura (Jacques Derrida escribió las cosas más interesantes al respecto), pero su interpretación es en principio ilimitable, notaba Ida Rocha; y Naiana Lustosa agregaba que puede no cambiar nada a nivel material en la imagen encuadrada, y cambiar, ser desencuadrado el sentido, el valor y la significación que damos a la materia de esas imágenes (con cada interpretación, bajo cada mirada).

³⁰ “La historia del arte pretende dar la impresión de un objeto elucidado sin resto, según un principio de traducción total de lo visible en lo legible, reduciendo todas las imágenes a conceptos (...). Podremos volvernos hacia el discurso que se proclama él mismo, en cuanto que saber sobre el arte, un conocimiento específico del arte que propone un cierre de lo visible sobre lo legible y de todo ello sobre el saber inteligible, imponiendo sobre su objeto

la forma específica de su discurso, buscando en el arte apenas las respuestas dadas por su discurso” (Didi-Huberman, 2010, pp. 12 y 14) Cf. Damisch, 1977.

³¹ Cf. Merleau-Ponty, 1974, pp. 64-67. **Es importante notar que, tal como Rosenberg, Merleau-Ponty considera esa abertura un elemento diferencial del arte moderno; la relación del pintor y de su modelo, tal como se expresa en la pintura clásica, supone también cierta idea de comunicación entre el pintor y el espectador de sus cuadros, que no se da (ni puede ser presupuesta) por la pintura moderna. En todo caso, el rechazo de reducir la pintura al lenguaje no implica que Merleau-Ponty no piense sus relaciones de una forma productiva. Así, en “Pintura y lenguaje”, reconoce que el paralelo entre la pintura y el lenguaje es, al menos, un principio legítimo para la problematización filosófica. La pintura expresa la estructura del mundo (descarta los peces y conserva la red), capta eso que existe con el mínimo de materia necesaria para que el sentido se manifieste. La tarea del lenguaje es semejante. Ambos son parte de una misma aventura: transmutación del sentido en significado” (Merleau-Ponty, 1974, p. 62) (Merleau-Ponty habla de pintura moderna pero, ciertamente, desde la perspectiva aquí adoptada, eso no implica para nosotros una exclusión de la pintura contemporánea).**

³² Cf. Damisch, 2007, p. 11: “Pero la verdadera cuestión no es saber lo que significan las imágenes –suponiendo que signifiquen algo–, es saber cómo significan”.

³³ Cf. Didi-Huberman, 2006.

³⁴ Cf. Manguel, 2001, p. 28.

³⁵ En esa medida, el arte nos propone un aprendizaje muy especial, invitándonos a levantar la vista, con el fin de recuperar la problematicidad que implica siempre la relación entre las imágenes y lo real, entre las imágenes y el cuerpo, entre las imágenes y la historia, entre las imágenes y la cultura. Cf. Didi-Huberman, 2006.

³⁶ Cf. Damisch, 2007, p. 11: “Una obra tiene todos los sentidos que se quiera y toda una historia que le puede ser atribuida. Es interesante ver cómo a lo largo de la historia fueron atribuidos diferentes sentidos a una misma obra. Y la obra funciona muy bien”.

³⁷ Cf. Manguel, 2001, p. 32. Helena Gurgel recordaba que Ruben Alves decía que no vemos lo que vemos, sino que vemos lo que somos, pero también –agregaría yo– lo que no somos, lo que todavía no somos, lo que estamos en vías de devenir (por el contacto, por el choque con lo que vemos y sentimos, observamos y experimentamos). Esto último es lo más importante. En ese sentido, Roberto Solino apuntaba una fórmula significativa que Merleau-Ponty toma de Klee para resaltar la dialéctica implícita en la mirada: las cosas nos hacen ver lo que colocan en nosotros.

³⁸ Cf. Manguel, 2001, p. 21.

Bibliografía

- BALZAC, Honoré de, *A obra prima ignorada; seguido de: Um episódio durante o Terror*, Porto Alegre, L&PM, 2013.
- BERGER, John, “Pasos en direção a uma pequena teoria do visível”, em *Bolsões de resistência*, Lisboa, Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- DAMISCH, Hubert, “Entrevista conduzida por Joana Cunha Leal”, *Revista de História da Arte*, UNL, Núm. 3, Lisboa, Edições Colibri, 2007; p. 7-18.
- _____, “Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture”, en: *Macula*, Núm. 2, Paris, 1977, pp. 17-23.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Madrid, Paidós, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.
- _____, “Inquietar-se diante de cada imagen”. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista *Vacarme*, Núm. 37, do outono de 2006, Disponible en: <http://www.vacarme.org/article1210.html>
Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Disponible en: <http://flanagens.blogspot.com.br/>
- MANGUEL, Alberto, *Lendo imagens*, São Paulo, Companhia das letras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.
- _____, “O olho e o espírito”, en: Merleau Ponty, *Textos selecionados por Marilena Chauí*, São Paulo, Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.
- PLATÃO, *A República*, Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 10ª edición, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Ed. 34, 2005.
- _____, *O espectador emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- ROSENBERG, Harold, *Objeto ansioso*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Valladolid, Editoria Maxtor, 2008.



Recepción: 26 de enero de 2014
Aceptación: 2 de julio de 2014