

SOBRE LA PRESENCIA DE LO INVISIBLE: LA PARADOJA DEL APARECER

Silvia Solas¹

Resumen:

A través del concepto de “*phasme*” utilizado por Didi-Huberman para analizar aquello que se presenta de manera inesperada en el transcurso de una investigación, de una escritura, y considerando la particular relación con la virtualidad en esta actualidad de pandemia, proponemos señalar algunas resonancias que estos análisis pueden sugerir sobre el ámbito de lo imaginario.

Palabras clave: Fasma, Imaginario, Virtualidad

Resumé:

Avec le concept de "*phasme*" - utilisé par Didi-Huberman pour analyser ce qui se présente de manière inattendue au cours d'une recherche, d'une écriture-, et considérant le lien particulier avec la virtualité dans cette époque de pandémie, nous proposons de souligner quelques résonances que ces analyses peuvent suggérer sur le domaine de l'imaginaire.

Mots clés: Phasme, L'imaginaire, Virtualité

“Lo que reemplaza al objeto no es el sujeto,
es la lógica alusiva del mundo percibido”
(Merleau-Ponty, *Elogio de la filosofía...*)

I. Mauro Carbone reconocía la vigencia del concepto merleauPontiano de *carne* para reflexionar sobre nuestro actual mundo virtual y sobre la incidencia de la producción tecnológica en nuestra corporalidad.²

¹ Silvia Solas (CIeFI-IdIHCS-FaHCE-UNLP)

Un mundo virtual que se ha hecho cotidiano y al que vivimos de manera sobredimensionada en nuestro presente pandémico. De igual modo, vuelve sobre nosotros, aggiornato y por tanto resignificado, el par de opuestos merleauPontianos, *visible-invisible*, en tiempos en que la invisibilidad de un ente inaprensible para nuestros acotados órganos sensoriales, determina todos los aspectos de nuestra habitualidad, aún, o tal vez sobre todo, aquellos más elementales, como los encuentros, la movilidad, y hasta la respiración, proceso vital primario sobre el cual el virus dirige su todavía incontrolable furor.

¿Qué nos sugiere esta invisibilidad, esta presencia invisible que, sin embargo, tiene una incidencia tan potente en nuestra vida diaria, al punto de que se han trastocado todas las experiencias individuales, grupales y colectivas de manera categórica y, además, a lo largo y a lo ancho del planeta?

Es, en principio, una invisibilidad que invita, en estos tiempos cosmopolíticos, a la profusión metafórica. En este sentido, Sofya Gevorkyan e Carlos Segovia han sostenido, ante la reflexión sobre qué es la cosmopolítica, la tesis según la cual, para su comprensión deben confluír “una antropología estructural que sustenta el concepto de *variación* -ni identidad, ni diferencia- con una filosofía poética (Heidegger/Hölderlin)”.

Para intentar un acercamiento a esta cuestión, me interesa pensar el uso que hace Didi-Huberman de la noción de “fasma” en un volumen que así se titula y que se ha dado a conocer en su versión castellana hace relativamente poco tiempo (2015)³. El subtítulo abre la perspectiva: “Ensayos sobre la aparición”. El aparecer, -la aparición, y con ella todas nuestras experiencias fenoménicas-, está en cuestión...Especialmente, aquello que *aparece* fortuita e inesperadamente, como nos ha ocurrido con el virus.

²*Le post-humain, la chair et le renversement du platonisme*, intervención en el seminario « *le corps et le post-humain* », viernes 4 de febrero de 2011, *Université Jean Moulin, Lyon 3*. Seminario organizado entre el Centro de Investigación de estudios antropológicos (CREA) de la universidad Lumière Lyon 2, el Centro de Neurociencia Cognitiva (CNC) del Instituto de Ciencias cognitivas y la Facultad de Psicología de la Universidad Jean Moulin Lyon 3), disponible en:

http://www.maurocarbone.org/lyon/index.php?option=com_content&view=article&id=67:corpspost-harticmauroc&catid=37:testi&Itemid=75 (visitado en noviembre de 2020)

³Su edición original data de 1998, édition des minuit

Didi-Huberman pone en juego la noción de *fasma* para dar cuenta de aquello que se presenta de manera accidental y provoca una serie de paradojas, que desembocan en lo que estima como una “paradoja de la desemejanza”.

Ese término, *phasma*, que significa “aparición”, pero también “forma”, “visión”, y se emparenta con nuestro término “fantasma”⁴, es el nombre de unos animales, unos insectos⁵, cuyo proceso de subsistencia consiste en alimentarse de su entorno vegetal e ir trasmutando en ese mismo entorno, de modo que resulta casi imperceptible distinguirlos del ámbito en el que moran:

El fasma ha convertido su propio cuerpo en el decorado en el que se esconde, incorporando ese decorado en el que nace. El fasma es *lo que come y aquello en lo que vive*. Es ramo, esqueje, ramaje, matorral. Es la corteza y el árbol. La espina, el tallo y el rizoma. He podido observar rápidamente que las hojas podridas, que se estaban poniendo pardas en la segunda vitrina, también *eran* fasma vivos. (D. Huberman, 2015: 21; todo el resaltado es del autor)

Se produce una suerte de “perfección imitativa”, en tanto el animal imita su hábitat vegetal, pero que, al mismo tiempo, rompe con las reglas de toda imitación: la copia devora su modelo, y este modelo va dejando de existir a medida que solo la copia, “por una extraña ley de la naturaleza, goza del privilegio de la existencia. El modelo imitado se convierte entonces en un accidente de su copia (...).” (2015: 21).

Así, todo el proceso resulta paradójico. Didi-Huberman plantea tres niveles de paradoja en el proceso: la primera, en tanto el modelo se convierte en accidente de su copia y no al revés; la segunda, en tanto en esa imitación se destruye lo que se imita: ¿dónde está el parecido si uno de sus términos se desvanece?; y, finalmente, aquella que surge cuando nos atraviesa el

⁴También conectado con “presagio”, acota Didi-Huberman. Y relata el encuentro con estos extraños seres en el vivario del Jardín des Plantes de la ciudad de París. Cfr. Didi-Huberman, 2015: 13

⁵ Se trata de un orden de insectos neópteros, conocidos comúnmente, entre otras denominaciones, como “insectos palo” e “insectos hoja”, o “palote” (Chile y Argentina) debido a su aspecto corporal. Hay descritas más de tres mil especies. Son un grupo especializado en el camuflaje (*cripsis*) con colores, formas y comportamientos extraordinarios que los confunden con la vegetación sobre la que habitan y de la que se alimentan. Resulta sumamente interesante reparar en que de las fases por las que pasan para la realización de este camuflaje, durante la de crecimiento reciben el nombre de *ninfas*, y al llegar a adultos se los llama *imago*.

terror de advertir que formamos parte de ese “lugar” del que el fasma se alimenta...si se rompe el vidrio que nos separa de él, ¿corremos el riesgo de ser, también, devorados?

En la medida en que el medio se destruye al ser asimilado y se va convirtiendo en otra cosa, la imitación, en ese grado de perfección, deviene *desemejanza*, es decir, lo opuesto a lo que toda imitación se supone que persigue. Subrayemos, que la confusión entre esa copia y eso copiado, o mejor, lo que asimila y lo asimilado, se produce, básicamente, en nuestra percepción visual, es decir por la mirada.⁶

Didi-Huberman reserva la analogía propuesta al ejercicio de la investigación y su puesta en común: “Como si unos animales sin pies ni cabeza –dice-, pudieran dar su nombre a un género *accidental* de conocimiento y escritura.” (D-H, 2015: 13)Y sitúa a ese género accidental *entre* el documento (como aquello que emite lo real y se cristaliza) y el de la *disparidad*, (que es el de la mirada y que se emite desde lo *imaginario*).

Sin embargo, la considero una analogía por demás apropiada para pensar, no solo nuestro actual estado pandémico, sino, extendiéndola un poco en su potencial referencialidad, la problemática cosmopolítica -en lo que tiene de “disparidad”-, tan vigente en estos tiempos. Por lo que aquel segundo vector, emitido por lo imaginario desde la mirada, y que en tensión con lo cristalizado da lugar a lo fasmático, es en lo que me interesa detenerme.

II. Nuestras experiencias en la pandemia –signadas por la virtualidad-, constituyen una serie de alternativas propias de lo desemejante: los “encuentros” virtuales (como éste) resultan, en verdad, no-encuentros, ya que no compartimos espacios reales; nuestras presencias, son pseudo-presencias o presencias tácitas; los abrazos resultan nominales o, directamente, son emoticones; la cercanía se juega a la distancia....

⁶En un texto de la misma época, *Lo que vemos lo que nos mira*, Didi-huberman reserva para la mirada propia de las imágenes, -sobre las dos formas extremas y por tanto inadecuadas de nuestra mirada, la que solo ve lo superficial constituyendo un mirar tautológico, es decir, indiferente, y la que ve más allá de lo presente ante nuestros ojos a través de un mirar con pretensiones de absoluto, es decir, autoritario-, un ver del orden de lo dialéctico en el que, quien mira, también se deja mirar por lo mirado. Un ida y vuelta entre el agente mirante y su objeto de atención que implica una distancia constitutiva del mirar crítico, como concebía Benjamin, y que recuerda la reversibilidad de la experiencia comprensiva que proponía Merleau-Ponty.

¿Son estas experiencias pandémicas, una resultante de la misma tensión entre una realidad cristalizada y un imaginario que a través, especialmente, de la mirada nos envuelve en situaciones inverosímiles y que se constituyen de modo fásmico?

Una entidad invisible condiciona nuestros movimientos visibles y nos somete a la experiencia de un espacio sin dimensiones o de dimensiones distorsionadas y de una temporalidad de transcurso no solo heterogéneos sino también contra y super-puestos. Experiencia que tiene mucho de sueño o de artístico –es decir, de imaginario-, y bastante poco de lo que solemos – o solíamos- llamar realidad.

Efectivamente, la generación de escenarios, atmósferas, mundos, propia de lo artístico –de todas las épocas y de todos los estilos- se constituye en clave virtual; una obra de arte –y la experiencia que conlleva su recepción- se establecen bajo los parámetros de lo imaginario, pero, no obstante, son siempre “emitidos desde y hacia lo real”. Lo que, asimismo, conecta con el mundo onírico, que ha sido objeto de diversas exposiciones en el encuentro en el que hemos expuesto este trabajo⁷

En un sentido extendido, todo arte es *abstracto*, porque, aún las obras de carácter más figurativo, se constituyen en un plano ficcional; esto es, en un plano “no real”, siempre que entendamos que eso no implica idealidad pura, ni mucho menos falsedad. Como bien lo muestra Magritte, con un poder de síntesis propio de una obra de arte, una pipa pintada, “no es una pipa” (pero, al mismo tiempo, lo es.....)⁸

Resulta, así posible pensar a la experiencia artística también como una experiencia *fásmica*: la obra se apropia y se nutre del entorno, lo engulle y paulatinamente se va convirtiendo en el entorno mismo. Sería más que interesante (y productivo, tal vez...) releer, es decir, reformular, la historia del arte con este registro: reconstruir cómo la historia de la producción

⁷ Ver: (GEVORKYAN; SEGOVIA, 2021) e *Cosmopolítica II: Tiempos de cosmopolíticas, tiempos de necropolíticas*, especialmente, las mesas *Descolonizar los sueños: Oneirotécnica, Arte y Cosmopolíticas*: <https://www.youtube.com/watch?v=zF1dzqid4wg&list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4K11w4AzBF&index=11> y *Tiempos pandémicos: imaginación, paradojas, irrupciones*: https://www.youtube.com/watch?v=k_ojKVnq7Iw&list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4K11w4AzBF&index=12&t=2s

⁸ Se trata de la reconocida obra del pintor surrealista belga René Magritte *La traición de las imágenes* (1928-29), que a la imagen de una pipa pintada, le agrega la leyenda “Ceci n’est pas une pipe” (“Esto no es una pipa”)

artística, más que abrir mundos, al decir de Heidegger –entre otros-, se va alimentando de los variados mundos “documentados” de los que se nutre, en paralelo con nuestro actual estado pandémico que, al fluir por los carriles de lo fásmico, desdibuja lo real desde lo imaginario.

En sintonía, también la formulación de Klee que Merleau-Ponty hace suya, cuando afirma que lo artístico consiste en hacer visible lo invisible, es resignificable: si tal visibilización operada por el arte es, en esta perspectiva, una operación a la manera del fasma, esto es, una operación de la semejanza, una imitación que devora y se va constituyendo en lo que imita, entonces el arte (lo virtual) convierte a la realidad, al visibilizarla, en su accidente. Igual que estos escenarios pandémicos que vivimos como en una película futurista, o como se dice hoy más frecuentemente, en una distopía.

La mirada –canal privilegiado por el cual se pone en obra la imaginación- debe operar frente a lo fásmico de un modo contrario a su costumbre: debe correrse del enfoque habitual y des-enfocar, tomar distancia, dejarse llevar, dice Didi-Huberman, por una “visibilidad flotante” (Cf. 2015: 20). Debe disimular.

Al abrirse el mundo visible –dice Didi-Huberman frente a las vitrinas de los fasma del Jardín de las Plantas, en París- surge la paradoja en tanto “lo que aparece” se entrega a la disimulación: “(...) solo por un momento lo que aparece habrá dado acceso a ese bajo mundo, a algo que podría evocar el envés o, mejor dicho, el infierno del mundo visible –y es la región de la semejanza.” (2015: 17). ¿No es una experiencia análoga la que vivimos frente a una obra artística, sea en un museo o galería, sea en una representación callejera, sea en una sala de proyección?

Podría pensarse, radicalizando la metáfora hubermaniana, que lo fásmico, por semejante y operador del disimulo, es constitutivo de lo imaginario, y, en particular de la artisticidad.

III. También, en reverso, los tiempos pandémicos interpelan al arte, y en un sentido expandido, a la imaginación. En un artículo en el que llamativamente no se alude, ni siquiera de

modo tangencial, a Merleau-Ponty, pese a que se titula “Visible/Invisible. Arte y cosmopolítica”,⁹ la crítica, narradora y guionista de cine, Graciela Speranza, reflexiona sobre el desafío de la imaginación del futuro, frente a la opacidad de las transformaciones del mundo en las últimas décadas:

(...) cabe a la imaginación artística correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. El arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve (...). Pero lo mueve ahora un apremio mayor que magnifica la empresa, una urgencia cosmopolítica.” (Speranza, 2019: sin paginación)¹⁰

Sí, en cambio, remite explícitamente a Agamben y a su concepto sobre lo contemporáneo, cuando interpreta al artista como aquél que ve la “oscuridad de su tiempo”; no solo sus luces, esto es, lo inmediatamente visible. Es así que el arte vuelve “realista”, dice ella, los productos de la fantasía que en un primer golpe de vista parecerían impracticables. Para decirlo en los términos propuestos en este trabajo, el arte (lo imaginario) se devora la realidad cristalizada y produce, trasmutado, un nuevo aparecer. La visibilización de lo invisible, en estos contextos, es una operación *fásmica*.

Los hiperobjetos del siglo XXI, ejemplifica Speranza citando a Timothy Morton¹¹, constituyen fenómenos que implican temporalidades distintas a las de la escala humana, ofreciendo desafíos estéticos que encuentran formas de representar (figurar, dice) la “escala del descalabro”. Uno de los ejemplos sobresalientes, entre los varios de autores argentinos que

⁹ Recordemos que uno de los títulos clave de la obra de Merleau-Ponty es el estudio inconcluso *Lo visible y lo invisible*

¹⁰ Continúa: “No sorprende entonces que en el nuevo siglo el arte se haya vuelto sensible al debate abierto en torno al Antropoceno (...), que haya intentado una nueva forma de diálogo con los objetos y con otras formas de vida, y que haya sido capaz de naturalizar las relaciones entre distintos saberes, cruzar barreras epistemológicas y componer un diálogo, sin que ninguna disciplina oficie de árbitro final respecto de las otras.” (Ídem)

¹¹T. Morton es un filósofo y catedrático inglés que explora la intersección del pensamiento orientado a objetos y los estudios ecológicos; acuñó el término «hiperobjeto» para referirse a las cosas que se distribuyen masivamente en tiempo y espacio en relación con los humanos. Un agujero negro, un campo petrolero, la biosfera o el sistema solar, todos los materiales nucleares de la Tierra, son hiperobjetos. Un hiperobjeto podría ser un producto de manufactura humana de larga duración, como el polietileno, o también la suma de toda la maquinaria chirriante del capitalismo. Los hiperobjetos son «hiper» en relación con alguna otra entidad, más allá de que esté producida o no por los seres humanos.

propone son los “ready-mades cósmicos”, de Faivovich&Goldberg¹² que realizan una obra con meteoritos caídos hace unos 4000 años en el norte argentino, combinando ciencia, historia y antropología. Invitan con ello a redimensionar el tiempo del hombre frente a esos testigos mudos de cuatro mil años de historia del planeta.

“Convirtiendo a esos cuerpos celestes (...), burlando incluso los cánones duchampianos del ready-made con un objeto único, escultórico y extraterrestre. Por medio de una audaz ingeniería institucional desvelan a la vez tramas ocultas y, en plena era del flujo espectral de las imágenes virtuales, nos recuerdan cuánto importa la materia.” (Ídem)

Sin duda, constituyen experiencias fásmicas, experiencias de la imaginación, pero “realizada”, como los bichos que en el vivario se van convirtiendo, devorándolo, en su entorno, y ofreciendo a la mirada el cada vez más imponente desafío de hacer jugar a la imaginación su papel más imperioso: darnos a “ver” lo que puede acaecer, lo que puede convertirse de mera *aparición* imaginaria en realidad vital ineludible. Hacer, en un horizonte más cosmopolítico, como impone la hora, *visible lo invisible*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?*, In **Otra parte**. 20: pp. 77-80, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires, Manantial, 1997

¹² “Faivovich&Goldberg combinan los roles de científico, historiador, antropólogo, y hasta burócrata, para realizar proyectos que ofrecen nuevas formas de ver y experimentar los resultados terrestres de un evento cósmico ocurrido hace miles de años, así como reflexionar sobre su trascendencia histórica y cultural.”. Ver: <https://www.barro.cc/es/artists/19/faivovich-goldberg>. O Tomás Saraceno, un artista que interconectando artes visuales, arquitectura y ciencias –naturales y sociales- produce esculturas e instalaciones interactivas que promueven la ecología social y medioambiental. Ver: <https://www.museomoderno.org/es/noticias/5-cosas-sobre-tomas-saraceno>. Cfr, asimismo, la ponencia de Guadalupe Lucero en la que refiere al mundo de las arañas en Haraway y Araceno (aunque con diferencias entre [sí](https://www.youtube.com/watch?v=qaQRGTP7EAK&list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4K1lw4AzBF&index=5)): <https://www.youtube.com/watch?v=qaQRGTP7EAK&list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4K1lw4AzBF&index=5>, 33:23. O Adrian Villar Rojas, un creador de experiencias y entornos que promueven el viaje por el tiempo-espacio: <https://www.ruthbenzacar.com/artistas/adrian-villar-rojas/>. O Eduardo Navarro, quien remite en su obra a las grandes figuraciones latinoamericanas y a Liliana Porter, todxsellxs artistas argentinxs.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1**. Santander, Shangrila, 2015
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Visible e Invisible**,
- MERLEAU-PONTY, M. **Elogio de la filosofía** Buenos Aires, Nueva Visión, 2006
- MORTON, Timothy. **Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo**. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2018.
- GEVORKYAN, Sofya; SEGOVIA, Carlos A. *Tres paradigmas cosmopolíticos: eco-tecnológico, perspectivista y meta-poético*. [min. 48:56] Colóquio Cosmopolítica II: Tiempos de cosmopolíticas, tiempos de necropolíticas. **DASQUESTÕES**. [Online] 20 de nov. de 2020. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJDPrGi5Hhw&list=PLhpD3izdSen6hPNeVES6vsK4K11w4AzBF&index=2>
- GEVORKYAN, Sofya; SEGOVIA, Carlos A. *Tres paradigmas cosmopolíticos: eco-tecnológico, perspectivista y meta-poético*. In. **DasQuestões**, Vol.8, n.2, abril de 2021. p. 29-34
- SPERANZA, Graciela Speranza. *Visible/Invisible. Arte y cosmopolítica*. In **Utopía y Praxis Latinoamericana**, vol. 24, núm. 84, 2019 Universidad del Zulia, Venezuela, Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27961130007> (sin paginación), visitado: nov. 2020.-DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2653173>