

“Sobre el montaje y la expresión como constitutivos de la historicidad artística”

Silvia Solas – CleFI-IdIHCS-FaHCE-UNLP

La verdadera imagen del pasado transcurre
rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele
en cuanto imagen que relampaguea,
para nunca más ser vista,
en el instante de su cognoscibilidad
W. Benjamin¹

Hacia fines de la década del '30 del pasado siglo, Jorge Luis Borges escribía el famoso cuento sobre las intenciones de un novelista francés de principios del siglo XX, de escribir el *Quijote de la Mancha*, no como imitación ni como alusión u homenaje a Cervantes, sino, por el contrario, siendo quien era, Pierre Ménard. Borges lleva hacia los límites del absurdo, y por vía de la escritura de ficción, una serie de cuestiones relacionadas con la producción, pero, fundamentalmente, con la recepción literaria, esto es, con la lectura.

Un par de décadas después, un escritor francés –filósofo- escribe estas líneas:

Lo que hace para nosotros ‘un Vermeer’ – (...) - no es que esta tela pintada haya salido un día de las manos del hombre Vermeer. Es que el cuadro (...) habla la lengua Vermeer. Si el falsificador consiguiese retomar, no solamente los procedimientos, sino también el estilo mismo de los grandes Vermeer, no sería ya un falsificador; (...) [Pero] esto no es posible: no se puede pintar espontáneamente como Veermeer después de siglos de otra pintura y cuando el problema mismo de la pintura ha cambiado de sentido. (M. Ponty, 2006: 69)

Estas últimas líneas bien podrían ser una respuesta al propósito de Ménard, interpretación que, por otra parte, el propio Borges reconoce, pues la ilusoria tarea del autor del Quijote en el siglo XX queda inconclusa: “no se puede pintar espontáneamente como Veermeer” –dice Merleau-Ponty - “después de siglos de otra pinturay cuando el

¹ Tesis 5, *Tesis de filosofía de la historia*, p. 3; Revolta Global / Formacio, on-line: <http://anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>, consultado por última vez: julio de 2019.-

problema mismo de la pintura ha cambiado de sentido. (...)” –y, podríamos agregar, por las mismas razones no se puede escribir espontáneamente como Cervantes después de siglos de otra literatura, lo que es, en verdad, una de las condiciones que la ironía borgeana pone de manifiesto.

Ahora bien, el problema que surge de la ficción de Borges o de la alusión pictórica de Merleau-Ponty, no se limitaría a cuestiones de producción o recepción de carácter individual –aunque en ambos casos se utilice el nombre propio² (de un novelista o de un pintor) - sino, y hasta quizás, principalmente, a los problemas de la recepción y de la comunicación que se inscriben en el tiempo: es decir, en la historia.

Los ejemplos citados invitan a complejizar la consideración convencional de esa historia establecida como si se pudiera limitar a una sucesión más o menos lineal de los acontecimientos artísticos.

Precisamente, Merleau-Ponty concibe a la historia, del arte particularmente, como una complementación de los diferentes “estilos” –noción fundamental, como se hace explícito en la cita que acabamos de leer- que dan lugar a la “expresión” propia del arte. Pondremos su visión en diálogo con la de George Didi-Huberman para quien la “historia de las imágenes” resulta una operación de lo que denomina, trayendo una idea benjaminiana, “montaje”.

Pretendemos mostrar que, en ambos casos, la contraposición con la idea tradicional de la historia está sostenida, en primer lugar, en el alejamiento de la perspectiva dualista y mimética o representacional del arte; y en segundo lugar, en la valoración de lo imaginario (de la imagen visual de manera inédita) como ámbito de cognoscibilidad.

La historia del arte para Merleau-Ponty

Jean-Yves Mercury nos pone de manifiesto el valor central que adquiere la expresión en el contexto del pensamiento merleaupontyano:

² Al respecto, ya Aristóteles en su *Poética* subrayaba que, si bien la tragedia (proyectemos su enfoque a cualquier arte) se desarrolla a través de las peripecias de personajes que se presentan con nombre propio, los mismos no representan sino arquetipos de carácter universal.

Si la obra de MMP está incontestablemente centrada sobre la dimensión de la expresión y sobre el incansable cuestionamiento de su emergencia, de sus modos de ser y de su encarnación tanto en la corporeidad como en y por la palabra y/o la pintura, es, nos parece, para poner en valor la imposibilidad humana del silencio que, por el contrario ‘ya está cargado de significaciones’.(...)” (Mercury, 2000: 17; la traducción es mía)

Es decir, el silencio, como tal, en sentido estricto, no existe. Un primer gesto humano, hasta el más elemental y rudimentario, hasta el que parece el menos significativo, ya inaugura un espacio de significación. Siempre que hay acción humana, entonces, hay “voz”; y aún aquellas que paradójicamente pueden considerarse “mudas”, como la pintura, son voces que expresan, aún en un relativo silencio.³ Por lo tanto, siempre en el ámbito de lo humano hay “expresión”. Y toda expresión está anclada en la experiencia originaria, en la percepción.

Así, podría abrirse el dilema de la relación entre lo que en clave dualista podríamos considerar la expresión natural y la expresión de la cultura. Al contrario, intentando superar la perspectiva del dualismo, para Merleau-Ponty no se trata sino de una y misma expresión que, en todo caso, cobra formas de manifestación diferentes, pero que no puede darse si no es como una suerte de dependencia de una, la cultural, con la otra, la de la naturaleza. Esta concepción de la expresión humana, naturalmente incide en la concepción de la historia; y, más particularmente –dada la estrecha conexión del arte con lo sensible, en la historia del arte.⁴

En el caso del pintor, sostiene, se instituye un estilo en la historia de la pintura con una lógica⁵ según la cual el artista aprende a pintar imitando a los predecesores, pero no

³ Cfr. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”.

⁴ Sería, incluso, necesario encontrar el modo de pensamiento adecuado: “(...) la relación de la expresión ‘natural’ y de la expresión de la cultura. Se podrá entonces decidir si la dialéctica de la expresión significa que un espíritu está ya presente en la naturaleza o que la naturaleza es inmanente a nuestro espíritu, o más aún, buscar una tercera filosofía que supere este dilema.” (M. Ponty, 1960: 19; la traducción es mía).

⁵ Esta lógica subyacente resulta, según Merleau-Ponty, semejante a la que Proust ha vislumbrado para el análisis del amor “L’analyse de l’amour chez Proust montre cette « simultanété », cette cristallisation l’un sur l’autre du passé et de l’avenir, du sujet et de l’« objet », du positif et du négatif. En première approximation, le sentiment est une illusion et l’institution une habitude, puisqu’il y a transfert d’une manière d’aimer apprise ailleurs ou dans l’enfance, puisque l’amour ne porte jamais que sur une image intérieure de l’« objet », et que, pour être vrai et atteindre l’autre lui-même, il faudrait que l’amour ne fût pas vécu par quelqu’un. Mais, une fois reconnu que l’amour pur est impossible et qu’il serait négation pure, reste à constater que cette négation est un fait, que cette impossibilité a lieu, et Proust entrevoit une *via negativa* de l’amour, incontestable dans le chagrin, quoique ce soit la réalité de la séparation et de la jalousie. Au plus haut point de l’aliénation, la jalousie devient désintéressement, il est bien impossible de

produce las mismas obras; cada una de sus pinturas anuncia las siguientes y, sin embargo, no podría anunciar su futuro recorrido. Cada experiencia pictórica, entonces, conlleva experiencias pasadas y se proyecta hacia las experiencias del porvenir, lo que ya supone un devenir “histórico” atravesado por tiempos en permanente tensión.

También en el caso de los conceptos que han surgido de la práctica pictórica, la perspectiva por caso, se advierte esta tensión temporal que no se resuelve positiva o categóricamente: ninguna técnica de la perspectiva, reflexiona Merleau-Ponty- resultaba una solución exacta para los pintores que comprendían que no es posible encontrar una ley pictórica fundamental que permita representar completamente al mundo y que más que una “solución” para el problema de la representación, la perspectiva lineal resultaba, por el contrario, un punto de apertura a nuevos caminos. (M. Ponty, 1986: 38). Por eso, porque un mundo contingente no puede sino suscitar pluralidad de interpretaciones, porque la historia se nutre de “acontecimientos”, afirma categóricamente, “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: 47). Es decir, en esos recorridos en que lo imaginario cobra materialidad hay mucho más que meras sucesiones de técnicas y/o habilidades; hay el continuo esfuerzo humano por “dar a ver”, por darle voz, a aquello que no se ve en la simple apariencia.

Esas interpretaciones se materializan en las obras a través del estilo de cada artista, estilo del que él mismo no es consciente, pero que se visibiliza cuando la obra cobra, digamos, publicidad... es decir, en la recepción y retrospectivamente, aparece el estilo; que no es sino un modo en que el artista ha logrado su expresión. La historia del arte, entonces, es la historia de los estilos y de las obras que los expresan, pero también es la interpretación a través de la cual todo ello se constituye.

Frente a la crónica de los historiadores convencionales que organizan la aparición de esos estilos y de los artistas que los representan según clasificaciones determinadas por las diferentes técnicas, coordinadas de tiempo o concepciones teóricas, para Merleau-Ponty hay una historia –más verdadera y de la que en todo caso surge la otra- que se inscribe a través de los esfuerzos de cada uno de los artistas frente a las posibilidades de

prétendre que l'amour présent ne soit qu'un écho du passé : le passé au contraire fait figure de préparation ou préméditation d'un présent qui a plus de sens que lui, quoiqu'il se reconnaisse en lui.”. (M. Ponty, 1960 : 41-2)

la expresión, para -como dice explícitamente- celebrar el enigma de la visibilidad. Es decir, según la fórmula de Klee que Merleau-Ponty hace suya, “hacer visible”.

Es una historia en eterna construcción porque se va rehaciendo/recreando en las sucesivas recepciones. De modo que a la historicidad que Merleau-Ponty denomina “irónica”, “irrisoria”, “de olvido, división, ignorancia, exterioridad”, le superpone otra historia, sin la que aquella no sería posible, una historia continuamente reconstituída con un intercambio continuo con el pasado y que reconoce que “cada pintor (...) reanima, retoma y relanza en cada obra nueva la empresa entera de la pintura.” (M. Ponty, 2006: 69)

Por eso, el Museo como hábitat estático de la pintura consagrada es asociado con la historicidad de muerte. Su contracara, la historicidad de vida, es la que habita el pintor cuando trabaja,

(...) cuando enlaza con un solo gesto la tradición que retoma y la tradición que funda, aquella que reúne de un golpe todo lo que por siempre se ha pintado en el mundo sin que deba abandonar su lugar, su tiempo, su trabajo bendito y maldito, y que reconcilia las pinturas en tanto que cada una expresa la existencia entera, en tanto que todas ellas están logradas -en vez de reconciliarlas en tanto que están todas concluidas y como otros tantos gestos vanos.” (Idem: 70-71)

Por ello, no es posible pintar como Vermeer o escribir como Cervantes en épocas que no son las suyas: la historia no admite la repetición idéntica.

La historia del arte para Didi-Huberman

Georges Didi-Huberman sostiene en "Cuando las imágenes tocan lo real" que “(...) es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización.” (on-line). Y, remontándose a tiempos anteriores, continúa: “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.” (Ídem) Goethe aseguraba que con el Arte tanto nos aislamos del mundo como penetramos 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 salvo que sea, en verdad, un “sabio incompleto”.⁶

Si la imaginación permite completar lo que la percepción no alcanza a ver –lo que nos recuerda la noción de “inconsciente óptico” que Benjamin le atribuye a la fotografía- y, en tal sentido, colabora con la conformación de lo que podríamos vagamente considerar nuestra realidad, entonces, la propia historia del arte, en su versión convencional, se ve alterada.

En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman reivindica, precisamente contra los métodos tradicionales de la Historia del Arte,⁷ a tres excluidos de la Academia canónica por intentar repensar la tradición humanista que ha construido esa historia: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. Maud Hagelstein destaca el interés de Didi-Huberman en aquellos teóricos y también en artistas que desarrollan una “heurística del montaje”, una práctica de “desmontaje” y de “remontaje” de elementos visuales que transforman o resignifican las narrativas con las que se relacionan las imágenes con el fin de producir nuevos conocimientos, e introduce la reflexión sobre una “política de la imaginación”.⁸ Esta categoría de “montaje”, en principio propia del decurso cinematográfico, resulta adecuada para mentar una historia superadora de la visión lineal y continua de la historia tradicional.

Efectivamente, para Didi-Huberman, la historia está constituida por imágenes que son almacenadas por aquellos que, a la manera de un antropólogo o de un coleccionista, las acopian según criterios 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, no ya desde un punto de vista objetivo, sino como un hecho en movimiento y que depende de los recuerdos, de la memoria. Se constituye, así, en un proceso de *montaje* que juega con las discontinuidades, supervivencias, anacronismos, con tiempos *heterogéneos*; y en el que la imaginación es agente central.

⁶ Con una tónica semejante afirmaba Marcel Proust en su monumental novela, que, en las escenas pictóricas, ni una ola del mar puede mojar, ni la chaqueta de un joven que pierde su mirada en el horizonte frente a la brisa marina puede abrigarlo. Y, sin embargo, los efectos receptivos de esas imágenes son tan reales para sus contempladores, como el dolor que nos generaría un golpe fuerte o la sensación de bienestar que provoca un descanso después de una marcha agitada. (Cfr. Proust, 1995).

⁷ Contra los historiadores del arte ya canonizados, principalmente Panovsky y su definición de la historia del arte como disciplina humanista y, naturalmente, a la tradición que se inicia con Vasari.

⁸ especialmente con referentes como Benjamin y Brecht.

Las imágenes del pasado son reconfiguradas en el presente, pero a su vez, inciden en la propia reconfiguración de ese presente; de ahí la constitución estable de la imagen que adquiere a lo largo de la historia una permanencia, aunque no unívoca, que contrasta con lo efímero de nuestra propia existencia. “Mucho antes de que el arte tuviera una historia -(...)- las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria.” (Didi-Huberman, 2011: 42)

Así, el concepto de anacronismo,⁹ es introducido como una manera de concebir los tiempos históricos que rompe con las concepciones lineales de la temporalidad, en favor de una concepción dialéctica que subyace a las lecturas de las imágenes y que supone el concepto warburgiano de supervivencia:

La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al ‘fundamento de la historia en general’. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una *materialidad del tiempo* a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los ‘despojos de la historia’, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos (...). Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la ‘prehistoria’ (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica. (Didi-Huberman, 2011: 161)

Si bien la memoria opera, como acabamos de ver, tanto en lo psíquico como en lo material, pues hay huellas del pasado en forma de recuerdos, que son imágenes, pero también hay huellas materiales en las imágenes de las cosas, tal dinámica de la memoria no puede desenvolverse sino en clave imaginaria: como dirá Benjamin en su Tesis 6 de la *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: 3-4)

Conclusiones

⁹ Para reforzar su idea remite a la frase de Rancière: “es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser deconstruido, escribe Jacques Rancière: modo de decir que el problema es, ante todo, filosófico. Algo que el historiador positivista tendrá cierta dificultad en querer admitir”. (G.Didi-Huberman, 2011: 57)

La historia “cumulativa” a la que refiere Merleau-Ponty como contraposición a la historia empírica, lineal, meramente descriptiva, bien puede ser la historia de las imágenes que se teje por “montajes” tal como la concibe Didi-Huberman.

En ambas visiones se pone en juego una particular temporalidad que tensiona los tiempos del pasado y del presente y desdibuja sus límites y sus separaciones.

Es una concepción de la historia deudora de una visión no mimética de la realidad que solo puede sustentarse en una concepción que se aparte del dualismo, sin que ello signifique establecerse en un monismo, sea idealista, sea materialista. Efectivamente, tanto Merleau-Ponty como Didi-Huberman, quien no duda en destacar la cercanía de su pensamiento con el del autor de *Visible e Invisible*, entienden que una imagen no es el símil de un segmento de la realidad, ni tan solo una alusión abstracta a ella, sino más bien una pieza que hace posible la constitución de lo real, siendo que esto real no es unívoco ni determinado, sino contingente y ambiguo. De ahí el énfasis merleau-pontyano en calificar como metafísica la empresa pictórica. E incluso la consideración hubermaniana del tiempo histórico como anacronismo, en tanto la reconstrucción de las imágenes, en presente pero conjugando tiempos diversos, rompe con la naturalizada idea de una realidad representable en términos universales y acotados.

Para volver a la metáfora de Merleau-Ponty, las imágenes “hablan”, es decir tienen voz, aunque sea una voz paradójicamente silenciosa; es tarea de la historia auténtica, la que resulta de la acción preponderantemente imaginaria, no tanto enumerar cada uno de los nombres y obras y fecharlas con la mayor precisión posible, sino más bien rescatar esas voces desde el silencio y ponerles un sonido.

Ahora bien, cada época, y en cada época cada uno de los distintos individuos, utilizarán los sonidos disponibles, los que estén a su alcance. Por eso, quien quisiera pintar como Vermeer, o escribir *El Quijote* en nuestros días, no podría hacerlo en las mismas claves que fueron hechos en sus momentos de origen: nuestras voces suenan distintas a las voces de los siglos XVI o XVII e imitar las originales es, sencillamente, imposible.

Referencias bibliográficas:

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, “Tesis de filosofía de la historia”, Madrid, Taurus, 1989

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011

Madison, Gary-Brent, *La phénoménologie de Merleau-Ponty: Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973

Mercury, Jean-Yves, *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2000

Merleau-Ponty, Maurice, *Elogio de la filosofía*, seguido de *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006

Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, trad. Jorge Romero Brest, Barcelona, Paidós, 1986

Merleau-Ponty, Maurice, *Résumé de Cours*, Collège de France 1952-1960, Paris : Les Éditions Gallimard, 1968, 183 pp. Collection NRF

Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris : Les Éditions Gallimard, 1960, 438 pp. Collection NRF.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1995.