

EL PROBLEMA DE LA IMAGEN : ENTRE EL ARTE Y LA FILOSOFÍA

Silvia Solas

Universidad Nacional de La Plata

Introducción

Pensar sobre la imagen hoy podría involucrar multiplicidad de perspectivas: técnicas, históricas, psicológicas, artísticas, socio-políticas, estéticas.

En esta oportunidad, intentaremos pensar el problema de la imagen desde la relación entre el arte y la filosofía, en la convicción de que el discurso filosófico también se constituye con y desde las imágenes. Lo que involucra, naturalmente, el plano de lo artístico.

En principio, me gustaría plantear una suerte de ida vuelta entre los dos ámbitos: el del arte y el de la filosofía, considerando que es posible reflexionar sobre cómo la filosofía ha sustentado a lo largo de su historia buena parte de sus tesis teóricas a través de las imágenes, por un lado, y cómo, por el otro, el quehacer artístico ha dado lugar a la consideración de la filosofía. Es decir, el ámbito teórico se nutre constantemente de los aportes de lo imaginario, y, a la inversa, la producción en el campo del arte se ha ido volcando, si tomamos en consideración la formulación de Arthur Danto, a la disquisición filosófica.

Tal interrelación nos permitirá plantear cuestiones filosóficas elementales y, al mismo tiempo, constatar cómo, las mismas, dado que atañen a la actividad perceptiva, a la relación entre la sensibilidad y el pensamiento, a la imaginación, arraigan en planteos que involucran miradas sobre lo artístico. El arte pictórico ha sido referencia recurrente para el tratamiento de estos problemas, por lo cual gran parte de nuestra reflexión tendrá por objeto la obra pictórica, pero no de manera excluyente.

Me parece productivo, además, intentar una proyección de estas problemáticas al ámbito de la enseñanza porque entiendo como preocupaciones comunes a la disciplina estética y a la tarea del enseñar filosofía, cuestiones tales como: las relaciones que

pueden establecerse entre la imagen y el lenguaje, la postulación de una potencialidad crítica de la imagen como vehículo comunicativo, la cuestión de la lectura.

La imagen como vehículo de expresión filosófica

En un texto reciente, Elena Oliveras, estudia varios ejemplos de la historia de la filosofía en los que la imagen ha sido un instrumento insustituible para la comunicación filosófica, asumiendo como propias las palabras de Miguel de Unamuno, según las cuales, “el discurrir en metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discusión”.¹

Para la autora el saber y la imaginación resultan, así, complementarios, lo que le otorga un poder intelectual a la producción imaginaria.

Tal vez la metáfora o imagen más ilustrativa de la estrecha conexión entre filosofía e imaginación sea la propuesta por Hegel: su famoso “búho de Minerva” que emprende el vuelo en el crepúsculo, ya pasado el día, para dar cuenta de que el abordaje filosófico se produce una vez sucedidos los acontecimientos.

Pero cabe aún, como lo hace Oliveras, remontarse a Heráclito, y al río en cuyas aguas no podemos bañarnos dos veces. O a la caverna, símbolo platónico de la ignorancia en que el hombre está apresado por la opinión, o pseudo conocimiento, en que consiste la referencia sensible. Allí dentro, en la caverna, el hombre está condenado a moverse entre sombras o reflejos engañosos, ocultadores de la realidad verdadera, lo que en nuestros días le ha permitido tomar a Susan Sontag la imagen de la caverna platónica como metáfora del ocultamiento y la confusión que produce la interminable profusión de imágenes en nuestra vida contemporánea. Si de metáfora en Platón se trata, no debiéramos omitir el bellissimo pasaje del *Fedro* y su descripción de las almas montadas en vigorosos corceles que se debaten tironeadas hacia el mundo verdadero, por un lado, y hacia el mundo material, por otro.

Luego Oliveras refiere al “lobo” de Hobbes, con el que el filósofo da cuenta de la naturaleza antropofágica del hombre, a la que hay que reprimir si se quiere vivir en sociedad. Para ello Hobbes introduce otra imagen, la del Estado como *Leviatán*, monstruo marino que representa en la concepción hobbesiana, al Estado moderno,

¹ M. de Unamuno, *Ensayos*, tomo V, Madrid, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, pp. 44-45. citado en Oliveras, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé, 2007

fundado en el temor reverencial, y garantía de la superación de la guerra de todos contra todos.

Ya en el siglo XIX, y sin dejar de mencionar la gran imagen ilustrada de la Razón como Luz esclarecedora, son Schopenhauer y Nietzsche los pensadores que Oliveras trae como ejemplos: la metáfora de los puercoespines, le permite a Schopenhauer, graficar el comportamiento de los hombres que, estratégicamente y como lo hacen esos animales, se van acercando o separando para generar las distancias más convenientes que permitan, por un lado, beneficiarse del calentamiento mutuo ante los rigores del invierno, pero, por otro, evitar la extrema cercanía que los lleva a herirse mutuamente con sus respectivas púas. Y el caminante nietzscheano, como una de las tantas imágenes metafóricas del filósofo, encarnado en Zaratustra, quien se pone en camino al amanecer cuando despunta el día, sin una meta prefijada. A la que pueden agregarse los relatos de *La ciencia jovial* en que se plantea el asesinato de dios por el hombre.

Ya en el siglo XX podemos revisar el collar de perlas, de Bergson, para dar cuenta de la duración, contra el tiempo “espacializado”; la luz negra, de Derrida, para contrarrestar en nuestro tiempo la claridad y distinción que caracterizan la verdad cartesiana; el rizoma de Deleuze y Guatari, contra la raíz que se hunde en la tierra verticalmente, para dar cuenta de la extensión horizontal en múltiples direcciones, que dibuja mejor la nueva situación epistemológica.

También rescata Oliveras el ángel de Benjamin, que en verdad es el *Angelus Novus*, la pintura de Paul Klee, ya hoy conocida como “el ángel de la historia”: vuelto hacia el pasado, y espantado ante las ruinas que ve tras de sí, el ángel no puede detenerse impulsado por el huracán del progreso que arrastra todo a su paso y que le impide evitar su compulsiva dirección hacia el futuro. Por último, la recurrencia de Gadamer a las imágenes de juego, símbolo y fiesta, como necesidades humanas elementales, con las que pretende mostrar la vigencia o actualidad del arte en un tiempo en que, como sostenía Adorno, es evidente que nada respecto del arte es evidente. La justificación del arte, tanto de hoy como de otros tiempos, resulta así, en la lectura de Gadamer, una cuestión antropológica.

Con este raudo repaso por la historia de la filosofía, al que cabría seguramente completar, la autora muestra de qué modo y hasta qué punto, la imagen es funcional al conocimiento. Por ello sostiene: “el protagonismo de la metáfora excede el campo del arte, siendo uno de los modos más filosóficos de pensar, un sólido instrumento heurístico,

un arte del descubrimiento, como también un medio privilegiado de transmisión de ideas.”²

Así, la primera afirmación que ponemos en juego, es que **la imagen, la metáfora por caso, resulta un elemento que promueve, sino constituye, un saber que es considerado teórico: el saber filosófico. Es decir, la filosofía también se hace con o desde lo imaginario.** En otro contexto, pero de manera análoga, Gilles Deleuze propondrá en sus estudios sobre lo pictórico indagar, no tanto qué ha dicho la filosofía sobre la pintura, sino más bien qué puede aportar la pintura a la filosofía.

El giro del arte hacia la filosofía

Por otra parte, y muy particularmente a partir de los estudios de Arthur Danto sobre el arte contemporáneo, se ha puesto de relieve de qué manera la producción artística y particularmente la visual, ha producido una suerte de “giro hacia la filosofía”.

Para Danto, lo que identifica a las artes visuales de nuestro tiempo es que ya no hay una directriz unívoca posible. La etapa anterior, el modernismo, sí guarda una ambición de unidad estilística: los manifiestos vanguardistas constituyen, precisamente, ejemplos clarísimos de esa ambición. La era posterior, en cambio, es un período de una casi perfecta libertad. Según la perspectiva danteana, la época que ha inaugurado el pop pareciera ser propicia para la convivencia de múltiples facturas y concepciones sobre lo artístico. Como el mismo Andy Warhol declara, uno debería poder ser expresionista abstracto una semana, un artista pop o un realista a la otra, sin que esto signifique que ha renunciado a hacer “buen arte”.³ El paradigma mimético que reinó durante gran parte de la historia de las artes y cuya principal suposición era que el arte representaba de modo semejante a la realidad, parece haber sido eludido definitivamente. La pretendida semejanza, fundada en los rasgos sensibles percibidos, comenzó a quebrarse durante la vigencia de los movimientos vanguardistas, pero el arte posterior a los años '60 es el que, según Danto, opera su disolución de manera decisiva.

Incluso el arte conceptual demuestra que ni siquiera es necesario que se produzca un objeto visual palpable para que haya arte. Preguntar qué es el arte en nuestra contemporaneidad nos llevaría, entonces, indefectiblemente, a dar un giro desde

² E. Oliveras, *Op. Cit.*, p. 220

³ Cfr. G. R. Swenson, “What is Pop Art?”, Answers from 8 painters, Part I, *Art News* 64 (noviembre de 1963), p. 26. Citado en Danto, *Op. Cit.*, p. 59.

la experiencia sensible hacia el pensamiento, es decir, hacia la filosofía. Hegel decía que “el arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte”;⁴ paralelamente, para Danto “sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente.”⁵

De tal modo, entonces, el arte se ha constituido en filosofía, según Danto, a partir del fin de las narrativas sobre el arte y, más precisamente, a partir de la obra de Andy Warhol en la década de los años '60: “según mi percepción histórica fue sobre todo el pop el que marcó el nuevo curso de las artes visuales.”⁶ En el particular caso de la pintura concebida como una organización coherente de pigmentos sobre una superficie plana, Danto subraya que ha estado signada por un diagnóstico terminal desde la aparición de la fotografía y, por tanto, destinada a desaparecer en no mucho tiempo. El desarrollo y multiplicidad de las prácticas ligadas a lo visual, dependientes cada vez más de la evolución tecnológica han producido un ensanchamiento hacia fuera del límite específico de la pintura y un viraje hacia la filosofía que contribuiría de manera ineludible a la disolución de ese límite.

En síntesis, esta época donde los límites entre qué es pintura y qué no, o en términos más generales, qué es arte y que no lo es, se tornan inexistentes, constituye lo que Danto denomina el período posthistórico del arte.

Ahora bien. El planteo danteano, sin embargo, descuida, a mi entender, un aspecto crucial para el problema que aquí nos ocupa: pareciera no considerar suficientemente el papel del receptor en la constitución de la obra artística, un tópico que también caracteriza a las reflexiones contemporáneas sobre lo artístico. Los pensadores de la Escuela de Constanza, así como las indagaciones de Umberto Eco en torno a su conocida fórmula de la obra abierta, han aportado mucho sobre este problema y parece ya indiscutible que la obra artística, como producto final, no termina de constituirse sino en su recepción, tanto histórica como individual. Por otro lado, Danto mismo reconoce lo que con bastante anterioridad ya postulaba programáticamente el historiador del arte Ernst Gombrich: apartarse de posiciones esencialistas que pretenden determinar unívocamente qué cosa sea “la” pintura, o más generalmente, “el” arte. Más bien, continúa Danto, habría que reformular el asunto preguntándose cuándo se produce algo

⁴ F Hegel, (1989), p.17

⁵ Danto, (2003), p. 36

⁶ Danto (2003), p. 126

que pueda ser considerado pintura, desplazamiento que también aparece en las reflexiones de Nelson Goodman en su estudio sobre los lenguajes del arte, o de Gilles Deleuze cuando aborda la pintura de Francis Bacon.

Pero, entonces, al desplazar el acento hacia el cuándo, necesariamente se está haciendo alusión al receptor, (insistamos, no necesariamente individual), que es, finalmente, quien determina ese cuándo.

Es cierto, como sostiene Danto, que lo perceptual ya no puede considerarse un modo suficiente de discernir entre una obra de arte y una que no lo es. Las Cajas Brillo o las latas de sopa puestas por Andy Warhol en un escenario artístico lo prueban. Es cierto también que lo que entendíamos por pintura o artes visuales hasta la irrupción en la producción artística de una cada vez más descomunal parafernalia tecnológica se ha ido desdibujando y amenaza –tal vez ya lo haya logrado- con desplazar los límites de lo que se consideraba pintura, hasta su desaparición. También es cierto que hablar del arte de hoy no admite el encuadre en lo que Danto llama narrativas, en el sentido de que no es posible generar definiciones excluyentes de lo que sea arte.

Pero, aún admitiendo estas afirmaciones, parece excesivo acotar la potencialidad filosófica a las obras de los últimos cincuenta años.

Merleau decía que “la primera que interroga al mundo es la mirada”,⁷ tal vez pueda admitirse, parafraseándolo, que también es la mirada la primera que interroga al arte. Si es la mirada del receptor de arte la que, en definitiva, construye las preguntas y las respuestas, filosóficas o no, sobre la producción artística, deberíamos prestar más atención a las implicancias de semejante consideración.

La mirada no es, en clave merleauPontiana, una mera aprehensión sensorial. Tampoco una determinación intelectual de lo sensorial informe, una especie de construcción kantiana. La mirada, es una suerte de encuentro entre lo que llamamos sensorial y lo que llamamos significado, sin que en la realidad ambas cosas existan separadamente. Para el plano del arte, esto vale tanto para un cuadro de Da Vinci, como para uno impresionista, para uno abstracto o, incluso, para una pieza de arte conceptual. De lo contrario, estamos escindiendo el plano sensible del inteligible como si este último pudiera gestarse sin aquél. Y, en verdad, como sostiene Merleau, “las ideas de las que hablamos no nos serían menos conocidas si careciéramos de cuerpo y de sensibilidad; entonces nos serían del todo inaccesibles; (...) no pueden sernos dadas *como ideas*

⁷ Cfr. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne” en *Sentido y sinsentido*.

fuera de una experiencia carnal. Y no es porque hallemos en la carne *ocasión* de pensarlas, (...) sino porque se transparentan detrás de lo sensible o en su corazón mismo”⁸

Es más, aquella afirmación sobre la mirada receptiva tiene repercusiones respecto de la propia historia del arte. Al desplazar el acento desde el autor hacia el receptor, se desdibuja la posibilidad de establecer una ubicación estrictamente histórica de la obra artística, en el sentido cronológico del término.

¿Qué queremos decir con esto? La mirada del receptor es una mirada ineludiblemente contemporánea. Siempre es contemporánea. Y es ella la que constituye las lecturas sobre el arte, no meramente sobre el arte más innovador o más reciente, sino sobre todas las obras de todos los tiempos.

Para decirlo con un ejemplo y de manera un tanto extrema: ¿Qué es *La Gioconda*, de Leonardo, sino la obra constituida por nuestra mirada sobre una pintura gestada a principios del siglo XVI? Es verdad que ha habido recepciones varias a lo largo de todo este tiempo; pero es a nuestra recepción a la que referimos cuando hablamos de ella. ¿No sería lícito, entonces, en un sentido que nos aparta de las connotaciones meramente clasificatorias de la historia del arte pensar en *La Gioconda* como una obra, lo pongo entre comillas, “contemporánea”, ya que las lecturas que suscita son lecturas contemporáneas? ¿No resulta, en este sentido, que todo el arte, al fin, es, en este sentido, contemporáneo?

Creo que no es otra cosa lo que produce un receptor artístico: si bien su lectura está signada por sus condiciones actuales de recepción, tales condiciones involucran la recepción de las obras recientes, tanto como de las pasadas.

Ahora bien, la pregunta que formularemos con relación a esta cuestión, entonces, es la siguiente: ¿es privativo del arte contemporáneo su impronta filosófica, tal como pareciera plantear Danto? ¿No sería posible suponer una potencia filosófica en el arte de todos los tiempos?

Marcel Proust, el novelista que ha sido referente tanto para Merleau como para Deleuze, estimaba en su *À la recherche du temps perdu* y también en varios de sus artículos más ensayísticos, que los claroscuros de las obras pictóricas de Rembrandt, por caso, el cuadro *Los filósofos*, eran una puerta abierta a la meditación; pero también los mundanos bodegones e interiores de un pintor como Chardin, eran una invitación, a su

⁸ M. Ponty, *Lo visible y lo invisible*, pp. 185-87 (el subrayado es del autor)

modo, al planteo de interrogantes de orden ontológico. Sin soslayar la incidencia de las obras pictóricas en la percepción de nuestra realidad, que, en definitiva, es una construcción en buena medida subjetiva, pero anclada en la sensibilidad. Nuestra realidad se metamorfosea, o mejor, se constituye, entre otras cosas, a la manera de los pintores: sea a la manera de Renoir, cuyas mujeres pintadas paseaban al tiempo por las calles parisinas, habiendo salido de un mundo pictórico, pero instalándose en las costumbres rutinarias de la sociedad; sea a la manera de Monet, cuyas catedrales “acuosas” según la interpretación de Jean Clay, constituían un recurso, junto a la nebulosidad de los paisajes marinos, para manifestar no tanto lo que se ve, sino “que se ve”, y aún las dificultades de sugerir lo no visto, es decir, todo un programa de problematización de la propia visibilidad; de Turner o de Whistler, quienes, y pese a las apreciaciones disímiles de John Ruskin, nos ofrecen paisajes reales a pesar de su irrealidad; o de los maestros florentinos o venecianos del Renacimiento cuyas imágenes carnavalescas se instalan en las festividades marítimas de la playa en Balbec; o de los ángeles del Giotto de la capilla de la Arena, en Padua, que parecen acróbatas del aire, mezclando los tiempos, o para ser más precisos, las temporalidades.⁹

Todos estos pintores, desde Tiziano, Carpaccio o el Veronés, hasta los impresionistas, los cubistas, y podría aventurarse, hasta los más recientes, aunque el escritor no haya tenido oportunidad cronológica de conocerlos, se vuelven contemporáneos en la lectura que de ellos hacemos a través del “cristal de aumento” en que consiste la mirada pictórica del novelista-receptor contemporáneo, Marcel Proust.

En este sentido, ponemos en juego una segunda afirmación: **la perspectiva o la lectura filosófica son factibles con relación a la pintura -y al arte- de todos los tiempos. Es decir, podemos filosofar con Warhol, pero también con Rembrandt, con Giotto o con Renoir.**

Lo sensible, lo pensable, lo imaginario, como problemas de la visibilidad

Así, sin abandonar la idea de que lo sensible es producto de las condiciones de producción y de captación de lo sensible de cada momento histórico, como ya quedaba establecido por Marx y Engels a mediados del siglo XIX, podemos reformular esta cuestión subrayando que se trata de las condiciones en que está inmerso el receptor de

⁹ Cfr. Marcel Proust, (1987-89), tomos I-VII; asimismo, M. Proust (1994).

lo sensible. Y que aún aquello que se nos presenta desligado directamente de lo sensorial, como podría ser el arte conceptual, es recepcionado bajo el imperio de lo que constituye lo sensible para quien lo recepta, pues como sostiene Merleau, toda idea tiene su anclaje en el sistema simbólico corporal que conforma nuestra percepción. Es decir, todo lo que se percibe y aun todo lo que se piensa, presente o ausente, remite a lo sensorial.

Precisamente es Merleau-Ponty uno de los filósofos contemporáneos que ha iniciado la problematización de la cuestión del cuerpo, bien que retomando planteos husserlianos. En todos los ámbitos en que ha profundizado su reflexión, la ciencia, la percepción, el arte, la política, el estatus constitutivo de lo sensible es el punto de partida. Encontramos, de ese modo, en su filosofía un esfuerzo no abandonado en todo su desarrollo de superar la escisión entre sensible-pensable que parecía poder estar a la base de la comprensión sobre el arte contemporáneo de Danto.

Merleau se instala en una reconsideración de los dualismos provenientes de la modernidad, tales como sujeto-objeto, sensible-pensable, realismo-idealismo, para construir una visión que intenta su superación. Es decir, lo primero que hay que subrayar en el pensamiento merleaupontiano, es que lo sensible no aparece como oposición o contraparte de lo pensable o lo inteligible.

Su preocupación por reformular la actividad perceptual está sustentada en tal punto de partida: En uno de sus textos más visitados, *La fenomenología de la percepción*, pone en consideración lo que estima como una experiencia primordial, originaria: precisamente, la percepción; en esta instancia, previa al *cogito* se da un primer surgimiento de sentido sobre el mundo. La condición de la objetividad, entonces, está constituida por esta conciencia perceptiva, sobre la que hay que interrogarse para comprender la percepción como modo originario e irreductible de nuestra experiencia. Ella es una conciencia prerreflexiva en tanto se instala en un fondo de sinsentido; detenta un saber que es fundamental pero para el cual, en principio, no hay explicación o justificación más que su propia existencia de hecho. Desde su posición existencialista, Merleau considera que el hombre es un sujeto encarnado, arrojado al mundo, que se descubre en la reflexión como un sujeto que está ya ahí y que su ser será siempre algo más que su saber. La filosofía se propone, de este modo, como una reflexión sobre la irreflexión que debe asumir que no es posible comprender qué sea lo irreflexivo en sí

mismo. En síntesis, que asuma la contingencia y la ambigüedad como constitutivas tanto de la realidad como del pensamiento.¹⁰

En este marco, el arte adquiere un papel fundamental: nuestro “ser en el mundo”, nuestro “ser encarnado”, está signado por la contingencia y la ambigüedad. Realidad y pensamiento ya no pueden considerarse como instancias diferentes, como pretende el realismo. Pero esto no significa postular una filosofía idealista, en la que lo sensible se adapte o subsuma en el pensamiento. Nuestras ideas no pueden sino ser ideas sensibles; lo sensible es el “anclaje” de las ideas. En ese sentido, el mundo no es ya representado por las ideas, sino que éstas lo expresan, en algún sentido, lo constituyen. Pero no a la manera kantiana, según la cual lo sensible es determinado por los conceptos, sino más bien a la manera en que los artistas lo hacen: plasmando la idea mediante la materialidad. El estilo del artista es, así, una lectura del mundo; es “un sistema de equivalencias que él se constituye (...), el índice universal de la ‘deformación coherente’ por la cual concentra el sentido aún disperso en su percepción y lo hace existir expresamente”. Para Merleau hay un logos de colores, manchas, líneas, estrictamente pictórico, que organiza el cuadro “tan imperiosamente como una sintaxis o como una lógica.”¹¹ Ahora bien, esa organización arraiga en la corporeidad, en la sensación. El cuerpo constituye un portador de sistemas simbólicos a los que siempre remite, o más bien, de los que se nutre, la simbolización o expresión del arte. Así, Marcel Proust expresa, literariamente, ideas que no podrían decirse de mejor modo en clave filosófica y Paul Cézanne se convierte en el arquetipo del pintor, que instala con su pintura una paradoja: “la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra guía que la naturaleza en su impresión inmediata, sin fijar los contornos, sin encuadrar el color con el dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro.”¹²

Lo sensible, ejemplificado en lo pictórico, adquiere una dimensión particular. La visión del pintor excede lo que estimamos comúnmente como lo visual: también, a través de la pintura, se *ven* la profundidad, la suavidad, la dureza e, incluso como decía Cézanne, los olores.¹³ Es una visión que recompone la unidad de lo sensible y lo pensable y rompe con la separación entre un orden espontáneo: el de las cosas

¹⁰ Tal es la posición que surge de la *Fenomenología de la percepción*. No obstante en sus últimos trabajos, especialmente en *Lo visible y lo invisible*, escrito inconcluso y editado póstumamente, Merleau intentará profundizar y rectificar esta perspectiva para, sin abandonar sus tesis principales, concretar lo que explícitamente denomina una ontología.

¹¹ Merleau-Ponty (sin fecha) ambas citas en p. 83

¹² Merleau-Ponty (2000) p. 38

¹³ Cfr. Ídem, p. 42

percibidas y un orden humano: el de las ideas; la pintura es, en palabras de Cézanne, “lo que piensan nuestros ojos”.¹⁴

Pero dado que el mundo que la pintura, el arte, intenta expresar es inexpresable de manera absoluta o acabada, la tarea del artista es ilimitada y, por ende, inconclusa. Nunca el mundo quedará completamente mostrado por lo cual la visibilidad, ámbito propio de la pintura, será siempre un enigma.¹⁵

Por su parte, y como adelantamos, para Gilles Deleuze no se trata de reflexionar sobre lo que la filosofía dice o ha dicho sobre la pintura, sino más bien sobre lo que la pintura podría aportar a la filosofía.¹⁶ Sin embargo, tal inversión del asunto, presenta un problema: ¿Cómo, se pregunta Deleuze, de un hacer, por definición, sin conceptos podremos obtener aquello que constituye lo filosófico, es decir, conceptos?

Su pretensión, también alejada de concepciones esencialistas, no es la de hablar de la pintura como una totalidad, sino indagar algunas pinturas que han resultado significativas, han llamado la atención o causado algún impacto, precisamente, en cuanto que han suscitado interrogantes que se estiman fructíferos. Se desplaza, así, como veíamos también en Danto, la tradicional pregunta sobre qué es la pintura, por la de cuándo hay pintura, es decir, según sus propios términos, cuándo se produce algo que consideramos en condiciones de llamar “hecho pictórico”.¹⁷ En pocas palabras, Deleuze intenta justificar la interrogación sobre algunas pinturas peculiares para, sobre tales interrogaciones, generar algunos conceptos que si bien tienen origen en la práctica pictórica, en verdad, constituyen elementos “filosóficos”.

Una de las nociones fundamentales que le permite determinar un común denominador entre las pinturas es la de diagrama.¹⁸ Con ella, Deleuze intenta alejarse de la comprensión de la pintura como representación, lo que implicaría adscribir al paradigma mimético que dominó gran parte de la historia de la pintura y uno de cuyos exponentes ejemplares es el *Tratado sobre la pintura*, de Leonardo da Vinci. El diagrama

¹⁴ Jaques Derrida, por su parte, ha hecho de esta frase de Cézanne el punto de partida de su indagación sobre lo pictórico en su texto *La verdad en pintura*.

¹⁵ Cfr. Merleau (1975), p. 108

¹⁶ Cfr. Gilles Deleuze, (2007), p. 21

¹⁷ Este desplazamiento hacia la pregunta sobre cuándo hay pintura es, desde otras perspectivas, compartida también por el ya mencionado Arthur Danto y por Nelson Goodman.

¹⁸ El término “diagrama” es introducido, en verdad, por Francis Bacon en *L'art de l'impossible. Entretien avec David Sylvester*, Ed. Skira: “muy a menudo las marcas involuntarias son mucho más profundamente sugerentes que las otras, y es en ese momento cuando sientes que cualquier cosa puede ocurrir. – ¿Lo sientes en el mismo momento en que hace esas marcas? –No, las marcas están hechas y uno considera la cosa como o haría con una especie de diagrama. Y ve que se implantan en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todas clases. (...)”. Citado en Deleuze (2005, p. 102)

en la pintura es descrito por Deleuze como un conjunto de líneas, de manchas o zonas, que son “operatorias”, es decir, “asignificantes”. Si no hay ya significado, no hay representación. Casi paradójicamente, el alejamiento de la representación implica romper con lo figurativo para hacer aparecer lo que, con mayúscula, Deleuze llama, la “Figura”. Para distinguir este nuevo sentido del término “figura”, que en la historia del arte ha dado lugar a considerar la distinción arte figurativo y no figurativo, Deleuze utiliza el término gestado por Lyotard, y propone hablar en arte de “lo figural”.¹⁹

Pintores como Turner, Van Gogh, Cézanne, Klee, son paradigmáticos para dar cuenta de estas afirmaciones. Pero es fundamentalmente la pintura de Francis Bacon la que le permitirá a Deleuze explorar al máximo esta concepción. En la obra baconiana la Figura aparece “aislada”, desligada de posibles contextos, de dos maneras: por un lado se desentiende del objeto al que supuestamente ilustraría (lo que llevaría a la representación), por otro lado, se aparta de otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que pudiera sugerir una historia (lo que provocaría la narración).²⁰

Esta ruptura con toda clase de representación o narrativa se concreta cuando el pintor logra superar los *clichés* (aún los propios) e instaurar su propio “diagrama”, superar el caos o, lo que según palabras de Cézanne, es la “catástrofe”.²¹

¿En qué sentido hablamos aquí de caos o de catástrofe? La tela frente al pintor, antes de la primera pincelada, no está, como comúnmente se considera, “en blanco”; es una sumatoria indiscriminada de gestos, marcas, texturas, etc., provenientes de todo un pasado de experiencia pictórica y aún no pictórica: allí están todos los trazos de todos los pintores recorridos y aún los de las propias pinturas anteriores; allí están todas las “huellas” de nuestra experiencia. Es el caos. La tarea del pintor consiste en desentrañar semejante enredo y poner algún orden que permita salir de la *catástrofe*: en encontrar su propio y único *diagrama*: “[el pintor] no pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia”.²² El pintor posee, entonces, más o menos precisamente, una especie de “idea prepictórica” de lo que va a hacer y es ella la que desequilibra las múltiples probabilidades de los

¹⁹ Deleuze toma esta distinción de J.F. Lyotard en *Discours, figure*, de ed. Klincksieck.

²⁰ Cfr. Deleuze, (2005), p. 14

²¹ Al respecto remite a un texto de Gasquet que reproduce una supuesta conversación con Cézanne en la que el pintor considera dos momentos en el acto de pintar: al primero lo llama caos o abismo. Al segundo, catástrofe y de ellos sale el color. Cfr. Deleuze (2007), p. 28 y ss.

²² Deleuze (2005), p. 89. Sobre la cuestión del cliché también cfr. Deleuze, (2007), cap II “Del cliché al hecho pictórico”, pp. 49-88

distintos espacios de la tela, que en un principio parecían equivalentes. En síntesis, no todo es posible frente a una “tela en blanco”.

La noción de diagrama puede ser completada con la de “cuerpo sin órganos”.²³ Asociada a la de Figura, resignifica la cuestión de la visibilidad. Para Deleuze, ya no es el ojo, como órgano privilegiado, el que determina la pictoricidad de una pintura; ésta supera lo meramente visual y se instala en una zona donde lo visual y lo táctil ya no pertenecen a esferas diferentes. El cuerpo sin órganos deleuziano está definido por un órgano “indeterminado”. La pintura, dice Deleuze, nos pone ojos “en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones”: la vista descubre “(...) una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos.”²⁴ Se trata de una función “háptica”,²⁵ que, salida del diagrama, designa la posibilidad del ojo de “palpar con la mirada” y que, de ese modo, sobrepasa visualmente la dualidad de lo táctil y lo óptico. Es éste el gran momento en el acto de pintar. Otra vez la mirada instala un sentido; pero un sentido que atañe a todo el cuerpo: a toda la sensorialidad. Aquí la pintura se descubre a sí misma y, a su modo, instala el problema de una lógica pura: el pasaje de la posibilidad de hecho, al hecho: “porque el diagrama no era más que una posibilidad de hecho, mientras que el cuadro existe haciendo presente un hecho muy particular, que se llamará *hecho pictórico*”.²⁶

La reflexión de Deleuze, como anteriormente la de Merleau, nos aparta de la dicotomía sensación/pensamiento en tanto redefine la visualidad; e incorpora a través de una nueva consideración de lo pictórico, el establecimiento de elementos conceptuales que surgen del análisis sobre la pintura

De este modo, podemos hacer jugar, ahora, una tercera afirmación: **lo sensible y lo pensable, reunidos en la conformación y recepción imaginarias, son inseparables, y su amalgama constituye un dilema propio de la visibilidad que atañe, en última instancia, a los más elementales problemas de índole filosófica: gnoseológicos y ontológicos.**

²³ Deleuze toma esta noción, aunque con un sentido propio, de Antonin Artaud.

²⁴ Deleuze (2005), p. 158

²⁵ noción acuñada por Alois Riegl.

²⁶ Deleuze, (2005) p. 162 (el destacado es del autor)

Lecturas artísticas y filosóficas: la potencia constructiva o crítica de la imagen visual

Ahora bien. Una de las cualidades más destacada de la disquisición filosófica es la de su pretendida potencialidad crítica. Particularmente, desde la sistematización kantiana, la palabra filosófica pareciera tener como una de sus metas principales la de promover el cuestionamiento al pensamiento dogmático y desarrollar la libre reflexión, fundada en su incuestionable racionalidad constitutiva. Sin embargo, el desarrollo de tal racionalidad ha sido, como es suficientemente conocido, puesto en duda por una variada gama de filosofías: sea desde la acusación del olvido del ser heideggeriana, sea desde la visión posmoderna, sea desde la nueva teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

Walter Benjamin, asociado, precisamente, al pensamiento de los críticos de Frankfurt, ahondará en tal característica, la racionalidad crítica, en relación con el arte y en particular, con la imagen. La perspectiva benjaminiana se expone singularmente en dos textos que, creemos, mantienen hoy su vigencia: el primero, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", resulta relevante por sus análisis en torno a la relación entre arte e industria, a la cuestión de la reproducción de las obras de arte, y por ende, a su posible expansión comunicativa, a la diferenciación entre el arte aurático o reverenciado, y al arte no aurático, es decir el que está signado por la producción y recepción tecnológicas. El segundo, "Pequeña historia de la fotografía", presenta la importante afirmación según la cual no es la misma la naturaleza que le "habla a la cámara" que aquella que le "habla a los ojos"; habría, según el pensador alemán, un "inconsciente óptico", una suerte de reservorio visual, que sólo advertimos gracias a la fotografía. Por lo cual, ésta depende no sólo de la técnica sino de la relación que con ella establece el fotógrafo y, por extensión, el receptor. Es decir, no estamos ante un fenómeno exclusivamente técnico.

La noción de "aura" que caracteriza al arte anterior a la época industrial, como un arte de contemplación y tributo, es triturada por el devenir tecnológico que al permitir la reproducción elimina ese "aquí y ahora" irrepetible, propio del arte aurático. Así, este concepto de aura se torna capital al reflexionar sobre la fotografía, pues pone de manifiesto la compleja cuestión de la relación de lo fotográfico con el arte: ¿en qué sentido la fotografía, es decir, el arte de reproducción, guarda la potencia de producir, en algún sentido, algo semejante al aura del arte anterior?

Programa de Actualización Docente – 2 de junio al 6 de julio de 2009

Dirección de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires

U.N.L.P. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Sin embargo, la fotografía y por extensión toda imagen artística, es susceptible de considerarse bajo la impronta de la dialéctica. Las imágenes del arte, o algunas imágenes del arte, producen una distancia crítica hacia el receptor que las torna potencialmente filosóficas. La apelación de Benjamin a la pintura de Klee, a la que ya hicimos referencia, es una muestra resonante de ello.

A propósito del análisis benjaminiano de la imagen dialéctica, y poniendo de relieve la relación entre conocimiento y creación que nos parece crucial para nuestros propósitos en esta ocasión, sostiene Didi-Huberman: “Las obras inventan formas nuevas; ¿qué más elegante, qué más riguroso para responder a ello [...]– que el hecho de que el mismo discurso interpretativo las invente a su vez, es decir que en cada oportunidad *modifique las reglas* de su propia tradición, de su propio orden discursivo? Como quiera que sea, Benjamin nos dio a comprender la noción de imagen dialéctica como forma y transformación por una parte, como conocimiento y crítica del conocimiento por otra. Aquélla, por lo tanto, es en efecto común –según un motivo un poco nietzscheano– al artista y al filósofo. Ya no es una cosa únicamente “mental”, así como tampoco habría que contemplarla como una imagen únicamente “reificada” en un poema o un cuadro. Proporciona justamente el motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación.”²⁷

Sin entrar de lleno en la polémica, pero por ello mismo fructífera, relación entre el arte y la política, que es en definitiva lo que está a la base de las reflexiones de Benjamin, podríamos sugerir a título ilustrativo de la potencia crítica de la imagen artística las cuantiosas anécdotas de artistas y obras de arte que han padecido los embates de las posiciones conservadoras y aún de las prácticas totalitarias a lo largo y a lo ancho de la historia y la geografía mundiales.

Daríamos cuenta con ello que de las tantas lecturas posibles sobre las imágenes generadas por el arte, no todas resultan naturalistas, ingenuas o literales; y que, en ocasiones, pueden abrir puertas a interrogantes, desconfianzas y resistencias, hacia situaciones instaladas pero inaceptables.

Por ello, y será nuestra cuarta afirmación, **pareciera que tanto crítica como creación, conocimiento, discurso, imagen, lectura, recepción, son todos elementos o procesos que se pueden poner en juego tanto con relación al arte como cuando se produce/enseña/aprende, filosofía.**

²⁷ Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, p. 119 (el subrayado es del autor)

Conclusiones: qué resonancias posibilita este recorrido hacia el ámbito de la enseñanza de la filosofía.

Para sintetizar brevemente lo que hemos dicho hasta aquí, retomemos las afirmaciones que destacábamos al final de cada segmento:

En primer lugar, juzgábamos posible considerar la imagen y por extensión la producción imaginaria del arte, como un vehículo promotor o incluso constitutivo de un saber que por definición consideramos teórico. Así, la filosofía se realiza también con imágenes.

En segundo lugar y dada la actividad recreativa del receptor, estimábamos que las imágenes artísticas de todos los tiempos, y no sólo las contemporáneas, son susceptibles de considerarse como incitadoras de lecturas filosóficas.

En tercer lugar, sosteníamos que lo imaginario, tanto en su fase productiva como receptiva, demuestra que la escisión entre sensible y pensable es una separación de segundo orden y que, en última instancia, es posible sólo sobre la base de un orden más primario que los reúne de forma indiferenciada, orden que es posible de “darse a ver” en las imágenes del arte.

Por último, señalábamos recién, la privilegiada potencia crítica de la imagen lo que, finalmente nos devuelve a la primera afirmación en la que sosteníamos la estrecha relación entre imagen y filosofía.

Para concluir este recorrido me gustaría, en consonancia con estos cuatro postulados, proyectar estas problemáticas hacia el campo de la enseñanza de la filosofía porque entiendo que en él se reproducen esos problemas, al menos, en dos instancias: en la reconstrucción de los discursos filosóficos de la historia de la filosofía, es decir, en la recomposición de lo que los filósofos de otras épocas han dicho. Y, más específicamente, en los conflictos que se nos presentan en el proceso de comunicación que toda práctica docente implica. Esos conflictos, considero, se acentúan en el caso de la trasmisión filosófica respecto de la enseñanza de otras disciplinas, pues el material de la filosofía es, por definición, de un alto grado de abstracción.

Por lo demás, estimo que hay problemáticas estéticas, especialmente referidas a las obras de arte que se cruzan o relacionan con algunos problemas propios del proceso de enseñanza-aprendizaje. Cuestiones tales como la representación de la realidad, la noción de experiencia, el proceso de recepción, la distinción entre lo sensible y lo

pensable, o entre lo real y lo ilusorio, las relaciones entre la imagen y el lenguaje, presentes en distintas épocas y posiciones filosóficas, permiten transitar tanto por el camino de las preguntas sobre el arte como por el de las que se enfocan hacia la enseñanza filosófica.

La que entiendo más general, es la que apunta a la cuestión de la recepción, puesto que tanto en el caso del lector artístico como en el de quien recibe los efectos de la enseñanza, se ponen en juego cuestiones signadas por la creatividad, o al menos, por la interpretación. Así, podríamos considerar a nuestros alumnos de filosofía como potenciales reconstructores de saber. Como Jauss e Iser han establecido, el receptor – individual o colectivo- ocupa un lugar activo en la constitución de la obra artística. Análogamente al proceso de transmisión artística, aquellos alumnos serían una suerte de co-autores de la “obra”.

Asimismo, podría pensarse la relación que se da en la enseñanza filosófica en los términos en que Gadamer describe al arte: como juego, símbolo y fiesta. Es decir, como espacios o momentos en los que, por un lado, se establecen reglas, hay movimiento, repetición, participación, todas características del juego; por otro, se manejan representaciones, imágenes, mensajes, o sea, se articulan y constituyen símbolos; por último, como en toda fiesta, la enseñanza-aprendizaje, también implica intercambio, comunicación, e incluso, cierta ritualidad o celebración.

Ahora bien; dada la dificultad, muy propia de la filosofía, de establecer afirmaciones unívocas o cerradas, trataré de plantear estas inquietudes en forma de interrogantes. Lo que, por otra parte, nos permitirá gestar una serie de diversas entradas para el seminario que llevaremos a cabo en la segunda parte de estos trayectos, dejando abiertas cuestiones que intentaremos profundizar en esa oportunidad.

Así, podríamos preguntarnos, ¿apelamos a imágenes cuando establecemos consideraciones filosóficas? ¿Podríamos hacerlo sin ellas? Incluso más, ¿habría podido Platón, por poner sólo un ejemplo muy visitado, darnos a conocer su concepción de los dos mundos sin apelar a la imagen de la caverna?

En ocasiones recurrimos a las manifestaciones artísticas para indagar en torno de algunos problemas filosóficos o con la intención de hacer mostrable lo que en el plano teórico resulta complicado de transmitir. ¿Constituye este recurso una mera ilustración de esos problemas o podríamos aventurar que, como intentaba Deleuze con la pintura, las imágenes tengan algo que aportar a la filosofía?

En este sentido, se pone de relieve la difícil cuestión de la posibilidad de traducción a materia sensible de un problema que es, constitutivamente, un problema de ideas. Ahora bien, si como postula Merleau, toda idea tiene anclaje en lo sensible, por lo cual el arte es un ámbito privilegiado para manifestarlas, ¿no podría gestarse la discusión filosófica mediante las lecturas de obras artísticas? Sin desechar obviamente el discurso propiamente filosófico, ¿no podría ser su lectura un proceso posterior a la emergencia del problema a partir del encuentro con el arte?

Por último, y dada la importancia que solemos otorgarle a la criticidad de la indagación filosófica, ¿consideraríamos con Benjamin que hay imágenes que se constituyen en instancias críticas más o mejor que los escritos y los tratados teóricos? ¿Acaso no sería enriquecedor para nuestra tarea asumir con más énfasis la afirmación de Didi-Huberman según la cual la imagen crítica, propia del artista y del filósofo, proporciona el motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación?