

# Anatomía de la imagen y sus liquidaciones. Apostillas para una teoría de la imagen en su haber de lo invisible

*Anatomy of the image and its settlement*

JAVIER DíEZ ÁLVAREZ

*Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Facultad de Educación  
Universidad Complutense de Madrid  
jdíez@ccedu.ucm.es*

*Recibido: 30/01/2015*

*Aceptado: 28/04/2015*

## **Resumen**

La reflexión trata de mostrar cómo la objetividad abstracta asumida por la fotografía es fruto de una intuición relativista comparativa, naciente en torno al giro cultural de finales del XVIII, que se trastoca por el afán positivista con que se gestiona su posibilidad, en deuda con el maquinismo y la economía reductiva de las grandes urbes modernas, de la que se hace imagen y medio. De la misma forma que la perspectiva había sido una puesta en acción simbólica de una episteme moderna, como mostró Panofsky, más que una objetividad universal del que sabemos que otras culturas se desvían, la propensión de una voluntad de objetividad absoluta en imagen, articula un poder de indagación fisiológico-simbólico *aparatoso* que no podemos imaginar de forma escindida de la cultura occidental, concluyente particularmente a finales del siglo XIX con el triunfo del capitalismo y las grandes urbes de las Exposiciones internacionales. Por ende puede apuntarse que la crítica que se abre a ese optimismo, que implican las llamadas vanguardias históricas artísticas, son precisamente eso, una desviación de ese optimismo de objetividad positiva que la visión y la economía maquinal impone y sublima, y no una consecuencia de la superación representativa del arte, como común y simplemente se cree. Un análisis de la propia naturaleza de la imagen hace necesarias las pesquisas de una antropología de la misma que instaure su valor desviado del hecho reproductivo que la liquida en la efusión, valga la paradoja, de las sociedades líquidas a las que contribuye a dar forma.

**Palabras clave**

Imagen, visión, fotografía, representación, antropología de la imagen, imaginario cultural, crítica de la imagen.

**Abstract**

The reflection tries to show how abstract objectivity assumed by photography is the result of a relativistic comparative, nascent intuition around the cultural turn of late eighteenth, which upsets by the positivist eagerness with which its possibility, indebted to the machinery and the reductive economy of large modern cities, which becomes image and environment is managed. In the same way that the perspective had been a symbolic action of a modern episteme setting, as it showed Panofsky, rather than a universal objectivity that know that other cultures will be diverted, the propensity of a desire for absolute objectivity in image, articulates a power of physiological inquiry-symbolic rocket that we cannot imagine of form being divided in western culture particularly conclusive at the end of the nineteenth century with the triumph of capitalism and the large cities of the International Exhibitions Therefore can sign up that criticism that opens this optimism, which involve the so-called historical avant-garde, are just that, a deviation from this optimism from positive vision and mechanical economic objectivity imposes and sublimated, and not a consequence of the overcoming of the art, as common and simply believed. An analysis of the nature of the image calls for investigations of the anthropology that establish its value deviated from the reproductive fact that the liquid in the effusion, worth the paradox, liquid companies that contributes to shaping.

**Keywords**

Image, vision, representation, anthropology of the image, cultural imaginary, critic of the image.

**Referencia normalizada:** DíEZ ÁLVAREZ, J. (2015): "Anatomía de la imagen y sus liquidaciones. Apostillas para una teoría de la imagen en su haber de lo invisible". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 7 (abril), págs. 121-166. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1.- Introducción. La impronta de la objetividad visual para el concepto moderno de la imagen. 2.- La visión dinamizada, economía visual e importancia de una perspectiva antropológica de la imagen. 3.- Corporalidad e imagen dinámica con lo posible para la imagen poética. 4.- Conclusión: es-cuestión-de-imagen-es. 5.- Bibliografía.

## 1.- Introducción. La impronta de la objetividad visual para el concepto moderno de la imagen

Si como hemos supuesto, la mirada con que organizamos nuestras representaciones tiene en sí, paralelamente al uso común de un sistema visual que se abroga el sentido de lo que se ve, en la fotografía -nunca aislable de esa mirada sino particularmente ligada a ella-, se da una clara implicación cultural del más amplio espectro en sus incidencias sociales, creadoras, ideológicas y económicas, que señalan particularmente la presencia de una realidad antropológica para la producción de la imagen de *carácter positivo* que, en el caso de la visión y representación artística moderna, desde su origen hasta bien entrado el siglo XX, no ha sido un valor latente y preponderante para la obra de arte ni aun en el realismo, y por tanto no ha sido reconocible como categoría en la labor de la experiencia estética como tal ver positivo, como sí lo ha sido para la fotografía. Para el arte la realidad es lo que se ha de subsumir, transferir o revelar en la crudeza de su evidencia que la cuestiona, y, si se quiere sublima, para poner en jaque el sentido construido de lo habitual y desestabilizarlo, pero no reproducir en su identidad ciega: este gesto no esconde sino una voluntad de dominio soterrado por el pánico de lo evidente. Esto ampara en gran medida una teoría escasamente manejada y que cuestiona sutilmente que el arte se desvíe de la representación de lo real por que ya una máquina la ha alcanzado, como común y simplemente se afirma. Más nos parece que lo que el arte hace en ese momento es desviarse de un raptó de lo real en que nunca participó para mantener su irresoluble confrontación con lo real, y sobre todo de una institucionalización de ese raptó que el propio triunfo industrial pone en crisis. No obstante, la imagen mecánica nace siendo en sí un fenómeno esencialmente antropológico en su estigma de registro y documento verdadero y, consiguientemente, porque es el hecho reconocible de hacer visible el giro de esa mirada en un tiempo que se experimenta en el flujo de otros parámetros teórico-sociales de la demanda de una imagen con pretensión de objetividad ilustrativa y ligada al triunfo de la reproducción. Mirada a la que se le inscribe, naturalmente por su advenimiento posterior en la contribución del sentido del ver, la deuda contraída con el arte y su pretensión del mismo desposeído, en la organización de lo que ha de mostrar y en la construcción de categorías de la visualidad, como bien supo reconocer John Berguer al respecto; en esa suerte de prevalencia sensible que permite nom-

brar un cuerpo objetivo del mirar con que se recogen la incidencia de valores comunes de la experiencia y se transforman como ha hecho siempre el arte. Así, a la intuición y detección de un mirar en proyección-construcción objetiva, siempre en cuestión para la visión artística decimos (aun cuando se halle sujeta en los parámetros de la perspectiva que es asumida primero como proyección simbólico-cultural y abstracción representativa), le sucede una tecnología que facilita el uso y la vigencia de un sistema de representación cerrado, en cierto modo totalitario e inmutable, para la comprensión del concepto de imagen. A la concepción de un mirar señero de la introspección ilusoria (estado de la imagen pictórica), le sucede la expresión de esa proyección o necesidad interior de la representación conjugada en la instancia de la aparatología que la define como imagen cosa. Realmente apropiada en su eficacia (estado de la imagen fotográfica como virtualidad tecnológica perenne), señala probablemente la razón suprema de esta facticidad visual de objetividad de ver que estriba en que solo la cultura occidental se planteó una escisión radical en la realidad del sujeto respecto a la realidad natural; y en ningún momento esto se hace más acuciante que en el triunfo de una abstracción económica con que se cierran, de alguna forma, los colonialismos modernos y las grandes urbes de las exposiciones universales encarnan confrontándose, precisamente, por el dominio voraz de la naturaleza y de la objetividad esa facticidad simbólica. Ahí quedaron para la historia los mas de diez millones de nativos congoleños masacrados en la esclavitud, que la monarquía belga ocultaba bajo su fachada filantrópica, para el recauchutado del vehiculo moderno en occidente, y que se puso al descubierto al principio del siglo XX, con el informe del ahora célebre Roger Casement: *el corazón de la tinieblas* de Conrad *reflejaba* bien ese hecho y esa realidad escindida, y las fotografías que lo documentan lo sujetan al devenir histórico comprensible como poder.

En este sentido, en la profusión de otras culturas la escisión con la naturaleza no ha girado nunca de forma tan virtual, como en ese *gran angular* del *cógito* cartesiano; culturas donde, tras esa escisión y por la implicación abstracta del ver en la urgencia del *cógito*, ha impelido un sistema perceptivo-cultural que no ha necesitado bascular en esa tendencia monolítica, tal como nos ayuda a entender la pintura china en su devenir clásico y donde el sistema de la visión no ha centrado mórbidamente el modo de su organización en categorías de confrontación, sino mas bien en la vivencia de una experiencia

de lugar y tiempo. Occidente ha hecho un sofisticado empleo de la increíble sutileza que conlleva la acción de ver, el poderoso sistema de diferenciación con que el ojo, elevado también a la instancia del órgano solar y metafísico del platonismo, responde, verdaderamente, con un supuesto saber originario a todo estímulo por mínimo que sea. Toda la historiografía de la genealogía teórica del color mostró en su tiempo esta problemática originaria, desde la célebre polémica Newton-Goethe hasta las construcciones fisiológicas que permitieron articular luz y visión en la culminación abstracta de Seurat, como recogen tanto Martin Kemp en su célebre *Ciencia del Arte* (2000), como John Cage en su *Color y Cultura* (1993). Sin duda, entre esta sutileza perceptiva del ojo es bien reconocible que el primer lugar lo ocupa el movimiento, cuya confluencia retiniana en la dinámica de lo real lo expone a una permanente bipolaridad que, a su vez, lo empuja a su distensión perceptiva de todo estímulo. El segundo lugar, tal como la psicología de la percepción se afana en determinar ya al cierre del XIX, le corresponde al espacio-ubicación; y el tercer lugar lo definen las recepciones y codificaciones de forma y color cargadas de información de reconocimiento. En este sentido el ojo se presenta como ejemplar superviviente y se le reconoce en su permanente movilidad como un tentáculo a distancia, un palpo en su paralaje de actuación constante de pesar, medir, comparar, anticipar, que ni siquiera en sueños encuentra descanso, de tal suerte que parece que la rentabilidad económica del cristalino, y del globo ocular en su generalidad, se ha tomado como modelo productivo en una cultura que se ha erigido como visual, tal como actualmente se esfuerza en enunciar este tiempo: la llamada gestión del conocimiento se resume en ocasiones, y tiene en la actualidad la impronta de la *gestión de la visualidad*.

Sin duda la respuesta a esta voracidad modélica, como argumentan tanto Virilio (1989) de forma explícita, y en otro orden Deleuze y Baudrillard (2002) al respecto, es la creación de la pantalla técnica, que concentra y desvía. Hipnosis silenciosa, para esa potencia de recepción y creación de estímulo. Allí donde esa conjunción de modernidad y capital se da como pantalla se pone de relieve la movilidad de los significantes y de los códigos que busca hacer equivalencias interminables, hasta emparentarlo con los flujos visuales análogos a la deslocalización de los signos de la escritura que la textualidad estética del collage abre de forma inusitada, pero que parece anticiparse en su propensión abstracta y en su paralaje premonitorio de un tiempo, que queremos

señalar como tiempo de cruce y giro de desviación para la construcción de la visualidad moderna: el que puede encarnar la escritura a distancia de la telegrafía que inaugura la línea París-Lille en 1793. El cierre del siglo XVIII se presenta en la historiografía particularmente denso en los giros que impone el pensamiento de la modernidad como tal. Y aún más, la coincidente personalidad de un productor de imagen y creador de ese lenguaje telegráfico, como fue Samuel Morse, nos inclina a dibujar ese latente sello en la intención de una reproductibilidad y construcción propia de realidad en simulacro. Pero ese tiempo es también, como apuntamos, el lugar de la consecución de una epistemología que se escinde de los lugares normativos de lo cultural, y aun de lo artístico, en el proceso de secularización que lo acompaña, afirmando un sujeto de conocimiento separado de lo dado, pero legitimado como natural diferenciado y objetivo para lanzarse a *proyectar lo que puede ser*, con lo que se abre una epistemología y una estética, en los parámetros del arte, como régimen autónomos para pensar el despliegue del concepto como el de la afeción de una universalidad subjetiva que recoge su distinción no reductible. Es el tiempo en que el pensamiento se abre, con el triunfo del principio ilustrado de superar su infancia tras la crítica kantiana que da a la suspensión y el paralaje cruzado de las ideas un lugar soberano respecto a lo natural como volveremos a señalar.

## **2.- la visión dinamizada, economía visual e importancia de una perspectiva antropológica de la imagen**

Tras este giro, capaz de poner en suspensión lo admitido y proyectar la instancia plural para la abstracción más allá de lo imaginable, los parámetros de tiempo y espacio se dinamizan con la misma intensidad y vértigo factible con que las imágenes aumentan su virtud de capturar la atención, haciéndose expresión de *fatigas* en la tortuosa tarea de su economía reproductiva. Tiempo y lugar se desligan no sólo entre sí sino del ámbito físico que lo informa, transformando, trastocando, su información como dígito de lo eludible espaciotemporalmente. Los lugares y tiempos ajenos vienen a nosotros con mayor versatilidad para su olvido: en la medida en que el propio cuerpo se abstrae y el de la imagen parece traspasarse al delegarse como prótesis óptica que solo se adeuda con un instante ideal: esto es lo que ilustra bien el devenir de la cámara oscura clásica al objeto técnico de reproducción que alcanza la cámara

fotográfica. Esta pone en evidencia el choque y la contradicción de ese espíritu de las transformaciones modernas. Con ello, como no podía ser menos, surgen otras formas de antítesis moderna que, con la virtualidad de la amenaza de sustitución, se han rescatado con sus vindicaciones de lo imaginario en etnologías del entorno y de no lugares, a la manera de Auge, donde los sujetos buscan su lugar como viajeros y sinólogos de espacio y memoria en ausencia. Los lugares, afines al valor de las metodologías nemotécnicas de la imaginación clásica, encarnaban la historia en su vivencia cruzada de las imágenes del sujeto metafóricamente, como bien intentan mostrar las ciudades en sus viejas fotografías, y también como ese lugar moderno de memoria que representan los museos y los archivos, a los que es necesario rescatar para encontrar lo que simbolizan como vivencia y cruces de visiones institucionalizadas y rastros de las construcciones culturales desmanteladas. Como es sabido, espacio de proyección renovada y rescate en la percepción-imagen del sujeto-objeto y de memorias propias de lo cultural son ahora, en revisión moderna, materia de búsqueda en imágenes fotográficas que anhelan traspasar su propia aura positiva como las de Cándida Hoffer.

En este sentido la movilización del estatuto de las imágenes nos parece que se encuentra inscrita en esta trama de transformaciones de la economía cultural y cultural añadida; que es común también de las implicaciones de la producción simbólica que facilitan la emergencia de las mediaciones técnicas y la deslocalización de una homogeneidad de los signos, que busca culminar en un estadio diferente, en aras de una objetividad ideal con proyección subjetiva de nuevo cuño. De otro modo dicho, y siempre en consecuencia, particularmente mediaciones con nuevas conjunciones de relaciones abstractas, como mostrará la mediación paradigmática de lo cinematográfico, donde lo que se pone en evidencia es esa interacción de la imagen nutrida de la ambigüedad en un vaivén de experiencia cultural y experiencia fenoménica, empujado por una representación y creación de imágenes siempre urgentes en suplirse unas a otras, pero también y sobre todo en suplir el vacío de la forma sin que el texto pueda erigirse, sin que el son que significa pueda alumbrar, como la objetividad mecánica de la fotografía había señalado en su inmutable sima. El cinematógrafo deshíela y filtra los márgenes de lo que la fotografía confunde. Y la hace, a nuestro modo de ver, en la urgencia, análoga, en gran medida, al salto supuesto con que la instancia de la escritura se dictaba para el habla

poética; o lo que es lo mismo para las formas propias de una cultura oral, como vino a hacernos imaginar y comprender E.A. Havelock en su *Prefacio a Platón*: texto curiosamente emparentado en el tiempo y otras búsquedas con el célebre texto de McLuhan. “Hoy en día, para memorizar algo hay que acudir al autohipnotismo. Los oyentes homéricos se sometían gustosamente al hipnotismo ajeno” (Havelock, 1994: 144). En el reconocimiento de esta urgencia parece que la acción *trans-subjetiva* que recoge la transmisión-circulación del saber cultural de esta instancia se abre a la dispersión potencial, interminable, de la individualidad pero se extraña a sí misma en la quiebra y en la escisión del cuerpo haciéndolo ilusorio, o resumiéndolo en pantalla muda. Expandido cultural que busca formular otras posibilidades de la visualidad en un nuevo giro de universalidad de lo real-posible, la fotografía hecha pantalla, incluso para el haber simbólico de la imagen, es vista la amenaza y la acción permanente de una hipnosis que solo se ampara como delegación o rapto, es vista como el narcótico actual de la persuasión en esta era neobarroca, parafraseando a Calabrese. Ni que decir tiene que esta naturaleza ambigua que se perfila del hecho de la visión-imagen como acción reproductiva en sí y como representación del mundo, nos permite señalar su lado ineludible, la sujeción a un sistema en deuda permanente con el hecho cultural que lo hace girar. En su espejismo también ella muestra el necesario, e invisible, hecho simbólico. La imagen tiene así, en nuestro tiempo, la virtud de encarnar el paradigma de la modernidad misma por sus tensas contradicciones y ambigüedad que ha de invocar la pugna permanente y la crítica renovada.

En este orden, nos parece que una perspectiva de la genealogía cultural e histórica de la imagen, refiriendo su impronta antropológica, se muestra como una visión necesaria del objeto imagen que nos invita a poner en juego un mundo de ideas que lo proyectan, lo facilitan y al tiempo lo acogen en esa plural construcción de lo que se acostumbra a nombrar como imaginarios sociales y culturales. Así, lo que la imagen como fenómeno originario invita es a la adusta genealogía de un saber, como entramado de saberes, sin tener que recurrir a un *sujeto trascendental*, como ya invitaba Foucault, respecto del acontecimiento histórico o de la inmersión en el vacío de su mismidad frente a las *palabras y las cosas*. Pero dicho de otro modo, para puntualizar el sentido pleno de esa genealogía, sabemos la imposibilidad de ignorar, también, que las incidencias de valor se hacen a través de una elección de quien indaga y habla, y ello



obliga a preguntar tanto por lo indagado como por el contexto desde el que se indaga. Pues lo que realmente aguarda y posiciona a la imagen en ese imaginario que construye y se construye con ella, es su imposibilidad para la determinación de una objetividad que ella sola pueda cifrar, si no es por paralajes de ideas en un sistema móvil que ella misma contribuye a representar, sin ese campo de concepciones que le de presencia y lugar. Por eso la imagen es siempre el cruce de un lugar antitético que alcanza una particular realidad en las contradicciones de la modernidad. Por eso, a través de esa puesta en evidencia del punto de vista que la aparatología y la genealogía técnica muestra en la mediación de la imagen moderna, nos parece que lo que se pone de manifiesto no puede ser nunca una objetividad histórica universal trascendente, siempre cuestionable, sino el devenir de un mundo de ideas que como fuerzas interactúan en un escenario cultural determinado. Esto visualiza precisamente el lugar de la imagen fotográfica. Lo que la imagen construida invita a revelar en realidad es precisamente la búsqueda de esas ideas que hacen evidentes lo que se intuye como instituido, y que son las que de alguna manera explican, tratando de asumir una comprensión reflexiva de su realidad, el significado de las cosas acontecidas en un campo cargado de determinantes para ella. No cabe duda de que un ejercicio hermenéutico es lo que ampliamente convoca la imagen fotográfica y su genealogía antropológica, si queremos superar la capacidad de gestión del vacío que esconde, en absoluto igualable a la irreductibilidad de la imagen estética que reincide sobre sí misma cuestionando todo sentido último reenviándose a su búsqueda. El vacío de la imagen técnica es el del valor de lo inmutable que usado como forma meramente productiva, se nos impone para enviarnos fuera de toda búsqueda.

Así, por ejemplo, hacer el estudio de una invención tecnológica de la *imagen-visión*, como la fotografía, ha supuesto la comprensión de su devenir desde su mera consecución de un perfeccionamiento instrumental a la invitación a poner de relieve después las transformaciones ideológicas que determinan productivamente esa invención, a la manera de Benjamin, aunque sea silenciando en ocasiones, cuando menos, una cierta dialéctica reductiva que la inserta solo parcialmente en el devenir de las ideas que la construyen, es decir una perspectiva mayormente antropológica y que no se resigne ni al reduccionismo del uso ni al idealismo trascendental de su estatuto separado perfeccionado, sino donde, es fácil adivinarlo, las ideas se construyen con ese

devenir cruzado del saber y del pensamiento, del deseo y la necesidad, de la función y la imaginación.. La imagen y sus mediaciones puede inscribirse en la construcción de una hermenéutica que dinamiza culturalmente el valor de las ideas y que son genésicas de ese desarrollo: un desarrollo creador que implica la atención a ese haber invisible de la imagen en su complejidad, por la que alcanza de pleno al observador mismo.

Como recordaran Deleuze y Guattari (1988, 90), la realidad de las herramientas está sujeta a las combinaciones que hacen posible o que las hacen posibles, porque antes que ser tecnología, las imágenes son hecho social. Esta complejidad hace insuficiente reducir el significado y el sentido de las causas a un mecanicismo de las taxonomías históricas para las representaciones y esto vale tanto para las imágenes artísticas como para las imágenes en general. Emplazamientos epistemológicos, prácticas sociales y anhelos de imaginarios que construyen al sujeto, recogen una red del haber de esas imágenes y esos objetos técnicos, tal como una amplia perspectiva antropológica hecha ineludible trata de vislumbrar el incardinar de la aparatología, en sus diferentes estudios, y el poner de relieve esos cruces de ideas o motivaciones culturales. Nuestras imágenes se filtran por nuestras concepciones y valores sin dejar de ser respuesta de resortes perceptivos y aún biológicos; y por lo mismo, se hayan recorridas por nuestras intuiciones abstractas con que el pensamiento se construye. Por eso es posible hablar de una historia cultural de las imágenes como había agudamente intuido, y abierto propiamente con ello, la vía para esa perspectiva de visión universal Aby Warburg, al ponderar la *polaridad* de la acción simbólica y de lo simbólico en los estudios de las representaciones míticas y sus imágenes, como también cierta etnología y antropología como la desarrollada en el tránsito al siglo XX, que habría podido apoyarle en su posterior creación del orden y la práctica del *Atlas*, como muestra la célebre conferencia de Bellevue de 1923 en que apunta esa bella parentela intuida entre Atenas y Oraibi.

En el proceso de transformación mecanicista que aúna la pasividad de la visión cartesiana a la atención de un activo querer subjetivo, precisamente la que marca en gran medida el debate apuntado Goethe-Newton, arrastrando el cientificismo de la analítica fisiológica, que en realidad corona el siglo XIX como siglo de una indagación psicomecánica de la visión positiva, se han invertido, en su bipolaridad considerable, dos valores fundamentales que nos

parece de interés reseñar. El primero, según señalamos, es ese reconocimiento activo de la percepción, como extra-visión que corresponde a una vía particular del pensamiento romántico y que pueden bien representar algunas de las implicaciones teóricas que se mueven de Turner a Goethe, pasando por Coleridge y Wordsworth, como apuntan en diferentes perspectivas Kemp, en el texto señalado, y Batchen (2004), este último sirviéndose de un texto que nos parece clave para la atención semántica de este giro temporal y conceptual que nosotros queremos señalar en el contexto de Morse, como es el libro de M.H. Abrams (1973), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, y de quien extrae esta cita que sustenta bien nuestras pesquisas:

Las analogías de la mente en los escritos tanto de Wordsworth como de Coleridge muestran una transformación radical. Pese a ser muy variado suelen coincidir en mostrar la mente en el proceso de la percepción como activa más que inertemente receptiva y como algo que contribuye al mundo en el propio proceso de percepción del mundo. (Batchen, 2004: 90 y ss.).

Este es el espacio, a nuestro modo de ver, que define y resume el sentido del tiempo y la visión que mueve ese giro y hace de la realidad no solo un fondo sino un entramado de la definición que la proyección lanza de ella y de su construcción, por parte del sujeto en la interacción de sus percepciones.

El segundo aspecto reseñable, por otro lado en apariencia y realidad opuesto, es esa suerte de reincidencia fisiológica que caracteriza netamente una intencionalidad objetiva, con propensión correctiva del idealismo kantiano que abre particularmente el fisiologismo de Shopenhauer, con sus aportaciones propias a la configuración teórica del color sustentadas en las nuevas investigaciones científicas y que definirán el positivismo de la posterior analítica fisiológica del XIX, tal como representa su particular admiración por la célebre *Recherches physiologique sur la vie et la mort*, de Poichat (1800), al que consideraba un manual positivo para ilustrar sus ideas. El texto de Poichat define bien la atención abierta con el cambio de siglo al otro plano de la ambigüedad de la visión y aun de la imagen, nombrado como intromisión en su proceso y que va a permitirle sustentar la determinación de todo lo que el filósofo ampara bajo la voluntad y representación.

En este despliegue de correspondencias epistemológicas entre sujeto y empirismo, entre visión proyectiva y visión fisiológico-mecánico, el cuerpo se

torna paulatinamente objeto de un proceso de saber en funciones, que es metaforizado como *funcionamiento*, por la propia acepción mecanicista de esa proyección de poder y dominio que la máquina va a detentar con el triunfo de la revolución industrial. Metáfora análoga a la que se proyectará también para la mente en la tercera revolución de las nuevas tecnologías, como en su tiempo recordó Searle y otros muchos neurocientíficos contemporáneos. Con ello parecía asumirse que el proceso de la visión capitaliza el giro en el órgano que lo posibilita como operativo. Si el ojo había sido racionalmente metaforizado, instrumentalizado, por la cámara oscura para mostrar una concepción objetiva, también había posibilitado el logro de ilustrar el procesamiento de la imagen en la mente, después, como pantalla, y ahora como *imagen-visión* descorporeizada, idealizada. Así es como toda esa ambivalencia marca la aparición de una aparatología que define el proyecto señalado del siglo positivo por excelencia. Proyecto cuya correspondencia escópica erige el poder de la visión como centro de poder epistémico que sintetiza bien los parámetros positivos de la psicología naciente hacia la pasividad e incluso la conducción. Curiosamente, a finales del siglo XIX, las teorías artísticas mostraban la incidencia de esta culminación cartográfica del cerebro y la mente que apuntaban la visión como centro autónomo y que la estética, ahora en su régimen cuasi consolidado de autonomía formal, trataba de formular en una trascendencia singular, aquella que va a culminar en la escisión de lo real para sí y para la visión: una trama que recoge el empeño que Cézanne nombraba como *mi pequeña sensación* en el plano proyectivo. Tanto la teoría de la empatía de Lipps, como la visualidad autónoma de Fiedler o Hildebrandt, y el dinamismo vital de la forma de Riegl, resumían en parte esa incidencia psicofisiológica no proyectiva inicial que reseñaba el idealismo revisado de Shopenhauer, para quien la representación es el *estímulo* separado en la conciencia de la voluntad.

Este dominio en aras de una concepción pura, objetiva en su ratificación subjetiva, no solo subsume la consecuente productividad mecánica sino que puede identificarse con el objeto de consecución de un perfil propio de la modernidad misma, aquel que las vanguardias históricas, en su rearticulación del *fragmento* que impone e idealiza para su autonomía, expresaban como el factotum de una racionalidad científica y económica en el uso de la movilidad de los signos, con que el siglo se cerraba y se abría en su renovación, y que se encuentra en reacción análoga y simétrica en su inversión de puesta en sus-

penso de lo real por la fotografía. Ambigüedad justamente reversible del argumento, no obstante, con que la ambivalencia del sistema ideológico filtraba la búsqueda objetiva del conocimiento de la realidad y con la que el pensamiento científico, en ese tiempo de tránsito, repasa e inscribe verazmente la acción que determina precisamente la naturaleza dual-ambigua de la luz que, con Fresnel hacia 1821, se mostraba en un movimiento transversal que ponía así en cuestión la exclusiva naturaleza corpuscular y apuntaba posteriormente a su naturaleza necesaria de consideración ondular; hecho para el que su comprensión se desligaba ya latentemente de un sistema homogéneo de la física óptica y mecánica al uso, para apuntar en cierto modo a una concepción física electromagnética que va a permitir el radical giro de la epistemología física relativa, precisamente, con la teoría de Einstein de 1905 como primera instancia de esa apertura renovada del siglo.

La luz y la visión-imagen, como no podía ser de otro modo, se reencuentran siempre en otro plano: el de dirimir lo dado como mundo. Así pues, en este orden de cosas, debe apuntarse igualmente que el mecanicismo abierto con la óptica fisiológica de Johannes Muller (1833) (Crary, 2008: 122 y ss), tal como nos permiten recordar tanto los estudios de Kemp señalados como de Crary en otro orden, contribuyen a reflejar como metáfora explicativa a la analogía con que la instancia especulativa de la percepción fisiológica, en la teoría retiniana, permitía culminar el siglo en la figura de Helmholtz. Contribuciones que sumadas a las de Chevreul, Maxwel y Young configuraban el fundamento de las teorías del color para el Impresionismo y muy particularmente del divisionismo cromático apuntado en Seurat, que permite intuir un divisionismo formal con que *Las señoritas de Aviñón* (1907) de Picasso va a hacer girar también el arte. Considerable el primero a todas luces como una suerte de síntesis estética de la expresión propia de la aparatología sensitiva en ese tiempo, aquella que desvelaba el especializado sistema del funcionamiento de la visión, cruzado no obstante aun por la efusión simbólica de lo real que lo hacía tan particular en la reversión de la imagen con que el segundo se renueva.

Esta suerte de independencia del fenómeno visual que lo hace ilusorio en la imagen, pero también ilustración posible de lo estrictamente referente (de otro modo también ilusorio habría que añadir), como unívoco del estímulo con lo externo en la imagen mental, pone una mayor evidencia, si cabe, de esa ambigüedad que actúa en el giro para la creación de la imagen como representación

técnica y de forma imperante para la representación como imagen ilusoria, apuntando así el estadio fantasmático con que se resumió en cierto aspecto la fotografía como resultado de estas sensaciones diversas en sus orígenes. Es justamente desde esta perspectiva psicofísica apuntada, convergente con la aparatología óptica que generó con la asunción experimental derivada de ello, aquello con lo que el siglo XIX nos parece que se escinde de forma radical para la imagen y su idea, con una homogénea globalidad, particularmente occidental, en su pretensión característica de objetividad-fantasmal; y precisamente con lo que sustentaba la concepción con que la construcción de la imagen se mostraba: por un lado, subsumida por un sistema simbólico que interaccionaba realidad y ficción, y por otro, con la afirmación persuasiva de su objetividad verdadera, con la misma persuasión, por otra parte, con que el signo de la perspectiva precisamente había asumido la fe en la presencia enunciada del infinito.

Así, nos resulta paradigmáticamente significativo que, en esa escisión, fuera el estereoscopio, como hemos tenido ocasión de señalar en otro momento, quien con su fundamento en el paralaje relacional de la visión, formulara una desarticulación abstracta contundente pero sujeta como juego ilusorio de lo real, y que fuera capaz también de re-invertir la acción imaginaria en dicho juego de ficción como realidad y realidad como ficción. Y ello de forma mucho más individual y subjetiva que las panorámicas de Daguerre, que eran de presencia colectiva o pública en tanto este lo era de uso individual. Con este instrumento las imágenes se hicieron objeto de un consumo privado que imponía una acción corporal inhibida en la metonimia de una degustación popularizada y que parecía disgregar, es decir abstraer, el deseo en el deseo como imagen, pues lo que este paralaje metonímico permitía introducir era la discontinuidad inscrita en una unidad de visión sustentada en el plano de la homogeneidad que la perspectiva, en consecuencia, había facilitado. La reductibilidad háptica en el plano de una visualidad derivada de ese mecanicismo del estímulo podía así factiblemente sustentarse, disgregando una parte de un todo, en ese aparataje que ejemplificaba el estereoscopio. Y de otra permitía también su retorno invertido en deseo unificado en la acción escópica. Dicho de otro modo, el espectador estereoscópico, que así se construye, inaugura la pretensión, en cierto modo asumida culturalmente ya en su momento, de que lo real representado sea solo verdaderamente sublimado, por arriba o por debajo de sí mismo, por la producción mecánica ante él, ponien-

do en paréntesis el territorio propio de un voyeur de la pantalla para señalar la realidad así imposibilitada, o perdida en el aparataje, tal como el juego duchampiano del *Etant donné* nos parece que recopilaba en gran medida, fruto de sus reflexiones previas de la pulsión escópica del Gran Vidrio, lo que se había dado como aparición se torna apariencia. Al respecto del estatuto escópico de esta mediación nos recuerda Crary (2008, 169):

el espectador estereoscópico no ve ni la identidad de una copia ni la coherencia garantizada por el marco de una ventana. Más bien lo que aparece ante él es la reconstitución técnica de un mundo ya reproducido y fragmentado en dos modelos no idénticos, modelos que preceden a la experiencia unificada y tangible que tiene lugar en su percepción inmediatamente posterior. Se trata de un reposicionamiento radical de la relación del observador respecto a la representación visual.

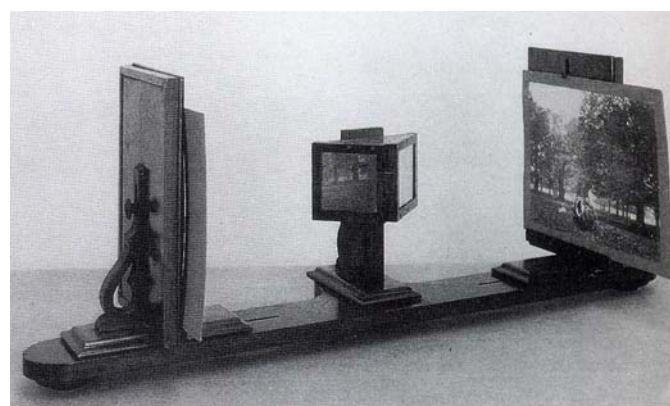


Fig. 1 (izq.) Estereoscopio en columna (h. 1870)

Fig. 2 (sup.) Estereoscopio. Invención de Ch. Wheatstone (1839)

Nos parece que, y en esto nos desviamos de algunas de las tesis de Crary, el estereoscopio reinstalaba además una suerte de magia doméstica que la cámara oscura había despertado como tradicional en la construcción de una imagen que pudiera identificarse y sustituirse con la proyección de una imagen mental deseada, pero lo hacía de forma menos manifiesta desde la dispersa heterogeneidad de lo perceptivo y el estímulo racionalizado. Una transposición que reactualiza, de alguna forma, con la dualística perceptiva de Turner-Shopenhauer, la apertura del monolítico rayo de la cámara oscura

en la dual conjunción binocular con la simulación del cuerpo perceptor. Así, a la encarnación metafórica de la vista le sigue la encarnación metonímica en el acto perceptivo simulado. Pese a la distancia epistemológica aparente de esta encarnación metonímica se trata de una variable que solo la metáfora vislumbra, en este caso como repliegue y despliegue en su nuevo estatuto panóptico: si el ojo sol producía su eclipse como la luz generaba su oscuridad en el sistema Turner-Goethe, el constructo físico-mental de la imagen revela y apropia esa naturaleza dual de la imagen, como introversión-extraversión. Por un lado efusión de imágenes que no remiten a objetos del mundo, sino a la manera de las postimágenes goethianas inaprensibles, de otra la remisión de objetos externos como mera proyección estimular perceptiva. En ello la inestabilidad de la visión busca su autonomía, y empuja la acción hermenéutica hacia la que el pensamiento se ve siempre instado para construir un sentido. Paralelamente expresándose, de otro modo, la tensión en ese espíritu del momento con la transmutación de valores que hace de los hechos meras interpretaciones, cerrándose el siglo análogamente en la conjunción-disyunción científica que acoge igualmente la empíria perceptiva de Fechner y la rearticulación del átomo y el concepto de la materia en Rutherford.

No se trata solo de incidencias coetáneas en una exposición que fundamenten comprensión a tiempo pasado, sino a nuestro modo de ver la atención en la convergencia de una reducción que se centra en lo estimular como fundamento escindido, ya que si uno se entrega a lo único que podría ser computado, mensurado propiamente, como es el estímulo fisiológico, para establecer un correlato matemático entre este y la sensación (cómputo informativo se nombrará posteriormente), el otro juego posible que se esconde tras la transmutación se dirime con lo que permite redefinir la condición misma del conocimiento como una creación entre sistemas, acción propia de la realidad significativa, de la significación misma de todo discurso a cuentas con la economía del signo, de la producción y del tiempo. Tal es como puede comprenderse que con ese giro de predisposiciones relacionales en el pensamiento de finales del XVIII no se disolvió la dualidad de la cámara oscura, como parece apuntar Crary, sino que, a nuestro modo de ver, impulsando su culminación en el tránsito del XX, se restituyó desposeída en un cúmulo de mayor abstracción que permitía formular un cauce de separación de la visión, aquel que es capaz de usurpar la acción simbólica de la visión, tal como el estereoscopio terminó realizando. Así este giro, triunfante ciertamente a finales



del XIX, lo que representa es una articulación más sistemática en las correlaciones cambiantes con que la dialéctica del pensamiento trataba de ajustar la representación del mundo en ese tiempo en el que *todo lo sólido se desvanece en el aire*, imprimiendo entonces ya esa visión al pensamiento de lo real. En este sentido el relativismo cuántico, que ha cambiado el modo de la ciencia acerca de los fenómenos de la materia y del universo reordenándolo, puede decirse que se anticipa análogamente con ese enclave dinámico opuesto en movimiento, que es el cinematógrafo, que refiere en su impureza, como vino a recoger Jean Epstein en su *Esencia del cine* (1957), la búsqueda de un rescate de unidad de lo disperso que abre nuevas percepciones de lo real.

Es notorio, con todo lo referido, que el salto cualitativo que supone la consideración de la imagen sobre la visión se produce, en términos amplios, en la particular proyección cultural del concepto de la imaginación, tótem propio y crítico de la problemática abierta para la creación artística que excede y desvía esa usurpación expuesta; y también criterio para determinar el valor en el nacimiento de ese pensamiento moderno, tal como ejemplificaban los paradigmas de la literatura de ese tiempo, de Poe a Baudelaire, de Hugo a Verne, y entre otros particularmente de Strindberg a Hoffman, como habremos de señalar en otra ocasión. Un salto que, a su vez, debía poner de relieve su ligazón a la memoria, canto del cisne u objeto velado, considerada como evocación sensitiva de lo real, tal como alcanza a representar Proust, apostillando el rescate de lo imaginario escindido. La novela de Proust, aparte de presentarse como una metáfora cosmológica de unas correspondencias emocionales y subjetivas, conectadas en una afirmación de universo en permanente construcción y expansión, es también la puesta en acción de una realidad de paralajes que se fundan en la memoria para el descubrimiento de esa realidad perdida. Así también puede decirse que el estatuto de la imaginación, ciertamente gira de una concepción clásica como débito de su labor de transformación de lo real hacia una consideración también más abstracta como productora de realidad, como opuesta sobre lo real, tal como pudo ser enunciado el concepto romántico de la misma. Así lo apuntó en su momento Clément Rosset en su notable reflexión sobre *Memoria e imaginación*:

La frontera histórica entre estas dos concepciones de la imaginación, pasa por la ruptura que separa, a finales del siglo XVIII, la filosofía sensualista (de Locke a Condillac) de la sensibilidad romántica (Rosset, 2008: 101).

La imaginación romántica recoge esa suerte de rebelión de la parte contra el todo. En este estadio moderno de la imaginación abstracta como acción inventiva, por así decirlo, de la cual al mundo clásico no le ofrecía confianza alguna por sus ambigüedades desligadas, (lo que no significa que la desconociera, como muestra el pensamiento de Filóstrato que Tatarkiewich en su historia de cinco ideas nos recordará), y que en realidad encarna justamente el deslizamiento hacia el valor de lo *posible*, lo que a su vez toma cierta preeminencia teórica como entidad de creatividad y facilita igualmente el lugar de esa fantasmagoría capaz de sustituir la percepción, desbordarla hasta el extremo de pretender doblar-sustituir lo real afirmándose en lo nuevo urgente, en la inminencia de lo posible, nuevo fetichismo que el señuelo de los escaparates, con que la imagen reproductiva instauro su apetencia, su voracidad y su ausencia en realidad toma lugar posteriormente. Algo de lo que la memoria proustiana se muestra exigente pero sumida en la deuda de la memoria hasta el extremo de la diferenciación exhaustiva de lo real, por decirlo a la manera de Rosset: cuando el recuerdo se da acertadamente, este es incapaz de eludir esa diferenciación que formula la experiencia que la imagen ciega no posee pero sí puede desposeer cuando se instala en esa labor de usurpación. Frente a esta infalibilidad o exactitud de la memoria cuando acierta, la imaginación que de ella se muestra escindida, fantasmagoría posible, se muestra constitutiva de incertidumbre al centrarse en la *impresión de lo otro*, como apunta el pensador francés, impresión que no puede concluir en captura, ajena a la captación que la memoria le da, pues la imaginación siempre está en otra parte, sin lugar y en fuga, como apuntaba acertada y desesperadamente, en ese tiempo también y de otro lado, Rimbaud. Lo que no se acierta en captura de memoria se impone en captura de objetivo veraz sustitutorio.

El único triunfo posible para la imaginación, y esto esconde su velada crítica análoga a la de cierta impostura de la imagen, como señalaremos posteriormente, es lo real en que se incurre. Es entonces cuando se disipa su ambigüedad, sin embargo en ese *entonces* la acción imaginaria pierde su haber escindido de lo real. Lo que nos interesa reseñar desde estas observaciones brindadas sensiblemente por Rosset, es comprobar que lo imaginario no es lo que niega o pretende sustituir lo real, ella tan solo se desvía de él para tratar de encontrarlo de forma no velada asumiendo de antemano su carencia, es lo que con él se articula en permanente redescubrimiento. Es a la fantasmagoría propia de la imagen creada en ese giro a la que le pertenece en parte esa pre-

tensión sustitutoria de renuncia con su ambigua imprecisión. La imaginación tiene voluntad exacta (Goethe) y no postula renuncia.

Todo hace pensar que en esa singladura de la aparatología decimonónica lo que se activaba de forma uniformemente acelerada en su velación es la evidencia compleja de una ontología de lo real, que ha presidido la genealogía misma del pensamiento particularmente moderno. Se describe en esa aceleración de ocultamiento, como puesta en acción empírica desde un sistema de determinación perceptiva, la visión especular que entabla el juego del sujeto y el objeto en quiebra, la pretensión de un desdoblamiento de lo real: lo real y su doble como fantasma de sí. De nuevo Rosset nos empuja para esta determinación que nos acerca a esa literatura apuntada. En su reflexión propia de lo *real y su doble*, donde apunta a desvelar ese desdoblamiento, son los *objetos singulares* los que emergen por su propio estatuto de naturaleza ambigua en el entramado de la efusión escópica o escotópica, los que señalamos para esa aceleración que la aparatología imprime en esa instancia. De forma sensible Rosset nos desvela de otro modo esa emergencia del *terror* (objeto de lo singular por excelencia) que apuntamos con la literatura de Poe a Hoffman, y que se desenvuelve de forma análoga en ese paralelo de los objetos de lo *cómico* (objeto singular particularmente moderno): que acoge ese giro como rechazo-afirmación con que se nos ocupa afinadamente esa instauración de giro ilusorio, y que es acogido tanto desde el pensamiento de Bergson a Freud, como de Hofmannsthal a Wilde en el tránsito del siglo XIX al XX. Ambas derivas singulares son quienes abren, desde otro aspecto, el deleite de atención y subsunción al desdoblamiento y al sentido mismo del doble que Poe trata en sus relatos, y que posteriormente formulará el trabajo psicocultural de Otho Rank (1925), quien de forma tan influyente para el imaginario moderno pondrá de manifiesto, como de otro modo lo hizo anteriormente el célebre cuento, William Wilson, la tensión de la puesta en quiebra de una ontología de lo real. Así, solo el doble es capaz de ocultar y trasponer singularmente lo real. Sólo él parece permitir un acercamiento liminal a lo que en el *sí mismo* de lo real haría estallar con su insondable haber para la posibilidad de su comprensión: su representación. Entonces lo inaprensible real no alcanza a conjugarse sino como ambivalencia de otro, o de otra cosa que real.

Otras proyecciones se amparan, también, en esta perspectiva, tal como recuerda una reflexión de Jean Clair al respecto, quien señala cómo en esta instancia de la imposición de la ambigüedad se abre igualmente el imaginario de

lo sagrado moderno, entre la veneración y el horror, que puso de manifiesto en 1917 el estudio de Rudolf Otto, y que abre el perfil de la gesta del *Inmundo*, por donde parece reinsertarse el juego contra-representativo de lo abyecto, imagen de lo que desdobra lo singular de la estética de lo execrable contemporánea, que se sirvió inicialmente del accionismo sacrificial y alcanza la impronta de lo monstruoso ya en el anhelo de lo real usurpado: así es como la deriva que va de los humores a lo abyecto contemporáneo alcanza el lugar de su carencia. Es decir la que va del Accionismo vienes de Otho Mhull y Gunter Brus a la renuncia degradada de las prácticas de Serrano, Ofili y otros. Esta ambivalencia de alteridad que prende la acción escópica de la imagen por su resto en este tiempo, tiene este otro plano de síntesis del giro, que Clair nos facilita a enumerar:

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros decenios del XX la teoría de la ambigüedad de lo sagrado, o más bien de su ambivalencia –un sagrado *fas-to* y un sagrado *nefasto-*, conocerá su mayor fortuna y su mayor influencia. La obra de Rudolf Otto había sido precedida desde 1899 por ese clásico de la etnología francesa que es el “Ensayo sobre el sacrificio” de Hubert y Marcel Mauss, primero en arrojar luz sobre el *carácter ambiguo de las cosas sagradas*. Seis años más tarde Wilhelm Wundt introduce el concepto de ‘tabú’, que confunde lo sagrado y lo impuro, esta mezcla de veneración y de horror para la cual acuña la fórmula de *horror sagrado*. En 1912, Emile Durkheim publica sus “Formas elementales de la vida religiosa”, obra que retoma la ambigüedad de lo sagrado arcaico. El mismo año aún, Sigmund Freud publica “Tótem y tabú” (Clayr, 2007: 44).

Pese a lo forzado de algunos de los enlaces concluyentes de Clair, nos parece de interés poner de relieve que la deriva fantasmática se haya, así también inscrita en las derivas incompletas de lo sagrado del cuerpo y la realidad efímera que ampara la noción del cuerpo como reducto confrontado con lo sagrado o de la sacralidad ausente, y en la que parece que solo la teología negativa moderna de la *parte maldita* de Bataille se afronta con la herencia cultural, si bien desde esa misma ambigüedad que se hunde en la posibilidad de ser. Se trata de un resto al que la imaginación creadora ha sabido, no obstante, librar en una voluntad de estigma simbólico y por el que la cultura se construye como voluntad de descubrir, crear y sobrevivir, para el que las imágenes son imprescindibles.

El debate de lo eterno y lo efímero capitaliza, en verdad, el naciente giro de la estética moderna, al que Baudelaire sin duda quiere dar lugar apuntando el valor de la alteridad. Llamando a lo transitorio como signo visible con lo otro

se dispara en múltiples direcciones su presencia hasta la sumisión al ineludible traspaso de lo sublime en Lyotard, tal como el doble lo busca para el pensamiento de lo original otro. Rosset lo clarifica, pero ahora en otro texto de particular importancia para lo que apuntamos:

El pensamiento de lo otro se ofrece así a dos interpretaciones concurrentes y contradictorias: el efecto de una insuficiencia inherente a lo real según la ontología clásica; o bien efecto de una irradiación de lo real en dirección de toda realidad, según una ontología de lo real. La primera espera de lo otro, si no una invalidación de lo mismo, al menos un debilitamiento de su estadio, una disminución de sus pretensiones: su reconocimiento en tanto que "ser menor", al que invita Platón con respecto de toda existencia, mientras que la segunda solo espera, de todas las figuras de lo otro una confirmación de lo mismo en su estado propio (Rosset, 2007: 38).

Tras ello, la fantasmagoría decimonónica no se instala en la radical alteridad sino en los resquicios de lo real, que el doble busca en cuanto que insólito y al que pone en suspensión. No es difícil vislumbrar que para la imaginación la alteridad y lo mismo se articulan, tal como lo real y lo irreal en la construcción de un imaginario cultural que persigue la superación de la carencia de lo real amenazado. En este orden puede situarse bien, a nuestro modo de ver, la pesquisa surrealista en la persistencia de lo real como sobre-realidad al poner de relieve la extrañeza, para señalar propiamente, tal vez, que el fantasma irrisorio o terrible, como el doble, remite a un principio de realidad donde se nos mueve también a la propia extrañeza de lo real, insobornable si no es en ella misma. Es esa realidad que sobreviene, sobre-realidad, la que hace jugar a buscar a Nadja, para traspasar no obstante lo real posible como totalidad anonadada.

Debe recordarse que el poder imaginario de la imagen que señalamos es eficaz por que es capaz de situarse como deseo, cuya cifra se muestra singularmente en el mismo dilema: lo que se desea siempre está en otro lugar, a la manera señalada con la imaginación, apuntando la radicalidad del ser moderno en el ser de alteridad, al otro lado de lo real o en la falsedad de su doble si no reclama un poder insobornable de la razón. No obstante la imaginación crítica busca ese reclamo que no se diluye en la urgencia automática. Y ello frente a una fuga que verdaderamente parece que solo culmina con su descubrimiento al otro lado de la calle en la compulsiva ciudad moderna. La poca realidad del deseo se cifra en que se vacía en "síntoma", tal como se le brinda

en ese tiempo a la analítica freudiana, y al que se empeña en sobre-determinar como hacedor de todos los signos. Sin embargo, aunque al deseo se le confunde en lo ilusorio, la persistencia de su memoria sabe que no se le nombra como ilusorio y solo nombrarlo puede atraparlo por la cola, para referir el juego picassiano. En definitiva, en su pertenencia a lo extraordinario se muestra sujeto por un tenue hilo a lo real imaginario y a lo real insustituible.

Por lo demás, es en esa fuga misma que trata de instalarse la demanda publicitaria que recoge ya no la pulsión escópica del *escaparate* o el *pasaje* decimonónico en la ciudad triunfante, sino además los templos de pantallas que las urbes hipermodernas se encargan de apuntar en la complicidad de reemplazo, en las que nadie es capaz de utilizar mejor la devaluación en liquidez de la imagen misma que ese orden de efusión en reclamo, en connivencia con la moda, quien en su valor, renovación de lo efímero permanente, se halla siempre dispuesta a reevaluar lo real para ocultar su extraordinario, en deuda con el fetiche de la mercancía que vive de su fascinación, como apunta también Lypovsky. Con ello, veladamente, la conjunción fantasma-fascinación apunta bien en la dirección de la carencia de lo real raptado, y se muestra en lo que oculta: eterna fugacidad sobrevenida. El juego fasto-nefasto reviste lo irreversible. Saber ver lo real que asombra, paradójicamente moderno, es también saber ver el fantasma que lo vela. Es un saber, ciertamente, de imagen.

La debilidad apasionada de la teoría moderna estriba en el reclamo de un absoluto al margen. Su crítica estriba en que el deseo, transparente, es enturbiado como razón, al ser ocultado a sí mismo como inimaginable. Vacío de realidad, es en realidad *vacío de sí*. Curiosamente esta presencia del vacío que raptado, ee incluso mina la confianza en el lenguaje, toma igualmente conciencia en esa impronta triunfal de la urgencia de la imagen en los inicios del siglo de las vanguardias artística; y lo hace de una forma intensa en las pesquisas del Lord Chandos de Hofmannsthal. Un vacío que se torna pasividad con que anular la posibilidad misma de lo que subtiende la duración de las cosas, de lo que se desvanece y desdobra delirante y de la que solo es posible salir en otro orden que retome o *retorne* a lo real. De nuevo Rosset nos apunta un espejo que refiere este hundimiento:

A lo otro objetivo, es decir reconocido como ausente de todos los objetos, ha sucedido lo que podríamos llamar lo "otro subjetivo": o sea otro cuya diferen-

cia radical arrastra en su órbita hasta a la mirada que pretendería considerarlo en tanto que otro, prohibiendo entonces al sujeto cualquier posibilidad de enunciación. Lo Otro, con la mayúscula que le confiere Lacan es el Dios venerado de la teología negativa: al respecto no hay nada que pensar, mucho menos que decir (Rosset, 2007: 44).

Con razón aludíamos a la obediencia de la soberanía de la Cosa, referencia lacaniana, de la deriva que escapa al relato de la estética, de la emancipación en la obra de Lyotard, pero manteniendo su autonomía radical de lo inconciliable, y señalando la fuga de una alienación insuperable contra la que solo su obediencia nos puede librar de los otros desastres en vigencia: o el totalitarismo o la autocomplacencia de la mercancía, sin que veamos necesariamente de oposición en ambos. Esta es la desviación de lo sublime en el reemplazo autónomo del arte con que olvida y sacrifica el entendimiento y la memoria por el sometimiento sensible y su doble Otro. Por eso es justamente el fantasma quien mejor parece referir en el resto ilusorio lo que el deseo esconde, y el que precisamente, demanda propiamente ser pasado por el filtro de lo real. Ser tamizado por la reflexión de su eventualidad. Así, en lo que aquí nos concierne, lo que el saber ver debe articular es realidad de imagen e imagen de realidad. De otra forma, y en este orden propio del haber invisible de la visión-imagen, a la mirada del *spleen* que adolece de realidad concreta, como lo refiere Baudelaire, remitiendo en más de un aspecto sutilmente a *El hombre de la muchedumbre* de Poe, es muy necesario, sin duda, *reflexionarle* el lugar de la mirada que enjuicia, propia de los pasajes que alude Benjamin; aquel lugar que abre el mirar, tal como se lo construye en el escaparate que lo rebasa, a la manera arrebatadora en que Eugene Auget lo toma en el Boulevard de Strasbourg.

Sin duda es esa mirada errática, afinada por la atención, rebosante de oscura indolencia melancólica, la que demanda ser atendida como enclave crítico al erigirse como plenitud moderna, y para el que mayormente el cinematógrafo rastrea entonces ya la virtud de formular un pasaje para ella, si la reflexión crítica lo insta a poder ser visto mirándose en unificación renovada.

Doble juego particularmente singular de lo real, el cine, solo puede escapar a esa conformación reproductiva cuando hace girar su narcisismo urgente para hacerse creíble en el imaginario real, el que ampara todo lo real. En la fantasía que lo resume, el cinematógrafo permite recoger lo imaginario entrevado de lo real, tal como señalamos, retomando la posibilidad de lo común

ordinario, y se nos brinda con la virtud de su modernidad que permite precisamente reconocer, no obstante, los vestigios de una búsqueda de la imaginación exacta, como mirada que indaga con una potencia cómplice de lo real por la ficción y la presencia, por la afección y el juicio, por el sueño y la vigilia. Al fin y al cabo es la ficción quien despliega el cine y esta se despliega en él no excluyendo la implicación espectacular de la realidad del espectador. Edgar Morin lo recoge perfectamente al señalar que

Los descubrimientos de Mélié son inseparables del film fantástico. (...) Se puede decir que desde Edison un empuje incoercible precipita la nueva invención hacia la ficción. En 1896-1897, el mismo año de su bautismo, lo cómico, el amor, la agresión y la historia novelada se introduce por todas partes en el film (Morin, 2011: 73).



Fig.3. Eugene Atget Fotografía *Boulevard de Strasbourg* 1912

Es esta pregnancia quien rescata, en gran medida, la propia naturaleza de la imagen en su mágica anatomía. Por esa implicación espectacular el cinematógrafo fue visto como el rescate de una pérdida de realidad que la ciudad moderna asumía, con la servidumbre rígida de la ambigüedad de la imagen raptada, y fue atendido masivamente. El cinematógrafo tocaba la instancia misma de la naturaleza de la visión-imagen, en principio ponderándolo. Se abría a ese juego común de lo perceptivo y lo afectivo con la interacción del entendimiento:



Todo indica, pues, que hay un tronco común a los fenómenos perceptivos (prácticos) y afectivos (mágicos) en el que los unos aún no están diferenciados de los otros. El lugar común de estos fenómenos es la visión psicológica, encrucijada tanto de objetivaciones como de subjetivaciones, de lo real como de lo imaginario, a partir de la cual se irradian unos y otros (Morin, 2011: 116).

Lo imaginario implica lo real como extraordinario, es decir en su juego con lo ordinario. Así nos lo hace ver, de nuevo también, Rosset:

Desde el momento en que lo extraordinario se separa de lo ordinario no hay nada de fantástico y nada propiamente de “extraordinario”, no estando lo ordinario afectado en cuanto tal: por simples dominios de la ciencia o del iluminismo. Hay en cambio lo fantástico desde el momento en que lo extraordinario implica lo ordinario, está en interferencia con él (introduciendo así lo “extraordinario” por su único medio inquietante: la puesta en cuestión de lo ordinario) (Rosset, 2007: 65).

Esa labor, que es apropiación de lo ordinario en su giro extraordinario proclama la altura propia y renovada de un pensamiento verdaderamente moderno que en su invocación crítica acoja la complejidad por la que se muestra como pensamiento en construcción, pensamiento que en el cine “se hace ver”. En su distancia implicada con lo real. En sus *Reflexiones sobre el cine Clément Rosset* nos lo hace ver también, de otro modo cuando observa:

La mirada del objetivo cinematográfico puede así lograr percibir e imponer al espectador la visión de una realidad que todavía no ha visto nunca, aun cuando está sumergido en ella durante toda la vida. Lo real aparece entonces como fantástico –y el “mismo” adopta por un momento el rostro del otro, así como en el cine fantástico el otro toma prestada la máscara del “mismo”– simplemente porque nunca antes habías sido percibido como tal (Rosset, 2010: 123).

No en vano el cinematógrafo ha podido asumir, como apuntamos, en el imaginario cultural de su extensión ese ejercicio de *romantizar* que apuntaba ya Novalis como empeño de elevar lo ordinario y hacer común lo extraordinario, no como un libre juego que se fuga de lo real y sus tensiones, cargado de promesa utópica, como representa el *kallias*. *Cartas sobre la educación estética del hombre* de F.Schiller (1792), que ha constituido también un estigma de ese giro originario.

Sin duda en esta operación de trasvase de la imaginación, que conlleva transformación propia del pensamiento demandado, aquel que expone la autorreflexión de la cognición transformadora misma, se expone el hecho de ver

este pensamiento implicado en la propia naturaleza de lo real. Para decirlo en el plano estético del núcleo romántico del arte, aquella confrontación del sujeto que exponía cierta sacralidad de la Naturaleza en las pinturas de Friedrich, situaba igualmente la horquilla de la tónica visual articulada de una percepción subjetiva y de una descripción objetiva como exponía la ascesis de la minuciosidad de sus dibujos de finales de su siglo, estudios de paseante que constatan el día y el momento, y que solo la lupa permite alcanzar, en ocasiones, para percibir la particularidad sutil de la punta del grafito o la pluma que definen los detalles descriptivos. Ascesis a raptar, en su ambigüedad, plenamente en el nacimiento mismo de esa mediación de la fotografía. Así es como podemos entrever que, la misma forma que la tónica visual deconstructiva de la vanguardia histórica recoge los restos de esa oclusión automática, y se proyecta en su distanciamiento y desviación propia para poner de relieve una objetividad estética en el fragmento integrador, y presenta al tiempo la plenitud del uso de desposesión íntegra que, en muchos ordenes, parece que haya retroalimentado la fundamentación misma de su eclosión de raptar: hecho que toma cada vez más significación actual con la realidad técnico-representativa digitalizada que proyecta esta fluidez deslizante de la imagen en mayor grado fragmentada, siendo ahora, en esa afirmación dual de la pantalla múltiple, escamoteada la pulsión que enseñaba el deseo de lo real. En este sentido bien podemos servirnos de la observación que apunta Belting cuando afirma:

La reconstrucción de la imagen y de su verdad mimética no fue solo introducida a partir de la tecnología digital sino que fue algo que ocupó a toda la vanguardia artística del siglo XX. (...) Es decir que aquello que la imagen digital promete ya estaba preparado en el "training" de los espectadores. A fin de cuentas ya no es posible separar la imagen digital de otros medios (Belting, 2007: 53).

Sin duda la mediación técnica tiene una clave significativa en la construcción del imaginario ligado a la contingencia. Pero es la clave que remite a esa acción del pensamiento imaginario y a la ontología posible de la imagen misma la que permite articular su lugar, el lugar de la interacción de la visibilidad y no al revés. Y ello se constata precisamente en la medida en que esta presencia del aparataje en la representación se encripta, por así decirlo, cada vez más y se transfiere con una mayor incidencia analítica de la medialidad misma y su favor técnico. Por que, ciertamente, hay dos categorías de imágenes en el juego de su mediación que distan entre sí lo que dista la *imagen justi-*

*ciera* y la imagen que es *solo* imagen, que recoge lo singular que lo real manifiesta, o sea, la que despoja a lo real en la apariencia que lo oculta y la que lo manifiesta en la apariencia que lo conjuga. Diferencia que Rosset señala al pensar en el cine de Godard.

Lo que puede preguntarse es si acaso las transformaciones del hecho construido en la materialidad-desmaterializada de la imagen que se erige así en la ocultación y el rapto de ese despojamiento, pueden liquidar, hacer diluirse en la mediación a la fisicidad, a la corporalidad de las imágenes sintéticas de nuestro imaginario que rigen esa autonomía del ver. No se trata, sin duda, de una pregunta que atañe solamente a la afinidad de relatos científico-técnicos, sino de una reflexión que invoca también la recurrencia de la naturaleza de la imagen visual y de la imaginación creadora que abre toda proyección, como venimos señalando; se trata del poder de esas posibles mediaciones en la usurpación creadora de la acción simbólica propia de la imagen automática indiscriminada. Por otro lado, no obstante, podemos pensar que mientras nuestras percepciones no sean raptadas y sustituidas por esa mediación debe verse que el supuesto corte epistémico de lo digital, al respecto, es tan relativo como lo era el analógico, pero la amenaza es materia de distopía contemporánea, sin duda.

### **3.- Corporalidad e imagen dinámica con lo posible para la imagen poética.**

Tenemos, ciertamente, como señalábamos atendiendo al valor de esa indagatoria cultural de la imaginación y de lo que se apunta como imaginario por parte de los estudios antropológicos contemporáneos, una relación compleja con las imágenes que hacemos y nos hacen. La que a su vez se incardina en nuestra posición con lo real y ante ello. Esto es lo que vino a redescubrir, y a poner en presencia y cuestión el cinematógrafo, tal como señalamos. Con él se evidenció de forma subyugante, por esa analogía momentánea con que se acompaña de la nocturnidad ficticia, una oscuridad para la sola luz emergente en la pantalla que ampara la metáfora de un paréntesis onírico y en que se implica nuestra imaginación atenta en un hacer imaginario que se da colectivo, lo que como espectadores, a su vez, nos hace constructores en el *agenciamiento* de su percepción a un estatuto de la imagen reflexiva. Invitando a ese estatuto antropológico de la imagen como artificio (trucaje con manos limpias que recoge Rosset en cuanto que capacidad para desvelar lo real) y representación a través de su incidencia

fisiológica para la acción escópica, que a la vez formula una hipnótica atracción en la sutileza de un flujo que es capaz, sin embargo, de revelar la acción imaginativa en su dualidad, pues permite reinstalar, reapropiar, esa identidad de imagen y memoria apuntada, como se reinstalan cultura y medio. Esa muestra de artificio reabre, así, el lugar y el estatuto propio de la imagen mostrándonos como sujeto que se inscribe en cuerpo hecho imagen, y que produce en realidad imagen, abriéndose así a una factoría de cuerpo social, por así decirlo, en que se aúnan deseo e imaginario (memoria de las imágenes) donde se evidencia la necesaria realidad del filtro de la pantalla como remisión a un lugar en que uno ampara el otro. La pantalla, en esta articulación, no solo es el lugar del flujo sino del trasvase, membrana osmótica, de esa incorporación que demanda pasividad o que reabre la vivencia de lo real. Y lo hace para la superación de esa captura de la pasividad que vela, en el desvelo, la razón vital de esa ambigüedad de la imagen que la hace regidora y regida. Así es como para el lugar vivo de la imagen que el sujeto construye en su mente debe apuntarse, como lugar de atenta reflexión en el artificio, el saber de esa transformación que es saber de imagen que nos concierne. No hay lugar para la reducción de correspondencia entre imágenes propias del sujeto y las imágenes mediales, pese a que la naturaleza ambigua de la imagen pueda brindarlo en lo ilusorio oculto. La imagen mediada se hace manifiesta de esa creación que le pertenece cuando apunta a esa implicación de la memoria del sujeto que la construye. En realidad cuando muestra una crítica implícita, a través de signos reconstructivos que así permiten reconocerlo, como resistencia a la regresiva pasividad fantasmática y estimular: de la hipnótica originaria que retrotrae y se sirve del lugar de la infancia en la apertura de su visualidad estimular, análogo tránsito lacaniano, por otro lado, a la visión especular como otro de sí, pero sin apertura que exceda la liquidación de lo repetible que empuja y abre la identidad. Tránsito en el que se enfrenta con su desvío para un origen de la narcosis en dispersión perceptiva que hace de la imagen cierre indiferenciado para la apertura reflexiva del verbo.

Este poder del desvío se erige, en ocasiones, como sospecha de insuficiencia del habla, y entrapa su lugar en la afirmación fundamental de la acción en y con lo real sin habla, tan proclive a definirse en la vaciedad de que una imagen vale más que mil palabras, tan afín a la impotencia del verbo para lo indeterminable que el propio lenguaje conlleva. Una narcosis estimular se opone que puede tener signos de empatía con lo que la nueva iconología del

flujo visual creó de forma acertada con el término de *zapping*, empatía que promueve imágenes de olvido, fuga tanática que en su movilidad busca velar el relevo que la imagen vital conlleva como imagen y como cuerpo, aquel que la memoria crítica quiere mostrar como resistencia cifrada en la aportación de sí: Es notorio recordar aquí que en la creación de sus imágenes el artista *aporta su cuerpo*, tal argumentaba Váleriy y corroboraba, por otra parte, Ponty en su estudio *El ojo y el espíritu*.

Memoria e imagen se retroalimentan en esa apertura que señalábamos en el proyecto antropológico de las imágenes en Warburg, un proyecto que trataba de recoger esa suerte de palimpsesto cultural que de otro modo Augé, evoca comentando en la especial edición de Art Press -que incluye diversos estudios de otros autores-, como guía para el célebre texto visual que supone el film de *Histoire(s) du cinéma* de Godard, y que señala como *sedimentación de nuestra memoria de imágenes*, aquella que se gesta en una permanente *reutilización del material*. (Augé, 1988: 83). Las imágenes llaman a la memoria como llaman a las imágenes, permitiendo reconocer ese sustrato de vivencia compartida y retenida que refiere una cultura. *Histoire(s) du cinéma* expone visualmente reconocible, en efecto, el cedazo de las imágenes que recibe y ampara una generación, pero que obliga a pensar precisamente en el lugar del receptor como productor-creador de imágenes en cuerpo, ligadas a emotivas sensaciones e imaginarios ideológico-culturales: sin duda el temor de las imágenes, de cuya superación crítica trata el film, estriba en intuir y cuestionar que sea posible reducir al cuerpo a un mero depósito de imágenes, lo cual es equivalente a la posibilidad de reducir lo real a un punto de condensación de totalidad y verdad inverosímil. Que el estatuto escópico de la imagen haya girado en una mayor fluidez económica para su circulación muestra que lo que permite, al menos y en los márgenes de su pretensión anonadante por la mercancía, es hacer evidente que la imagen escindida de esa memoria solo es mera imagen que se muestra sin remisión. Si algún resquicio crítico se recoge en esta posibilidad es la manifiesta recurrencia al pánico mortal, que es como el otro lado del saber de imagen y realidad, por el que lo real solo se muestra a sí mismo sin admisión de desdoble. Hasta este giro imperado de la dilución técnica no se ha hecho nunca tan necesaria, y ello de manera quizá obsesivamente objetiva, una reflexión cultural del término de la imagen. Un término que recoge la herencia propia

de las artes, de la economía cultural y, en su valor productivo de ella misma, la acción simbólica de imbricación con lo real.

En ello, la identificación del cuerpo no solo como lugar de la imagen, sino como ámbito de producción con que la acción crítica puede resolver la ambigüedad aludida de la pantalla, se hace así más evidente como lugar-experiencia de imaginación. Esta inclusión crítico-simbólica, por otra parte, hace atractiva, para una antropología de la imagen, como nos recuerda Belting, la reflexión adjunta del lugar de la imagen del cuerpo. Tal como nos permite apuntar éste, desde las imágenes corporales que van de la reliquia a las codificaciones o antropometrias aeroportuarias de los archivos de identidades con que la policía inaugura en el siglo XIX su particular deuda entomológica de la identidad del sujeto, que abre Alphonse Bertillon en 1884 y es deuda explícita de infalibilidad de la objetividad fotográfica. Lo que se muestra en esas posibles incursiones es no solo la vivencia de ese valor de imagen, buscado del cuerpo en su individualidad, sino la imposible resolución crítica de si en su misma *fatidad*,<sup>1</sup> de una imagen del cuerpo definitiva al margen de él mismo, siendo ella imagen cuerpo a su vez, se resume su haber. Esto nos acerca a comprender de forma significativa, y de otro modo al reconocimiento del encubrimiento simple, el valor de la máscara en su originaria voluntad de verdad para la construcción de la persona y que simbólicamente se alza con el cuerpo, como apuntaba Nietzsche. En ella, como efigie viva, lanza la imagen su anhelo de transmutar y enfrentar la muerte en el lugar de la vida como anhelo reiterado en el régimen de la ordenación-representación cultural. La descripción afín de este afán con que Belting apunta en el devenir del cuerpo funerario nos aclara muchos de estos términos:

El cuerpo natural era un medio portador capaz de portar lo mismo a una persona mortal que a un rango inmortal. Proponía también la distinción de un papel social: el cuerpo representado es cultura y no naturaleza. En el ceremonial real, el monarca, cuando su cadáver se volvía inadecuado para la representación, cedía su manifestación y la confección de la imagen a un cuerpo artificial. Debemos otorgar valor a un concepto doble de imagen que se está empleando aquí: la imagen representante y la imagen representada. La imagen que representaba un cuerpo vivo era traspasada en la "efigies" a un cuerpo virtual (Belting, 2007: 112).

---

<sup>1</sup> Término usado por Virilio sirviéndose de la utilización que de su empleo hace Geroges Roque en su estudio de Magritte, que recoge lo fáctico como acción resuelta y su cruce de sobredeterminación negativa implícita...

En realidad, no puede eludirse la reflexión de vacío crítico que se esconde de la imagen con la propia reducción de la una en la otra, lo representado a lo representante, cuando aún puede señalarse, por otro lado, en la actualidad ese tratamiento de aquel anhelo en el uso medial de las *efigies*, usurpando la presencia y reduciendo a nada la máscara de la *persona* que genera un vacío crítico de la imagen que se percibe bien con el catafalco de Lenin, sujeta al uso medial del juego faraónico contra la muerte del kremlin, válida ahora para regeneración turística del régimen en curiosidad. Así que, en realidad, la imagen del cuerpo siempre hace veladamente una crítica de la imagen en su delimitación, revelando el propio hecho de muerte y exclusión que la perfila. Así es como la imagen del cadáver, que siempre se oculta, apunta y al tiempo rehúye la particular ambigüedad que buscaba salvar la propia máscara sobre el cadáver, señalando el límite de la imagen construida con lo que ya no contiene al sujeto sino su molde facial. La usurpación no solo de ese límite traspasado sino su imposición de un sentido a lo que no puede atribuírsele sino el asombro, es también una forma de raptó (Fig. 4).



Fig. 4. Víctor Hugo fotografiado en su lecho de muerte por Nadar

Resulta curioso el hecho consciente de esta aventura que rige de forma simbólica el tránsito moderno, que dispuso para identificarse en una suerte de unidad irreconocible la impronta del cuerpo revelado, cuando, al tiempo que Kepler publicaba su *De revolutionibus*, Vesalio reunía a la luz el compendio visual más detallado de la anatomía como antítesis con la representación del macrocosmos por el que *De humanis corpore factori* podría erigirse como universo o como encarnación del mismo. La anatomía no solo era el lugar secularizado del uso del molde de cera de figuras votivas y de su acción creadora de un doble del sujeto, sino también el lugar de una analogía cosmológica que excede al mismo. A la secularización de un imaginario no le viene bien ignorar su visión de acción secularizada construida, también, como imaginario si este refiere su acción crítica, que es lo que el desvío de esa reducción-usurpación parece ignorar, o pretender ignorar.

Por lo mismo, esta máquina corporal que apuntalaba Descartes, al inscribir la razón en ella, pero como agente a él ajeno con que se abre su desposesión, no obstante y por lo mismo, el débito al reconocimiento de la sutil permanencia del registro sensible y de la constancia del mismo para la memoria personal, subraya el extrañamiento del propio objeto-imagen-cuerpo. Así es como nos parece particularmente sugerente que sea, nuevamente, en el cierre del siglo XVIII cuando Clemente Susini (1791), concluya su célebre figura anatómica de la mujer embarazada para el museo florentino de ciencias naturales, para la que Didi Huberman acuña el juego ya dado de denominación de Venus de Medici – Venus de los médicos–, se permite señalar la realidad de un resorte originario, como erótica velada también, en la amorosa realidad de la impronta anatómica que se desvela con su apertura; una suerte de caja lúcida de una nueva visión objetiva pero señalada con un estigma amoroso en rémora. Nuevamente, y de otro modo, como en la extraña caja de Hoostraten, el uso de la persuasión de un sustrato originario de valor se afirma para dar valor a otra visión nueva, de un nuevo paradigma de concepción y proyección, donde es posible destilar y filtrar imagen y mirada en la plenitud de su ambigüedad, cuyo asombro será definitivamente apropiado por lo inmediato. Recordemos que en la célebre caja de Hoostraten el cierre para la percusión escópica recoge inadvertido la presencia de un imaginario diálogo amoroso. Con Susini, como con Schiller, como con Coleridge, en fin, como con Morse, el tiempo de la celebración de la razón ya instrumental soberano del Estado, como frente a los paralajes de lo discontinuo



en lo continuo que se descubre en el propio pensamiento, se erige una potente maquinaria fáustica que administra vida y muerte. Es difícil imaginar que el obturador de la cámara oscura se hubiera automatizado tan drásticamente sin la limpia escisión del corte interruptor de la máquina de monsieur Guillotine, al tiempo que el régimen de la visión artística se separa en la dialéctica subjetiva que cuestiona la representación en lo singular sensible y autónomo de lo estético. Con la visión indistinta que abandona la *poiética* de lo artístico, la *techné* puede moverse de forma indiferenciada para ocupar cualquier lugar sin cuestionar el *desinterés* de lo bello, o haciéndose mutuamente invulnerables. Pero al mismo tiempo que se abre y se cierra la utopía, que lo estético y lo social conjugan desde entonces, la sospecha de sus incumplimientos y trampas se hace más patente en la quiebra permanente que las imágenes abren en ese juego. Estamos quizá en el tiempo, parece decirnos la liquidez de su uso, en que la razón suprema de Estado y las democracias post-Estado del capitalismo tardío prefiguran una análoga conjunción que borra la distancia que se da entre la utopía del arte al servicio de la revolución y el *libre juego* contemporáneo que en su autorreferencial uso crítico de lo político y lo social sustenta la usurpación económica en la invocación de sus prácticas optimistas a confundirse con lo real en la crisis del desarrollo. El raptó tanático, que apuntaba Barthes con su temor a ser convertido en espectro por la cámara lucida, es virado, de otro modo, en esa locuaz en indiscriminado curso del papel de la imagen por su mera posibilidad reductiva que no solo apropiándose de lo veraz sino usurpando con ello la posibilidad abierta desde el asombro en lo real para suplirlo por su orden, se apunta por la imposición tras el olvido en su reiteración. Cómo salir de un ámbito donde los elementos que lo hacen girar son los que inapelablemente constituye nuestra ineludible presencia y realidad vital. Sin duda las pesquisas de orden creador con las imágenes tienen en esta perspectiva mucho que decir avanzando en el desvelamiento de su anatomía. Incluso las pesquisas fotográficas de los fotógrafos contemporáneos, en muchos casos, tampoco pueden eludir la urgencia vital, que es urgencia artística, de confrontarse con la vorágine de ese giro de la desposesión concedido, delegado para enmudecer al significado.

Las confrontaciones de la revisión histórico-crítica de la fotografía que la contemporaneidad acoge en ella misma, al deslizarse en el uso de esta ambigüedad, reconocida, ponen acento en cuestiones que atañen reflexiones del campo objetivo, como permiten descubrir algunas imágenes de Fontcuberta,

*Nottingham* o *Boyd Webb* entre otras, donde se señala una linde que desnuda esa naturaleza propia de la imagen con que revierte como crítica de la fotografía para alcanzarla en su ser *representamen* y ser representación. En ello también redunda la remisión crítica, por otro lado, al histórico nacimiento del retrato moderno en su perfil constructivo o tanático de la identidad como tal para la justicia económica de la fotografía, y al que parece culminar en su crítica virtud de giro las fotografías de Thomas Ruff, imágenes de lo que tanto el popular fotomatón remitente al sistema de André A.E. Disderi de finales del XIX, como las antropometrías y las fichas policiales del ya aludido Alphonse Bertillon habían retenido.

Atendiendo a una antropología más amplia del retrato moderno, con su giro a la frontalidad que culmina en el XVI, tal como apunta Belting, remite a una transferencia simbólica que deriva de la heráldica de la representación de un cuerpo social y de sangre, como cuerpo genealógico *inmortal*, en la medida que perpetúa su ramaje genealógico, hacia una representación de inmortalidad, cifrada en el grado en que se atiene a la moderna subjetividad individual sustentada por el cuerpo mortal en devenir. Expresión originaria la de esa heráldica plena de anhelo para la superación de un olvido del cuerpo particular. De igual modo, e inversamente para remitir a su singularidad, tal como es reconocido el cuerpo jurídico que subsumía al cuerpo individual del sujeto sin ignorarlo, se mostró el giro simbólico como objeto de liberación para la apertura del humanismo que incardinó el Renacimiento. La paradoja que muestra este anhelo se centra en que en la medida en que la imagen alcanza una fidelidad mayor de ese efímero ignora y pierde su propia corporalidad en esa movilidad transparente. La imagen en su devenir se ha ido descorporeizando y deslocalizándola para incardinar una teología de su ubicuidad por su cada vez mayor inmersión en el flujo de esa movilidad que la hace transparencia: la movilidad análoga que hay precisamente del muro de los templos a la digitalización de la pantalla. El género del retrato, como nos enseña su devenir histórico en la pintura con el retrato del *hombre del turbante* (1435) de Van Eyck muestra ya este anhelo propiamente humanista con que la burguesía buscaba una confrontación del destino mortal con el olvido, un evidente legado para un imaginario de proyección ideológica más que de proyección realista como valor común. En este sentido los humanistas, ciertamente, fueron los descubridores de una rentabilidad de esa transferencia de la imagen

que se movilizaba, pareja a la nueva abstracción económica que va a fundamentar el burgo en su economía de creación monetaria, y que los retratistas modernos aventuran porque persuaden, en la voluntad de su hacer imagen, con la misma visión de compra de futuro que postulaba el talón bancario, apuntando que *gracias a la pintura el rostro de quienes ya han muerto gozan de una larga vida*, tal como afirmaba Alberti en su tratado de la pintura. Sobre todo los humanistas, no obstante, confiaban en que era realmente en virtud del nombre del artista como su obra, su discurso, y aun la imagen de ellos mismos, podía tomar sentido con la asunción de su efigie como imagen viva que sostenga su propia obra, más que su verismo reflejado.

En todo caso, ciertamente, es el hacer propio de esa transferencia histórica que ejemplifican bien los retratos de Dürero y Holbein, quienes lo culminan y hacen evidente para el espectador, al retratar a los humanistas de su tiempo, que se hace bajo la identidad de una pintura o un anagrama en el caso de Dürero. En esta instancia, el retratado y retratante, se afirman como expresión de su hacer de sujeto, con el que se expresan acogiendo realidades ideológicas y sociales. En ello además de un resquicio por el reconocimiento heroico de una memoria, que le permitía refundar su giro imaginario de renacer a ese tiempo, se abría también en su objetividad tramposa la transparencia ilusoria de un cuerpo en espíritu al que se le permitía su movilidad de un lugar a otro, que es como la historia justifica, en ocasiones, el nacimiento del retrato moderno. Tránsito heredado en un afán de permanencia que se busca con una puesta en paréntesis de lo real bajo el dictamen mortal de un hábil verismo de su representación, y que en realidad trata de ocultar una originaria praxis de la imagen ligada a la carencia y a su propia ausencia crítica que demanda.

Un nuevo proyecto de inclusión de lo mágico, como el que Kris y Kurz exponían como origen del artista en su *Leyenda del artista*, parece apuntarse, así, detrás de todo ello, pero ahora no por una transferencia simbólica del ritual, sin rescate posible, con que la representación arcaica de la muerte actuaba en su superación, sino por la pretendida semejanza con que se desplaza el artista con el mago, como apuntaban en su estudio ambos. La magia reinstanciada en lo automático es ahora el signo de la desposesión. En consecuencia, si el origen del ser de *imago-imagen* se celebra, como apuntábamos, en que se hace máscara, tratando de salvar el abismo entre cuerpo vivo y cuerpo muerto en imagen, y reuniendo esa transmutación en un hálito que lo funda material-

mente en la memoria como *persona*, la praxis moderna lo que hace es descorporeizar la imagen de ella misma y su vivencia, queriendo hacer olvidar su medialidad, su diferencia entre lo que es y lo que informa. Esa indiferencia parecería querer desviar, juego trastornado del parecer y el ser, la diferencia sorprendente entre el cuerpo vivo ahora y muerto inmediatamente después. En este sentido, es importante recordar, tal como lo hace Belting, señalando la incidencia grecorromana del modelo de *retrato de momia* con que los egipcios emplazan el culto final de la momia al sellarla con la tabla pintada, que como el verídico retrato del difunto se ataba en el lugar de la máscara. Con ello el vestigio ontológico de la imagen simbólica que señalamos, aquel por el que la visión expectante del sujeto conjuga visión y anhelo verídico, expone la apertura de esa realidad de cruce de memoria y muerte que la pantalla hace ya transparencia.

Vernant en su texto *Religions, histories, raisons* (1979), en su intento de apuntar el nacimiento de la imagen tal como la conocemos en su naturaleza fundante en el tiempo de la Grecia antigua, no parece desligarse de la voluntad social como *poiesis* de superación de lo escindido. *Poiesis* que como poética social se entregaba en la transferencia heroica de la *areté*, de la memoria pública como trascendencia. Por ello, el hacer poiético y la consecuente *techné*, o lo que como *techné* genera teoría y práctica en lo que es constituyente de ese nacimiento de la imagen como pretendido artificio (como recordara Aristóteles recogiendo toda *techné* representativa como mimética), y que puede ir más allá de lo que en su *producir* se dicta lo que puede ser, al verse coincidente, de la manera en que *techné* y mimesis conjugan el uso escrito o sistema literario y que dirime igualmente lo que en su ambigüedad es. Cuestión que puso en giro la sofística presocrática. A la manera mítica, la visualidad estética de la cultura grecorromana, de la que somos herederos nos recuerda Vernant, viene dada por un fundamento de pensamiento poético con un *ethos* que asume que dioses y hombres se gestaron juntos en sus correspondencias con que dirimir diferencias. Un sustrato de politeísmo identitario para la cultura europea para la que el sistema de las imágenes que construye la visión judeocristiana de la actualidad moviliza al encajar y usurpar el carácter abstracto de lo preformativo regulado y aurático de ellas. Ese *imago-eidolon*, como lo nombra Platón al final del Sofista, le permite a Vernant recordar su valor de apariencia y artificio, de sombra, el

vestigio de aquel humo y vuelo de ave relatada como *psiqué* para la antigua poética anterior a Homero. Un término que lleva inscrito la representación del ausente invisible. Por tanto análogo también al paradigma *del collosos*, aquellas figuras de retrainamiento, en este caso arcaico, como emplazamiento material de lo invisible, del muerto no como cadáver sino como vivo más allá de él. Insólita virtualidad que metaforiza el espejo en la burla de la Gorgona que petrifica, oscilación entre dos planos: lo real aparente que se muestra ciego y lo invisible como mudo e inaccesible que está presente en él (Vernant, 1973: 304 y ss.).

El deslizamiento nos parece cifrar el fenómeno de la aparición y la apariencia análoga e inscrita en gran medida en la teoría platónica. Esa propia apariencia que demanda la crítica del *logos* y que, en el desarrollo de nuestra indagación en la cuestión de la imagen, se propone como dato crítico no precisamente idealista sino como crítica ligada a la implicación y afirmación de un saber ver, saber atento a la propia ambigüedad de la naturaleza y del ser de la imagen. Pues es siempre el sujeto quien construye la imagen como tal en su deleite, él es quien busca hacer aparecer lo invisible y lo hace visible en su recreación. Así, lo curioso de la teoría platónica es que, en su crítica de la propia *techné mimetiqué* permite y apunta a la restauración del ser de la imagen, en su naturaleza arcaica, pero despojada de su acción simbólica, de la que se sirve no obstante, como pensamiento de lo real que puede pasarlo en su tránsito solo como imagen en su discurso filosófico. Permite y apunta, el giro hacia delante en la virtualidad de la imagen desde una imagen trascendente, *vero-icóno*, hacia la secular imagen utópica en su heteronomía que se anexiona el siglo XIX en sus más imperantes imágenes ligadas ya a la promesa de emancipación. Giro de lo encarnado de la máscara que apunta al rostro hacia la usurpación moderna de ello por la imagen que de aparición en lo verosímil se muestra como artificio de ocultación. El desvelado anhelo de la imagen que posibilita este nacimiento recuerda muchos de los desvelos del nacimiento de la fotografía, no solo en su indeterminación histórica en pureza de su origen ambiguo, sino también en la imposibilidad aludida de una imagen para el cuerpo diferenciado, igualando al ahogado y al vivo en su irónico desencanto por lo real. Tal como nos recuerda el célebre autorretrato de Bayard, que se presenta como ahogado para exponer tanto su logro como su ausencia del reconocimiento concedido a Daguerre.

Las imágenes de cementerio, en este sentido es analoga, y tal como recuerda también Belting, son ilustrativas de esa recurrencia que señala el rescate de lo originario ambiguo que la imagen escindida reclama y esconde.

una persona viva cuya imagen pertenece a la tumba nos mira. Solo la vestimenta o el peinado remiten a la muerte, en contra de lo que se pretendía. La evidencia de la vida, con la que deseamos encontrarnos en la imagen, depende de que entre la imagen y su espectador prevalezca una simetría en la experiencia y en la época, para que la mirada de la vida en la imagen sea capaz de convencer. En el punto donde la vida se intersecta, la imagen muestra un aura vital específica. No obstante solo la muerte proporciona a nuestra memoria el significado fundamental que alguna vez dio vida a las imágenes (Belting, 2007: 231).



Fig. 5. H. Bayard. *El Ahogado*. Autorretrato, 18 de octubre 1840

Un ejercicio vital en el que las imágenes forman parte de la singladura que nos construye, para el que la propia realidad originaria de su experiencia con que lanza el dardo como imagen poética se muestra esencial. Es así como nos parece que puede entenderse el valor virgiliano y del propio Dante, como creador de imagen e impronta paradigmática de rescate moderno en su singladura

por el infierno, como recuerda Belting. Tal vez el empeño de la abyección contemporánea, que Jean Clair señalaba con empeño crítico, radica en la evidencia de la pura insuficiencia de la imagen sin este rescate de la memoria; insuficiencia que igualmente puede hacer del montón de cadáveres en descomposición un testamento banal propio de la banalidad del mal. Lo informe excretado, como construcción permanente, afirma y niega toda permanencia, si no es en la oscura materia donde no hay luz visible y, afirmación negativa, allí donde la imagen encontraría su valor tanto como alcanza su negación como medio. Pero ciertamente esa es la evidencia de la negación vital que pugna por reconocerse y se somete ciegamente a la evidencia de lo inscrito-impuesto como irremediable. En estos términos es lo que resta, aquello que cuenta solamente: *Qui non ha luogo il Santo Vuolo* (aquí no hay sitio para la máscara sagrada del Santo Rostro), aquel verso, como afirma Clair, *en el que piensa Primo Levi cuando atraviesa las puertas de Auschwitz* (Clair, 2007: 12).

Ausente de luz y de sombra, lo informe quizá expresa el rechazo supremo que la imagen no puede mostrar, si no es negándose como espejismo vaciado en sí mismo, ese es el tributo a la Cosa en derivas contemporánea de la estética de lo irrepresentable y la resistencia, que hace al cuerpo sobrar con su voluntad inclusivo-representativa, y con que en su origen, la imagen fotográfica también se perfilaba. Como es sabido Talbot dudaba en nombrar sus hallazgos en la fotografía, guiado por la transposición de lo real natural que refería la acción fotográfica (Fig. 6), entre pintura de luz o pintura de sombra (esquiografía), por cuanto que se inclinaba como nueva escritura, guiado, tal vez, por su particular afán de conocimiento de las escrituras cuneiformes y antiguas, tanto como mostrar la forma en que la naturaleza se dibuja a sí misma, economizando hasta lo inaudito el trabajo minucioso del artista más diestro, como argumenta, entre otras bondades para su hallazgo, en su *Informe sobre el dibujo fotográfico* de 1839 y posteriormente en su célebre *The pencil of nature* (1843)<sup>2</sup>. Si tenemos en cuenta que los primeros indicios de sus experimentos esquiográficos datan de 1835 y se muestran como arbitrajes de propósitos anteriores para la representación del paisaje y lugares reconocibles-singulares, entenderemos que encarnan sobradamente ese tránsito de elusión simbólica

---

<sup>2</sup> Sobre el mundo creador de Talbot ciframos: *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Cat. MNCARS. Madrid, 2001.

con la apariencia y lo memorable que se gesta en aquel giro sustitutorio en la idea con que se cerraba el siglo XVIII en el que hemos hecho hincapié.



Fig. 6.  
W.H. Fox Talbot. 1839 Esquiagrafía, o negativo de dibujo fotográficos (22,8 x 18,5 cm.)

Qué hacer con las imágenes, que nos abren a la revelación vital y nos paralizan, como en un shock, cuando usurpan un valor objetivo que no pueden dar, escondiendo precisamente su presencia de artificio, era posiblemente una pregunta que la esquiagrafía podría hacer ya. El patrimonio de la imagen es ya necesariamente disputa de poder sobre cualquier otro, análogo al poder de administrar muerte, como suponen en su manejo ideológico de toda contienda bélica. El patrimonio o pertenencia de las imágenes es un patrimonio de lo humano, sujeto al desvelo y el empeño de la razón liberadora del entendimiento, y como tal es necesario que pueda recusar los fantasmas que lo niegan y rescatarlas en su litigio diferenciado con lo real y con las invenciones que no recojan la confusión indiferente con que lo político se diluye de la misma forma en que se diluye el arte sublime o abyectamente, tal como parece las leyes lo hacen en los hechos.

Esa escritura de luz y sombra también remitía para Talbot a un originario mítico de la imagen, como respuesta a la ausencia amorosa de la hija del alfarero de Corinto que relataba Plinio. Frente al tránsito amoroso, la reductiva disolución de la carencia narcisista parece erigirse imperante en la ocultación,



la otra faz de la imagen que busca el conocimiento en la alteridad y la inclusión deudora que reniega de su ocultación. Donde a cada giro de usurpación del cuerpo que le es propio más desrealizada se muestra, como cifra o guarismo de ajuste ciego que trae muerte temporal en su inmediatez de sí o que es mediación de muerte. Solo en el discurso de la imagen poética-amorosa se aventura lo que no ha sido visto, y se apunta y señala la simultaneidad de imagen y cuerpo real al implicar la memoria con ella, tal como pudiera recordarnos esa metáfora velazqueña, que señalando una discontinuidad de ambos términos hace manifiesta la ambivalencia de toda imagen de fondo, desviándose de lo ilusorio con que la imagen de carencia pretende saltar esa discontinuidad. De otro modo, ciertamente, en las imágenes en devenir del arte hay una vía poética común que, en este sentido, ficcionando de forma antitética, se vislumbra su permanente puesta en entredicho de lo común.

#### **4.- Conclusion: es-cuestion-de-imagen-es.**

Dado que toda imagen es siempre una representación del mundo no puede ignorarse que, pese a todo, las imágenes se inscriban en las propias representaciones, haciendo de ello el sujeto su ejercicio nemónico y crítico necesario para su afirmación de lugar propio, aquel que la imagen no puede ni debe reemplazar. Además el texto que la fotografía, en concreto, presenta, como cualquier otro remite a su exterior en cuanto a representaciones previas que no aparecen en ella de los que ella se presenta como síntoma y apariencia en ausencia. Por eso la confrontación con las imágenes no es un acto simple como ellas mismas falsamente afirman. Una manifiesta intertextualidad se abre necesariamente en esa confrontación. Pues las imágenes siempre se encontrarán entre sujeto y objeto, y siendo objeto en la circulación perceptiva que la imaginación funda, sin poder reducirse al medio que la presenta y la representa, al tiempo que no puede ignorarse, por tanto, no puede asumir la confusión con lo que representa (La imagen no es el referente, tal como el estatuto de objetividad ha hecho creer. Magritte dirimió, en este sentido, sutilmente sobre el lugar y entronques críticos para la imagen y apuntó Foucault en su estudio sobre ese dirimir).

En tanto que por su primera instancia la imagen siempre podrá señalarse en una suerte permanente de efusión circular, por la que una imagen llama a

otra imagen, recogiendo constelaciones de significación en función de innumerables regímenes, ya sean retóricos, de asociación o inconscientes y míticos; en su segunda impronta, en su mediación, podrá referirse una transformación histórica en lo que a la amplia deriva técnica se refiere explícitamente, pero sólo por su negatividad estética, si de ello tiene pretensión, se podrá verla en un estatuto separado y autónomo de tal índole, en ese caso negando todo discurso reductivo a lo externo por esa separación que pudiera pretender apropiarla (lo que remite al valor y la crítica de una experiencia estética en la autonomía de la Crítica del juicio y, en la línea de la teoría estética de Adorno sin reclamos de la emancipación que la confusión pueda apropiarse). Por tanto, la presencia del lenguaje y la interpretación establece la diferencia entre el decir crítico (claves en discurso de sentido y reflexión que pone en evidencia la naturaleza de imagen en la construcción de todo juicio), y la prótesis óptica para señalar o analizar el mundo como registro objetivo que resume esta cuestión con que se confronta la imagen fotográfica en su origen y también en su forma contemporánea. La realidad muestra que en el supuesto triunfo de verosimilitud de la fotografía está precisamente su fracaso, pues siempre se desvía de su anclaje temporal del presente vivencial y también de su naturaleza simbólica. El registro solo es, supuestamente, información para la memoria, pero la memoria, tal como hemos querido apuntar, se haya sutilmente ligada a la experiencia perceptiva de los sujetos y su devenir temporal, así como a esa proyección creadora de simbolización. Es esta disyunción, no obstante, entre pasado escindido y ausencia de presente, o catástrofe del mismo, quien alía la imagen con el fetiche de lo posible en apelación al deseo. Tiene en su desposesión fetichista la parte de la complicidad que la aúna con la aceleración temporal provocada por la realidad de la mercancía, siempre renovable en el triunfo de la gran ciudad y el palpito de una ilusoria sujeción o materialización del instante, que, en cierto modo, las esencialidades del tiempo escindido de la *duración*, propias de las filosofías de finales del XIX facilitaron de forma imprevista. Todo ello encierra esa suerte de *patogénesis de la temporalidad moderna* que, como recuerda Marramao,

deriva de la desproporción de la riqueza de posibilidades que el proyecto técnico-científico de dominio de la naturaleza (y de racionalización de los procesos evolutivos sociales) proporciona al individuo y la pobreza de su experiencia (Marramao, 2008: 86).

Así, como factor de creación, la fotografía se ve expuesta al mismo devenir que determina la interacción de una visualidad que gestionan tanto la imaginación como la memoria. Sin duda entre interpretación y prótesis visual pueden circular proyecciones, pero de nuevo estarán sujetas a esa gestión o a su finalidad que identifique lo uno o lo otro, decantándose en su flujo hacia lo uno o lo otro. Tal como recordara Victor Burgin en su *Mirar fotografías* (1977), la fotografía es un hecho significativo más que produce que produce al sujeto ideológico en el hecho mismo de su dinámica de comunicación de sentido y requiere la atención de la complejidad del sujeto que produce sentido.

En tanto que valor indiciario, la fotografía permanece operativamente en la actualidad digital recostada e inscrita en las más amplias determinaciones, ya sean convencionales, culturales o estéticas, pero en su inmaterialidad medial desconoce la realidad de ese haber invisible que hemos querido apuntar, y por ello su liquidación es incidentalmente expansiva. La fotografía sabe bien, por así decirlo, que supera la determinación vacía de su propio medio cuando es capaz de apropiarse de la mirada estética que en gran medida la memoria cultural de la pintura ha fundado, con sus valores narrativos incluido, tal como recoge esa fotografía dinámica que rescata el ver del cine. Hecho por el que muchos fotógrafos contemporáneos buscan remitirse de Jef Wall a Gregory Crewdson; o valores del espacio, del tiempo y de la memoria: de James Casabere a Alexander Timtschenko; de Sergio Belinchón a Hiro Kukai; en fin de Joan Fontcuberta a Xavier Guardans. Como es notorio la búsqueda de estos valores ha hecho renacer una vía de la fotografía artísticamente hablando que busca escapar a lo indiferenciado que la subsume. Ello permite así mismo reafirmar que la imagen, que siempre precede, se da en una continua intertextualidad de miradas que incluyen y reavivan contra la pasividad del espectador. Ese es el gran valor de las imágenes que puedan evidenciar su necesaria presencia en la construcción e interpretación de subjetividad y mundo, y ello en el uso simbólico de su representación donde el plano metonímico reclama su inclusión metafórica.

En todo caso, ello nos revela una vez más una tesis esencial en la consideración necesaria de la realidad medial contemporánea, que recoge y amplía la que en cierto modo Belting enuncia imperceptiblemente cuando señala que “con la transformación de la mirada se modifica también el trato con el medio que representa la producción de las imágenes de una época” (Belting, 2007:

281). Hemos querido proponer, incluso, que es la transformación de la mirada guiada por un giro de particular significación en el pensamiento, con la cognición del poder conceptual de la idea en sus paralajes de relativización de finales del XVIII, los que hicieron protagonista a la superación indefinida e ilimitada en el control de lo real; giro que provoca la aparición y consecución de un medio que lo represente y sujete. Es desde este paralaje, no obstante, desde donde la atención a la acción crítica se nos abre también en esa acción de mirar, afirmando la necesaria construcción del proyecto que hace posible el lugar del sujeto; una nueva construcción de la mirada, de la pretensión paradójica de ser en un régimen acorde a la búsqueda de lo diferenciado y lo común, con las perspectivas contradictorias posibles de indagación y alcance de la imagen, ya sea como señuelo, como *arma* veleidosa, en fuga huidiza o como el *fetiché productivo*. En ello se juega las acciones de eludir la renuencia que la imagen presenta en el uso dislocado que iguala y confunde toda representación perdiéndose en la apariencia con que la contemporaneidad acuciada fluye: indiferencia que liquida su propia naturaleza para olvidarla. Es el modo de presuposición, de situación de valor y concepción de la imagen, lo que en realidad se busca poner en juego a través de ella. En su liquidación, sin duda, se expone la imagen para eludir lo que parece el propósito último de esa huida: su decepción como objeto de valor absoluto.

Por su inclusiva naturaleza de proceder dialéctico la imagen se muestra como valor de acción dialógica por que no puede escindirse en su devenir su diacronía y sincronía, ni ceñirse por tanto a un reduccionismo histórico ocupado en disolver las diferencias. La naturaleza ambigua de la imagen, no nos confundamos, no nos dice, ni es su haber intencional, cuál es el buen sentido que pueda referirse en ella. Nos sitúa en la crucial instancia precisamente de lo que regula el sentido, vital en ella y para quien la vive. Así, la cuestión no estriba en saber solo que la comprensión abre o suprime sentido, sino en el dilema que requiere ese ejercicio de atención, dilema social pero también del sujeto cultural. El dilema entre si el sentido que se preserva o se impone desocupando construye mejor o peor nuestro afán de realización de lo humano. Territorio iniciático en esa acción dialógica, la imagen, muestra en su devenir que renacer y morir son el lugar de la permanente reconstrucción de los afanes de la razón y la imaginación, proyecciones indispensables y explicativas para la vida y solo podremos resistir a su banalización posible cuando la memoria personal e his-

tórica, capaz de entablar un diálogo entre ellas que despierta lo invisible que las habita, se de. Lugar donde se halla implicado lo sensible entramado por el lenguaje (insoslayable para contestar el rapto y la necesidad de la economía de la rentabilidad de todo orden que las quiere ciegas) porque en la ambigüedad originaria de su ser el desvío de su reiterado indecible banal del rapto asegura todo tipo de condicionamiento social y de poder. Y no se puede dejar en manos de la necesidad que, parafraseando a Geoge Steiner en su reconocimiento de *El silencio de los libros*, no importa de qué calado sea, se la “reconoce de manera infalible por su falta de gusto”; y, por supuesto, lo que nos parece más importante, “por su incapacidad para usar con tacto y justeza el poder del que ahora dispone”. Esto es también por su incapacidad para saber qué se quiere representar y el modo adecuado que debe elegirse para ello.

### Bibliografía

- AUGE, M. (1988). En *Le siècle de J.L. Godard*. Art Press, Paris.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseo. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. (2002) *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI, México.
- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Katz, Buenos Aires.
- BURGIN, V. (2004) *Ensayos*. G. Gili., Barcelona.
- CLAIR, J. (2007) *De inmundo*. Arena Libros, Madrid.
- CRARY, J. (2008), *Las técnicas del observador*. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia.
- EPSTEIN, J. (1957). *La esencia del cine*. Nueva Visión, Argentina, Buenos Aires.
- HAVELOCK, E.A. (1994). *Prefacio a Platón*. Visor, Madrid.
- KEMP, M. (2000). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Akal. Madrid.
- LYOTARD, J.F. (1999). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Manantial, Buenos Aires
- MARRAMAO, G. (2008). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Gedisa, Barcelona.
- MORIN, E. (2011) *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona.

- ROSSET, C. (2008). *Fantasmagorías*, Abada, Madrid.
- \_\_ (2008). *Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Abada; Madrid.
- \_\_ (2007). *El objeto singular*. Sexto piso, México.
- \_\_ (2010). *Reflexiones sobre el cine*. Cuenco de plata, Buenos Aires.
- VV.AA. (2001) *Huellas de luz. El arte y los experimentos de Wiliam Henry Fox Talbot*. Catálogo MNCARS. Madrid.
- VERNANT, J. P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Ariel, Barcelona
- VIRILIO, P. (1989). *La máquina de la visión*. Cátedra, Madrid.
- WARBURG, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Sexto piso, Madrid.