

## IMÁGENES SIN IMAGINACIÓN

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Uno de los tópicos más recurrentes en la cultura contemporánea consiste en afirmar que nos hallamos inmersos en una civilización de la imagen, asolados por constantes «flujos de representaciones» y enmarañados en una red de signos que nos alejan cada vez más de un supuesto acceso directo a lo real. Ante tal tópico se han situado cómodamente fobias moralistas, nostalgias de autenticidad y derrotismos varios, en ocasiones discurriendo en paralelo a unos estudios visuales que se entretienen en discutir si una más general *Historia de las imágenes* debería sustituir a la habitualmente trasnochada *Historia del arte*<sup>1</sup>. En todo caso, el hecho es que al tópico de la omnipresencia de la imagen –eso que Baudrillard denomina «violencia de la imagen»<sup>2</sup>– se ha unido otro tópico, particularizado en el mundo del arte, según el cual los nuevos medios y propuestas artísticas han de intervenir, a modo de cortocircuito, en tal flujo de representaciones.

El problema, sin embargo, no se encuentra en la cantidad de imágenes, ni siquiera en el apogeo de la visualidad que, efectivamente, define al mundo actual, sino, sobre todo, en la cualidad, es decir, en las características de esas imágenes que, según parece, implican nada menos que la desaparición de lo real. Porque lo cierto es que si nuestro acceso a la realidad siempre ha estado, y estará, mediado por el velo de la representación, la pregunta fundamental radica en cuestionar qué es lo que distingue a las imágenes y representaciones contemporáneas y, por lo tanto, a la tipología de sus estrategias de mediación. Por supuesto, en el contexto del arte sucede algo similar. Si, por un lado, no hay artista que se precie que no reivindique su deseo de intervenir en el flujo de imágenes, por el otro habría que decidir desde qué relación entre arte e imagen partimos, o, mejor, de qué imagen hablamos cuando hablamos de imagen. Me refiero a que es muy diferente aproximarnos al tema desde un mode-

---

<sup>1</sup> Como resumen del debate, véase, por ejemplo, Moxey, K., «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», *Estudios Visuales*, 1 (2003), pp. 41-59.

<sup>2</sup> Baudrillard, J., «La violencia contra la imagen», en *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (trad. I. Agoff.), Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 85.

lo teórico, general, afirmando que todo arte es imagen –con Adorno, por ejemplo: «Las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, en cuanto manifestación, no en cuanto representación»<sup>3</sup>– y que, por lo tanto, nos hallamos ante una lucha entre imágenes, o hacerlo de un modo práctico, historiográfico, asumiendo que no todo en arte es imagen y que, por lo tanto, la cultura visual no puede pretender una integración completa sin recaer en la obsesión moderna por la ilusión –con Thomas Crow, cuando insiste en la antvisualidad del conceptualismo: «La obra conceptual de carácter materialmente sustancial y permanente había dejado de ser dócil a la categoría de cultura visual»<sup>4</sup>–. De todo ello se desprende la necesidad de realizar el análisis de la actual relación entre arte e imagen mediante una estrategia doble: primero, hemos de saber cómo son, cómo actúan esas imágenes que han asumido pretensiones de realidad, para, a continuación, dilucidar qué es lo que quiere hacer realmente el arte al intervenir en el flujo de representaciones, cómo lo lleva a cabo, o, mejor, qué es lo que incluye la imagen que permite su uso contra sí misma, o, por lo menos, contra su violencia.

«Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener a lo real a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo»<sup>5</sup>, afirmaba Sartre en *Lo imaginario*. Aun siendo conscientes de que Sartre se refería a imágenes mentales, el hecho es que la inherente función irrealizable que acompaña a la imagen parece difícilmente cuestionable. Sartre, con todo, no identificaba *imagen* con *mundo negado*, sino que su idea consistía en presentar las dos direcciones que sigue todo proceso imaginativo: en primer lugar, negar la realidad, el mundo, bajo cierto punto de vista, para, a continuación, hacer presente ese hueco, esa ausencia, mediante la imagen. Toda imagen, así, vincula un proceso de irrealidad, de superación de lo real, con una necesidad de *fondo de mundo*, en palabras de Sartre, que le confiera sentido. De ahí la necesidad del proceso imaginativo, pues si pudiera darse una ausencia de imaginario, el hombre se hallaría «aplastado en el mundo, atravesado por lo real, lo más cerca posible de la cosa»<sup>6</sup>, entre otras razones porque, utilizando palabras de Georges Didi-Huberman, «no hay imagen sin imaginación, forma sin formación, *Bild* sin *Bildung*»<sup>7</sup>. Pero volvamos a Sartre.

<sup>3</sup> Adorno, T. W., *Teoría estética* (trad. F. Riaza), Madrid, Taurus, 1980, p. 116.

<sup>4</sup> Crow, T., «Historias no escritas del arte conceptual: contra la cultura visual», en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (trad. J. Chamorro), Madrid, Akal, 2002, p. 219.

<sup>5</sup> Sartre, J-P., *Lo imaginario*, 3.<sup>a</sup> ed. (trad. M. Lamana), Buenos Aires, Losada, 1976, p. 271.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>7</sup> Didi-Huberman, G., *La imagen mariposa* (trad. J. J. Lahuerta), Barcelona, Muditó & Co., 2007, p. 15.

Ante esas tesis ya clásicas expuestas de *Lo imaginario*, las preguntas surgen de inmediato, y es a ellas a quienes remite el título de este texto: ¿Qué ocurriría si llegara un momento en que no fuese posible imaginar? ¿Qué ocurriría si, como afirma Baudrillard, alcanzáramos un estadio en el que «la imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual»<sup>8</sup>? En tal estadio nos hallamos hoy, y el filósofo francés, como sabemos, ha utilizado una insistente metaforología para definir sus caracteres: miseria de la imagen superdotada, pornografía de la imagen, desimaginación de la imagen... En el fondo, el tema siempre es el mismo: ante una realidad convertida en escenificación, en sobrerealidad, en «realidad virtual» repleta de copias y simulacros –los «no lugares de la imagen», por utilizar la expresión de Marc Augé<sup>9</sup>–, las imágenes se han solidificado y han eliminado los restos, los huecos por los que discurría la necesaria dialéctica entre imaginación y realidad. Las imágenes ya no le quitarían nada a lo real, porque ellas mismas habrían pasado a ser la realidad. Son imágenes sólidas, completas, imágenes sin imaginación que eliminan la «inmanente duplicidad de la imagen, que es, en uno, ella misma y el signo de alguna otra cosa»<sup>10</sup>.

Si para Sartre la ausencia de imaginario supondría el aplastamiento del hombre, podríamos afirmar que tal aplastamiento ha tenido lugar, precisamente, cuando las imágenes se han desvinculado de la imaginación, cuando han aniquilado a esta para apropiarse de unos caracteres de completud que hasta ahora nunca les habían correspondido. Como afirma Georges Didi-Huberman mediante una expresión en mi opinión acertadísima, «vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada»<sup>11</sup>, es decir, nuestras imágenes son imágenes sin imaginación, sin tiempo para la imaginación. Si, como ha escrito en otro lugar el propio Didi-Huberman, «siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo»<sup>12</sup>, podríamos afirmar que ese tiempo ha desaparecido, y, con él, la possibili-

<sup>8</sup> Baudrillard, J., «Ilusión, desilusión estéticas», en *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (trad. I. Agoff), Buenos Aires, Amorrrortu, 2006, p. 34.

<sup>9</sup> «Podría decirse que el mundo actual se divide en dos tipos de espacio: los no lugares refugio (los de los campamentos, los de la migración, los de la huida) y los no lugares de la imagen (de la imagen que sustituye a la imaginación a través de los simulacros y de las copias)». Augé, M., *El tiempo en ruinas* (trad. T. Fernández Aúz y B. Eguibar), Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 70-71.

<sup>10</sup> Ferraris, M., *La imaginación* (trad. F. Campillo), Madrid, Visor, 1999, p. 30.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (trad. M. Miracle), Barcelona, Paidós, 2004, p. 263. Véase también, de modo más general y vinculado a la relación con la historia del arte, la cuarta sección, «La imagen como desgarro y la muerte del dios encarnado», en Didi-Huberman, G., *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (trad. Françoise Mallier), Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 185-292.

<sup>12</sup> Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. O. A. Oviedo Funes), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 11.

dad de continuación. El hombre sin imaginario, decía Sartre, corre el peligro de convertirse en cosa; hoy, ante esta imagen solidificada, y precisamente debido a sus pretensiones de realidad, no sería demasiado atrevido afirmar que es ella, la propia imagen, la que se ha cosificado, y, con ella, los individuos que la rodean. Quizá haya sido Mario Perniola quien más taxativamente haya expresado tal opinión: «Estamos acostumbrados a definir la sociedad contemporánea como una sociedad de la imagen. En realidad están actuando en la sociedad de masas transformaciones profundas que inducen a definirla más bien como una civilización de la cosa»<sup>13</sup>. ¿Y qué hacer ante tal situación? O, mejor, ¿qué hace, qué *desea hacer* el arte?

Al final de *Post producción* –ese librito que hace cinco o seis años estuvo tan de moda–, y casi a modo de conclusión del ensayo, escribe Nicolas Bourriaud:

Está en curso una guerra jurídica que coloca en primera línea a los artistas: ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable. El arte representa un contrapoder. [...] Hoy existe una querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología ultralight del consumo y la competencia social. En nuestra vida cotidiana, nos codeamos con ficciones, representaciones, formas que nutren un imaginario colectivo cuyos contenidos son dictados por el poder. El arte nos coloca en presencia de contraimágenes<sup>14</sup>.

Puede afirmarse que esta es una idea generalizada en la práctica y la teoría artísticas actuales. Sea con el tono contracultural –inocente y muy discutible en ocasiones– que desprende el discurso de Bourriaud, sea en contextos más particularizados en torno a la cuestión de la imagen, el hecho es que tal idea, la del arte convertido en depositario de un tipo distinto de imágenes que, a su vez, puedan intervenir en el flujo de representaciones, ha pasado a ser una tesis habitual. Puede hallarse en contextos diferentes, pero, en el fondo, la intención que la dirige es siempre muy similar: frente a la completud, a la «perfección inútil de la imagen» –utilizando, de nuevo, una expresión de Baudrillard<sup>15</sup>–, el arte busca las fisuras, las impurezas y precariedades de la imagen, sus posibilidades de extensión, y lo hace, precisamente, para lograr una reconexión, una hendidura en lo real que posibilite el incremento de su sentido. El

<sup>13</sup> Perniola, M., *Enigmas. Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte* (trad. J. García), Murcia, CENDEAC, 2006, p. 61.

<sup>14</sup> Bourriaud, N., *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (trad. S. Mattoni), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 122.

<sup>15</sup> Baudrillard, J., «Ilusión, desilusión estéticas...», art. cit., p. 14.

objetivo, por lo tanto, es pensar la imagen como imagen, eliminándole sus pretensiones de completud y solidificación, de *realidad*, lo que no significa en ningún caso –todo lo contrario– negarle la dialéctica con lo real que le es inherente.

No es difícil encontrar ejemplos de esta idea general. Jean-François Chevrier y Catherine David, en un texto publicado en el catálogo de la décima *Documenta* (1996), y titulado precisamente «La actualidad de la imagen», concluían su análisis del neopictorialismo en la fotografía del modo siguiente:

Más allá de esta moda de la fotografía como sucedáneo de la pintura, lo que hay que denunciar es un deseo jactancioso de la completitud de la imagen. Lo que hoy nos interesa [...] no es tanto la imagen en sí misma y lo que ésta impone cuanto la abertura a lo real que ésta puede producir<sup>16</sup>.

Para llegar a tal conclusión, partían de la necesidad que tiene la imagen de montaje, de continuación con otras, precisamente por su carácter de inacabamiento, de imposibilidad de detención. Se asume así, en el fondo, algo básico, y obvio, que siempre ha caracterizado a la imagen, sea cual sea: el ser siempre más que una imagen, la suplementariedad que inherentemente conlleva. Por eso decía Barthes que «parece muy difícil detenerse en la imagen»<sup>17</sup>.

Pero, por supuesto, no son Chevrier y David los únicos que han tratado tal idea. Georges Didi-Huberman ha insistido repetidamente en que «las imágenes nunca lo muestran todo», en que «el montaje intensifica la imagen»<sup>18</sup> o, vinculando ambas afirmaciones: «He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea “una”, o que sea “toda”. Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca “la una-imagen”. Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo»<sup>19</sup>. De nuevo, entonces, imágenes artísticas, fortalecidas por el montaje y los juegos de continuación que ellas mismas permiten; imágenes precarias e impuras que liberan nuestra mirada del universo de signos y permiten realizar una serie de incisiones que amplían el sentido de lo real, como decían Chevrier y David, o nuestra propia historia, como gusta de afirmar Didi-Huberman.

<sup>16</sup> Chevrier, J-F, y David, C., «La actualidad de la imagen», en Chevrier, J-F, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, ed. J. Ribalta (trad. C. Zelich), Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 219.

<sup>17</sup> Barthes, R., «La civilización de la imagen», en *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (trad. E. Folch), Barcelona, Paidós, 2001, p. 82.

<sup>18</sup> Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo...*, *op. cit.*, p. 185 y p. 201.

<sup>19</sup> Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I* (trad. I. Bértolo), Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 317.

Sea de un modo u otro, frente al carácter sólido, *perfecto*, de la imagen en las sociedades contemporáneas, el arte ha decidido servirse de los caracteres que, en el fondo, siempre la han definido. Recuperar la dialéctica con lo real, asumir la necesidad de explotar las fisuras y grietas que definen tanto a la imagen como a la realidad, es decir, la índole ambigua de ambas, o intervenir, por lo menos irónicamente, en el flujo de representaciones, son objetivos de unas prácticas artísticas cada vez más «concienciadas» con los avatares de lo real, o, por qué no decirlo, alarmadas ante su posible desaparición entre el terremoto de imágenes. Ahora bien, hay, en mi opinión, algo que relativiza el posible éxito de la propuesta. Me refiero a cierta duda que recorre el proceso, y es que, quizá, esas imágenes artísticas convertidas en contraimágenes, precisamente por serlo, por ser *artísticas*, pasan a formar parte de otra «imagen», la *imagen del arte*, con su mundo y sus instituciones, con su imagen, en el fondo, política y artísticamente correcta, del *arte que interviene de modo crítico en las imágenes*. Este hecho, evidentemente, mediatiza su actividad al recaer en aquella especie de círculo vicioso que mencionaba Barthes: «Si rechazo la imagen, produzco la imagen del que rechaza las imágenes»<sup>20</sup>. Por supuesto, no significa esto criticar tan loable objetivo de intervención, pero sí tener en cuenta la posibilidad de que el arte, una vez más, se haya convertido en el depositario de tareas y esperanzas que no le corresponden.

Teniendo en cuenta tal duda, quizá sea conveniente ejemplificar mediante un autor u obra concretos estos deseos de intervención en el flujo de imágenes. Quisiera hacerlo mediante una elección no demasiado compleja, casi diríamos obvia, pero claramente intencionada, que junto con la relación entre arte e imagen posibilita examinar también la relación entre tipos de imágenes, en concreto las fotográficas y las pictóricas. Me refiero, claro está, a Gerhard Richter, y más en concreto a sus primeras fotopinturas. Es más, la elección de Richter, un pintor, ha de entenderse teniendo en cuenta que el artista alemán no solo permite vislumbrar un modo acertado de tratar la relación entre arte e imagen, sino también remitir a dos elementos que considero fundamentales: uno es el tema de la apariencia, otro la defensa de cierto deseo de materia, de cuerpo, de sensación. Ambos temas permiten constituir lo que en otras ocasiones he llamado *estética del no-del-todo*<sup>21</sup>, una estética apoyada, más que en el

<sup>20</sup> Barthes, R., «La imagen», *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández), Barcelona, Paidós, 1986, p. 363.

<sup>21</sup> Cfr. Hernández Sánchez, D., «Para una estética del no-del-todo», *Generando vista previa* (Catálogo). Comisario: Julio Hontana. Logroño, Cultural Rioja / Sala Amós Salvador, 2010, pp. 31-48. La expresión *estética del no-del-todo* está tomada de Millhauser: Millhauser, S., *Risas peligrosas* (trad. A. Echevarría), Barcelona, Circe, 2010, p. 211.

concepto de *imagen*, en el de *apariencia*. Se trataría de utilizar la pintura, cierta pintura que, con Peter Osborne, podríamos denominar *pintura posconceptual*<sup>22</sup>, para ver la protohistoria, el cómo se ha llegado a la actual lucha contra la solidez y completud de la imagen, y hacerlo, precisamente, porque seguramente sea la pintura la que mayores problemas –y seguramente posibilidades– pueda tener ante el cúmulo de imágenes. En este contexto, Richter es especial, y lo es porque, como ha señalado Luc Lang, «Richter no pinta pinturas, pinta imágenes»<sup>23</sup>.

Y es que, ante toda esta exasperante realidad que trata de anonadarnos con imágenes sólidas, perfectas, completas –también «correctas», como ha expresado Virilio: «ya no solo el lenguaje debe ser correcto, sino que también la imagen ha de ser “ópticamente correcta”»<sup>24</sup>–, ¿no manifiesta Richter un deseo constante de jugar con imágenes incompletas, *incorrectas*? Seguramente toda la obra de Richter, desde luego las fotopinturas de los años sesenta y setenta del pasado siglo, sea un análisis de la intromisión de la imagen técnica en la pintura, es decir, en algo que permita, precisamente, completar la imagen, terminarla, aunque sea por pura lástima: «Quizá sea porque la fotografía me da lástima –condenada como está a una existencia tan miserable, a pesar de ser una imagen perfecta– que deseo impartirle validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla»<sup>25</sup>, ha escrito Richter. De ahí el difuminado, de ahí también el juego con la representación de arquetipos, arquetipos no inventados, temas y estilos no inventados, imágenes no inventadas al ser regaladas por la fotografía: «la intención: no inventar nada [...] y recibirlo todo»<sup>26</sup>. Recibirlo todo... precisamente para poder olvidar, porque siempre se trata de un olvido, aunque este amplíe progresivamente sus límites. Para Richter, el simple hecho de pintar a partir de una fotografía le concede la libertad «de ya no tener que inventar, de poder olvidar todo lo que significa la pintura –color, composición, espacio– y todo lo que uno sabía y había pensado»<sup>27</sup>. Sí, un olvido, un olvido que ya debería, de algún modo, colocarnos en guardia ante esa promesa de eternidad que suele acom-

<sup>22</sup> Osborne, P., «Imágenes abstractas. Signo, imagen y estética en la pintura de Gerhard Richter», en *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo* (trad. Y. Hernández), Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 328 y ss.

<sup>23</sup> Lang, L., «The Photographer's Hand: Phenomenology in Politics», en Antoine, J-P., Koch, G., y Lang, L. (eds.), *Gerhard Richter*, París, Dis Voir, 1995, p. 52.

<sup>24</sup> Virilio, P., y Baj, E., *Discurso sobre el horror en el arte* (trad. G. Scafa), Madrid, Casimiro libros, 2010, p. 14.

<sup>25</sup> Richter, G., «Notas, 1964-1965», en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (trad. Ph.-V. Ortega), Barcelona, MACBA, 1997, p. 19.

<sup>26</sup> Richter, G., «Notas, 1986-1992», *Arte y parte*, 49 (febrero/marzo, 2004), p. 38.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 19.

pañar siempre a la imagen, como en más de una ocasión defendió el tristemente fallecido José Luis Brea: «promesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo–. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas»<sup>28</sup>.

Son tales imágenes las que desea transformar Richter mediante la pintura. Son esas imágenes las que, poco a poco, irán solidificándose y convirtiéndose en pura realidad escenificada. Así, la principal interrogación de Richter se repite sin cesar: cómo pintar cuando la realidad procede de la imagen técnica, y esa imagen, ese sustituto del viejo *motivo*, es tan perfecta como irreal, tan «creíble» como necesitada de vida. Esta es la razón por la que, a nivel práctico, para Richter, «el problema principal de mi pintura es la luz»<sup>29</sup>, es decir, el de hacer visible lo visible, el hacer visible la imagen. Y si traducimos el problema práctico de la luz en pintura, incluso de visibilidad de la imagen, a su connotación filosófica, el tema al que nos conduce siempre es el mismo: la apariencia. ¿Cómo representar hoy los modos de aparición de las cosas? O, más claramente, ¿cómo se nos aparecen hoy las cosas? Para Richter, pintar apariencias acordes con el tiempo presente solo se podía hacer mediante la fotografía, pintando como una cámara, siendo indiferente el partir de fotos o no. En esto no ofrece duda: «podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada»<sup>30</sup>. Ello se debe a que pinta cosas que aparecen, y hoy *se aparece* mediante la imagen técnica, no mediante la pintura: «la fotografía ha cambiado la manera de ver y de pensar las cosas: las fotografías se consideran verdaderas y los cuadros artificiales. Ya no se podía creer en el cuadro pintado»<sup>31</sup>. No, no se podía creer en el cuadro, sino en las fotografías. Solo había que *darles validez, hacerlas visibles...* mediante la pintura.

Parece como si todo se hubiese solidificado, como si todas las imágenes fuesen tan perfectas que la estética del no-del-todo, la de las imágenes incompletas e imperfectas, casi se hiciese necesaria. Y es aquí donde vuelve a surgir la pregunta que nos hacíamos más arriba: si Richter utiliza precisamente la pintura para romper, para otorgarle vida a la cadavérica perfección de la imagen fotográfica, ¿qué ocurre cuando la imagen se independiza de la realidad por el simple hecho de no necesitarla, por haber engullido los caracteres que de siempre habían correspondido a la propia realidad? Se supone que ese es el mundo en que nos encontramos y que ya hemos caracterizado, el de la por-

<sup>28</sup> Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, p. 9.

<sup>29</sup> Richter, G., «Notas, 1964-1965»..., art. cit., p. 24.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pp. 17-18.



nografía de la imagen superdotada, por utilizar de nuevo la terminología de Baudrillard. Y se supone también, conforme al texto de Bourriaud citado, que el arte tendría como misión *intervenir*, sea de un modo u otro, en esa avalancha de imágenes, en ese mundo escenificado y sobresaturado. Pero es aquí, recuerdo, donde nos surgía aquella duda tan bien expresada por Barthes, de convertirnos nosotros mismos en una «imagen», la imagen de «los que rechazamos las imágenes».

Era esta duda, esta sospecha, recuérdese, la que nos había conducido a la pintura de Gerhard Richter. Efectivamente, es en este punto cuando el papel de la pintura adquiere, en mi opinión, un sentido determinante, porque lo cierto es que en todos esos juegos de montaje, en estos autores que tematizan la necesidad de la imagen no-toda, en esos deseos de intervención en el flujo de la imagen, la pintura no aparece. No, en esa guerra de imágenes la pintura ya no aparece, y, sin embargo, quizá sea su mejor momento, porque las dudas que mencionaba en el párrafo anterior no creo que afecten a la pintura –de ahí la importancia de obras como la de Richter–, de hecho no creo que *puedan* hacerlo.

Nadie duda de que nos encontramos en una época de transición, *a la espera*, o, en nuestra terminología, una época del *no-del-todo*. Quizá siempre haya sido así, es decir, que todas las épocas sean de transición, aunque no hay que olvidar que Hegel hablaba en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de ciertas *épocas satisfechas* en las que, nada más y nada menos, los pueblos que las *sufren* caminan hacia su muerte natural, una vez que han cesado la excitación, la actividad y el interés, es decir, los motores de la vida, y el espíritu no tiene otra ocupación que dedicarse «al goce de sí mismo»<sup>32</sup>. Y sí, la expresión es de Hegel, obsesionado más de una vez con este peligro del onanismo del espíritu. En el ámbito artístico, sobre todo en eso que de manera pomposa denominamos *nuevos medios*, tal carácter transicional es muy fácil de percibir, aunque seguramente remita de modo generalizado al mundo del arte en su conjunto. Pero el caso de la pintura es distinto, pues tanto teórica como prácticamente ya ha pasado, y muchas veces, por todo tipo de transiciones: las muertes, los entierros, la retórica de la pintura, el cuadro como *performance*, como *instalación*, como... todo. Hemos sufrido incluso multitud de intentos de olvidar la propia historia de la pintura, como si no hubiera pasado nada. Pero no creo que en este caso el olvido sea la solución, mucho menos el *situarse al margen*, tampoco los múltiples retornos y menos todavía

<sup>32</sup> Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (trad. J. Gaos), 5.<sup>a</sup> reimp., Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 71.

servirse de la situación para fomentar el típico anhelo de pureza, esencialismo y demás heideggeriadas. Lo verdaderamente importante es que quizá pueda decirse que los elementos que, de siempre, han caracterizado a la pintura, a día de hoy han adquirido una connotación completamente distinta, y fundamental.

En efecto, quizá pueda afirmarse que una estética del no-del-todo para la pintura, en este momento, sería el equivalente al combate que otros medios llevan a cabo contra las imágenes *perfectas*, con la ventaja de que la pintura ya tiene cierta experiencia en el juego. Para mostrarlo quisiera recuperar, como conclusión, el tema de la apariencia, y a Hegel –no, no era casual la alusión a los tiempos satisfechos–. En el fondo, la idea es muy sencilla: en una época del no-del-todo, y frente a todo tipo de derrotismo o pesimismo metódico, los mejores instrumentos serán aquellos que se configuren, ellos mismos, como no-del-todo, por lo que necesitamos partir de una realidad no-toda, y de un arte que se adecúe a esa realidad. Todo ello, a su vez, nos permitirá cierta lucha, cierto combate, aunque sea mínimo, contra el pesado deseo de completud en la imagen contemporánea, aunque de un modo mucho más humilde que el que quería Bourriaud. Pero volvamos al tema de la apariencia.

Seguramente haya sido Hegel quien mejor nos ha enseñado que la apariencia no es algo accesorio, sino que es inherente a la realidad, es decir, que la propia realidad necesita de la apariencia para poder sostener sus grietas. Žižek lo ha explicado muy claramente: «¿Cómo puede la realidad redoblar sobre sí misma y hacerse apariencia? La única solución es hegeliana-lacanianiana: porque la realidad necesita la apariencia, la realidad es no-toda»<sup>33</sup>. Esta realidad no-toda, en tanto exige a la apariencia, es clave para entender la filosofía del arte de Hegel. Hegel define al ideal como *apariencia de lo sensible*, algo muy distinto al clásico «apariencia sensible de la idea», transmitido por Hotho, su editor, no por Hegel, por lo que el arte sería para él el modo en que lo sensible *se aparece*, elevando así, en el arte, lo sensible a apariencia. La apariencia se situaría, entonces, en un lugar intermedio entre lo sensible y la idea, con lo que, tal como se lee en la lección de Hegel sobre filosofía del arte de 1826, «puede decirse que el arte expone la idea mediante la apariencia, mediante ilusión [...]. El presente sensible es realidad; al modo de exposición del arte lo denominamos apariencia»<sup>34</sup>, una apariencia, por lo tanto, que supe-

<sup>33</sup> Žižek, S., *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly* (trad. S. Arribas), Madrid, Trotta, 2006, pp. 92-93.

<sup>34</sup> Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética. Verano de 1826* (ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov; trad. D. Hernández Sánchez), Madrid, Abada Editores / UAM, 2006, p. 97.

ra, asume, a lo sensible y a la realidad cotidiana. Tal concepto de *apariencia*, fundamental para entender toda la estética hegeliana, se hace explícito en la pintura, en tanto para Hegel «la pintura es el arte de la apariencia en general»<sup>35</sup>.

No quisiera insistir demasiado en esta intromisión de Hegel. En el fondo, lo único que me interesa es partir de una estética que vincula de modo explícito la pintura a la apariencia, que entiende a esa apariencia como modo de exposición del arte en general y que, en último extremo, se apoya en un concepto de realidad donde esta es no-toda y, precisamente por eso, necesita de sus apareceres. Y todo ello por una razón muy sencilla, pues pienso que para que funcione una estética del no-del-todo el tema de la apariencia es fundamental, y esta, la apariencia y no la imagen, es sin duda la clave de la pintura. Esto nos permite volver a Richter, que ha sido muy claro al respecto:

La ilusión –o más bien apariencia– es el tema de mi vida [...]. Todo lo que es, parece y vemos porque lo percibimos gracias a la luz reflejada de la apariencia. Nada más es visible. / La pintura tiene que ver con la apariencia más que ningún otro arte (incluida la fotografía, por supuesto). / El pintor ve la apariencia de las cosas y la repite. Es decir, fabrica su apariencia sin fabricar la cosa en sí misma<sup>36</sup>.

Hegeliano, supongo que sin quererlo, Richter...

En todo caso, y sea Hegel o Richter, lo cierto es que nos encontramos con una pintura completamente mediada por la apariencia. Una apariencia, no se olvide, fundamental en el acceso que tenemos a lo real, a la realidad no-toda, hoy más que nunca. Y el hecho es que, junto con la apariencia, y de un modo inseparable, caminan la sensación, la materia... y, por supuesto, el cuerpo. Una realidad no-toda en tanto solicita a la apariencia; una apariencia que a su vez se constituye como algo esencialmente incompleto –nada como el carácter del aspecto de la apariencia para definir una estética del no-del-todo–; una pintura que asume esa *incompletud* y vuelve a disfrutar con sensaciones, percepciones, materias y cuerpos, puras imperfecciones, magníficas imperfecciones, que, en la actualidad, en esta realidad escenificada y creada únicamente para la mirada del turista, ya no significan lo mismo que en otras épocas. Y es que, como decía Maldiney, aunque no sé si es necesario ni siquiera mencionarlo, «un peintre ne regarde pas comme un touriste»<sup>37</sup>, por lo que esta pintura de apariencias, de no-del-todo, al final se constituye como un intento de vaciar a la realidad, aunque

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 427.

<sup>36</sup> Richter, G., «Notas, 1986-1992»..., art. cit., p. 44.

<sup>37</sup> Maldiney, H., *Regard Parole Espace*, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme, 1973, p. 14.

sea levemente, del cúmulo de imágenes solidificadas, o, mejor, de ser capaz de pintar sobre ellas.

Y es que son esas apariencias e *incompletudes* varias, perfectamente adecuadas a la realidad no-toda y a la época transicional, las que convierten a la pintura en pura tarea de desescombro, precisamente al no partir, ya no, de una superficie blanca. Siempre me ha entusiasmado el modo en que lo describe Deleuze:

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. [...] El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí<sup>38</sup>.

En el caso de Richter, esas *imágenes que están ya ahí* serían equivalentes a las imágenes sin imaginación que mencionábamos en el título, imágenes fotográficas necesitadas de la *imperfección e incompletud* de la pintura. Por ello, el verdadero objetivo era hacer fotos con pinturas, no pinturas que parecieran fotografías, y de ahí la afirmación de Richter: «pinto como una cámara fotográfica y el resultado es tal como es porque utilizo esa otra manera de ver las cosas que surgió con la fotografía»<sup>39</sup>. Pintar como una cámara fotográfica en una época y una sociedad que solo permiten ser pintadas así. Casi comprendemos al autor cuando, en 1964, en una especie de justificación, afirmaba: «De hecho, solo se puede pintar tal como pinto yo»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (trad. I. Herrera), Madrid, Arena Libros, 2002, p. 89.

<sup>39</sup> Richter, G., «Notas, 1964-1965»..., art. cit., p. 21.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 20.