

Imaginar es ver

JEAN-CLARENCE LAMBERT

Traducción de Conrado Tostado



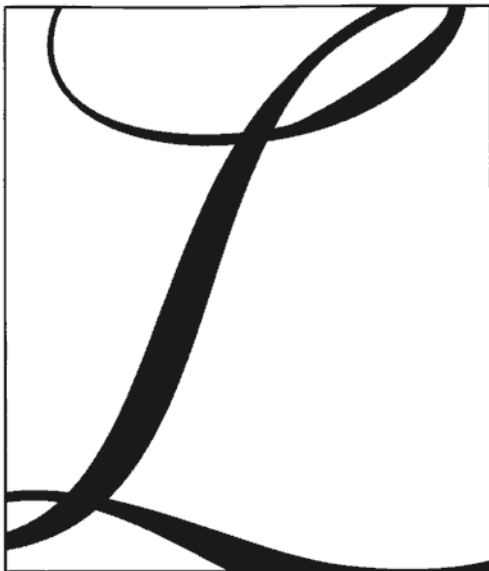
LA DIFERENCIA y la complejidad son, para mí, los atributos más importantes de la obra de arte. Y por cierto, desde que dialogo con ella, no han dejado de interesarme sus modos de ser diferente y compleja: cómo surge dentro del gran contexto de nuestro medio ambiente; cómo se vuelve distinguible dentro del conjunto de imágenes; cómo remite a un productor entre todos, al artista, sólo a él, a ningún otro. Estoy convencido de que las imágenes que nos hacen llamarse artistas escapan, en cierto modo, a lo social y a lo histórico-político, aunque sólo fuera porque sostienen con lo real dado, consensual, las relaciones más fluctuantes, más insensatas. Y también, más conflictivas.

Pero, artística o no, ¿qué es una imagen? "Hablar de la imagen es instalarse en el centro de la confusión", escribió Maurice Mourier en una reciente obra colectiva en la cual yo mismo participé y cuyo título no podría ser más significativo: *¿Cómo vivir con la imagen?* (Nouvelle Encyclopédie Diderot, P.U.F., 1989). "En francés, la palabra imagen es tan equívoca y tan cargada de connotaciones irreconciliables que hacen falta por lo menos diez palabras o expresiones distintas en japonés para traducirla." ¡En buena hora! Volvamos a lo que Descartes nos dijo: que la imagen es un acto, ya se trate de la imagen interior, localizada en el cerebro o de la imagen exterior, localizada en el mundo. ¡Hagamos, hablemos de *actos de imagen!* Y admitamos que todo, imágenes exteriores e interiores, inventos, aportaciones, añadidos, respuestas, réplicas a los datos de la naturaleza constituyen un campo particular, que propongo se llame *reino imaginal*, por analogía con las grandes divisiones de la naturaleza: reino mineral, animal, etc. *Imaginal*, para distinguirlo mejor del simple *imaginario* que tiene, con frecuencia, una connotación peyorativa y designa lo ilusorio, lo erróneo. En uno de sus estudios sobre el sufismo y el Islam iraní, Henry Corbin nos propuso el término *imaginal*. Lo imaginal es producto de la facultad de imaginar, creadora de imágenes, la cual, según Corbin, "no debe confundirse, sobre todo, con la imaginación que el hombre moderno mira como 'fantasía' y que sólo secreta algo imaginario". La facultad de imaginar, en el concepto de Ibn Arabi o entre los iraníes, es "al igual que el intelecto y los sentidos, uno de los órganos de conocimiento y penetración, un órgano de percepción, ordenado de acuerdo con el mundo que le es propio y que da a conocer ese mundo". Más aún: "Lo imaginal tiene los mismos derechos que lo real". (En *Islam iranien*, III, 16).

Con esto basta, pero no olvidemos la vieja desconfianza del pensamiento europeo hacia la imagen, su tenaz tendencia a desvalorizarla o a aceptarla, en última instancia, sólo como una "copia débil de lo real" (Sartre). Lo importante es reconocer, con toda su plenitud, el trabajo de la facultad de imaginar —la *reina de las facultades*, según Baudelaire— cuando está guiado por el pensamiento artístico. El reino imaginal se convierte, en ese momento, en el lugar de todos los actos de imagen. Y el acto de imagen, de cualquier imagen, se constituye dentro de un intercambio permanente, un vaivén, entre lo mental y la percepción sensorial, lo sensible y lo conceptual, el pensar y el ver.

Pensar es producir ideas; pero, ¿qué es ver y cómo funciona el ojo, ese punto físico de encuentro del mundo exterior y el interior? Se sabe muy poco. Sin embargo, las experiencias extremas del arte contemporáneo nos conducen inevitablemente a estas preguntas, eludidas, por lo general y para las cuales todavía no hay una respuesta realmente satisfactoria. Además —lo que no simplifica las cosas—, el ojo no es un órgano sensorial aislado dentro de la estesia humana; tiene que ver con el oído: el ojo escucha; la gestualidad y la experiencia directa del espacio físico no le son ajenas. Todas estas interacciones también actúan, a distintos niveles, en la imagen artística, tanto en su invención como en su percepción.

La neuropsicología calcula que contamos con alrededor de ciento cincuenta millones de células fotosensibles, alojadas en el ojo humano. "Unas, los conos, sirven para recibir la calidad del estímulo; otras, los bastones, su intensidad. Entre los conos, sensibles a la calidad cromática, se encuentran diferentes tipos; por ejemplo, los que son sensibles, sobre todo, al rojo, al amarillo o al verde. Se creyó, entonces, que se habían encontrado, en este nivel, los detectores de color. Ahora sabemos que estas células son receptoras y no detectoras. Si acaso existen detectores de color, se encuentran, sin duda, en otro nivel". (F. Molnar, "Éléments sensoriels de la vision", en *Revue d'esthétique*, 1976/4. Coll, 10/18). El reconocimiento experimental de los detectores se llevó a cabo en la retina de las ranas: se encontraron detectores de bordes, detectores de contrastes en movimiento, detectores de profundidad, sensibles a las variaciones de la luminosidad general y al oscurecimiento; detectores de contornos convexos y para las grandes superficies negras. Es decir, detectores de *formas*, datos inmediatos de la percepción: Por lo tanto, ¡Klee y Kandisky no se equivocaron! Cada día es más difícil distinguir lo psicológico y lo fisiológico, lo sensorial y lo



fundamental: todo esto le da la razón a Kant, para quien "las leyes del pensamiento establecen, entre los múltiples datos de los sentidos, relaciones que permiten percibirlos y comprenderlos". Hoy día, J.P. Changeux cree poder afirmar: "se mira un cuadro a la vez con los ojos y con el cerebro, sobre todo, con el lóbulo frontal. Mi interpretación es que, a lo largo del proceso, algunas combinaciones de neuronas activas o si se prefiere, de representaciones mentales, se suceden de un modo un tanto aleatorio. Luego, de repente, una de ellas entra en resonancia con las otras. Podemos concebir esta iluminación como un desbordamiento del cortex frontal que invade el sistema límbico". ("A propos de *L'Homme neuronal*", *L'Express*, 13.4.1990).

Me parece que la palabra clave de esta descripción es *Iluminación*; y el artista, mejor que nadie, sabe provocar, guiar, poner en marcha esta iluminación. Magia/imagen: ¡por una feliz ocurrencia estas palabras se reflejan en el espejo, por resonancia! Para mí, todo esto refuerza la certeza íntima que adquiriré en el camino: la interacción de la percepción sensorial, de su tratamiento por el ojo, de su estructuración en el cerebro, conduce a la siguiente ecuación, que me es grata: ¡VER ES IMAGINAR, es formar imágenes! En seguida y puesto que existe el arte, que es producción de imágenes originales, inéditas, insensatas, improbables y ya que hay artistas, que son sus productores, creo que podemos decir, con fundamento: IMAGINAR ES VER. Incluso, en el caso del arte, es ver más libremente.

De este modo, llegamos al reino imaginal, con toda su inagotable complejidad. Los autores que lo han abordado, utilizando el término común de imaginario, pueden clasificarse, gruesamente, en tres categorías: aquellos para quienes la imagen imaginada es ilusión, fantasía y en última instancia, placer que el espíritu se procura a sí mismo, del que, quizá, tenga necesidad: entre éstos se cuenta Pascal; aquellos para

quienes remite, infaltablemente, a lo real, ya sea para calcarlo o revelarlo, para ocultarlo o enriquecerlo —es el caso de Caillois—; y por último, aquellos a quienes no asusta la noción de "una imaginación autónoma sin relación con la realidad", como Bachelard.

Ninguno tiene razón contra los otros; ninguno está equivocado. Pascal, al estigmatizar a la "loca de la casa", da la impresión de comportarse como un enamorado despedido por su amada; Caillois parece un enamorado insatisfecho; Bachelard, con un temperamento más robusto, se fascina con las promesas de "vida nueva" hechas por las imágenes; no se rehúsa. Esta actitud, desde luego, es la más conveniente cuando se trata de considerar la imagen artística. Tuve la suerte, muy pronto, en mi trayectoria personal, de hacerla mía.

Bachelard me recibió muchas veces en su pequeño departamento de la plaza Maubert, una auténtica ciudadela de libros y sin embargo, el menos recóndito de los espacios: lo iluminaba la sonrisa comprensiva del filósofo; resonaba con su acento rocoso. En aquellos años cincuenta nunca se me hubiera ocurrido ir a escucharlo a La Sorbona, donde disponía del aula más relegada, pero también, la más frecuentada por los poetas y los artistas, como lo atestigua Jean Lescure en un hermoso libro (*Un été avec Bachelard*). Por lo demás, Bachelard jamás me lo sugirió. En su casa, detrás de una mesa invadida de cosas por leer, él preguntaba y escuchaba con una atención maliciosa: al irme, siempre me sentí reconfortado, feliz. ¡Y que buena fe tenía, como lector! Me respondió, a cada envío que le hice, libro o *plaquelette*, con una generosa carta, alada con su bella escritura estilo antiguo. Cuando se trataba de poesía, que era su pasión dominante, la respuesta estaba asegurada, pero también cuando el tema era la pintura no figurativa, por la que yo militaba. Al igual que Dotremont y Jorn, yo estaba convencido de que el concepto bachelardiano de la imagen permitía una comprensión nueva y eficaz de la aventura artística contemporánea y lo dije en un ensayo: *A perte de vue ou l'art révolté*, prefacio de un pequeño tomo del "Museo de bolsillo" sobre *la joven escuela de París*, en la cual se contaban Appel, Viseux, Debré, Hundertwasser, Tápies, Messagier, Quentín y otros más.

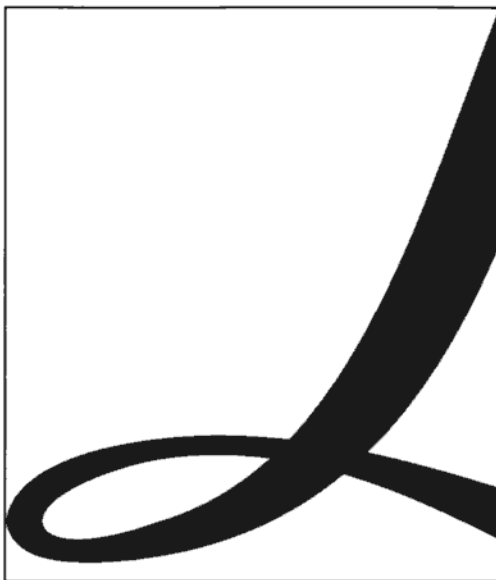
En una carta fechada en junio de 1958, Bachelard me escribió: "¡Qué sorpresa me llevé cuando, al volver una página, descubrí que usted citaba mis investigaciones! Me gustaría regresar al tema de la imaginación que imagina directamente la materia. Los alquimistas soñaban con invertir la sustancia. El pintor realiza esta hazaña. Insidiosamente, un poco de verde hace que el rojo se salga de sus casillas. A primera vista, un psicólogo diría que se trata de un efecto de contraste. Pero es más complicado que eso. La materia tiene secretos oníricos que sólo un pintor sabe confesar. Aunque el término suene bárbaro, es necesario multiplicar este material-análisis. En mis horas más ociosas, leo, sobre aquel lienzo, la triunfal femineidad del verde. Como todas las cosas vivas, las obras rechazan la vida monótona. No dicen, todos los días, la misma cosa". No puedo releer ahora este puñado de líneas sin lamentar que Bachelard no haya tenido el ocio de ir más lejos.

Memorias del presente, escritos en sincronidad, los textos que reuní en este volumen, jalonados por mi larga familiaridad con el trabajo creador de los artistas, muestran

claramente cuánto le debo al pensamiento de Bachelard, del que me he alimentado sin preocuparme demasiado por ser fiel a la teoría y al método. ¿Qué otra cosa podría haber hecho? No quise demostrar ni probar nada: únicamente llevar a cabo experiencias concretas y preguntarme acerca de sus causas y sus consecuencias, en contacto directo con los pintores y escultores de quienes he sido un testigo, muchas veces, cotidiano. En la mayoría de los casos, se trata de un arte en curso de realización. De intercambios vividos entre el Ver y el Decir. Antes de convertirse en el título de la primera recopilación de mis escritos (1963), *Le Voir dit* (El Ver dicho) lo fue de una exposición en la Galerie du Fleuve, en París, en 1961, que reunió cerca de veinticinco artistas que incorporaban a sus obras (pinturas, dibujos o collages) algunos versos o algún poema mío. Nuestros intercambios fueron lo más interactivos posibles: fuimos compañeros de ruta, como lo indica el título de otra exposición, mucho más amplia, que se llevó a cabo diez años más tarde en Saint-Étienne (*Compañeros de ruta, la obra de Jean-Clarence Lambert ilustrada por artistas contemporáneos*. Julio-septiembre de 1972. Curador de la exposición: Bernard Ceysson). También fuimos compañeros de obra. Y de un modo tan fraterno, por lo menos en el arte, que nuestra época, sin duda, fue la primera en conocer. Hay que tomar en cuenta que este llamado de lo visible por medio de las palabras es uno de los procesos más naturales, puesto que se encuentra, según Leroi-Gourhan, en los orígenes mismos de la humanidad. "La técnica y el lenguaje no existen como dos hechos separados, típicamente humanos, se trata, por el contrario, del mismo fenómeno mental, fundado neurológicamente en territorios conexos, expresados conjuntamente por el cuerpo y la palabra".

Hoy, sin duda, las cosas son un poco más complicadas, debido, entre otras causas, al abandono de la figuración por parte de los artistas, consecuencia de sus desinterés por lo nombrado, por lo dicho con palabras. Y si durante mucho tiempo la norma fue la adecuación a un modelo fiel y la *alegría del reconocimiento* —en términos del viejo Aristóteles—, el fundamento del goce artístico, ahora se trata, más bien, de la *alegría del descubrimiento*. Tras los riesgos y peligros de la búsqueda experimental: ¡la novedad! *Infierno o cielo, ¡qué importa!*

La novedad se instaure, inevitablemente, como una perturbación de las costumbres y los poderes establecidos. Como una resistencia a todas las tiranías: políticas o ideológicas. La novedad es inasible, insensata: sin embargo, nada, en el reino humano, es inasible para el sentido. Con frecuencia, sólo se trata de un problema de tiempo: allí están los museos, vigilantes, ineluctables. Las imágenes que me han atraído y atrapado son, pues, imágenes imaginadas o imaginantes, que le dan realidad al mundo imaginal: en este punto, Bachelard es irremplazable; reconoció y nombró el poder casi demiúrgico de la imaginación: "Abre ojos que poseen tipos nuevos de visión. Insistió en la relación entre imaginación y voluntad: "Dos aspectos de una misma fuerza profunda. Quien tiene voluntad sabe imaginar. Y a la imaginación que ilumina la voluntad se suma el deseo de imaginar, de vivir lo que se imagina". ¿Podría un artista estar en desacuerdo? Estamos frente al esbozo de una moral de la imaginación —Bachelard sabía que "ya no creemos en lo que imaginamos"—. Y proponía la admiración como sustituto de



la creencia.

Y sobre todo, hay una ley de las Cuatro Imaginaciones Materiales, que Bachelard dedujo de los grandes ensueños cósmicos de Empédocles y de los grimorios de los alquimistas: el Fuego, el Agua, la Tierra y el Aire. "No es una casualidad que las filosofías primitivas hayan realizado, en este sentido, una opción decisiva. Asociaron a sus principios formales uno de los cuatro elementos, los cuales, de este modo, se convirtieron en marcas de temperamentos filosóficos. En estos sistemas, el pensamiento culto está ligado a un ensueño material primitivo, la sabiduría tranquila y permanente arraiga en una constancia sustancial. Y si estas filosofías, simples y poderosas, conservan todavía sus fuentes de convencimiento, es porque al estudiarlas, uno descubre fuerzas imaginantes completamente naturales". (Introducción a *El agua y los sueños*). Más que el pensamiento culto, Bachelard buscaba la poesía: en este campo, sus obras son clásicas. Por último, en un artículo de 1954 donde se refiere a Van Gogh y a Monet —el oro del trigo y de la llama, en el primer caso, la lucha de la tierra y del aire, la alquimia del azul, en el segundo—, no dudó en otorgar, a las Cuatro Materias, el estatuto de elementos fundamentales de la imagen artística: "Su acción sobre la imaginación puede parecer lejana y metafórica. Con todo, una vez que se ha encontrado la pertenencia de una obra a una fuerza cósmica elemental, se tiene la impresión de haber descubierto un motivo de unidad que refuerza la unidad de las obras mejor compuestas. Al aceptar la solicitud de los elementos, el pintor recibe el germen natural de una creación".

Por lo demás, Bachelard estaba convencido de que existe "una relación entre las imágenes nuevas y las imágenes con raíces profundas en el psiquismo humano". La actualización de los conceptos de Empédocles —¿se puede ir más lejos fuera de la modernidad?— y el buen funcionamiento de los

análisis guiados por ellos lo llevaron a postular que "cierta homogeneidad de la imaginación (que) atraviesa los siglos prueba que la imaginación se encuentra en el fondo de la naturaleza humana". Los trabajos de Gilbert Durand, su discípulo y continuador, sabio intérprete de *El nuevo espíritu antropológico*, lo establecieron definitivamente. "La revolución, o mejor dicho, la restauración, puesto que no hemos hecho sino reanudar nuestros lazos con tradiciones antiguas, escribe Gilbert Durand, radica precisamente en esto: colocar en los orígenes de toda referencia comprensiva, es decir, en la encrucijada donde todo lo humano puede encontrarse, comprenderse y fecundarse, no un sistema de formas vacías, de sintaxis huecas e 'indiferentes', de categorías que, según una afortunada frase de Corbin 'no tienen nada que ver con nosotros', sino, por el contrario, imperativos imaginables que hechizan a la conciencia y la invisten de un sentido vivido, de epifanías numinosas que convierten a los valores que experimenta o manifiesta la psique, individual o colectiva, en una realidad más profunda que los hechos o las ideas que el entendimiento puede comprobar". *El alma atigrada*, Meditaciones, París, 1900, p. 54). Esta encrucijada es lo imaginario, "donde las formas y los contenidos se encuentran indisolublemente unidos en la misma voluntad de significación".

Bachelard colocó entre paréntesis la imaginación formal, demasiado intelectualizada para su gusto, demasiado racionalizada. Pero no ignoraba que es "imposible separarla completamente de la imaginación material" y que, en la mayoría de las obras, "las dos fuerzas imaginantes cooperan". Cuando se pasa del campo literario al de las artes plásticas, la indisociabilidad de la materia y de las formas, así como su génesis recíproca, marca la pauta. Son formas en la materia, en el espacio —los espacios— y en el espíritu. Con todo, para acceder a la dignidad artística hace falta que encuentren su propia lógica, distinta al dato real, de lo contrario, no serían sino sistemas pobres. Y su magia se agota rápidamente, si acaso tenían alguna.

La obra imaginaria es cuando todo el ser, el cuerpo y el espíritu, coopera en su constitución. Es, como lo quería Jorn, un campo psicofisiológico total que integra el gesto y el entorno: un lugar de despliegue de "los impulsos subjetivos y asimiladores, en un intercambio incesante con las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social". (G. Durand). En este proceso, que es una búsqueda al mismo tiempo ansiosa y feliz de lo elemental, de lo original, la obra cuenta con todas las posibilidades de captar, más que los símbolos clasificados y los signos estabilizados, esas estructuras más generales que son los arquetipos: éstos se remontan al inconsciente más lejano. "Hormonas del sentido", como los llamó Bachelard, los arquetipos son esbozos afectivos y comprensivos, fuerzas de gravitación que "coherencian" a la imagen imaginaria.

El arte abstracto (desafortunada denominación que se impuso en lugar de la de *arte concreto*, que sería más exacta) me ha apasionado desde los años cincuenta, en los cuales publiqué mis primeros textos.

Se producía bajo nuestros ojos, con un nuevo impulso, tras el terrible filtro de la guerra mundial, durante el que fue un elemento de resistencia. Los grandes inventores habían muerto: Mondrian, Klee, Kandinsky, Delauney, Malevich.

Estos nombres, caídos ahora en el dominio público de la gran historia y la museografía. Sólo eran conocidos —en París, al menos— por los artistas y sus aliados. Rara vez se exponían sus obras: eran poco visibles y casi ilegibles. Lo mismo ocurría con los neoyorkinos de la generación de Pollock. Cobra, por decirlo así, pasó inadvertido. Con todo, las obras proliferaban y despertaban pasiones intelectuales. Entre todos, un crítico aseguraba que el debate se mantuviera apasionado: Charles Estienne. El guió mis primeros pasos. Tuve, mucho más tarde, la posibilidad de rendirle homenaje dedicándole una vasta exposición, *Charles Estienne y el arte en París, 1954-1966* fecha de su muerte, en el Centro nacional de artes gráficas y plásticas, de junio a septiembre de 1984.

Al igual que Charles Estienne y muchos otros, me sentí intimado a optar entre una abstracción llamada "fría", geometrizable, donde reinan las formas construidas, una abstracción razonada, apolínea, si se quiere y la otra gran tendencia, lírica, informal, espontánea, llamada, por espíritu de simetría, "caliente", es decir, ¡dionisiaca! Opté con plena conciencia de que ninguno de los grandes sistemas ideológicos del momento era capaz de recoger aquel flujo de imágenes inéditas: las ignoraban o las condenaban, con excepción del surrealismo —y sólo hasta cierto punto—. Al mismo tiempo, las teorías personales de cada artista y las autojustificaciones se multiplicaban en una hermosa cacofonía, donde todas las pujas intelectuales se daban vuelo.

Pero, ¿de qué se trataba, en el fondo? En mi ensayo que cité más arriba, *A parte de vue ou l'art révolté*, cuyo título remite a Camus, propuse una respuesta al esbozar la genealogía intelectual, el trayecto antropológico que conduce a los artistas a producir imágenes sin parecido, sin imitación. Una vez logrado esto, hacía falta, en seguida, darse los medios para apreciar si aquello que pretendían los artistas se encontraba, efectivamente, en sus obras. En el arte tampoco faltan los charlatanes.

La obra no figurativa nace después de una impresionante serie de desconstrucciones y abandonos de los principales referentes del arte europeo, por lo menos, de su corriente dominante. Para comenzar, la belleza, que no es concebible sino al interior de una filosofía global o una religión; la presentación del espacio por medio del sistema de la perspectiva, sin atractivo ahora para el artista, el cual prefiere, según el caso, fórmulas experimentales que no duda en abandonar durante una etapa posterior; la utilización de colores, que se han vuelto autónomos; el entorno luminoso, modificable al gusto, gracias a las diferentes luces artificiales; y en fin, la apertura de los museos a todos los estilos, a todas las épocas, en todos los lugares del planeta, una auténtica marejada de imágenes que sumergió al mundo occidental y que Malraux intentó domesticar, incluso integrar, en sus obras, a la vez vertiginosas y niveladoras.

La obra no figurativa me parecía el resultado de una libertad nueva, que se hundía en un imaginario original y por lo mismo, más generalizado, más universal: todavía no lo llamaba reino imaginario. Esta nueva libertad era, también, más personalizada: gracias a su subjetivismo redoblado, la obra no figurativa hace visible, de un modo más directo, la vida interior del artista. Las tensiones afectivas afloran en el dinamismo creador del acto artístico. El artista no figurativo, al inventar, ya sea con ayuda de un utensilio o directamente



con la mano, despierta formas y no formas imprescriptibles, imprevistas: de-limitación e ilimitación. La obra, escribi en esa época, es "testimonio poético de lo visible, de lo que es posible ver y de lo nunca visto". Me dirigía hacia la ecuación *imaginar es ver*.

Yo estaba convencido, incluso en el caso de la pintura informal más abandonada a sí misma, de que la obra jamás estaba desprovista de un sentido, latente, pero explicitable. De una manera general, la no figuración se inserta, a su modo, dentro de la gran corriente de solidaridad cósmica reanimada por el romanticismo. La fascinación por el zen, a la cual sucumbieron varios artistas, era un síntoma evidente. Y aquí, de nuevo, el análisis bachelardiano de la imaginación material era irremplazable. Cada artista, según su temperamento imaginal, revelaba ser de uno u otro de los cuatro elementos. O, mejor dicho: por uno u otro de estos elementos.

Las obras no figurativas materializan espacios de unidad cósmica donde lo real físico y lo real imaginado se fusionan. Es claro que se trata de un materialismo mágico.

La lectura de este nuevo visible, de este imaginal realizado, no es, sin duda, tan automática y evidente como la de las obras "aristotélicas", que no son "sino" una copia sensible, una imitación. En este sentido, la obra no figurativa es comparable, por un lado, con la partitura musical: ni una ni otra pueden ser descifradas de una vez por todas. Y por otro lado, ocurre lo mismo con el poema, como texto multidimensional. Imaginadas e imaginantes, estas obras convocan al dinamismo de la imaginación. Si *Imaginar es ver*, también *Ver es imaginar*.

El arte no figurativo se inscribe dentro del proceso, más o menos consciente, de reequilibrio psíquico y de lucha contra la hiperracionalización de nuestra sociedad. También es una forma de rechazo de la seudoclaridad de conciencia y de reacción contra el poder disolvente de la inteligencia; este último enunciado, que es de Bergson, se encuentra en su célebre descripción del papel biológico de la imaginación: ella restablece el equilibrio, siempre amenazado, entre los

diversos planos psíquicos. Asimismo, se pueden invocar la etnología y el psicoanálisis. O bien y mejor todavía, el "nuevo espíritu antropológico" de Gilbert Durand, quien no duda en afirmar que "La investigación en el campo de lo imaginal se muestra tan firme, tan precisa, yo diría casi tan positiva como el descubrimiento de la tierra o las conquistas del cosmos". Sí, la no figuración es una de las conquistas más positivas de nuestra época.

En una obra no figurativa hay más potencialidad y valoración que en su exacto opuesto, la imagen llamada realista. También hay más posibilidades de felicidad: de allí que me haya parecido legítimo relacionar, a veces, la no figuración con el mito de la edad de oro, tan presente en nuestra época: las doctrinas revolucionarias nos lo prometían por el camino exterior de la dominación y la transformación del mundo: por el camino de la racionalidad; la obra no figurativa la realiza por el camino interior de lo imaginal, que es profundidad vital, despertar, convocatoria al Ser.

Las obras imaginables nos piden que *creamos en lo que imaginamos*: una "ambición casi enloquecida de promover un ser, un más-que-ser", anotó Bachelard en una de sus últimas meditaciones. Al superar el antagonismo razón-imaginación, que nos ha hecho tanto mal. Al reducir el abismo entre lo real que, según se cree, podemos dominar y lo irreal, del cual se desconfía porque es, o se supone que es, inasible.

En cuanto a mí, siempre volveré a Éluard, cuyo *Dar a ver* sigue siendo irremplazable: "Gracias a las imágenes, no hay mucha distancia entre el hombre y lo que ve, entre la naturaleza de las cosas reales y la naturaleza de las cosas imaginadas".

Las obras imaginables reencantan nuestro mundo. ✽

© Jean-Clarence Lambert

NOTA

¹ En francés: *Magie/image* (N. del T.)