



Filosofía e(n) imágenes

ANA GARCÍA VARAS (ed.)

Filosofía e(n) imágenes



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3263>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Filosofía e(n) imágenes

Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos



Edición

Ana García Varas



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2012

Publicación número 3.196
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

© Los autores, 2012
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico», 2012

ISBN: 978-84-9911-209-1
DEPÓSITO LEGAL: Z-2.285/2012

IMPRESIÓN: Huella Digital, S.L. Zaragoza.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRÓLOGO

Vivimos en un entorno «inundado de imágenes»: prácticamente en cualquier situación cotidiana una multitud de imágenes pasa de forma vertiginosa junto a nosotros. La expresión, ya común, se traduce no únicamente en la abundancia de fenómenos icónicos, sino en el hecho de que las imágenes nos arrastran, nos rodean y nos sobrepasan sin que con frecuencia sean siquiera objeto de nuestra atención directa. A diferencia de lo que sucede con el lenguaje verbal, convivimos con las imágenes sin disponer, en gran parte de los casos, de las herramientas analíticas necesarias para descifrarlas, manejarlas o criticarlas.

Por otra parte, desde principios de los años noventa del siglo pasado asistimos a lo que se ha dado en llamar el «giro icónico» o «giro pictórico» en el estudio de la cultura y de la filosofía. Tal expresión, siguiendo el modelo del giro lingüístico, no solo hace referencia a un interés renovado por los fenómenos icónicos, sino al estudio de lo real y lo cultural a través de sus expresiones en imágenes. Es decir, la imagen se convierte aquí en lugar clave de reconocimiento y análisis filosóficos.

Este contexto exigirá, por lo tanto, como uno de los elementos básicos de interpretación de nuestros entornos y formas de acceder al mundo, una indagación en profundidad de los significados de la imagen. A tal reto responden las contribuciones del presente volumen: se trata aquí tanto de pensar la imagen y sus formas de configurar sentido, como de explorar las posibilidades de un pensamiento en imágenes en la actualidad. De esta manera, integrando la aportación del pensamiento filosófico con el estudio del arte contemporáneo y la teoría estética, cada uno de los capítulos del libro aborda distintos elementos de las imágenes actuales, tanto dentro como fuera de la creación artística: Gerard Vilar, en primer lugar, reflexiona sobre los procesos de estetización que, dentro de la mercantilización capitalista, tienen lugar en las imágenes artísticas

de la violencia; José Luis Molinuevo, por su parte, examina cómo se plasma la ambigüedad de la sociedad actual en las series de televisión de los últimos años, ambigüedad que construirá nuevas formas de narración en imágenes; a continuación, Jesús Vega Encabo analiza las estrategias de visualización de la ciencia en la actualidad, mostrando cómo la tensión entre el rechazo a las imágenes y su adhesión es esencial en aquella; Ana Martínez Collado, de la mano de distintas autoras y artistas feministas, reflexiona sobre género, experiencia de violencia y formas de poder dentro de las políticas de la visión; Domingo Hernández Sánchez investiga la contraposición entre las que denomina imágenes sin imaginación, imágenes solidificadas comunes, y las apariencias incompletas, imperfectas, que abrirían una estética del no-del-todo; y, por último, Ana García Varas aborda la definición del medio de las imágenes frente al lenguaje, insistiendo en la relevancia del tiempo y la diferencia frente a los elementos exclusivamente espaciales en la definición del sentido icónico.

Una obra como esta está necesariamente en deuda con muchas personas: en primer lugar y por supuesto, con cada especialista participante por su disposición y dedicación en las distintas fases de esta publicación. Asimismo, me gustaría agradecer a José Solana su apoyo desde el primer momento en el curso «Filosofías de la imagen», que daría origen a este volumen. Por último, he de agradecer también a los responsables de la Institución «Fernando el Católico» su implicación y toda su ayuda tanto en dicho curso como en la aparición de este libro.

LA ESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN VIOLENTA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

GERARD VILAR

La expresión «estetización de la imagen» puede parecer de entrada dudosa por redundante, una construcción conceptualmente artificiosa de algo que es parte del estado natural de las imágenes. Todas las imágenes son estéticas, todas tienen esa dimensión gracias a la cual se nos hacen accesibles a través de los sentidos, y, ante todo, la vista. Es más, no solo las imágenes, sino, como bien explicaba Kant en la «Estética trascendental» de la *Crítica de la Razón Pura*, para nosotros cualquier información tiene una dimensión estética en la medida en que tiene que pasar por los sentidos para llegar a nuestro entendimiento, incluso las demostraciones lógicas o los teoremas matemáticos son estéticos cuando se escriben sobre una pizarra o una hoja de papel. Aunque esto es cierto, aunque toda imagen sea ya de por sí estética en el sentido cognitivo más básico, no es cierto que toda imagen esté ya de suyo estetizada, pues la estetización es un proceso de índole social que afecta solo a algunas imágenes y ello solo en determinadas circunstancias. La estetización es un fenómeno sociológico amplio conocido desde hace décadas, pero mal estudiado en su conjunto. De ello se ha ocupado ante todo la filosofía continental con su habitual ambigüedad conceptual. Después de que Walter Benjamin escribiera acerca de la «estetización de la política» en los años treinta del siglo pasado, nociones como la de *sociedad del espectáculo* (Debord), el *simulacro* (Baudrillard), *estetización de la vida cotidiana* (Welsch), *de la Lebenswelt* (Bubner), *vaporización del arte* (Michaud) y otras¹ han intentado captar aspectos del triunfo social de la estética en casi todos los ámbitos sociales que se ha producido imparablemente con el triunfo del capitalismo en la posmodernidad. Ante esta complejidad y confu-

¹ Véase, especialmente, Welsch, W., «Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects», *Theory Culture Society*, 13 (1996), pp. 1-24; Bubner, R., «Ästhetisierung der Lebenswelt», *Aesthetische Erfahrung*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989, pp. 143-156; Michaud, Y., *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 2007.

sión, propongo distinguir tres grandes acepciones del término *estetización* y del adjetivo derivado, a saber: la estetización como un evento o emergencia, como una metamorfosis o transformación y como una recomposición o reorganización.

Así pues, en primer lugar, tendríamos como primera acepción el proceso histórico cultural y social por el que emerge o aparece una esfera de lo estético, esto es, una esfera cultural diferenciada frente a otras esferas como las de la ciencia y la técnica o la normativa. En dicho proceso, que se remonta a finales del siglo XVII, se pueden identificar una pléyade de fenómenos sucesivos y creciente tales como:

- el surgimiento de la crítica de arte;
- la aparición de la estética filosófica y la filosofía del arte;
- el florecimiento de instituciones como los Salones y los museos;
- y, posteriormente, de las galerías comerciales de arte y los marchantes;
- la emergencia de la moda, el diseño, la publicidad y el estilismo;
- ya en el siglo XX, la creciente importancia del cine, la tv, y hoy de Internet;
- la generalización de las exposiciones, las bienales, etc.;
- el giro visual de la cultura en general; y
- luego, los centros de arte contemporáneo, la gastronomía de vanguardia.

Todos estos fenómenos son procesos complejos objeto de estudio por parte de la sociología, la historia, la historia del arte y, en general, de las ciencias sociales y humanas. La estética filosófica tiene aquí, sobre todo, que escuchar, aprender y ayudar a la clarificación de los conceptos.

En segundo lugar, también llamamos estetización al proceso por el que algo no estético deviene estético, algo preexistente extraestético se metamorfosea en algo estético. Encontramos este tipo de procesos en fenómenos tales como:

- la aparición del arte autónomo como algo separado de las artesanías;
- la génesis del *homo aestheticus* y del gusto;
- la subjetivización de lo bello, del arte, de los valores, de la cultura;
- la conversión del mundo en «ocasión» para autoexperiencias del sujeto;
- la denominada «estetización del mundo de la vida».

Este es un campo más propicio para la filosofía, puesto que se trata principalmente de dar explicaciones conceptuales del significado del surgimiento de lo estético, su especificidad, sus características y su definición.

Por último, y, en tercer lugar, llamamos estetización al proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones (normativa, cognitiva, etc.), esto es, un fenómeno de recomposición de las dimensiones integradas en el objeto. Por ejemplo, en fenómenos como:

- la estetización de la política;
- la estetización de la historia; y
- la estetización de las imágenes, especialmente: la estetización de reportajes gráficos periodísticos o la estetización de obras de arte.

Esta es la acepción del término de la que vamos a ocuparnos aquí. La estetización de la política, ya denunciada por Walter Benjamin al final de su famoso trabajo sobre la obra de arte, es un hecho bien conocido por todos en la actualidad. Recordemos, solo por poner un ejemplo, el que quizás haya sido el momento culminante del fenómeno en los últimos tiempos: la última campaña de las presidenciales en EE. UU. que ganó Barack Obama con un mensaje tan vacío como una pintura monocroma, el célebre «Yes we can», un mensaje que recorrió el mundo informativo como un *tsunami*, y, a través de *youtube*, el mundo virtual, y que hoy ya ha sido prácticamente olvidado como un *spot* publicitario cualquiera. La imagen de Obama, mediante el cartel realizado por Shepard Fairey inspirado en un lenguaje proveniente del cartelismo del realismo socialista, se convirtió en un icono en el que depositar todas las esperanzas escatológicas y las ilusiones trascendentes de una generación, hoy perfectamente defraudadas.

Con la fórmula «imágenes estetizadas» designamos a aquellas imágenes cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo, y hasta lo anula. En el ámbito de los medios de comunicación de masas, por ejemplo en la información o en la publicidad, es un fenómeno relativamente frecuente. Imágenes cuya función principal debería ser transmitir una información, aunque sea muy retóricamente, se transforman en imágenes embellecidas en las que el valor estético no solo se encuentra alzaprimado frente a los valores cognitivos y normativos, sino que domina sobre ellos debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos. En la fotografía documental nos encontramos a menudo con este fenómeno de compleja causalidad. Pensemos, por ejemplo, en esas fotografías que documentan la barbarie, pero que son tan logradas, tan perfectas, incluso tan hermosas y conmovedoras que hasta les dan premios. Una simple ojeada a los premios World Photo Press de los últimos veinte años resulta reveladora e ilustrativa de lo que estamos hablando. Todas son fotografías de situaciones de violencia, dolor, humillación, desesperación, barbarie. Algunas son obras maestras. Una que me gusta mucho es una instantánea ma-

ravillosa realizada por el fotógrafo Hocine en Argelia en 1997 y que le valió el primer premio de ese año. Vemos a una mujer musulmana llorando de desesperación por la muerte de algún ser querido. Para los públicos medios occidentales es una perfecta Pietà, la Virgen María llorando la muerte de su hijo. Ningún artista contemporáneo podría hacerlo mejor. Pero, claro, la calidad estética reconocible de esta imagen reprime indudablemente los hechos que refiere tanto como el juicio normativo, moral y político. En cierto sentido, es un documento perverso y que nos invita a cierta perversión a los que nos exponemos a su contemplación.

Todo esto pasa con mucha frecuencia también en el mundo de la publicidad. Muchas campañas publicitarias contemporáneas también acaban fracasando porque la fuerza de su dimensión estética barre con sus objetivos informativos, persuasorios, seductivos e inductores. Algunas campañas publicitarias son legendarias en este sentido: las fotografías de Oliverio Toscani para Benetton, la campaña del perfume Opium de Yves Saint Laurent del 2000, con Sophie Dahl desnuda, algunas de las imágenes de la campaña de ropa juvenil SHS titulada «Good Bye Innocence de 2007», o la reciente campaña de colonia y ropa de la nueva marca del diseñador de moda Tom Ford. Especialmente recordada es la imagen utilizada por Toscani para la campaña de United Colors of Benetton en la que aparece un enfermo de SIDA agonizando rodeado de sus familiares. Se trata de una foto real realizada en Estados Unidos en 1991 por la fotógrafa Therese Frare, amiga de David Kirby, el enfermo. Tras pedirle autorización, Frare envió la foto a un concurso donde Toscani la eligió para su uso publicitario. El original era en blanco y negro, pero la compañía decidió colorearla. Por aquella fecha, el SIDA era una enfermedad completamente estigmatizada. Para mucha gente, el uso estético de dicha imagen y su aparente desprecio por la dignidad del enfermo y su dolor y el de sus familia significó un profundo rechazo de la marca y sus productos –exactamente el efecto contrario buscado por la publicidad–, aunque algunos argumentan que esta campaña contribuyó a un aumento de la consciencia sobre la problemática humana y social de la enfermedad.

EL CARÁCTER ESTETIZADO COMO PROPIEDAD RELACIONAL

Hagamos un pequeño inciso sobre la estetización como categoría de la teoría del arte. La estetización en general, no solo de las imágenes, es el proceso por el que se constituye una propiedad de tipo relacional. Una propiedad es un atributo de un objeto. Hay propiedades monádicas o no relacionales y propiedades poliádicas o relacionales. Ejemplo del primer caso, de las propiedades monádicas, podrían ser las propiedades físicas que posee el plutonio, propiedades tales como ser radiactivo, ser metal o tener el número ató-

mico 94. Igualmente, una fotografía Cibachrome de Jeff Wall de gran formato pesa, supongamos, cinco mil gramos o el artista la compuso en una determinada fecha. El peso o la fecha de composición son propiedades que no son relativas. Por el contrario, las propiedades relacionales son siempre propiedades relativas porque dependen siempre de una relación. «Ser más alto que» o «ser menos pesado que» son típicas propiedades relacionales, tan importantes como las monádicas, pero que no tienen el mismo carácter estable que estas, en cambio, poseen. En el ámbito social y cultural las propiedades relacionales son muy frecuentes, quizás las más frecuentes, pero también las encontramos a menudo en las ciencias experimentales. Una propiedad mecánica tan objetiva como la dureza en realidad es una propiedad relacional, ya que la dureza de un material se define por comparación con otro material. Así, el diamante tiene una dureza máxima en una escala comparativa que empieza con el talco. En economía casi solo tratamos con propiedades relacionales. Algo tiene un valor solo en relación con otras cosas. Una vivienda, pongamos por caso, vale en un mercado, que es un espacio de relaciones donde el valor se puede realizar solo en el momento en que haya alguien dispuesto a pagar lo que se pide por ella. Si no hay nadie dispuesto a pagar por ella, lo normal es que su valor disminuya o se considere solo nominal. Por ello un piso cualquiera en España hace tres años valía x y hoy, en 2012, vale mucho menos. Cualquier átomo de plutonio tiene 94 protones en su núcleo con independencia de que alguien lo sepa o no. El valor de una vivienda depende de la capacidad de compra, las necesidades, los deseos y los intereses de los individuos en un determinado momento. Del mismo modo, y pasando al campo de la estética, la belleza o la *artisticidad* son típicas propiedades relacionales. Que algo sea bello depende de que al menos una mente lo reconozca como bello, aunque casi siempre sea para varias mentes, es decir, sea intersubjetiva. La belleza puede ser apreciada y reconocida por una colectividad como si fuera una propiedad monádica, aunque no lo es. Potencialmente, cualquiera puede apreciar la belleza de una imagen o de un objeto, pero es perfectamente posible que algunos no la aprecien y no sepan o quieran reconocerla. Dicho reconocimiento, como ya explicara Kant en su teoría del gusto, depende de la actitud que configura la mirada. Igualmente, que algo sea arte es una propiedad siempre para un nosotros, o al menos para un yo. Las razones que hacen que algo sea arte tienen que ver con propiedades relacionales. Si cambian las razones por las que atribuimos a un objeto etnológico unas determinadas propiedades relacionales, entonces puede cambiar radicalmente nuestra mirada sobre él. Así, una máscara africana puede dejar de ser una mera artesanía de una tribu africana exhibida en un museo de etnología para convertirse en arte y ocupar un lugar en el museo de bellas artes. Desde Duchamp y sus *ready-mades* la *artización* de objetos cotidianos ha sido uno de los fenómenos más singulares de la historia del arte del siglo

pasado, lo sigue siendo en el presente y es uno de los grandes temas de la estética contemporánea².

El carácter estetizado que pueda tener una imagen, una obra de arte, la vida cotidiana, la historia o la política es el resultado de la atribución de una propiedad relacional. Se asemeja mucho al valor económico o, más exactamente, a lo que Karl Marx denominó carácter fetiche o fetichismo de la mercancía, esto es, la apariencia de valor objetivo que tiene para los individuos de una sociedad la mercancía o el dinero, cuando en realidad, tras esa apariencia de objetividad, se oculta una mera relación social. Un billete de cien euros es un papel impreso que en sí mismo no vale esa cantidad, sino que es un medio de pago que refleja unas determinadas relaciones sociales entre individuos. El comportamiento frente al dinero como ante un fetiche con vida y poderes propios es la analogía en la que Marx se inspiró para teorizar acerca de este fenómeno social. Puede vivirse el fetichismo sin saberlo o puede vivirse sabiéndolo y reconociéndolo como tal. Igualmente, podemos relacionarnos con objetos estetizados sin saber que están estetizados o relacionarnos con ellos sabiéndolo y reconociéndolo. La mayoría de los visitantes de los museos de bellas artes ignoran hoy que todas esas obras de arte de contenido religioso, antes de ser estetizadas y colgadas en los museos eran elementos de un ritual religioso, parte de una liturgia que se celebraba en una capilla o una iglesia a la que servían propiciando la piedad religiosa y la fe. Para percibir esas obras como objetos estéticos hay que estar en otro mundo institucional, con otro orden de razones distinto al del culto religioso, como es el museo. Y para percibir las como objetos estetizados hay que tener una mirada teórica que nos permita verlas como objetos estetizados. Al igual, pues, que el fetichismo de la mercancía, solo podemos reconocer la estetización desde una teoría o unos determinados conocimientos que nos permiten interpretar lo que hay. La estetización, pues, tiene sus causas en las relaciones sociales y es un fenómeno social contingente solo reconocible intersubjetivamente.

ESTETIZACIÓN EN EL ARTE PREMODERNO

La estetización es un fenómeno que afecta a toda suerte de imágenes en el mundo contemporáneo. Pero, como inevitablemente tenemos que limitarnos, a partir de aquí nos referiremos solamente a las imágenes artísticas, y, para centrarnos en el fenómeno más frecuente y evidente, nos centraremos en las

² Danto, A., *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002; de Duve, T., *Kant After Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996; Vilar, G., *Las razones del arte*, Madrid, Machado, 2005.

imágenes de la violencia. Para empezar vamos a recordar un poco de historia del arte. La estetización de la violencia en el arte es un viejo procedimiento de los artesanos y los artistas para mover al espectador a la piedad o la admiración y el respeto. El arte cristiano estetizó con maestría las representaciones de los momentos violentos que abundan en la historia sagrada veterotestamentaria y en la del cristianismo. Las representaciones de los martirios de los santos, empezando por el de Jesucristo, son parte esencial del imaginario de Occidente y de la humanidad. Nada de esto era nuevo. Otras culturas y religiones del pasado conocieron, y muy bien, los procedimientos para estetizar y embellecer lo monstruoso, lo violento y lo terrible. Pero la cultura cristiana es la que llegó a los más altos grados de refinamiento. Supongo que ello debía ser inevitable en una religión que tiene como representación central la agonía de un hombre en una cruz tras ser humillado y torturado, método desarrollado por los romanos para castigar a los peores criminales. Estetización o prohibición de las imágenes, una alternativa efectiva que podemos rastrear en la historia del arte cristiano. El protestantismo se negó a seguir con el juego, al igual que los iconoclastas ocho siglos antes que los reformadores del Renacimiento.

Los artistas de la contrarreforma católica elevaron las técnicas de inducción a la piedad a unas alturas que no serían superadas hasta bien entrado el siglo XX. Españoles e italianos, así, destacaron en la representación de una pléyade de santos mártires que fueron torturados hasta morir tras sufrir amputaciones, evisceraciones, desmembramientos, despellejamientos y abrasamientos en la barba-coa. En el Barroco abundan también las representaciones de los héroes de la historia sagrada en el momento de sufrir o ejercer violencias extremas. Pensemos, por ejemplo, en las brutales representaciones de la heroína judía Judith cortándole la cabeza a Holofernes en las obras de Caravaggio o de Artemisia Gentileschi. O en Rembrandt representando el momento en que dejan ciego a Sansón después de que la traidora Dalila le haya cortado los cabellos, sede de su fuerza. La extrema violencia representada y estetizada en estas obras del siglo XVII raramente volveremos a encontrarla en los dos siglos siguientes. Sin embargo, cuando la reencontramos, la naturaleza del arte ya ha cambiado radicalmente. Porque las prácticas de estetización de las imágenes en la cultura premoderna se desarrollaban dentro de unos límites estrictamente marcados por la idea de belleza. El arte debía ser bello, aun representando el horror. La famosa afirmación de Kant según la cual no se debe destruir la complacencia estética y que, por consiguiente, todo puede ser representado salvo lo que provoca repugnancia, resume muy bien el consenso implícito en torno a una norma del arte en ese período³.

³ Kant, I., *Crítica del Juicio*, § 48.

DESESTETIZACIÓN EN EL ARTE DEL SIGLO XX

La irrupción de los movimientos de vanguardia en el arte occidental a principios del siglo XX trajo consigo, por un lado, un proceso generalizado de desestetización de la violencia relacionada con la búsqueda del efecto de *shock* sobre el público, pero, por otro lado, se extendió ampliamente un fenómeno de desestetización del arte en general. Las imágenes surrealistas son paradigma de lo primero. Las formas conceptuales del arte contemporáneo desde Duchamp lo son de lo segundo. Desde el célebre *Grito* de Edvard Munch a las imágenes del comienzo de la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel, la definición del arte se ha desembarazado completamente del corsé tradicional que en las primeras fases del arte moderno, de Baudelaire y Monet al Picasso precubista, todavía encerraba el arte en el círculo de la belleza y el placer estético. Surrealistas, expresionistas y otras vanguardias se adentrarán en el ámbito de otras experiencias relacionadas con el *shock*, el displacer y la repugnancia o el asco que estuvieron tantos siglos negadas y prohibidas en el arte.

Sin embargo, el caso de las imágenes desestetizadas de la violencia en las vanguardias forma parte de algo más amplio que afecta al concepto mismo de *arte*. Es cierto que hasta los años cincuenta del siglo pasado los movimientos artísticos se mueven en un concepto de experiencia estética ampliado más allá de la belleza. Las obras de Dalí o de Hans Bellmer no son bellas, pero son un lugar donde la experiencia estética todavía negocia con las emociones y las conmociones. El arte de Duchamp y de sus seguidores de la segunda mitad del siglo, desde los minimalistas y conceptuales hasta los artistas del presente, ya no presupone la experiencia estética en el mismo sentido, el arte se desestetiza porque la estética ya no es definitoria de muchas formas de arte, porque este se des-define⁴. *La Fontaine* de Marcel Duchamp ya no debe mirarse como un objeto estético. Quien aprecie su forma, la textura y color de la porcelana, las connotaciones urino-genitales que puedan evocarse, etc., no está comprendiendo nada. Lo que importa es el concepto, la provocación intelectual, el cuestionamiento del concepto de arte y de la tradición. Para muchos, ese tipo de operación conceptual lleva a la desartización del arte, a la pérdida de las cualidades artísticas que se supone tenía este como algo propio de su naturaleza⁵. El concepto de *arte* ha cambiado. La dimensión estética, en el sentido de la apelación a las emociones y sentimientos, puede estar en la experiencia del arte o puede no estar, como en cualquier obra conceptual. De hecho, hoy cualquier cosa puede ser una obra de arte. Su estética ha pasado a ser algo secun-

⁴ Rosenberg, H., *The De-definition of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

⁵ Vilar, G., *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, EUSAL, 2010.

dario y prescindible en muchas formas de arte del último medio siglo. Lo importante parece ser el significado, con lo que la experiencia del arte se ha convertido en una experiencia intelectualizada y redobladamente reflexiva, y la creación artística ha derivado más bien a una forma de investigación en lo social y humano, distinta a la puramente teórica de las ciencias, pero análoga a ellas. Incluso hay quien hoy sostiene que el arte es una ciencia social.

Todo ello no significa que la estética no tenga su lugar en el arte contemporáneo, como un rápido vistazo a los nombres más evidentes del arte de hoy permite reconocer. Puede que las obras de Hans Haacke, Antoni Muntadas o Esther Ferrer no tengan usualmente estética. Pero, en cambio, sí la siguen teniendo Cindy Sherman, Rachel Whiteread o Jaume Plensa.

Visto en la narración que estoy esbozando aquí, lo que podemos observar en el arte contemporáneo es la repetida presencia del fenómeno, en las condiciones actuales del arte, de lo que hemos venido llamando «estetización», aunque desde la perspectiva esbozada más bien habría que hablar de «reestetización».

LA REESTETIZACIÓN CONTEMPORÁNEA

Por «reestetización» en el arte contemporáneo entiendo el muy frecuente fenómeno por el que imágenes y obras artísticas que fueron, han sido o son creadas con otras finalidades y supuestos se convierten en presas de procesos de estetización y acaban siendo poseídas por el carácter de estetizadas. Así, a mediados de octubre de 2010, podían comprarse en la feria de arte Frieze en Londres, en la galería de Juana de Aizpuru, por módicas cantidades de cinco cifras, fotografías de gran formato de la *performance* de Santiago Sierra *20 Trabajadores en la bodega de un barco*, realizada en el puerto de Barcelona como una llamada de atención crítica al maltrato y mercadeo al que son sometidos los trabajadores emigrantes. Consistía en pagar 20 dólares a 20 trabajadores extranjeros para ser recogidos por un barco de carga portuaria de 20 metros de eslora y ser transportados ocultos en las bodegas hasta otro punto del puerto y volver durante unas tres horas de viaje. Todo ello en el mes de julio de 2001, con un calor formidable. La acción tuvo un fuerte impacto mediático y las constantes interferencias causadas por la presencia de la prensa alteraron el normal desenvolvimiento del evento hasta su cancelación antes de la fecha prevista. Todo ello se produjo en un contexto en el que los trabajadores inmigrantes de la ciudad realizaban constantes encierros contra la ley española de extranjería. La documentación de lo que fue una *performance* de arte político, arte de intervención en una problemática sensible del orden del día, se vende hoy en las grandes ferias de arte donde un sofisticado público internacional

compra estas imágenes para coleccionarlas al tiempo que invierte su dinero en valores que presumiblemente acabarán rindiendo buenos réditos.

Ana Mendieta fue una artista de origen cubano pionera en el arte feminista en los setenta y ochenta, esposa del escultor minimalista Carl André, muerta en circunstancias poco claras en Nueva York en 1985, al caer de un edificio de 34 plantas en Greenwich Village. Un tema recurrente de su obra es la violencia contra el cuerpo femenino, y algunas de sus *performances* se cuentan hoy todavía entre las más radicales de ese movimiento artístico. En las fotografías de 1973 en una *performance* realizada en su apartamento titulada *Rape Scene*, la vemos cubierta de sangre, mostrando sus nalgas como si hubiera sido objeto de una cruenta y atroz violación. Se trataba, hace más de treinta años, de un arte político y denunciatorio en una época en la que la violencia contra las mujeres todavía no había sido conceptualizada rectamente como violencia de género y era percibida más bien como un asunto privado, «riñas de parejas», conductas perdonables de tipos brutotes, hombres con la mano un poco suelta. El arte de Mendieta ha hecho su camino hasta el presente y en cuarenta años se ha consolidado en las narrativas históricas del arte feminista, se lo reconoce por su valor como pionero y por una sensibilidad que ha tenido miles de seguidores y emuladoras en todo el mundo. Al mismo tiempo, también se ha convertido en un valor seguro para el coleccionismo y la inversión en arte contemporáneo. La galería neoyorkina Lelong, una de las más prestigiosas y selectas galerías del mundo, con sedes también en París y Zúrich, es la administradora de la herencia de Ana Mendieta. En su nómina están algunos de los artistas políticos más reconocidos. Puede uno dirigirse a ella para comprar fotografías, fotogramas de sus cortos, dibujos, y demás, piezas que acaban colgando en los salones de los ricos y poderosos que pueden permitirse el lujo de pagar las sumas astronómicas que Lelong pide por ellas, y que les permiten presumir ante sus invitados de poseer auténticos Mendieta donde la artista enseña su trasero.

En los dos casos aducidos, creo que estamos ante obras que en su momento fueron provocadoras y tuvieron un efecto en el público acorde con las intenciones de los artistas, pero, con el paso del tiempo, su fuerza crítica se ha disuelto como un azucarillo en el agua quedando tan solo como índices de una existencia normativa pasada y como productos de artistas reconocidos en el mundo del arte, muy especialmente en el mercado del arte. Ningún artista tiene control sobre la posteridad. Nadie lo tiene. Y difícilmente pueden las cosas ser de otra manera. El problema que se nos plantea en este punto es el de si mucho de este arte político del presente ya no tiene que esperar al menos algunas décadas para ser neutralizado y estetizado –algo que sería, pues, un proceso inevitable–, sino que ya nace directamente con dichas propiedades. Hoy abunda un arte que es pura estetización y que está neutralizado desde el primer momento aunque sus creadores pretendan otra cosa.

SUBSUNCIÓN BAJO EL CAPITAL

Todas las ramas de la producción y cada vez más actividades antes no mercantiles caen sistemáticamente bajo el dominio de las relaciones capitalistas. La «subsunción bajo el capital» es uno de los fenómenos señalados por Marx que con más constancia se ha extendido desde los tiempos en que este redactó *El Capital* y que, con seguridad, continuará en el futuro⁶. La mercantilización capitalista también parece dominar por completo el mundo del arte, el cual, contra las previsiones de Marx y de tantos vanguardistas, ha quedado, como cualquier rama de la producción, subsumido al capital. El arte no es enemigo del capital, a pesar de lo que pensaba Marx y de que muchos aspectos de los procesos de democratización en el mundo del arte apunten en dirección contraria. Ello sitúa en muchas ocasiones a la producción artística en una situación contradictoria en la que el sentido y la realidad, las intenciones y los medios, entran claramente en conflicto. Los mecanismos de la subsunción actúan muy rápidamente. Ciertamente, tenemos islas donde la creación y la recepción artística resisten reinventándose: en museos, en fundaciones, en Internet, lugares todos ellos en los que las relaciones capitalistas acechan en las puertas y ventanas, cercándolos como una inundación incontrolada que todo lo invade. De hecho, todos los que se aíslan en estos espacios relativamente protegidos, en realidad viven fuera de ellos. Nadie vive fuera de esta realidad dominada por el capital y el espectáculo que lo define actualmente. Y puesto que el espectáculo debe continuar, muchos artistas se prestan voluntaria o involuntariamente. Pondré algunos ejemplos para entender mejor de qué estamos hablando.

Fernando Botero es un artista bien conocido de todo el mundo porque sus esculturas se encuentran en todas las grandes ciudades del planeta y sus pinturas de gentes gordas son muy célebres y celebradas. En 2004 Botero presentó su serie de pinturas *Abu Ghraib*, inspiradas por la revelación de las torturas y humillaciones que los soldados infligían a los presos iraquíes. Son cuadros que representan a presos volumétricos desnudos, atacados por perros feroces, a presos amontonados, apaleados y colgados. Son 78 óleos de mediano tamaño que inmortalizan la vergüenza de los delitos cometidos en esa cárcel inhumana donde imperaba la injusticia, un episodio más de la historia de la infamia. Botero lleva seis años paseando esta colección por distintos centros del mundo, incluyendo algunos estadounidenses, con una finalidad denunciatoria. Al parecer se compara con Goya y sus *Desastres de la guerra*. Sin embargo, cualquiera puede ver que aquí hay algo que no funciona, que a diferencia de los grabados de Goya, que, misteriosamente, no han perdido su fuerza crítica, aquí

⁶ Marx, K., *El Capital, libro I, capítulo VI (inédito)*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

falta autenticidad, sobra oportunismo, y estamos ante un caso evidente de estetización de la violencia. Estos cuadros y dibujos, que de momento no están a la venta, que se sepa, acabarán siendo subastados por alguna gran compañía y los comprarán coleccionistas de todo el mundo a quienes lo que estas obras representan les importa bien poco. Invertirán su dinero en un valor seguro, y puede que incluso algún republicano los compre en EE. UU. para celebrar que en tiempos de los Bush las cosas se hacían como Dios manda.

Los hermanos Jake y Dinos Chapman pertenecen al grupo de jóvenes artistas británicos que fueron lanzados al estrellato internacional por el conocido publicitario y coleccionista Charles Saatchi en los noventa, con sus provocadoras obras, llenas de violencia y sexo. Algunas de sus piezas más conocidas son recreaciones tridimensionales de algunos de los grabados de la serie de Goya *Los desastres de la guerra*, o reciclajes de auténticos grabados del clásico español. De modo parecido, aunque con aires escandalosos, estas obras no consiguen transmitir ningún mensaje ético o político, porque este queda sepultado por una estética irónica que termina más bien denunciándose a sí misma más que a la guerra y la violencia. El misterio, para nosotros, es cómo es posible que la obra singular de Goya mantenga esa vigencia, esa autenticidad y esa fuerza que los Boteros y los Chapmans de hoy intentan reciclar en vano en sus obras.

Tuol Sleng es un nombre menos conocido que Auschwitz o Mauthausen en la historia de los genocidios del siglo XX, pero de parecido calibre por lo que hace a la infamia. En los cuatro años del régimen genocida de Pol Pot murieron entre uno y dos millones de camboyanos. Tuol Sleng era la prisión secreta de Pol Pot en Camboya durante los años que gobernó el país, de 1975 a 1979. Unos 30.000 prisioneros, hombres, mujeres y niños, fueron exterminados en ella por los khmeres rojos. Al liberar el campo los vietnamitas en 1979, se encontraron con un archivo de unas 6.000 fotografías de las personas exterminadas en él. En 1984 se rodó el film *Los gritos del silencio*, una película de éxito con música de Mike Oldfield. Mucho después, en 1996, se hizo el libro *Killing Fields* que acompañó una exposición itinerante que recaló en el MoMA de Nueva York. Una edición limitada del catálogo de dichas fotografías fue publicada por Twin Palms Publishers de Santa Fe y hoy es un libro de coleccionista de elevado precio. Que la exposición fuera al MoMA dio entonces la primera pista de lo que habría de ocurrir inexorablemente, a saber: la apropiación continuada del archivo y la memoria del genocidio por parte del mundo del arte contemporáneo. Las exposiciones sobre el exterminio se suceden en los centros de arte de todo el mundo y artistas de todo tipo se apropian de la iconología del campo y sus muertos para toda suerte de obras artísticas bienintencionadas. El último, el artista holandés Peter van de Klashorst, un pintor de desnudos femeninos que ha encontrado aquí una vía para acallar su conciencia moral. Y antes que él una larga serie de nombres poco relevantes, sin duda,



Tuol Sleng, campo de exterminio 1975-1979. Hoy atracción turística.

pero que ejemplifican a la perfección un mecanismo que no funciona en absoluto y que es productor de mal arte, arte estetizado por adelantado, un arte que nace ya muerto y sin valor artístico, por más que pueda tenerlo como mercancía que es.

El campo mismo de Tuol Sleng se ha convertido en uno de los destinos turísticos principales de Camboya. No hay turista, asiático u occidental, que no pase por este campo de exterminio y contemple las calaveras humanas amontonadas en vitrinas, algunas fotografías del archivo o los espacios del horror. El turista contemporáneo lo consume todo, la memoria del terror también. ¿Es eso malo? ¿Está mal que unos y otros dejemos en las arcas de un país pobre como Camboya unos dineros que resultan muy necesarios y, de paso, recordemos lo que allí ocurrió con la connivencia por acción u omisión de las potencias occidentales y de China? Nada malo hay en ello, seguramente. Pero la estetización de la historia y del arte hace que no puedan ser auténticas formas de conocimiento, generan figuras de una falsa consciencia que tiene que ver no tanto con la solidaridad, la justicia y el altruismo, como con el confort moral, que es

una nueva modalidad de satisfacción hedonista. Es lo humanitario como espectáculo. Visitamos esas exposiciones, contemplamos ese arte, y con ello damos por hecha nuestra buena obra del día, nos sentimos reconfortados porque hacer el bien es gratificante para la conciencia moral, y genera una positiva satisfacción con la vida. Pero ¿es esto un destino inevitable o hay alguna otra opción?

EL ESPECTADOR EMANCIPADO

No hemos de ser pesimistas. La alienación no será nunca total. El mundo es demasiado imperfecto para algo así, porque la distopía perfecta es tan improbable como un mundo utópico perfecto. El Big Brother imaginado por Orwell ha resultado ser una comedia de manipulación mediática y electrónica. Existe, claro. Pero también existen Pirate Bay, Wikileaks o Jaques Rancière. La estetización es un fenómeno cosificador, pero podemos rechazarlo e inventar otras prácticas. Contra la estetización solo hay un remedio: democracia. Y la democracia significa el empeño permanente en democratizar nuestras formas de vida y nuestras prácticas tanto cotidianas como extracotidianas. En el mundo del arte ello significa que son imprescindibles nuevos espacios y maneras de relación entre el arte crítico, los artistas, las instituciones y un público que debe emanciparse de sus funciones tradicionales. El capital defiende el imperativo de la estetización; la democracia, el de la participación. Pero para participar verdaderamente hay que emanciparse permanentemente. Emancipación, ha sugerido Jacques Rancière en los últimos tiempos, significa inclusión en la participación de los excluidos y creación de nuevas capacidades⁷. Así, Rancière propone, con el ejemplo del teatro, «borrar las fronteras entre quienes actúan y quienes contemplan, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo». Para ello, el buen teatro o la *performance* emancipadores, los que utilizan su realidad separada para suprimirla, «se proponen enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores para convertirse en agentes de una práctica colectiva». Esa enseñanza es emancipadora, democrática y no autoritaria, a diferencia del modelo «leninista» de los movimientos de vanguardia. Hay que partir de la igualdad de las inteligencias y apostar por el autoaprendizaje, según el modelo del «maestro ignorante» desarrollado por Rancière en los años ochenta, que aspira a unas relaciones horizontales radicalmente igualitarias incluso en la enseñanza de las lenguas. Esta hermosa idea también ha sido recogida recientemente, por ejemplo, por Manuel Borja Vilell, actual director del MNCA Reina

⁷ Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Instituto de Estudios Internacionales, 2009; Rancière, J., *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010.

Sofía de Madrid, quien apoyándose en un bello filme corto de Passolini titulado *Che cosa sono le nuvole?*, también defiende la emancipación del espectador. En un teatro de marionetas que representa *Otelo* vemos a los actores rebelarse contra sus personajes, cambiando el texto que deberían recitar y reinventando la obra, a la vez que el público también interviene para hacer justicia contra Yago, desembocando todo ello en una reinención de los papeles de unos y otros, de sus lugares y de sus tiempos. El teatro es la más comunitaria de las artes, y quizás en él, aun cuando sean muy difíciles, tal vez resulten posibles situaciones subvertidoras del orden establecido de este tipo. Hay que recordar, de todos modos, que el teatro y las *performances* participativas ya tienen varias décadas de historia. Pero el problema se agudiza cuando se quieren convertir estas situaciones en modelo ejemplar a seguir por las otras artes, particularmente las artes visuales.

Las formas de arte participativas responden al «giro social»⁸ emprendido por una parte importante del arte contemporáneo en los últimos tiempos. Especialmente relevante ha sido el llamado arte relacional, movimiento teorizado por el crítico francés Nicolas Bourriaud a finales de los años noventa⁹, un movimiento que, a pesar de que haya de ser considerado en la actualidad como un movimiento ya superado históricamente, su idea persiste en múltiples formas de arte social y participativo. Estas formas de arte, no obstante, resultan problemáticas. Para empezar, de facto es muy improbable que pueda haber nunca una comunidad estética auténticamente democrática puesto que la mayoría de los individuos solo tienen y tendrán en el futuro un interés limitado en el arte. Como suele decirse, este jamás será tan popular como el fútbol. Por ello, desde la estética se ha pensado en la comunidad estética democrática como en una figura contrafáctica. Kant fue el pionero con su idea de un *sensus communis aestheticus*. Hoy es uno de los temas del día en los discursos de la teoría y la filosofía del arte¹⁰. Aunque la comunidad estética democrática no vaya nunca a existir de facto, nada nos impide pensarla de iure. Igual que en la esfera de las democracias realmente existentes, el hecho de que una parte de los ciudadanos no se implique en la vida política y no tenga opiniones políticas razonadas no anula ni la democracia ni la ciudadanía, tampoco el hecho de que la comunidad estética realmente existente tenga validez de iure. Yo mismo he propuesto la noción de una República de las Artes como idea regulativa de

⁸ Bishop, C., «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», en *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art*, Stanford, Stanford U. P., 2009.

⁹ Bourriaud, N., *La estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁰ Hinderliter, B., y otros (eds.), *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham y Londres, Duke U. P., 2009; Douzinas, C., y Zizek, S. (eds.), *The Idea of Communism*, Londres, Verso, 2010.

las prácticas artísticas tanto creativas como receptoras¹¹. La realidad empírica social estará más alejada o será más cercana a la idea regulativa, pero esta nos invita contrafácticamente a considerar como ciudadanos de la República de las Artes a todos los miembros de la sociedad y a pensar en su universalización. Esta idea regulativa tiene también naturaleza ética, aunque, puesto que no obliga a nadie, no tiene ni la fuerza de los principios morales ni es vinculante. Uno se adhiere libremente a ella para convertirse en lo que tan sagaz como poéticamente Baudelaire denominó «goût infini de la République»¹², el gusto infinito de república que exhalan a menudo las obras de arte. La cultura de masas con su imperativo de la estetización, el imperio del dinero y del poder que lo convierte todo en mercancía y utilidad, y las fuerzas que empujan al arte por el despeñadero de la desartización no pueden lograr la desaparición del arte sin fin, del arte libre mientras exista ese *goût infini de la République*. A los nostálgicos del arte autónomo de los tiempos románticos o de algunas vanguardias hay que recordarles que la democratización del arte no ha traído su desaparición, sino el dominio de la mediocridad y lo consumible, y que nada nos impide seguir distinguiendo y diferenciando, porque aunque en el presente artístico todo vale, no todo vale igual.

¹¹ Vilar, G., *Las razones del arte...*, *op. cit.*, pp. 210-216.

¹² «[...] En un mot, quel est le grand secret de Dupont et d'où vient cette sympathie qui l'enveloppe? Ce grand secret, je vais vous le dire, il est bien simple: il n'est ni dans l'acquis ni dans l'ingéniosité, ni dans l'habileté du faire, ni dans la plus ou moins grande quantité de procédés que l'artiste a puisés dans le fonds commun du savoir humain; il est dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa poésie, ce que j'appellerais volontiers le goût infini de la République». Baudelaire, Ch., *Pierre Dupont*, 1851.

IMÁGENES DE LA AMBIGÜEDAD. ESTÉTICA DE LAS TELESERIES

JOSÉ LUIS MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO

DE LA PERPLEJIDAD A LA COMPLEJIDAD

Pocas cosas dan más cuenta de la mutación de los conceptos que sus imágenes, de la extrañeza que producen vistas en una época distinta a la de su producción. Un ejemplo lo tenemos en la película existencialista de la «realidad virtual» *eXistenZ* (1999) de Cronenberg. Al final quedan las imágenes audiovisuales de la pregunta por si se sigue en el juego o fuera de él, en lo virtual o lo real. Los personajes están perplejos, no saben qué pensar y, en consecuencia, no saben qué hacer. El final es ambiguo, pues las dos opciones son válidas. Esta película es un ejemplo de manual de lo que hoy se considera como ambigüedad en neuroestética¹: el cerebro considera diferentes perspectivas como igualmente válidas. Pero hay que elegir, porque hay que vivir, y en ese sentido parece necesaria una guía de perplejos que continúe la ya lejana de Maimónides en 1190.

Sin embargo, la misma vida en sus metamorfosis temporales pone en cuestión esos planteamientos hoy día. Como se ha subrayado, uno de los efectos colaterales del 11S es que sus imágenes fueron el comienzo del fin de las especulaciones sobre las fronteras borrosas entre lo real y lo virtual con que inicialmente se quiso presentarlo. No es que ayudaran a salir de la perplejidad en este tema, sino que obligaron a retrotraer su consideración a un ámbito previo: de la perplejidad disyuntiva ante lo virtual y lo real se pasó a la complejidad conjuntiva de ambos. La metáfora gibsoniana del ciberespacio, con todos sus imaginarios icónicos, empezó a perder fuerza hasta su casi desaparición hoy

¹ Zeki, S., «The Neurology of Ambiguity», *Consciousness and Cognition*, 13 (2004).

día. Perplejidad y complejidad están separadas en el ámbito de la imagen. De la perplejidad se sale, en la complejidad se está. Y si la ética pretendía ayudar a salir de la perplejidad, la estética (al menos la cognitiva) aspira a saber estar en la complejidad: el pensamiento en imágenes no se mueve en encrucijadas sino en tejidos, en redes.

Otro de los efectos colaterales del 11S fue el devolver al siglo XXI su verdadero comienzo, lejos del final de los años ochenta del siglo pasado, como se había pretendido. La precisión no carece de importancia, pues afecta al intento de mantener en el idealismo digital de lo virtual aquel idealismo que ya se había intentado superar a comienzos del siglo XX. A comienzos del siglo XXI queda una herencia pendiente del anterior siglo y es la de la superación del idealismo. Lo ideal es simple, lo real complejo, y no se trata ahora de resolver lo complejo en lo simple. Quizá uno de los mayores reconocimientos de este siglo es esa complejidad, pero falta todavía su aceptación, el modificar los esquemas perceptivos para adaptarse a ella. El modelo cartesiano de unir conocimiento y ser proviene de unos arquetipos divinos, no humanos: la autosuficiencia de la sustancia y de la razón como constitutivos humanos. A ello se añade que la duda no es ya hoy un recurso metódico necesario para el conocimiento. Tampoco lo simple, claro y distinto es su meta. La forma de acceder a una realidad compleja es aceptando su complejidad, correspondiéndola mediante un cuerpo instalado en ella. A ello apuntan los tímidos avances de la neuroestética. La realidad compleja define también el ser complejo humano que forma parte de ella. No hay, pues, que tener complejo de reconocerse como complejos en una realidad compleja.

En vez de una cultura de la sospecha, heredera de los dualismos idealistas (mente-cuerpo, sujeto-objeto, apariencia-realidad, etc.) habría que partir en el conocimiento de una aceptación de lo dado. No dividir y restar, sino sumar y multiplicar, sintetizar, apropiarse, *samplear*. El acento no recae ahora sobre lo que se debe hacer en este mundo, sino saber lo que es este mundo. Se trata de saber, no de sabiduría, ideal clásico en que predomina todavía una normatividad ahora impensable. Es decir, el problema sigue siendo la falacia naturalista, la confusión del es con el debe. Hay un planteamiento cartesiano de lo simple, heroico, y excepcional, y otro de lo ambiguo, de lo cotidiano, de lo ciudadano. En las versiones existencialistas (neoidealismos) se sigue caracterizando a esto último en términos de inautenticidad. Pero nuevamente porque se cree que solo se conoce lo auténtico, lo verdadero, si se lleva una existencia auténtica, verdadera. Lo cotidiano y ambiguo queda así excluido. Con ello no se trata de convertirlo en un polo de referencia única, en un elemento excluyente de otros, ya que, al igual que lo llamado «real», es fruto de una construcción. Y en este sentido lo cotidiano ya no funciona como oposición, sino como lugar de mezcla de todo que constituye precisamente su banalidad,

al no funcionar los conceptos idealistas antes mencionados. Es el lugar del *entre*, de las intersecciones, de las diversas posibilidades, de los seres intermedios, de la impostura, de lo fallido. Aquí es donde pueden empezar a ser operativos los criterios icónicos.

Hay algo muy valioso en esos intentos del siglo pasado que merece la pena reconsiderar. Ya a comienzos del siglo XX asistimos al nacimiento de una cultura visual propiciada por el aumento espectacular de las imágenes tecnológicas: la existencia cotidiana se llena de ellas y estas intentan expresarla. Encontramos cuadros, fotografías, anuncios, cine, escaparates, que reclaman la mirada, ser vistos. Es una nueva forma de expresión: la existencia en imágenes. Sin embargo, en el ámbito de la reflexión se establecen dualismos que son impensables en el de la imagen, contraponiendo una modernidad del «yo», de lo auténtico y excepcional, a una modernidad del «se», de lo inauténtico y cotidiano; igualmente se introduce una oposición entre texto e imagen que desgraciadamente oscila todavía entre los extremos de literaturizar la imagen o imaginar lo que sugiere la literatura.

El desajuste entre una existencia cotidiana llena de imágenes y el considerar a esas imágenes como formando parte, en el mejor de los casos, de una baja cultura, se vuelve con el tiempo cada vez más difícil de mantener. Faltan imágenes de lo cotidiano, en parte por el prejuicio mencionado, y también por la ausencia de soportes poliestéticos adecuados. Pero hechos recientes censurando la exposición de imágenes de políticos ya publicadas en periódicos obligan a ahondar más en el problema, en el sentido de que resulta verdaderamente innovador hoy día hacer visible lo visible, mostrar lo que hay, ya que de lo contrario se desemboca en la economía política cultural de las imágenes que impide una cultura política de las imágenes. Con resultados a menudo desastrosos. El mundo que vive de la imagen no propicia, y aun impide, una educación crítica y, por lo tanto, reflexiva no ya contra la imagen sino en imágenes. Se basa, por el contrario, en una corrupción icónica, que fomenta para prohibir una educación en criterios icónicos que le serviría de antídoto. Y esto tiene un efecto multiplicador de contagio. La resistencia ante las imágenes produce curiosamente la indefensión ante ellas. Quienes las perciben como espectadores o las utilizan como educadores con ánimo ejemplarizante son algunas de sus víctimas. De ahí la paradoja de un fenómeno relativamente común como es la educación democrática en imágenes totalitarias.

LA AMBIGÜEDAD DE LO COTIDIANO

La ambigüedad en la tradición idealista es la forma de los conocimientos y existencias inauténticas: lo incierto, amorfo, masificado, impersonal. Deudoras

de la tradición cristiana, esas filosofías proponen una vuelta a lo originario en los templos de ánimo (angustia, náusea...) de situaciones límite en que la decisión abre el comprender y ser originarios. Pero al ser ontológicamente inauténtica la situación de punto de partida, ello tiñe a su vez de una ambigüedad no deseada ese conocimiento y ser auténticos. Es decir, que solo se puede ser auténtico desde la inautenticidad. En este sentido no hay nada más ambiguo que lo originario. En la tradición judeo-platónico-cristiana, la ambigüedad está instalada en el origen del hombre creado a imagen y semejanza de Dios. Pero su destino no parece consistir en ser copia, sino en volver (se) original. La dialéctica original-copia ha lastrado gnoseológica y ontológicamente a la cultura occidental. Ya no se trata solo del descrédito de la imagen, sino de la forma de entender la imagen.

La abundancia de imágenes artificiales producidas por la técnica impactó de tal forma el pensamiento de comienzos del siglo XX que a su final provoca las reacciones edificantes en la línea de la tradición idealista mencionada. Los ejemplos de la crítica a la cultura del espectáculo de Debord o de la imagen como simulacro en Baudrillard están en la mente de todos. Nuevamente, la complejidad de un mundo es concebida en términos de inautenticidad, de oposición entre conocer y ser, apartando de su conocimiento a las imágenes por el abuso de ellas. Y, sin embargo, uno de los mayores legados del siglo XX al XXI es precisamente el valor cognoscitivo de las imágenes de la ambigüedad. Ligadas a eso cotidiano y corriente que es la vida humana en cada momento y lugar. La ambigüedad es aquí la presencia de las diferentes facetas y posibilidades de la vida humana que dan lugar en su mostración a diferentes interpretaciones, a menudo contradictorias, pero que enriquecen el conocimiento y las probabilidades de una eventual decisión. Esas imágenes tienen valor por ellas mismas y no por su reducción a símbolos de algo ajeno.

Que algo está cambiando en esa educación en la complejidad puede apreciarse en un fenómeno audiovisual fácilmente apreciable como son algunas, obviamente no todas, teleseries. Como nombres más recientes pueden citarse: *The Wire*, *Treme*, *Pacific*, *Generation Kill*, *Mad Men*, etc., y capítulos, secuencias o imágenes especialmente significativos de otras. En ellas no hay tanto la presentación de un esquematismo de los personajes como de la complejidad de las situaciones. La tendencia de esas teleseries es a presentar el mundo desde dentro, no desde fuera, no tanto desde la perspectiva del creador, sino de los actores. La naturalidad consiste en que no parece que actúen frente a la cámara, sino que la cámara les sigue a ellos. De ahí los vaivenes, los intermedios, las charlas insustanciales en medio de o a la espera de la acción. No se trata de una linealidad, sino de una multilateralidad. Es el ambiente, el aire, lo que cuenta, más que las hazañas del héroe situado en una campana de vacío.

Buena parte de la crítica tradicional a la imagen producida por las nuevas tecnologías acentúa todavía el carácter de desarraigo que se observa en las analógicas. Conforme las imágenes han migrado del sujeto al objeto, del tiempo al espacio en su tratamiento, sus raíces ya no están en la tierra, sino que son aéreas. Y esto que en el siglo pasado fue patrimonio de un tipo de cine ha migrado ahora a la televisión en algunas de sus series de culto. Estas imágenes audiovisuales, llenas de discontinuidades aunque mantengan una narrativa, corales aunque sigan varias tramas, de lo cotidiano aunque utilicen una pequeña dosis de intriga, crean una atmósfera que es la que el espectador acaba percibiendo. Una percepción que es fruto de la integración del ver y el oír.

Gustan porque son reales como la vida misma pero, a diferencia de los folletones decimonónicos, no provocan grandes emociones que aparten de ella, no son expresionistas sino que son capaces de reflejar, no un ideal, sino lo real, lo que hay: familia, trabajo, guerra... El espectador circula entre ellas. Se nutren de ellas mismas. Siendo reconocibles, son autorreferenciales. Sobre el mensaje priman los detalles, los matices, que, paradójicamente, es lo que las hace más humanas. Y certifican el final de la aventura. Lo nuevo no consiste tanto en lo espectacular (que sí ocurre en algunas películas) como en la administración de lo cotidiano. Incluso cuando la destrucción se vuelve humana, demasiado humana. Una guía, pues, de complejos en la ambigüedad de lo cotidiano.

DOS MODELOS EDUCATIVOS

Del tronco ilustrado salen dos posibilidades: educación para la formación y para el desarrollo. La primera se refiere a la educación en valores, la segunda, al conocimiento. La primera persigue ser mejor, la segunda saber más, conocerse mejor. Son las raíces de lo que hemos apuntado antes como los fenómenos de la perplejidad y complejidad. En teoría tienen que estar unidas, pero su reiterado fracaso en el intento debería hacer reflexionar sobre la conveniencia de tomar nuevos rumbos en educación. Porque no se trata de un impedimento debido a la adversidad de las circunstancias o del tiempo en que vivimos, no es algo corregible, sino que afecta a las raíces mismas idealistas de la educación, ya obsoletas.

Una educación para la ciudadanía debería tener en cuenta la diferencia entre esos dos modelos de educación, para la formación y el conocimiento. No es que sean incompatibles, pero son distintos, y su confusión da lugar a deslices de los que existen claras muestras en la literatura del género. A veces, donde parece que se muestran sus «afinidades electivas» es precisamente donde se expone su disolución. Así, en la paradigmática novela de Goethe (una tópica novela de «formación») sobre los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, se

advierte cómo Enrique es declarado inopinadamente por sus mentores como ciudadano, un individuo que va dando tumbos por la novela, sin que apreciemos en qué sentido es mejor, se ha formado, más allá de haber recorrido algo de mundo y experimentado un revés tras otro. No sabemos si sabe más y dudamos que sea mejor. Como ocurriera ya con el Werther no somos capaces de discernir si se trata de un niño grande o de un adulto añorado.

Sin embargo, aunque la lectura de la novela no haya suscitado edificación, seguimiento de modelos, sí que ha aportado al lector avisado conocimiento y modos nuevos de adquirirlo. Lo mismo sucede con manifestaciones icónicas actuales. Ayudan a conocer mejor a una sociedad (son corales) que a seguir las andanzas de un «héroe». Por ello, determinadas partes de las obras son expuestas según los puntos de vista de diversos personajes y no ya de uno único. No proponen modelos para imitar, sino posibilidades vitales de conocimiento en un mundo complejo y para gente compleja. Son ingredientes de una posible Teoría Crítica *de* la imagen, utilizando el genitivo en sentido subjetivo y objetivo a la vez. De acuerdo con ese espíritu, la imagen que se elige nos da un conocimiento de una cara de ese mundo, las imágenes que se evitan, porque no «gustan», nos dan también conocimiento sobre la otra cara del mundo.

En las novelas alemanas de «formación» es frecuente ver que el «héroe», afañado en la búsqueda de su identidad, pretende cumplir su sueño como actor de teatro, ya que a través de los diferentes personajes puede gozar de una personalidad múltiple que se le niega en la vida real. No es aventurado suponer que en la actualidad podría cumplir sus expectativas como actor de teleseries, al menos de algunas, en especial de las llamadas de «culto». Ahora, como entonces, los autores cumplen una singular tarea de ilustración utilizando los soportes mediáticos que llegan a un público más amplio. Por otra parte, la naturaleza «coral» de esas series, como en las novelas, hace que el personaje, más que protagonista, sea hilo conductor que permite un conocimiento en imágenes de la sociedad en que se desenvuelve. En este sentido, y más allá de estériles divisiones entre baja y alta cultura, estas imágenes educan a los espectadores en una nueva sensibilidad para el siglo que están viviendo, refuerzan conceptos emocionales, y tienen un gran poder identificador. Por lo que es necesario establecer criterios icónicos, ya que las imágenes «forman» más allá de las intenciones explícitas del autor y del espectador. La imagen puede ser un instrumento de confusión si es utilizada solo simbólicamente y como elemento de formación en valores, es decir, como *ejemplo* que refuerza conceptos emocionales a los que se quiere hacer pasar como argumentación lógica. Aquí se toma a la imagen como elemento de información y conocimiento necesarios del mundo en que se vive, con el objetivo de llegar a una educación en el desarrollo, previa y distinta, aunque no desconectada, de la llamada «educación en valores». Ni teoría de la imagen ni imágenes de la teoría, sino que como

decía Goethe: «lo máximo sería comprender que todo lo fáctico es ya teoría. No se busque nada detrás de los fenómenos: ellos mismos son la doctrina»². En paralelo podría afirmarse: no se busque nada detrás de las imágenes, ellas mismas son la teoría.

Tal vez no sea aventurado suponer que si Schiller escribiera hoy unas nuevas cartas sobre la educación estética no solo se limitaría a reeditar un género tan de moda ayer como el epistolar en papel, sino que también aprovecharía las ventajas que le dan las nuevas tecnologías de la comunicación en lo digital para establecer redes sociales en las que difundir su peculiar estética política, y que no solo utilizaría imágenes en ellas, sino que incorporaría la posibilidad de una educación en imágenes como parte de la educación estética, de una nueva sensibilidad en y para el tiempo y el espacio que en cada momento les toca vivir a los seres humanos. A eso se le podía llamar educación estética para la ciudadanía.

Pero ¿qué imágenes? Quizá intentara educar en imágenes poliestéticas y no (solo) visuales. Y aquí está la dificultad, técnica y cultural, en la que el hoy todavía no supera al ayer. Uno de los mayores problemas de la estética hoy es que no faltan experiencias, sino soportes adecuados en que mostrarlas, soportes poliestéticos. Con ellos cambiaría la forma de producir cultura, de transmitirla, la cultura misma en suma. El lograrlo compete a políticas culturales decididas.

Hay una «delgada línea» entre las tecnologías del yo heredadas y las tecnologías ciudadanas que vienen, entre la confusión y la complejidad. El punto de encuentro es la metáfora en sus varias manifestaciones poliestéticas: puede fundir lo diverso y confundirlo (como las metáforas digitales) o ampliar el conocimiento desde la ambigüedad resultante, que funde y no confunde. La propuesta que hago es la educación en una complejidad ambigua como forma de la nueva sensibilidad para el siglo XXI.

El momento del trayecto en mi investigación sobre el tema es el siguiente. En *La experiencia estética moderna*³ creí ver como núcleo de la modernidad compleja, no el tópico idealista de la dignidad humana, sino el humanismo de la indignidad humana. Ese humanismo se desarrolla más tarde en mi propuesta de humanismo tecnológico en *Humanismo y nuevas tecnologías*⁴, como un humanismo del límite que se desprende del análisis de las distopías tecnológi-

² Goethe, J. W., *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1996, y con variantes en Goethe, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra, 2001.

³ Molinuevo, J. L., *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 2002.

⁴ Molinuevo, J. L., *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza, 2004.

cas y de la posibilidad de utopías limitadas como alternativa. Al final de *La vida en tiempo real*⁵ esas utopías se van concretando en el proyecto de raíz schilleriana de la educación en la nueva sensibilidad, recurriendo tanto a la imagen «pura» como «impura» del cine moderno en el libro más reciente, *Retorno a la imagen*⁶. Ahora el proyecto de pensamiento y educación en imágenes se continúa con las teleseries. Lo que ha cambiado en ellas es un índice de lo que hemos cambiado nosotros, más exactamente, la sociedad. Nos dan información sobre ello.

Y este cambio solo se percibe mejor apelando a una nueva sensibilidad que tratando de elaborar una (¿otra?) nueva teoría. Sin renunciar a ella, pues la estética en su origen moderno, ya sea el de la modernidad filosófica o estética, es siempre una teoría de la sensibilidad solidaria, del individuo, pero en sociedad. La estética es una sensibilidad reflexiva, del cuerpo que piensa, no una reflexión que siente, de la supuesta mente que se expresa en conceptos emocionales. Las teleseries son ahora una de tantas respuestas a la inquietud de si se puede continuar una ilustración *sin* la unidad de los conocimientos, pero desde su mezcla e hibridación, *desde* la disociación estética de los trascendentales, lo verdadero, lo bello y lo bueno, unidos más que nunca en la propaganda y la publicidad. Se aspira a conocer más desde la información, no a ser mejor desde el ejemplo, por ello se demandan imágenes, no símbolos, como forma emancipatoria de una sensibilidad para el siglo XXI. En este sentido, la mención de los clásicos no tiene el sentido de demandar una actualidad que inactualiza el presente. Es válido el camino crítico que señala Kant a condición de no recorrer el suyo; sigue siendo interesante la propuesta schilleriana del alma bella, siempre que se trate de una belleza amable y no admirable, imperfecta, ambigua, fea, que se equivoca, pero siempre lúcida, es decir, contradictoria, y por ello solidaria. Una educación de la sensibilidad a través de la información lo es siempre en la contradicción.

La información, que no confunde el «es» con el «debe», evita las simplificaciones en el conocimiento diferenciando entre épocas de ilustración y barbarie. Lo único que hay y ha habido siempre son épocas de transición, algo obvio por lo demás. La estética es precisamente esa sensibilidad para lo transitorio de la época que aspira a ser transitivo para la siguiente. Es uno de los significados de la palabra *metamorfosis*. Las imágenes son uno de sus instrumentos.

⁵ Molinuevo, J. L., *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

⁶ Molinuevo, J. L., *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca, Archipiélagos, 2010.

DEL CINE DE CULTO A LAS SERIES DE CULTO

Cuando Susan Sontag diagnosticó a finales del siglo pasado la muerte del cine, se refería al de las diversas «nouvelles vagues» y sus herederos. Con ello moría una forma de hacer cine asociada en su recepción a un modo de entender la vida o, quizá más precisamente, a un sentimiento estético de la vida. Si la primera recepción de aquel cine fue existencialista, la de estos últimos ha sido intelectualista. Ninguna de ellas parece haber sido del gusto de los directores que, a juzgar por sus declaraciones, no pretendían hacer un cine de conceptos, sino de imágenes poéticas, no de ideas, sino emociones, en contacto directo con el espectador, sin la mediación hermenéutica. En ambos casos se trata de un cine supuestamente minoritario, pero con frecuencia acaparador de los premios que concede la industria del cine y con vocación expansiva. Como ejemplo de ello los directores de culto no han vacilado en incorporar, especialmente a partir de los años ochenta del siglo pasado, a actores y actrices del *star system*, halagados por la llamada del cine de calidad, que no siempre se ha beneficiado de esa cooperación. A ello se añade su trabajo alimenticio en anuncios publicitarios que han dejado en ello muestras relevantes de su talento. Han aparcado el tópico de la pérdida de la imagen (pura) por parte de los nuevos dispositivos tecnológicos creadores y difusores de imágenes (impuras) para una cultura de masas que todo lo convierte en publicidad, espectáculo y entretenimiento.

La televisión, que pudo verse como enterradora del cine de calidad, ha recogido muchas de sus propuestas icónicas. De hecho, uno de los elementos claves en la cultura televisiva, como son las teleseries, ha mutado también acercándose a las características del cine de culto. Como ejemplo de ese encuentro puede citarse la mítica serie *Twin Peaks* de David Lynch. Don Draper en *Mad men* puede citar *La notte* de Antonioni como una fuente de inspiración, Scorsese dirigir el primer episodio de *Boardwalk Empire* y producir la serie. Esta mutación del cine de culto en las series de culto hace obsoletas una vez más categorías como «cultura de masas» (Adorno decía que era un oxímoron) o «alta y baja cultura». Ya que se trata de productos con millones de seguidores, de guión e imágenes muy cuidados, y a los que la industria cultural de la crítica, desde revistas especializadas, suplementos culturales o redes sociales digitales, va siguiendo en tiempo real, y no solo eso, sino que sus gustos manifiestos llegan a modificar la trayectoria de las series, de modo que el espectador pierde sus atributos adicionales de implícito en la creación para convertirse ahora en miembro explícito de ella.

Una ficción destinada al entretenimiento, pero que da conocimiento y es modélica aunque no aspire a ser ejemplar, que describe, no prescribe. Y es cierto que su recepción va asociada también a una forma de vida. Lo que se

expone ahora en algunas teleseries de culto no son tanto situaciones límite, donde aflora el ser auténtico de los héroes, sino complejas, donde se desenvuelve el ser cotidiano de los ciudadanos que, con frecuencia, hacen lo correcto con malas razones. Esto da lugar a discursos audiovisuales contrapuestos, que informan sobre situaciones y sociedades cambiantes, sobre vidas indecisas en general, pero que tienen que decidir en cada momento en particular. Todo ello conforma un peculiar modo de existir que ya no es el de recordar, de retrofuturos, sino el de sobrevivir, de presentes continuos. Donde se observa bien este fenómeno es en el llamado subgénero de la Sci-Fi: más que en ganar batallas buena parte de las energías se consumen en la gestión de conflictos internos en las obsoletas y con frecuencia atestadas naves galácticas como en *Battlestar Galactica*. La supervivencia es uno de los grandes temas de las series de culto, en las que las amenazas no son difusas sino identificables. Ellas suelen provenir de lo cotidiano que muestra la ficción, de cómo hacer su trabajo en la sociedad compleja.

La ficción en estas series tiene un objetivo primordial: hacer visible lo cotidiano. Pero desde la ficción. Así *Mad men* es la nostalgia estética de los sesenta en la distancia respecto a sus comportamientos éticos. Y esta profunda ambigüedad es lo que precisamente atrae a la mayoría de los espectadores. No son series para un solo público, sino para que cada uno de los diversos públicos encuentre lo que les interesa. De modo que en conjunto cada uno no sepa a qué carta quedarse, identificar cuál es el mensaje, pues hay varios y a menudo contrapuestos. La fuerza no viene de su contenido sino del modo de su presentación, descripción. El contenido es la forma en una sociedad acostumbrada a la percepción cotidiana de lo contradictorio, pero que ahora, a diferencia de antes, no demanda idealizar uno de sus elementos a costa de la presentación de los otros. Al espectador se le permite la distancia. No pretenden desencadenar un proceso de identificación, sino propiciar otro de diversificación.

LA DELGADA LÍNEA

Plano de Bubbles, contraplano de McNulty. La cara del drogata y la del poli están iluminadas por una media sonrisa, irónica, de entendimiento, de impotencia. Una frase: «una delgada línea entre el cielo y aquí». Una frase irónica sobre contrastes, fronteras infranqueables, a veces permeables. Pero, antes de seguir especulando, conviene revisar la imagen matriz: McNulty ha parado el coche y le pregunta a Bubbles si le viene bien que le deje ahí. Una imagen amable, sin aparente trascendencia, en la que anida una sospecha: de dónde vienen, por qué no continúan, agradecimiento y decepción. Así que continuamos apretando el cursor, atrasando: han llegado, imagen nocturna del barrio marginal mal iluminado donde se para el coche; en ese momento aparece una

mujer rodeada de unos niños que juegan en círculo y se van. Todo normal. Más atrás todavía: un campo de fútbol a luz del día donde niños blancos juegan en el césped. Hay un contraste entre la zona oscura, deprimente, del comienzo y esta, luminosa, alegre. A Bubbles le parece que esa zona es el cielo, McNulty ha tenido allí una escena de infierno con su ex mujer sobre las visitas a los hijos. Ambas zonas están en la misma ciudad: se puede pasar físicamente de una a otra, psicológica y socialmente la transición es más difícil, casi imposible. Quizá no haya pasado mucho tiempo desde el viaje de uno u otro lugar, pero en la pantalla es como si hubiera pasado un día entero, era de día y ahora es de noche.

Efectivamente, debe haber una delgada línea entre lo que llaman «cielo» y «esto», pero no está en ninguna parte de la serie porque está por todos los lados. La paradoja, que a veces sume en perplejidad, es que los que están en ese «cielo» piensan con frecuencia en otro, y que los que están en «esto», algunos de ellos, creen que es su casa, que no hay cielo mejor. La serie es como un tapiz que vemos de un lado, pero que ha sido tejido de otro. Según de qué lado se mire las imágenes son distintas: a un lado la narración, a otro lo que se percibe y apenas se puede describir, manchas de color, de vida. Bubbles, metáfora de la humanidad apaleada en uno y otro lado de la línea, solo puede tomar nota de ello. Para él, la auténtica delgada línea es la escalera que va del sótano de la casa de su hermana, donde pernocta, a la sala de estar de la misma, con una puerta cerrada a cal y canto. Su hermana se avergüenza de él.

Bubbles lleva tres días limpio. Está sentado en un banco del parque, se acaricia el cuerpo, respira el aire, se recuesta al sol. Pasan unos camellos trapi-cheando, su mirada se vuelve inquieta, pero acaba fijándose en la imagen idílica, casi *flou*, de la niña haciendo pompas de jabón. Un cielo a su alcance. Entre las dos miradas, fundido ensimismado. Está situado en esa delgada línea. Bubbles es un personaje pasarela, como otros en *The Wire*, ser del «entre» policías y drogatas, que quizá algún día podrá subir la escalera del sótano donde le deja dormir su hermana. Entre policías y drogatas, es un soplón con buenos sentimientos al que las cosas no le salen bien, hasta que su mentor, padrino de la asociación de drogadictos, le acabe llevando por el buen camino. Ha tenido suerte, otros han caído. Lo normal es que vivan rápido y dejen un cadáver impresentable. Suerte y esfuerzo. Cosa que no tuvo el muchacho al que Bubbles acogió como buen samaritano, y del que fue homicida involuntario.

En *The Wire* hay violencia y tipos duros, pero la secuencia de sus imágenes en los diferentes capítulos de la serie les acaban mostrando como unos seres extrañamente frágiles. Bodie, joven endurecido en las esquinas, asesino a sangre caliente de un chaval más blando, reflexiona asqueado como un viejo prematuro sobre la degeneración de los tiempos en que no hay ya códigos ni

honor, antes de caer él mismo bajo la sospecha de tratos con la policía. Esa fragilidad hace que ninguno acabe encarnando el prototipo del héroe, pueden gustar unos más que otros, pero no provocan el efecto identificatorio de otras películas o series. No hay apenas discursos moralizantes y cuando los hay es por parte de políticos que se aprovechan de ellos. Lo que tiene su contrapartida. Así, a la frase de Bubbles se une la de Burrell cuando le dice a Daniels que «en este Estado hay una delgada línea entre los pósters de campaña y las fichas policiales». Por ello, los corruptos (y de una manera u otra lo son la mayor parte de los personajes) son presentados de manera a veces simpática. Hasta el pícaro senador Clay Davis cae bien: ha nacido –dicen– con la mano en el bolsillo de otro. Sus trapacerías son evidentes para todos. Sin embargo, y cuando es citado a juicio, no tiene empacho en comparar su suerte con la de Prometeo, citando el *Prometeo encadenado* de Esquilo: «ninguna buena acción queda impune». En su caso, afirma, también él ha sido castigado por el poder al haber traído la luz al pueblo.

La respuesta más habitual a por qué actúan así es porque son así, es decir, porque han caído allí. La zona oeste de Baltimore, según para qué gente, es como el campo de concentración de la democracia. Las barreras son más psicológicas que físicas. Colvin lleva a sus chicos problemáticos a un restaurante, no saben cómo comportarse en él y se ponen furiosos. No quieren parecerse a otros, simplemente estar bien ahí, en su hogar. No quieren sentirse bien en otra casa, sino en la suya. Lo mismo le ha sucedido en otro restaurante a D'Angelo (otro de los seres más frágiles) con su novia, se siente fuera de sitio mientras que ella está encantada, creyendo que el dinero nivela las distancias. Esta es otra de las paradojas de la delgada línea: a más dinero más evidentes son las diferencias internas aunque disminuyan las externas.

Esa delgada línea se acaba revelando como una frontera impermeable entre las diversas clases de Baltimore, así la dialéctica intercambiable entre hombres de negocios y gánsteres. Los primeros se sirven de los segundos y los segundos no acaban de encajar en los primeros. El caso más paradigmático es Stringer. Toda su ambición consiste en llegar a ser un hombre de negocios, para ello hace estudios de empresariales, se viste como un empresario, quiere llevar el negocio de la droga como tal. En su casa, exquisitamente amueblada, descubren los detectives un ejemplar de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith. Y, sin embargo, es un desclasado al que timan los políticos y hombres de negocios en sus proyectos inmobiliarios. Otros han comprendido el verdadero alcance de la distancia. El lúcido Barksdale le dice a Stringer: no soy un hombre de negocios como tú, creo que sigo siendo un gánster. Entre ambos la delgada línea acabará convirtiéndose, por cuestión de negocios, en la grieta de la casa Usher de la traición. Memorable la escena de la terraza en que recuerdan su niñez conjunta, antes de darse el abrazo de Judas. Otro que acaba

comprendiéndolo es Marlo, la nueva generación de traficantes, quien al salir de prisión estrena nuevo papel y traje: se acaba escapando de una recepción de negocios, trajeado, para irse a las calles, donde se pelea con algunos de las esquinas, les pone en fuga, es herido y se lame la sangre mirando complacido a su alrededor y dice «¡sí!», «¡sí!». Está de nuevo en su casa. En una zona parecida al «esto» de Bubbles. Las calles que son el lugar de paso habitualmente son ahora la casa.

EL NUEVO HÉROE: UN ADICTO A SÍ MISMO

McNulty se debate entre ser un patrullero feliz y un policía imaginativo. Ambos son incompatibles. Reconoce que lo que le hace un buen inspector es lo que le convierte en un ser despreciable en la vida: mentiroso, borracho, mujeriego... Y vive con esa contradicción. Una de las escenas más reveladoras de su carácter es esa en la que hace chocar una y otra vez su coche contra el pilón de un paso elevado. No sé de dónde sale la cólera que llevo dentro, se pregunta. Su amigo Bunk le dice al teniente Daniels que cuando McNulty corre delante de la manada es su estado más parecido a la normalidad, de lo contrario es autodestructivo. Allí donde está McNulty se convierte en un elemento desestabilizador. Es un adicto a sí mismo, como le definen sus compañeros. Al acabar la primera parte exclama: «¡Jesús, ¿qué he hecho?!». No hay discursos teóricos por parte suya, es simplemente la exhibición de un *ethos*, es así. En diálogo con Daniels reconoce que empezó todo por él mismo, y el teniente le dice que ya lo sabe, pero que en el intermedio todos han hecho de ello su caso. La observación es interesante, porque se convierte en el patrón de sus actuaciones a lo largo de la serie. En la delgada línea entre la legalidad y la ilegalidad arrastrará a los demás para que conviertan su causa en la suya.

Planteadas así las cosas, en la serie no hay ética, ni tampoco crítica social, aunque aparente, sino un *ethos* ambiguo, que define a los personajes. Son así. Es una cuestión de sensibilidad. Se ha dicho que *The Wire* es una serie coral, cierto, pero llena de individuos que, de una u otra manera, son adictos a sí mismos. No es que ocasionalmente no hagan las cosas bien, pero no por altruismo, sino por trabajo, ni siquiera por sentido institucional. No estamos aquí ante la socorrida antítesis del héroe frente a las instituciones inmovilistas, corruptas o deshumanizadas. Las instituciones no son en esta serie una instancia metafísica del poder, algo abstracto objeto de una crítica también abstracta, como les encantaba a los críticos de los años sesenta del siglo pasado, hacer ontologías inútiles del Poder con mayúscula. Ayuntamiento, periódico, enseñanza, sindicatos, no son aquí instituciones monolíticas: son aquí conglomerados de individuos que solventan sus pequeños intereses en medio de los avatares del negocio, palabra proteica que toma las veces de las del poder. El

negocio es el poder, no el poder el negocio. Incluso en el caso de Carcetti, concejal, alcalde, gobernador, quien acaba descubriendo que la clave del éxito está en negociar cuántas fuentes de plata llenas de mierda es capaz de tragar. Si se es capaz de negociar, da igual a lo que te dediques. Y la delgada línea en la serie está también entre los que son capaces o no de negociar.

En estas condiciones, lo que hacen lo hacen por ellos mismos, en el doble sentido de la expresión: porque son así, no en virtud de un destino especial, sino de las circunstancias concretas, y porque en cada una de ellas tienen que actuar así a riesgo de no ser ellos mismos. Su salvación como personas está en convertirse en personajes. Las circunstancias cambian y ellos se sienten inseguros, debiendo adaptarse. Los sargentos amigos Herc y Carver no desdeñan quedarse con parte del dinero confiscado a la droga, a la vez que persiguen con ahínco a los traficantes, el segundo será ascendido a teniente mientras que el primero acaba de investigador del abogado que los defiende. La amistad entre ambos permanece. No es casual el ejemplo. En este sentido, la serie es un canto a la amistad, mejor a la camaradería, como poso duradero en un mundo cambiante, aunque Kima acabe denunciando a McNulty por sus prácticas irregulares, teniendo que dejar la policía. Pero hay la convicción de que esa delgada línea es la que rige ese mundo cambiante, es la de la casualidad, no menos férrea que la de la causalidad.

Esos dos conceptos en imágenes, los de la casualidad y la causalidad en la vida, están presentes en la literatura desde finales del siglo XVIII y especialmente en las dos grandes novelas sobre el *Meister* de Goethe. La primera, la de los años de aprendizaje, es todavía una novela de formación en la que la causalidad adopta la forma de la casualidad; la segunda, la de los años de andanzas, es una novela de la casualidad, de desarrollo, en la que el protagonista ha evolucionado, pero no es mejor, aunque sea un ciudadano desde una profesión que pretende responder como ejercicio de ciudadanía a la «exigencia del día». El personaje no es un «héroe» (aunque todavía se le aplique a veces la palabra), sino un tipo corriente que se esfuerza por estar a la altura de las circunstancias.

LA ESTÉTICA *THE WIRE*

Hay una estética *The Wire* como hay una estética *Lost*. Pueden convivir un cierto tiempo, pero a la larga se revelan incompatibles. *Lost* es una serie tecnorromántica, mientras que *The Wire* es una serie humanista, del verdadero humanismo, el de la indignidad humana. No ayuda a ser mejor sino a entender mejor el mundo en que vivimos. Es lo único que interesa a las estéticas cognitivas.

Tiene una de sus expresiones verbales en el diálogo entre Colvin y Carver ante el recién creado Hamsterdam: no es bonito de ver, observa el segundo, no ha sido hecho para ser bonito, apostilla el primero. Baltimore Oeste aparece como la metáfora de una creación chapucera en la que tienen que sobrevivir, con más o menos fortuna, distintos especímenes de seres humanos. Pero sin tragedias, quizá únicamente la punzada ante la deriva de patito feo de Dukie, juguete roto chutándose la desesperación en el final entrevistado.

Las manifestaciones icónicas están casi desprovistas de imágenes bellas y sublimes, excepto algunos perfiles de Omar al acecho en la sombra, la pose hopperiana de McNulty ante el cadáver de Stringer, Carcetti borracho mirando por última vez un Baltimore nocturno sublime, antes de empezar a comer en fuentes de plata llenas de mierda. Pero no se va de la retina el contrapicado en que la cámara va subiendo por la basura hasta mostrar en la parte superior del plano las casas más que humildes, pobres, enfermas, cubiertas de la sarna del desconchado. En el contraplano, el blanco immaculado del Ayuntamiento de Baltimore, fondo de postal de las conferencias de prensa del alcalde.

Sugiero una clave icónica. Plano medio de McNulty en el episodio final de la serie. Está de pie en el paso elevado de la autopista, mirando ensimismado, por una vez sin esa mueca de pillo feliz que ha engañado a sus mandos. A la izquierda se ve en el coche la cabeza del *homeless* con el que ha estado especulando. Se suceden escenas de las calles, nuevas y, sin embargo, previstas. Nada ha cambiado y se apunta que nada cambiará. McNulty sale de su ensimismamiento: vamos a casa, dice. No ha pasado nada, no va a pasar nada. No hay mensaje, no hay moralina. Todo lo más, como se despidió una vez Daniels de él: *to be continued*.

No hay mensajes, no hay efectos especiales, ¿Por qué ha gustado entonces *The Wire*?, más aún, ¿por qué se ha convertido en una serie de culto? Aventuro una respuesta: porque es la sabia administración de la intrascendencia. Esto es, ir a contracorriente. No tenemos muchas series así. En el humanismo del que hablaba antes pocas cosas cambian, pero siempre se acaba sabiendo más. Es un humanismo ciudadano. Por ello, creo que *The Wire* debería ser materia obligada en una educación para la ciudadanía, como contrapunto a las ñoñerías edificantes que obligan a visionar a los indefensos escolares. Si *Lost* es una serie siglo XIX, con ingredientes tecnorrománticos, *The Wire* lo es del XXI con imágenes ciudadanas. Y el gran déficit de la educación sigue estando en enseñar a ver. ¿A ver qué? No lo que debería haber, sino lo que hay. La falacia naturalista, mayor que en el terreno de la palabra, lo es en el terreno de la imagen.

Lo que caracteriza a *The Wire* es que se trata de una estética de andar por casa, algo paradójicamente muy novedoso. Si *Lost* es la serie de lo extraordinario, *The Wire* lo es de lo ordinario, nada hay que no se sospeche, que no se

acabe esperando y, sin embargo, sorprende. Si en *Lost* lo que parece casi nunca es lo que es, en *The Wire* lo que parece es casi siempre lo que es. *The Wire* es una serie de sala de estar que trata de las calles. El mayor Colvin dice en un momento determinado que la calle es la sala de estar del pobre. De ahí que visualmente no consigamos apartar los ojos del sofá anaranjado situado en el pequeño descampado entre las Torres. Allí se planean los golpes, se otea el panorama del trapicheo, se solventan asuntos personales y hasta la policía se acerca ocasionalmente para dar palique. Lo echamos de menos cuando desaparece al final de la primera parte, como ellos la demolición de las Torres, de su casa.

Porque la serie va de eso, de un tema tan viejo como la casa, perpetuo ideal de los sin techo ciudadanos. Es una fibra sensible que cuando se toca funciona especialmente en el espectador americano. McNulty logra sacar dinero a un Ayuntamiento en quiebra técnica cuando se inventa un asesino en serie de *homeless*, perversión sexual incluida. Es la gran tradición americana, el *western* melancólico de Ray: el deseo de estar en casa y la imposibilidad de ello. ¿Cómo querrá nadie salir de Baltimore?, se pregunta Bodie, y ¿cómo se sale de Baltimore?, le apremia Dukie al entrenador redimido. Baltimore casa y prisión. Son lo mismo: D'Angelo solo conoció algo parecido a un hogar durante su estancia en prisión. Es la «línea delgada» de que habla Bubbles, que atraviesa toda la serie permitiendo lo inconcebible: la existencia armónica de los contrarios. Si nos ponemos trascendentes cabría decir que la serie traslada la estética clásica de la *Heimat* (hogar, patria chica) a los barrios. Omar (el icono de Obama, el Robin Hood de las calles) afirma que no conoce nada más que Baltimore, que es su casa, y que un hombre debe estar en su casa. Omar es políticamente correcto.

Este es uno de los personajes que más simpatías despierta en la serie. Y que representa como pocos su ambigüedad. Negro y homosexual, es ridiculizado en su condición por sus enemigos y potenciales víctimas, exterioriza sus sentimientos en pantalla con sus amantes de turno, se muestra vulnerable, mantiene un personal código de honor que le lleva a colaborar ocasionalmente con la policía, roba a los que roban traficando con el sufrimiento de otros. De procedimientos expeditivos, tiene una paciencia infinita cuando se trata de acechar a sus presas. Es objeto de temor y admiración por los niños que le imitan y corean su nombre. Acabará muerto por uno de ellos de un disparo por la espalda, en una acción inesperada y gratuita. Encarna como pocos esa mezcla de fuerza, violencia y fragilidad personal que distingue a la serie.

Por eso, en realidad, ninguno es mala gente. Todos los personajes importantes de la serie llevan uno o más lunares en su carrera, depende de las cartas que les ha tocado jugar en cada momento y lugar. De ahí que en su voca-

bulario se repitan constantemente las palabras *game*, *business* o *job*. Porque se vive en presente, no hay futuro. Nada es personal y todo lo es. Pocas veces se ha matado o dejado matar con tanta delicadeza. ¿No estoy mal peinada?, pregunta Snoop a Michael antes de que apriete el gatillo. Pero en todo juego hay tiempos muertos.

De ahí que lo que acaba calando en *The Wire* es la administración dosificada, no de las subidas, sino de las bajadas de tensión, los tiempos muertos que distraen de la acción principal según la narratología clásica, es decir, los problemas familiares de los personajes, las reflexiones crepusculares apalancados a la barra del bar de policías, subidos al capó del coche, amarrados a la botella, arrojando la lata de cerveza al tejado de la comisaría, las vomitonas étlicas después de la despedida al compañero ido, o las más prosaicas luchas de McNulty y Greggs con Ikea. ¿Quién no ha compartido estas últimas?

El ciudadano en su sala de estar o con el ordenador en su cama reconoce sin esfuerzo los (sus) problemas cotidianos: la casi imposible conciliación entre vida personal, profesional y familiar, la inseguridad ciudadana, la existencia de policías cuando menos ambiguos, políticos trepa, educación sin remedio, prensa sensacionalista. Todos ellos son temas cotidianos, y a la gente le encanta ver los dos lados de la cuestión, es decir, que la cosa no marcha, pero tampoco llega al desastre, porque a veces hay gente que hace bien su trabajo, bien es cierto que sin saber muy bien por qué.

Las imágenes de la serie muestran todo esto, no son símbolos de algo trascendente. Incluso la música queda fuera, al inicio con la canción fetiche de Tom Waits, sin propiciar con sonidos modulados momentos identificatorios. Aquí lo interesante no son los grandes temas, sino los pequeños detalles. Esos son los que crean una simbiosis entre los escenarios de objetos y el deambular de los sujetos. Cuando Bodie huye del centro de reclusión disfrazado de limpiador, la cámara no le sigue a la calle al cerrarse la puerta, sino que vuelve sobre sus pasos y hace un primer plano de la humilde fregona. Deslumbran los regueros de las calles que se vuelven púrpura, electrizados por los destellos de las sirenas, planos generales de callejuelas solitarias en la noche, sobresaliendo el motivo de una alcantarilla de desagüe en la que hace pie el espectador. Humildes objetos urbanos sobre los que se para una y otra vez la cámara, descansando de la narración. Llevan una vida azarosa, como los personajes, y son la metáfora del desgaste del espacio, que no del tiempo. Hace falta verlo, no basta con imaginarlo a través de las palabras, porque estas a menudo traicionan.

Porque todavía no hay una estética ciudadana de la vida cotidiana, ordinaria, y necesita venderse en los términos de la antigua, excepcional y extraordinaria. Así parece hacerlo David Simon, creador de esta excelente serie, cuando

la define como una tragedia griega posmoderna. No sé si se refiere a la pareja de grises griegos que desde su tugurio mueven los hilos del suministro de la droga, y que tienen que salir por pies ante el acoso policial. Aquí los dioses y el destino no tienen ningún papel porque se obvia el elemento de tragedia. Los hilos no son aquí las grandes ataduras que condicionan una existencia, sino, más bien, los pequeños hilos invisibles, cotidianos de los intereses creados y las costumbres que para algunos les mantienen fijados al sitio como Gulliver y otros, como Namond, logran escapar. La serie en este sentido es inacabada, podía continuar indefinidamente con otras pequeñas historias.

Al mencionado aspecto de la casualidad se unen pequeños intermedios que deshacen ese conato de talante: así, el inolvidable momento cómico en que el sargento Landsman oficia de «profesor», haciendo pasar una fotocopidora por una máquina de la verdad, sirviendo para condenar por asesinato a un joven delincuente. Igualmente su ocurrente discurso de despedida a McNulty de la policía, simulando un velatorio, que rebaja la tensión del fracaso final del personaje. Lo que podía ser trágico deviene cómico. Tampoco es pertinente el socorrido reclamo de originalidad, propio de solapa publicitaria, en el sentido de que se difuminan las fronteras entre el bien y el mal, tema explotado hasta la saciedad y la brutalidad en series como *The Shield*. Menos aún cuando Simon insinúa una especie de crítica social, al estilo de una teoría crítica social frankfurtiana de rebajas, sin olvidar mencionar, eso sí, a su familia. Pero no hay que hacer mucho caso, ya que cada vez que se siente estupendo oímos la voz que pone las cosas en su sitio: «¡Limpia la tapa Nick, sé que le has dado!».

LOS LÍMITES DE LA VISIBILIDAD: CIENCIA E IMAGEN

JESÚS VEGA ENCABO

I

Las imágenes inundan nuestra cultura. Impregnan muy distintos ámbitos de realidad. Su impacto en la organización de la vida contemporánea es imparable. El «giro visual» que, para algunos, es destino de llegada para los estudios culturales no hace más que reflejar esta deriva. Las imágenes aparecen como el núcleo de un nuevo régimen general del conocimiento¹.

Es como si por fin, tras una lucha secular, la imagen se hubiera impuesto sobre la palabra. Ya hace un cuarto de siglo, W. J. T. Mitchell escribía lo siguiente: «The dialectic word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself [...] The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a “nature” to which only it has access»². Este reparto de derechos entre los signos, que separa, por un lado, la arbitrariedad de los signos lingüísticos capaces de dar expresión a las más diversas manifestaciones culturales y, por otro, la naturalidad de las imágenes que hacen presentes las cosas mismas en su concreción, parece haberse trastocado definitivamente a favor de estos últimos. Pero este cambio ha sido más bien el fruto de una ruptura del tradicional contraste entre ambas formas signícas. Las imágenes son fruto de convenciones culturales que, a su vez, les dan forma. La necesidad psicológica de las imágenes, nacida de ese efecto de presencia natural y transparente del mundo, contribuye ahora a hacer más férreas las convenciones culturales en manos del poder. Paradójicamente,

¹ Para una presentación del alcance del *giro visual* en la cultura contemporánea, puede consultarse el libro de Fernando Rodríguez de la Flor con ese título. Rodríguez de la Flor, F., *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio, 2009.

² Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1986, p. 43.

las imágenes así concebidas se dan a leer. Su victoria, en la dialéctica, es pírrica. Es difícil escapar de sus cuernos.

Una de las dimensiones de este enfrentamiento secular se ha manifestado reiteradamente como un peligro de quedar atrapado por el efecto de presencia que parece ir asociado a las imágenes y que se traduce en al menos tres aspectos: en primer lugar, en términos signícos, una imagen es aquel signo en el que el significante hace *sensible* la presencia del significado; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, las imágenes mantienen una privilegiada relación con lo corporal, en cierto modo «hacen cuerpo» el significado; en tercer lugar, esta sensorialidad de las imágenes puede hacer olvidar el valor racional que caracteriza esencialmente a la palabra, al lenguaje discursivo. Si, por un lado, su aparente naturalidad les otorga una especie de credibilidad intrínseca; por otro lado, su sensorialidad amenaza la racionalidad de la palabra articulada.

Las luchas culturales alcanzan ámbitos aparentemente no amenazados. La cultura científica parecería ser uno de ellos. Las normas metodológicas e institucionales de la ciencia preservarían su núcleo epistemológico de innecesarias polémicas. Su cultura es la del rigor del lenguaje, especialmente matemático; exhibe su férrea estructura de formas discursivas, racionales. La imagen solo ocupa un lugar secundario, puramente didáctico, heurístico y retórico (en especial, en contextos de comunicación pública). Para una larga tradición de filósofos de la ciencia, que ha conformado un imaginario ya muy arraigado en torno a la ciencia, las imágenes y otros dispositivos visuales pasan siempre por detrás de las teorías y los modelos (matemáticos), si ocupan algún lugar. Intervienen poco o nada en la configuración de la *credibilidad* de las interpretaciones teóricas que la ciencia provee. La ciencia puede hacerse (y quizá debe hacerse) sin imágenes. La tradición científica se adhiere, sin más, a la iconoclasia.

Si esto fuera así, la ciencia se habría colocado al margen del giro visual en los estudios culturales, quizá porque la ciencia se sitúa también al margen de la cultura en general. El lector ya debe estar impaciente, pues las evidencias claman en contra del vacío *imaginístico* y cultural de la ciencia. Sin duda. Los más diversos contextos científicos exhiben tal profusión y multiplicación de medios *imaginísticos* y, en general, de dispositivos de visualización que sería absurdo continuar con una ocultación, para muchos ideológica, del modo como las imágenes configuran todo un conjunto de estrategias de argumentación (más o menos retórica) a través del cual la ciencia aborda el estudio de sus objetos. Su valor es netamente constructivo. Las imágenes dan forma a la *credibilidad* científica en su conjunto. La ciencia *no* puede (y quizá no debe) hacerse sin imágenes. La tradición científica, sin más, se adhiere a la iconofilia.

En las páginas que siguen, voy a intentar mostrar que esta *tensión* es esencial a la ciencia. De hecho, los dispositivos visuales que entran a formar parte

de los contextos de investigación son tratados, al mismo tiempo, en cuanto icónicos y «elementos discursivos». Es cierto que los enfrentamientos internos acerca del *valor* epistemológico de las imágenes en la ciencia han tendido a polarizar el énfasis en cada uno de estos aspectos: para algunos, el valor y la credibilidad *científica* de una imagen depende de que no sea interpretada de acuerdo con sus meros aspectos icónicos, sino de que sea insertado en una serie de otros dispositivos y medios de representación que logren extraer la información contenida en ella, manipulada, tratada adecuadamente (lo que se traduce muchas veces en «estadísticamente») y, sobre todo, evaluada; para otros muchos, no sería posible prescindir del valor icónico mismo de las imágenes, que entregan los fenómenos en su más pura visibilidad y transparencia. Sin duda, hay un cierto sentido en el que la visualidad de la ciencia tiende a disolverse en datos (fiables) y a resumirse en la explotación inferencial (y discursiva) de las imágenes. Buena parte de la literatura sobre las imágenes científicas acepta una concepción según la cual el objetivo de la producción de imágenes no es más que permitir inferencias y gestionar la presentación y evaluación de datos. Su *carácter* de imágenes pasa por detrás de aquello que ocultan: datos, recuperables en otros formatos y medios.

Voy a intentar mostrar que un aspecto irrenunciable de la compulsión de la ciencia hacia la producción de imágenes se explica por el hecho de que su *valor epistémico* se enraíza en formas de interpretación icónica, inseparables de procesos de manipulación y de articulación con diferentes medios y dispositivos (figurativos o no). Se podría decir que las imágenes mismas, en cuanto están dotadas de credibilidad, solo son interpretables en el interior de los contextos de investigación como *híbridos representacionales* que, por un lado, reclaman capacidades icónicas de reconocimiento y, por otro, se articulan en procesos de transformación y organización «discursiva». El error está en pensar las imágenes científicas según un modelo puro de semiosis. Su visualidad es irreducible, pero permanece al mismo tiempo, y en cierto sentido, indeterminada, incompleta. La tensión esencial de las imágenes en la ciencia tiene un cierto aire de paradoja; la significación epistémica de una imagen en distintos contextos científicos depende de que sea y no sea tratada como mera imagen. Tras esta idea se esconde un problema epistemológico más general al que prestaré atención en la última sección del artículo: la dificultad de la epistemología para otorgar valor a los aspectos no-proposicionales en la conformación de la credibilidad epistémica. Esto se debe a que no piensa en la *comprensión* como uno de los objetivos epistémicos genuinos y en la necesidad de que razonamiento e imaginación contribuyan a extender nuestras capacidades de dar sentido, capacidades que desempeñan igualmente un papel fundamental al interior de la ciencia.

II

Las imágenes se incorporan pronto a la cultura científica. Grabados y dibujos comienzan a poblar los tratados científicos y las traducciones de la Antigüedad durante el Renacimiento humanista. Lentamente, la desconfianza hacia las imágenes va a dar paso a un uso *controlado* de estas. Todo un horizonte de visibilidad se abría con los nuevos instrumentos de observación; pero el alcance de la mirada se extendía, sobre todo, con el cuidado que los tratadistas prestaban ahora a la inclusión en sus obras de imágenes que trasladaran, como testimonios fidedignos, lo visto en viajes y exploraciones. Como Hooke se encargará de establecer al inicio de su *Micrographia*, el «ojo fidedigno» y la «mano sincera», es decir, la colaboración de una mirada atenta y de la habilidad de los dibujantes, proporcionará una representación del aspecto «verdadero» de las cosas observadas a través de su microscopio³. Las imágenes comenzarán a formar parte de las estrategias de argumentación y reclamarán así su autoridad y su credibilidad. Si no, recuérdense las polémicas galileanas en torno a las imágenes de la luna, que parecían asestar un golpe definitivo a las teorías aristotélicas de la majestad de los cielos. Lo único que se requería: control (racional) de la experiencia y control (habilitoso) de la producción de figuraciones⁴.

Pero estos inicios históricos son tibios si uno los compara con la proliferación de *imágenes* en la literatura científica publicada en la actualidad. Un vistazo a cualquier artículo científico, en casi todas las disciplinas, revelará la multiplicación de imágenes de todo tipo. Nos toparemos con dispositivos foto-

³ Para Hooke, el ojo, con la ayuda de instrumentos, puede adentrarse en el mundo concreto de las cosas y liberarse así de las fantasías del intelecto. El conocimiento debe anclarse al testimonio gráfico de la observación. El estudio de la naturaleza ha de proceder *mostrando* las cosas, «lo que no requiere tanto una especial fuerza de *Imaginación*, o rigor del *Método*, o profundidad de *Contemplación* (aunque el concurso de todo esto, cuando fuera posible, produciría necesariamente una composición mucho más perfecta) como una *Mano sincera* y un *Ojo fiel* para examinar y consignar las cosas tal como ellas mismas se presentan» (Hooke R., *Micrografía, o algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas con cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1995). S. Alpers ha dedicado páginas de enorme interés a analizar este arte de describir que caracteriza la cultura holandesa del siglo XVII y que alcanza a la misma ciencia (Alpers, S., *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987).

⁴ Mucha es la literatura sobre este impacto de la cultura visual en el Renacimiento y el origen de las ciencias modernas. He abordado la cuestión desde un punto de vista filosófico y no histórico en Vega, J., «Cultura científica, cultura visual. Prácticas de representación en el origen de la ciencia moderna», *Arbor*, CLXXIII (2002), pp. 521-552. Allí pueden encontrarse otras referencias historiográficas. Véase también un número de la revista *Isis* del año 2006, donde varios artículos de Norton Wise, Pamela H. Smith o J. Tucker entre otros abordan el papel de la producción de imágenes en la historia de la ciencia y su relación con el arte y otros dominios culturales (Wise, N., «Making Visible», *Isis*, 97 (2006), pp. 75-82; Smith, P. H., «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe», *Isis*, 97 (2006), pp. 83-100; Tucker, J., «The Historian, the Picture, the Archive», *Isis*, 97 (2006), pp. 111-120).

gráficos (realizados por medios muy diferentes), con dibujos más o menos esquemáticos, con mapas, con tablas, con gráficos, con diagramas y con otros medios cuya identidad, en ocasiones, parece desafiar las clasificaciones. Tal es así que se ha podido llegar a afirmar que los medios de expresión afectan sustancialmente a los contenidos de las «teorías» científicas; e incluso que los *conceptos* científicos mismos no son únicamente verbales, sino que se estructuran como «híbridos semióticos»⁵, simultáneamente verbales, matemáticos, visuales y operacionales, y que el significado se expresa a través de múltiples sistemas semióticos en interacción. Esta variedad de elementos semióticos interviene activamente en la generación de significado en el interior de la ciencia; la organización de información y la construcción argumentativa no se producen de forma exclusivamente verbal. Son resultado de la combinación y la integración de múltiples dispositivos (textuales, matemáticos, visuales). No es extraño que la frecuencia de aparición de elementos no-verbales en los artículos sea ciertamente alta⁶. No meramente ilustran ya los textos, sino que los completan. Forman así parte esencial de la argumentación a favor de los resultados que se pretende comunicar.

Quizá *imagen* sea un término errado en este contexto de discusión, pues no parece incluir toda esta variedad de elementos semióticos. Además, son bien sabidas las dificultades teóricas que plantea la delimitación, siquiera preliminar, de lo que sea una imagen. La ciencia adopta y adapta múltiples *dispositivos visuales*, con más o menos rasgos «imaginísticos» o icónicos. Su universo de herramientas va desde mapas, fotografías o dibujos con un estilo más o menos naturalista, a diagramas y gráficos que aprovechan propiedades visuales a la hora de organizar información y datos relevantes. Estos dispositivos se integran de modo natural en el interior de casi cualquier actividad científica, desde el diseño de experimentos hasta la presentación pública de resultados, desde los procesos observacionales y de medida hasta la argumentación y la exhibición de pruebas. Sería, por lo tanto, profundamente erróneo identificar los dispositivos visuales con una única *función* que permitiera agruparlos como formas de «revelar» la realidad en sus aspectos visibles y hacer más fácilmente «intuibles» los fenómenos. Como bien ha señalado el que quizá pase por ser uno de los

⁵ Lemke, J. L., «Multiplying Meaning: Visual and Verbal semiotics in scientific text», en Martin, J. R., y Veel, R. (eds.), *Reading Science*, Londres, Routledge, 1998, pp. 87-113.

⁶ Lemke, en el artículo citado, llevó a cabo varias revisiones de artículos y capítulos de libros científicos (en distintas áreas) e identificó que para artículos de 15 páginas había una media de más de 16 gráficos, al menos 1 por página. Y en otra revisión de artículos de la *Physical Review Letters*, también había una media de gráfico por página; o en *Science*, donde llegaban a ser de 2,5 gráficos por página. Entre estos elementos, contaba figuras, tablas, gráficos, fotografías, dibujos, mapas y otras presentaciones visuales especializadas.

más destacados estudiosos del uso y valor de las imágenes en la ciencia, M. Lynch, los distintos papeles que desempeñan las imágenes no pueden ser reducidos al de «descubrir» aquello que no está a la vista⁷, como si la función referencial pasara aquí necesariamente por delante⁸, y como si esta única función dependiera de una extensión de los procesos perceptivos y así llegar a ser «testigos virtuales» de los fenómenos (o, incluso, los hechos)⁹.

Alguien podría objetar que prestar atención a los procesos de *visualización* en su conjunto no sirve más que para perder de vista la centralidad del problema de la credibilidad de las imágenes como tales. La estrategia debería ser otra. Uno debería ofrecer, en primer lugar, indicaciones sobre cómo su «uso» en estrategias de reclamación de credibilidad y autoridad se sostiene en aquello que hace de ellas *imágenes*. Esto obligaría a decir algo sobre *qué es una imagen*. Nada más lejos de mi intención que embarcarme en una ardua disquisición sobre la ontología de la imagen. Pero no estaría de más insistir en un hecho: de muchos de los dispositivos utilizados en los distintos contextos de la actividad científica se hace un uso *icónico*, y esto con independencia de que podamos ofrecer una clara y precisa delimitación de lo que son las imágenes. Mejor, pues, decir algo sobre cuáles son las condiciones en las que estos elementos «visuales» son *tratados* como imágenes.

Me interesa, por lo tanto, la continuidad existente entre una fotografía y un gráfico o un diagrama. Esto hace que, desde un principio, el contraste exclusivo entre la naturalidad de las imágenes que abren una ventana a aquello que se representa en ellas y la convencionalidad de otros sistemas semióticos pierda interés. Es un hecho constatable que la mayor parte de los dispositivos visuales de la ciencia desempeña adecuadamente su función mediante la incorporación de constricciones convencionales; tales dispositivos se revelan como productos de estrictos procedimientos de «codificación». No debe olvidarse que

⁷ Lynch, M., «The Production of Scientific Images: Vision and Re-Vision in the History, Philosophy, and Sociology of Science», *Communication & Cognition*, 31(2/3) (1998), pp. 213-228.

⁸ Abordar el problema del valor de las imágenes en la ciencia a partir de la presuposición de que estas deben, como signos, encontrar una ruta referencial es uno de los sesgos más extendidos en la literatura. Desde mi punto de vista, esto ha llevado a cierta expansión desordenada de concepciones constructivistas, según las cuales es necesario *construir* el referente a través de prácticas de significación allí donde no es «evidente» a qué refiere tal signo. Lynch, sin duda, nos muestra los límites de una epistemología constructivista en el terreno de las imágenes. Esto libera un espacio en el que, a través de un adecuado funcionamiento en prácticas y contextos reales, puedan adquirir sentido las reclamaciones de *verdad* para las imágenes.

⁹ La idea de testimonio virtual subyace a las prácticas científicas ya del siglo XVII. Véase el estudio pionero de Shapin y Schaffer (Shapin, S., y Schaffer, S., *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985).

las imágenes en la ciencia son, en buena parte de los casos si no en todos ellos, el resultado de un proceso de «normalización» en el que *prácticas selectivas* rigurosas trabajan para hacer «legible» e «interpretable» la imagen¹⁰. Para muchos teóricos de la imagen, esto sería motivo suficiente para excluirlas del ámbito de las «genuinas» imágenes, signos cuyo *fundamento* semiótico se apoya sobre alguna noción razonable de semejanza. Pero, al mismo tiempo, y a pesar de las críticas esgrimidas en contra de todas las teorías de la imagen como semejanza, no estamos entregados al extremo contrario de entenderlas como «textos», como un lenguaje más (en el sentido estricto de ser *lenguaje*). La idea de que si no se pueden entender como ventanas transparentes al mundo (en su naturalidad) han de ser concebidas como un lenguaje es uno de los presupuestos (más arraigados y más desencaminados, en mi opinión) de los actuales estudios sobre la imagen. Yo diría que las imágenes científicas (las identifiquemos como las identifiquemos) contradicen este presupuesto; en ellas –se puede decir– se preserva una interpretación conforme a lo que voy a denominar su *sentido icónico* que actúa inextricablemente unido a una interpretación (si se quiere discursiva) que depende de su capacidad de transformación y combinación con otros dispositivos y medios representacionales, en los cuales se articulan inferencias y se organiza el contenido teórico «representado». Por ello, antes de ofrecer algunos ejemplos del uso de imágenes en la ciencia, creo que sería conveniente decir algo más sobre cómo un dispositivo visual *funciona como* una imagen y sobre lo que he denominado *sentido icónico*.

Funcionan como imágenes aquellos dispositivos visuales que «presentan» información en bloque para ser interpretada. La imagen entrega información como un todo dispuesto en un espacio. Además, en ese espacio, están integrados orgánicamente los distintos componentes de la imagen. Estos son interdependientes entre sí y no adquieren independencia semántica e interpretativa. Esto no quiere decir que no pueda haber variaciones sistemáticas de estos componentes; estas variaciones tienen repercusiones sobre la organización global de la imagen (una vez excluidas variaciones que, dadas las estrategias selectivas que sirven para normalizar la imagen, son puramente arbitrarias). Las consecuencias de este último hecho son muchas; en especial, el que ciertas prácticas selectivas y de simplificación puedan «reducir» aspectos de la imagen sin

¹⁰ Véanse los artículos recogidos en Lynch, M., y Woolgar, S. (eds.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1990, o las contribuciones de Latour en Latour, B., «How to Be Iconophilic in Art, Science, and Religion», en Jones, C. A., y Galison, P. (eds.), *Picturing Science. Producing Art*, New York, Routledge, 1995, pp. 418-440; Latour, B., «The “pédofil” of Boa Vista: A photo-philosophical montage», *Common Knowledge*, 4 (1995), pp. 144-187; Latour, B., «Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands», *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6 (1986), pp. 1-40.

modificar su significación en tanto en cuanto se preserven las relaciones relevantes¹¹. Por otro lado, este mismo hecho sugiere que el acto de interpretación de la imagen depende del reconocimiento de patrones y de la detección de las propiedades de organización del conjunto.

Hay un último aspecto, fuente de innumerables controversias, que difícilmente puede uno soslayar al ocuparse de la interpretación icónica. ¿Depende la captación del «significado» de una imagen de que haga posible una cierta experiencia perceptiva en quien interpreta? Para muchos, sugerir esto bastaría para introducir subrepticamente un criterio de semejanza y de reproducción de las apariencias, al plantear como requisito de iconicidad una semejanza y reproducción de las experiencias. Hay que tener, por lo tanto, cuidado con la formulación de la idea de que cada imagen reclama un cierto tipo de experiencia perceptiva que ha de tomarse como punto de referencia para su posible interpretación. Me gustaría recordar lo que Flint Schier¹² ha denominado *generatividad natural* de las imágenes. Schier señala que el reconocimiento es la clave para el funcionamiento icónico. Si he de interpretar una imagen, necesito poner en juego capacidades perceptivas que han funcionado en un contacto con la realidad. Así, si el contenido de una imagen (lo representado) no nos es totalmente desconocido y uno adquiere una cierta competencia icónica en relación con determinado medio, podría afirmarse que llegar a interpretar una imagen lleva consigo la capacidad de interpretar en general todas las imágenes en ese medio. Tómese, por ejemplo, una fotografía: quien es capaz de reconocer aspectos representados en la imagen podría generar interpretaciones de otros «símbolos» de este tipo. Esta idea puede extenderse a sistemas cuyos elementos reconocitivos no dependen directamente de la identificación de aspectos dados en la percepción ordinaria; la generatividad puede ser explotada a través de series de sistemas icónicos que se alejen del reconocimiento perceptivo ordinario. Quien sea capaz de reconocer elementos de una imagen de rayos X e interpretarla podría con ello interpretar cualquier otra imagen naturalmente de este tipo (en principio), pero esto podría igualmente contribuir a una «competencia icónica» más general de interpretación de imágenes, transferible a nuevos contextos simbólico-*imaginísticos*. Esto no quiere decir que no sea necesario un *aprendizaje* del ver y del reconocer; al contrario, utilizamos nuestra competencia icónica para extender el ámbito de sistemas a los que podemos *tratar* como imágenes. Bajo esta concepción, también los diagramas pueden ser tratados como imágenes, aunque esto no quiere decir que tengan necesariamente que

¹¹ Morizot, J., *Qu'est-ce qu'une image?*, París, Vrin, 2005; Schier, F., *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

¹² Schier, F., *Deeper into Pictures...*, *op. cit.*

ser tratados así. Pueden responder, bajo ciertos contextos de interpretación, a aspectos en los que se aplica este rasgo de generatividad natural y una cierta competencia icónica (ligada, por ejemplo, al reconocimiento de patrones o estructuras). Para aquellos que despliegan esta competencia ante estos «símbolos» puede decirse que estos devienen, en cierto modo, transparentes o «legibles» de manera espontánea. En ellos se da un reconocimiento no-inferencial a través del cual se dota de significado a la imagen.

Pero uno podría preguntarse: ¿cómo es esto posible con dispositivos visuales que responden no tanto al modo en que reconocemos entidades ordinarias a través de la percepción, sino a aspectos cuya «visibilidad» debe ser establecida, es decir, respecto a los cuales la continuidad reconocitiva está en entredicho, o a aspectos que definitivamente escapan a cualquier esfuerzo por hacerlos «visibles» o, incluso, como diré, «visualizables» o «intuibles»? No cabe duda de que si la visualización científica despierta un interés especial es porque a través de ella se desafían los límites de la visibilidad. En las siguientes secciones, quiero presentar algunos ejemplos del uso de imágenes en contextos científicos, donde las «imágenes» pretenden adentrarse en terrenos problemáticos por lo que respecta a la visibilidad, donde esta encuentra aparentemente un límite. Mi objetivo no es otro que dar cuenta del hecho de que parte de la credibilidad de estos dispositivos visuales, a pesar de apariencias contrarias, está en función de que sean tratados como *imágenes*.

III

En nuestra tradición son queridas ciertas metáforas. Descorremos velos y dejamos al descubierto la realidad, lo que permanecía oculto. «Entregar» a la vista lo que se oculta explica la atracción que despiertan las múltiples máquinas y dispositivos de visualización en la cultura. El interior del cuerpo es uno de esos espacios ocultos a la mirada que, al menos desde el siglo XIX, se hace visible a través del uso de técnicas fotográficas. Desde la aparición de los rayos X, muchos han sido los instrumentos diseñados para hacer cada vez más accesible y visible lo que nos constituye por dentro. Y no es de extrañar que las imágenes se conviertan en iconos culturales; nada más íntimo y más sensible que un cuerpo humano expuesto. Las dinámicas de interpretación cultural de estos nuevos objetos del mundo que se pretenden transparentes y reveladores no están desprovistas de efectos retóricos y transformadores de la mirada.

Alineadas al interior de esta ya larga tradición de imágenes «científicas» que recorren la piel y se adentran en los cuerpos, se hallan las producidas por las más recientes técnicas de «observación» neurocientífica. Encefalogramas, tomografías por emisión de positrones y, sobre todo, resonancias magnéticas funcio-

nales dan una «visión» de lo que sucede en un espacio complejo, que se supone sede de funciones «superiores», reducto de los pensamientos, de los esfuerzos de la voluntad, de las fantasías más libres y creativas. A una mirada ingenua, poco atenta, las imágenes generadas por estas sofisticadas técnicas se le aparecen como dispositivos fotográficos, a modo de rayos X que atraviesan los cráneos y nos hacen ver lo que allí sucede. Por eso, tampoco cabe extrañarse de que su pregnancia cultural sea destacada, que circulen en noticieros y otros medios de divulgación, que se asocien a los nuevos «descubrimientos» como reflejo de este nuevo ámbito que se abre a nuestra mirada. La ciencia provee, a través de las imágenes, de iconos culturales en torno a los cuales se articulan formas de comprensión cambiantes sobre espacios de realidad muchas veces cercanos. Son imágenes que salen de su primer nicho, por así decir natural, en el que son generadas y en el que su interpretación se mantiene, en cierto modo, «a salvo», y adquieren su propia dinámica de lecturas y de asociaciones al insertarse en nuevos contextos de significado.

La literatura escrita sobre la cultura visual científica abunda en historias en las que las imágenes se difunden desde los laboratorios al mundo. Son historias en las que supuestamente se arbitra una estrategia de la ciencia para legitimar su autoridad. Se dejan escapar, pues de otro modo perderían la credibilidad que les es característica; allí, en el nuevo contexto, la imagen mostrará cómo se puede *leer* sin dificultades, cómo muestra con toda naturalidad los hechos que hasta entonces se resistían a presentarse tal y como son. Las «neuroimágenes» producen, sin duda, este efecto. *Son* transparentes y, sobre todo, nos invitan a *crear*. Distintos estudios han mostrado cómo afectan a las evaluaciones de credibilidad de los resultados, al menos cuando se presentan ante públicos no-expertos, incluidos jurados¹³. La referencia a datos neurocientíficos como las neuroimágenes contribuye a aumentar la impresión de que se trata de una mejor explicación incluso cuando tales datos e imágenes son de hecho irrelevantes. Su poder –su efecto de realidad– es insoslayable.

Pero no es cierto que la *credibilidad* de una imagen consista, principalmente, en el efecto de presencia (concreta) al que apela. Al menos si la credibilidad está juzgada según el valor epistémico del que están dotadas en el interior de los contextos de investigación en que se generan. Múltiples escuelas en los estudios de la ciencia han descrito, a cierto nivel de un modo muy apropiado, los mecanismos y estrategias «artesanas» y/o «industriales» con que se fabrican

¹³ Para una revisión de la literatura sobre estos efectos, véase el magnífico artículo de A. L. Roskies, al cual me referiré más extensamente luego, Roskies, A. L., «Neuroimaging and Inferential Distance: The Perils of Pictures», en Hanson, S. J., y Bunzl, M. (eds.), *Foundational Issues in Human Brain Mapping*, Cambridge, The MIT Press, 2010, pp. 195-215.

estos objetos interpretables. *Una imagen, en el interior de un contexto científico, es un resultado de una práctica de representación a través de la cual los agentes son capaces de identificar aquellos rasgos de la misma que permiten extraer inferencias (se supone que correctas) sobre un ámbito de fenómenos.* Las disputas enconadas a nivel teórico se centran, luego, en la identificación de la epistemología que se presupone en los procesos de interpretación y dotación de valor de las imágenes (de las representaciones científicas en general). Un enfrentamiento entre epistemologías de la transparencia y epistemologías de la mediación se urde en torno a estos objetos manufacturados, como si ambas nociones (transparencia y mediación) se tuvieran que excluir mutuamente. No es así; es una falsa idea de la transparencia de la imagen (basada en nociones que deberían ya estar bien olvidadas sobre el modo en que los signos se asemejan a lo significado) y una falsa idea de la mediación práctica (apoyada en la idea de que lo que se muestra son «artefactos» en sentido estricto). Algo diré sobre esta cuestión en lo que sigue.

Centrémonos en las neuroimágenes y en su modo de producción. Fabricación y uso de un artefacto están imbricados hasta tal punto que su identidad está constituida por este juego mutuo. Algo parecido puede decirse de las imágenes. Las neuroimágenes se diseñan con vistas al cumplimiento de objetivos epistémicos (aunque no solo). La ciencia es una compleja y elaborada tecnología epistémica. Una neuroimagen no puede *funcionar* apropiadamente más que en determinados contextos de uso, en ciertos entornos complejos, en los que otros instrumentos y artefactos, y otros agentes epistémicos y no-epistémicos, están, por así decir, en su sitio. Resumiría buena parte de las ideas que voy a introducir a continuación sobre la naturaleza y el papel de las neuroimágenes en una afirmación simple: *una (neuro)imagen no se sostiene (en cuanto a su credibilidad) por sí misma.*

Las técnicas de neuroimagen estructural o funcional son varias y cada una de ellas ha tenido éxito dispar. En un primer momento, las imágenes producidas mediante *tomografías de emisión de positrones* (PET) ganaron una cierta credibilidad en los esfuerzos por articular la neurociencia cognitiva, además de su uso en el diagnóstico clínico. Esta técnica mide las emisiones de sustancias químicas metabólicamente activas y marcadas radioactivamente, una vez que han sido inyectadas en el flujo sanguíneo. El escáner detecta a través de los sensores la radioactividad del compuesto inyectado cuando se acumula en las regiones del cerebro en las que se produce cierta actividad. El tratamiento de los datos permite elaborar imágenes en dos o en tres dimensiones, cuyo objetivo es *mostrar* los procesos de activación. En la actualidad, son sin duda las imágenes derivadas de la técnica de *resonancia magnética funcional* las que mayores y mejores rendimientos están dando a toda una «industria» de la publicación de resultados neurocientíficos; abren una perspectiva que hasta el

momento parecía cerrada en las investigaciones sobre el cerebro: adquirir nueva información sobre la organización funcional de la cognición. En las imágenes que derivan de los experimentos de resonancia magnética funcional, uno tiene la impresión de «ver» dentro del cerebro y de identificar su actividad. Son imágenes en las que se ven cerebros (generalmente en tonos grises) sobre los que se señalan (en color) varias zonas. ¡Son como fotografías de lo que ocurre dentro del cráneo cuando se realiza una cierta tarea cognitiva! Por eso, podremos encontrar a intérpretes ingenuos que ante el carácter llamativo de los colores estarían dispuestos a exclamar: «¡Mira dónde se experimenta el placer!».

Como he señalado anteriormente, las imágenes científicas son interpretables solo si aparecen en un entorno adecuado. En cuanto artefactos, su *producción* es relevante para su interpretación. Las técnicas de resonancia magnética funcional se sostienen, no sobre la detección de señales eléctricas en el cerebro, sino sobre un complejo sistema de razonamientos teóricos a partir de la detección de señales de niveles de oxigenación en la sangre. Sin duda, esta señal no puede ser tomada como una medida directa de la actividad neuronal. La obtención de señal medible depende de las propiedades de la hemoglobina oxigenada y desoxigenada. La relación con la activación neuronal es, por lo tanto, muy indirecta, pues se justifica a partir de la idea de que a mayor activación, mayores demandas metabólicas, compensadas por un incremento del flujo sanguíneo y de sangre oxigenada que provoca el efecto de incrementar la concentración de hemoglobina oxigenada y, por lo tanto, de la señal que se detecta. En otras palabras, dados los cambios fisiológicos que se producen en el cerebro, uno puede *inferir* varios aspectos ligados a la activación neuronal de manera indirecta¹⁴.

Pero esto no es todo ni tampoco lo esencial. Las imágenes no son simplemente el resultado de «captar» tales señales que están correlacionadas con la actividad neuronal. Normalmente, los datos son agregados y procesados a partir de varios experimentos e, incluso, de varios individuos. La imagen es la presentación que resulta de un proceso de *análisis de datos*. Los datos brutos de la señal están influidos por muchos factores que pueden dar lugar a «artefactos» experimentales, por lo que es necesario, en primer lugar, *limpiar* datos y corregirlos en varios puntos. Por ejemplo, hay que hacer correcciones relacionadas con el movimiento del sujeto experimental (la gente mueve la cabeza durante el escaneo y hay que procesar los datos para crear imágenes estabilizadas) o eliminar ruido «fisiológico», si se quiere que los resultados sean

¹⁴ La descripción está tomada (de modo muy resumido) del artículo de A. L. Roskies (Roskies, A. L., «Neuroimaging and Inferential Distance...», art. cit.).

interpretables en relación con tareas cognitivas concretas; o hay que normalizar las imágenes a un cerebro «tipo», pues los cerebros particulares son diferentes; o es también preciso ajustar el tamaño y la orientación. Generalmente, los datos se proyectan sobre un espacio en tres dimensiones que permite una descripción «universal» de la localización anatómica y reproducir así resultados y generalizar.

La comunidad de neurocientíficos debate una y otra vez sobre la validez de cada uno de los procedimientos para analizar los datos y generar imágenes significativas. Más aún, las dudas sobre las inferencias legítimas que pueden derivarse sobre funciones cognitivas no son desdeñables¹⁵. En todo caso, lo que está en cuestión es si estas imágenes quizá no son genuinamente tales, pues han de ser leídas más bien como *conjuntos de datos*. Son de hecho representaciones digitales. Es más, hay claras relaciones de indeterminación entre la imagen y los datos «representados» a través de ella, de modo tal que la misma imagen visual puede servir para «representar» distintos conjuntos de datos y el mismo conjunto de datos puede dar lugar a distintas imágenes¹⁶.

Aquí se plantea de lleno la cuestión sobre el *valor* epistémico de las imágenes. Si son conjuntos de datos, cuya relevancia evidencial depende básicamente de llevar a buen término técnicas de análisis estadístico muy sofisticadas, entonces ¿por qué las imágenes?¹⁷ ¿No son prescindibles? Es más, en el caso de la ciencia, pueden ser equívocas, pues ocultan la distancia inferencial que existe entre aquello que «aparentemente» representan y los datos derivados de las técnicas experimentales. Sus efectos retóricos, por el contrario, son evidentes. Su inmediatez y el que he llamado efecto de presencia nos hacen rememorar las tradicionales metáforas del descubrimiento y del desvelamiento. He ahí su tensión interna: son imágenes que tienden a disolverse en gráficos y diagramas. Algunos irían más allá incluso y dirían: no reclaman una epistemología visual, sino de interpretación inferencial. Su interpretación no se apoya en el ejercicio de un sentido icónico y, por lo tanto, no puede derivar de ahí su credibilidad epistémica, sino en un proceso de manipulación compleja de datos verificables.

¹⁵ Para una discusión detallada y reciente, véase Hanson, S. J., y Bunzl, M. (eds.), *Foundational Issues in Human Brain Mapping...*, *op. cit.*

¹⁶ Roskies, A. L., «Neuroimaging and Inferential Distance...», art. cit., p. 202.

¹⁷ Los ejemplos de imágenes de este tipo podrían multiplicarse. Véanse las múltiples imágenes astronómicas que fascinan a profesionales y aficionados. ¿Fotografías? Sí y no. Todas ellas ocultan un procesamiento de datos que las sitúan en los límites de la visualidad. J. Elkins describe algunas de estas imágenes con suficiente detalle en *Six Stories from the End of Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

Anne Beaulieu, en un excelente artículo¹⁸ sobre la percepción que los propios «mapeadores» del cerebro tienen de sus imágenes, ha construido lo que ha denominado «el caso del productor iconoclasta de imágenes» («the case of the iconoclastic imager»). La credibilidad de las neuroimágenes no depende, según la autoconcepción de los propios investigadores, más que del hecho de que son tratadas como «números», como mediciones cuantitativas de la actividad del cerebro. No son imágenes, son mapas estadísticos; si son imágenes *de algo*, lo son de números, de datos cuantificados: estas son expresiones repetidas una y otra vez para poner distancia entre aquellos que se apoyan en los aspectos visuales, en la experiencia y asombro que despiertan estas «imágenes», y el hecho de que sean creíbles o tengan algún valor *científico*. Como señala Beaulieu, abrazar la dimensión cuantitativa lleva consigo un rechazo de lo visual. Solo un cambio de contexto parece dotarlas de valor: su aparición en contextos de comunicación pública, donde están sujetas a interpretaciones inadecuadas. Su valor es, entonces, menos epistémico que *comunicativo* o *retórico*. La cuantificación restringe la interpretación y da valor científico a las neuroimágenes. Sus *credenciales* se apoyan sobre procedimientos de manipulación de datos, lejos de la seducción de los sentidos.

Pero, al mismo tiempo, hay que explicar una cierta paradoja nacida del hecho de que estas imágenes parecen ser el *objetivo* de muchas (y complejas) técnicas. No hay que olvidar que ponen a funcionar numerosas convenciones pictóricas para justificar incluso un programa (por otro lado, tan dudoso) como es el de la identificación funcional cognitiva con propiedades de activación cerebral (bien «localizadas»). La «espacialidad» de las imágenes parece contribuir significativamente a ello. Beaulieu señala que no escasean tampoco declaraciones de los investigadores que recuperan el valor de las imágenes en cuanto que las mediciones se organizan visualmente como un todo espacial que permite además una generalización y normalización de datos. «While the point may not be about how the picture looks, [...] the point is very much about seeing the activity being laid out in three dimensions, which is a feat accomplished by involving conventions for representing space»¹⁹.

No obstante, nada en el análisis que hace Beaulieu nos ayuda a identificar las condiciones en que las imágenes comienzan a estar dotadas de un genuino valor epistémico. Sus conclusiones se apoyan principalmente en las declaraciones de los propios investigadores y, en este punto, la paradoja es máxima: por un lado, el estatuto epistemológico de las neuroimágenes solo es reconocible cuando se

¹⁸ Beaulieu, A., «Images Are Not the (Only) Truth: Brain Mapping, Visual Knowledge, and Iconoclasm», *Science Technology Human Values*, vol. 27, n.º 1 (Winter 2002), pp. 53-86.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 71.

las trata como «mapas estadísticos» de datos y no visualizaciones; por otro lado, se reclaman las imágenes (y las convenciones pictóricas subyacentes) como medios específicos para el estudio funcional del cerebro. Aun así, los aspectos pictóricos solo dominan cuando la interpretación se hace en un contexto público; es más, esta es una estrategia de «demarcación» propia de los científicos, mediante la cual guardan las fronteras de la racionalidad frente a las «intuiciones» desencaminadas. Por lo tanto, el reconocimiento de estas tensiones no depende, para nada, de una renovación *epistemológica* del valor mismo de las imágenes en los contextos de investigación donde se «fabrican». Podría uno decir que, en cuanto tales imágenes, su valor epistemológico es insignificante y que si los científicos lo reclaman es como un modo de renegociar su «autoridad» social.

Cuando se aborda la naturaleza de las imágenes digitales (de las representaciones digitales en general), se suele asumir sin más que estas son imágenes *de datos* (de números). La expresión es, sin duda, ambigua, y da la impresión de que el contenido representacional de la imagen son los datos. El «de» es el propio de la intencionalidad, y pocas dudas caben del poco sentido que tendría ahora una interpretación realista de esta relación intencional. Esto suele asociarse a la idea, correcta por otro lado en buena parte de los casos, de que el contenido de la imagen no debe hacerse equivaler a la apariencia visual desplegada en ella. A todo esto se añade que uno queda fascinado por la «transparencia» de las imágenes y se asimila su equívoca «transparencia» con su falta de credibilidad científica. Respondería, por mi parte, lo siguiente: las imágenes no pierden su transparencia en el contexto de las investigaciones, si por ello se entiende el ejercicio de lo que anteriormente llamé el sentido icónico, una competencia que es aprendida y que depende de «habilidades» complejas de «lectura» e interpretación. Pues transparencia no es equivalente a la apertura de una ventana al mundo que *declara* la «isomorfía» de las apariencias. Las imágenes son más o menos transparentes según los contextos y agentes en que su uso se hace *inmediato* y apoyado sobre habilidades de reconocimiento. Por otro lado, la *intencionalidad* de las imágenes en los contextos científicos es un asunto complejo: es una cierta obsesión con la noción de *referencia* (por parte de los críticos) la que revuelve las aguas. Las imágenes no tienen por qué *tener un referente*; puede que su función no dependa de que tengamos que asignar un referente que es reproducido en la imagen o que, si no «existe», ha de ser «construido» por la imagen. Las imágenes pueden desempeñar otras funciones, no ligadas a la representación de objetos, como el despliegue de las características conceptuales propias de una teoría o un modelo, o simplemente organizar información para facilitar estrategias de argumentación²⁰.

²⁰ Pauwels, L. (ed.), *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, Hannover-New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006.

Ante las imágenes uno podría sentir la tentación de pensar que *aquello* de lo que son representación está *dado* en la imagen misma y que basta con «reconocerlo»; que la imagen, por decirlo así, habla por sí misma. Pero, al menos en contextos epistémicos complejos como el de las neuroimágenes, esto no es así: que la imagen sea una representación de aquello que representa suele requerir de la asociación con otros dispositivos, tanto visuales como no-visuales. Normalmente, no encontraremos una imagen aislada si se trata bien de establecer la credibilidad de determinadas «observaciones», bien de ofrecer argumentos teóricos con imágenes. La imagen se completa, en cierto modo, con otras imágenes, con las cuales se contrasta en ocasiones o con las cuales establece relaciones que podríamos llamar cuasinferenciales (involucran extracción de información). Es como si las imágenes se apoyaran y se necesitaran mutuamente. (1) Hay dispositivos representacionales que hacen que en el interior de una imagen haya muchas imágenes; se integran varias imágenes en *una*, en la que la unidad es significativa en términos epistémicos (bien porque apunta hacia alguna cuestión teórica subyacente, bien porque sistematiza datos). En tales casos, vemos cómo las imágenes se pueden *leer* individualmente, pero comprobamos también que la credibilidad de la lectura solo puede ser establecida para el conjunto. (2) Los que podríamos denominar *medios representacionales pictóricos* son de muchos tipos, y las imágenes se articulan en formas muy diferentes. Por eso, en ocasiones, las relaciones de contraste/complementariedad se dan entre dispositivos provenientes de distintos medios. (3) Que una imagen llegue a ser interpretable depende igualmente de las relaciones de contraste/complementariedad con otras imágenes que podrían o no aparecer en el contexto del artículo científico en que se presentan ciertos resultados, pero que son *presupuestas* en la interpretación.

No debería, por lo tanto, sorprender tampoco que las imágenes (y los dispositivos representacionales en general) aparezcan formando *series* dinámicas. Esto es así desde el mismo contexto de la investigación. Muchas de las imágenes de la serie desaparecen finalmente; son etapas o caminos intermedios en un proceso en el cual devienen interpretables²¹. Esto significa que son imágenes que están ya preparadas para ser modificadas, para transformarse unas en otras. Y, cuando las series dinámicas aparecen en la presentación de resultados, de lo que se trata es de producir un efecto doble, de lectura secuencial y de encaje entre sí. Lo primero indica el enriquecimiento progresivo de la información contenida en ellas. Lo segundo apunta hacia una coherencia que hay que descubrir entre todas ellas.

²¹ Este es un rasgo que han estudiado con mucho detalle sociólogos de la ciencia como Knorr-Cettina y M. Lynch, a quienes debemos un análisis de las múltiples inscripciones que se producen en los contextos de laboratorio y a su «procesamiento».

De hecho, muchas imágenes son, a su vez, combinaciones de otras varias, además del resultado de la integración de dispositivos visuales, algunos de ellos que están en el límite de lo «pictórico» o lo superan. La imagen, por ejemplo, puede adquirir sentido solo con un gráfico asociado o con un diagrama. Esto es así, especialmente, en aquellas imágenes que están ligadas a un proceso de análisis de datos.

Por lo tanto, a la hora de proceder a su interpretación, hay que tener en cuenta que:

- 1) las imágenes se conectan con otras imágenes o representaciones que procesan información de imágenes previas;
- 2) necesitan de otras imágenes o dispositivos de representación para completar un cuadro adecuado del fenómeno estudiado;
- 3) se vuelven problemáticas al asociarlas a otras imágenes que sirven para contrastar la información obtenida;
- 4) y, por lo tanto, no poseen casi nunca credibilidad por sí mismas (ni interpretación).

Pero ¿no hace esto sino confirmar lo que tantos y tantos estudios «culturales» de la fabricación de imágenes han constatado? ¿No es un modo más de aceptar que las imágenes son «creíbles» solo porque las prácticas de producción asocian un compromiso representacional a través de un largo proceso de manipulación y transformación? ¿No quiere esto decir que el contenido representacional de una imagen (su significado) no está fijado por aquello a lo que supuestamente refieren, sino que más bien ha habido una «conformación» de los referentes a las tecnologías de generación de imágenes que adoptamos?²² La idea, sin duda, es que las imágenes son interpretables si son encuadradas en *procesos de mediación* en los que esencialmente intervienen instrumentos y decisiones (motivadas) de agentes epistémicos. El punto crucial del debate en torno a las imágenes científicas es si debemos sustituir una epistemología de la transparencia por una epistemología de la mediación (pues esto mismo ayudará a desentrañar varios compromisos ideológicos que dependen de la ocultación misma de las mediaciones). Por mi parte, sostendría que, al contrario, las mediaciones están a plena luz en las formas de argumentación en las que se insertan imágenes y dispositivos visuales en una red intrincada como la que dibuja un artículo científico. Como recordaba anteriormente necesitamos una epistemología de la *mediación práctica* en la que no se asuman, sin más, pre-

²² Pasveer, B., «Representing or Mediating: A History and Philosophy of X-ray Images in Medicine», en Pauwels, L. (ed.), *Visual Cultures...*, *op. cit.*, pp. 41-62.

juicios constructivistas. Esta epistemología podría basarse en la idea de que *descubrimos al hacer; al intervenir*, del mismo modo que la realidad de ciertos «referentes» se legitiman como tales al intervenir sobre ellos²³, podemos decir que ciertos dispositivos visuales aprovechan las mediaciones prácticas para desplegar redes conceptuales y de interpretación de la realidad accesibles e interpretables para una comunidad de investigadores.

IV

La cultura visual científica participa de una cierta pulsión por la visibilidad. Muchos aspectos de la realidad escapan a nuestra mirada. Pero quizá, con los instrumentos adecuados, podamos hacerlos *visibles*, conseguir que nos entreguen sus *apariencias*. Extraña pulsión, pues nunca son pocas las cautelas ante las apariencias. ¿Qué importa a qué se *parezca* un virus? ¿Y aquellas puntas de aguja, rugosas y casi romas, que Hooke nos mostró al inicio de su *Micrographia*? Parte del atractivo de la actual fotografía científica –con una larga tradición que se remonta al uso de medios pictóricos manuales– descansa en esta fascinación por fenómenos que, de otro modo, escaparían a la mirada. Es como si se nos entregaran y pudiéramos así registrarlos en imágenes.

He intentado argumentar, sin embargo, que los procedimientos de visualización en la ciencia no se resumen en esta pulsión por la visibilidad. Incluso uno puede extender las sospechas hacia imágenes que parecieran estar gobernadas por esa pulsión de «entrega de las apariencias»: su valor no depende principalmente de que suministren una experiencia perceptiva de aquello que hacen presumiblemente visible. Las imágenes con mayor valor científico no suelen ser aquellas en que se registran apariencias. *Visualizar* no es reproducir una situación como si uno estuviera en presencia visual de los objetos, involucrado en cierto modo en la escena. Pero esto no quiere decir que parte de las convenciones «pictóricas» que se utilizan en la visualización científica no constituya una poderosa herramienta de credibilidad y de convicción. En casi todas las disciplinas científicas, las «narrativas» visuales desempeñan un papel crucial en la configuración de la credibilidad.

Visualizar es utilizar medios de representación que se apoyan en propiedades visuales para hacer accesible cierta información. Quizá pudiera decirse que la pulsión es por la visualización y no por la visibilidad, pues la ciencia parece entregarse a dispositivos visuales incluso en aquellos terrenos donde demuestran fehacientemente que llevan a confusión, son *intrínseca-*

²³ Hacking, I., *Representing and Intervening*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

mente inadecuados e, incluso, inútiles²⁴. Como decíamos anteriormente, una piedra de toque al abordar el lugar de las imágenes en la ciencia es el modo en que estas son introducidas para avanzar en la comprensión en terrenos donde se quiebra la «visibilidad». No se trata solo de que hay condiciones de nuestros órganos que hacen imposible acceder visualmente a cierto tipo de objetos o de fenómenos. No, es algo más; muchos de estos fenómenos *tal y como están concebidos por nuestras mejores teorías científicas* están más allá de lo que la intuición o la imaginación visuales pueden entregarnos. Y, repito, aun así la ciencia insiste en diseñar mecanismos visuales para organizar la información.

La historia de la física en el último siglo proporciona, sin duda, un claro ejemplo de esta tensión producida por la necesidad (casi compulsiva) por visualizar y por la inadecuación (intrínseca) de todos los esfuerzos por visualizar. P. Galison²⁵ ha identificado dos tradiciones dentro de la física atómica por lo que se refiere al tratamiento y la valoración de las imágenes. Está, por un lado, la que denomina tradición *lógica*, en la que una cierta desconfianza hacia el atractivo de la imagen lleva a valorar los procesos de razonamiento a partir de análisis estadísticos de datos. Las imágenes se conciben menos como una representación naturalista de los fenómenos que como un agregado de datos que pueden ser tratados y después también exhibidos en una imagen. Por su parte, la tradición *imaginística* confía aún en que la intuición pueda colaborar en la comprensión de los fenómenos, que las imágenes recuperen «información» de las cosas que representan y que sirvan de evidencia de que las cosas son así. Digamos que son un tipo de imágenes en las que la intuición aún no ha sido silenciada.

Pero, claro, ¿qué se entiende por intuición visual? Y ¿por qué solo en relación con un tipo de imágenes tendría aún sentido decir que son interpretables de acuerdo con aspectos que podríamos denominar *intuibles*? En línea kantiana, puede afirmarse que una intuición es un tipo de representación perceptiva en el que el material sensorial se da unificado espaciotemporalmente. Las imágenes que representan según un contenido intuible serían, por lo tanto, aquellas cuya interpretación depende esencialmente del modo en que los fenómenos se dan a través de la percepción sensorial. Existiría así una *posible* con-

²⁴ Los diferentes análisis de J. Elkins en su excelente libro *Six Stories from the End of Representation* (sobre la microscopía, la astronomía, la mecánica cuántica o la física de partículas), demuestran cómo las imágenes luchan contra los límites de la visibilidad incluso mediante dispositivos que se saben inadecuados o equívocos; Elkins, J., *Six Stories...*, *op. cit.*

²⁵ Galison, P., *Image and Logic. A material culture of microphysics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

tinuidad entre el mundo de las percepciones sensoriales y el mundo que supuestamente se hace accesible a través de la imagen. Repárese en que esto no implica (necesariamente) que las imágenes reproduzcan las apariencias de aquello que representan. Basta con que haya aspectos de la imagen que establezcan una continuidad identificable a través de una modalidad sensorial con el contenido de una experiencia posible. Por supuesto, intuición e imaginación actúan conjuntamente en este punto.

Las imágenes científicas se mueven entre dos actitudes: por un lado, incitan a identificar contenido intuible (y, por lo tanto, a establecer una continuidad con una posible experiencia relacionada con aquello que es representado y a mover nuestra imaginación); por otro lado, en ocasiones, su correcta interpretación exige que se deje de lado su contenido intuible, pues de otro modo podría dar lugar a malentendidos, a una proyección naturalista de lo que no es más que información, datos o cálculos. Esto es especialmente sensible en aquellos casos en los que el tipo de fenómenos que uno busca representar a través de dispositivos visuales desafía la *visualización*, es decir, son fenómenos que, como tales, no podrían ser «intuitivamente concebidos». La mecánica cuántica nos ofrece numerosos ejemplos de desafíos a la visualización y, aun así, podría decirse que la pulsión por la visualización se manifiesta una y otra vez también a lo largo de su historia.

El debate se retrotrae a los momentos fundacionales, en los que el rechazo de Schrödinger a la mecánica matricial de Heisenberg, por atentar contra la posibilidad de ofrecer visualizaciones con contenido intuible de los fenómenos atómicos, da paso a esfuerzos (por parte incluso del mismo Heisenberg) por ofrecer *visualizaciones* que no dependan de contenidos intuibles extraídos de una posible percepción sensible, pero que –guiadas por la teoría– puedan aún ofrecer una representación de la estructura del mundo más allá de sus apariencias²⁶. El reto es cómo ofrecer una representación, en cierto sentido «visual», de una realidad que escapa a la intuición, cuando nuestra tendencia es a interpretar las *imágenes* como representaciones «naturales». La regla: la teoría (generalmente matemática) es la guía. Cada imagen científica lleva consigo un pliego de instrucciones para *limitar* interpretaciones erróneas a partir de motivaciones naturalistas²⁷.

²⁶ Miller, A. I., *Insights of Genius. Imagery and Creativity in Science and Art*, Cambridge, The MIT Press, 2000; Galison, P., «Images scatter into data, data gather into images», en Latour, B., y Weibel, P. (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, ZKM – The MIT Press, 2002, pp. 300-323.

²⁷ Este efecto no es propio solo de las imágenes que se diseñan para visualizar fenómenos «no visualizables» (no intuibles). Me llevaría muy lejos argumentar cómo los distintos tipos de imágenes incorpo-

Quizá sean los famosos diagramas de Feynman los que más fácilmente muestren cómo son posibles estrategias de visualización para adentrarse en la «realidad» de aquello que no es en sí mismo visualizable. El mismo Feynman decía de sus diagramas: «I do know it's a crazy mixture of partially solved equations and some kind of visual picture of what the equations is saying is happening»²⁸. Es esta mezcla la que puede ofrecer una explicación del valor de los diagramas de Feynman. Tomemos un ejemplo, como el diagrama de la *Figura 1* que representa un proceso de dispersión en el que interactúan partículas. El diagrama se construye a partir de vértices en que se origina la interacción: hay un vértice en el que confluyen dos líneas de muones neutrinos (representadas como rectas continuas) y una partícula Z^0 (bosón) representada por una línea ondulada. En el otro vértice, las líneas continuas representan electrones. Para cada línea y vértice, en cada tipo de interacción, hay un conjunto de términos asociados, es decir, descripciones matemáticas que intervendrán en los posibles cálculos que uno haga a partir del diagrama. Además, se definen un conjunto de reglas para su construcción y manipulación: por ejemplo, en cada línea se dibuja una flecha en la que se muestra el sentido del tiempo según tipos de partículas. En el diagrama de la *Figura 1*, se representa el proceso de dispersión neutrino-electrón indicando partículas que entran con líneas a la izquierda del diagrama; hay una línea vertical ondulada donde se produce una transferencia de partículas, en este caso bosones, que median las interacciones electrodébiles; y, finalmente, se dispersan partículas en las líneas continuas del lado derecho del diagrama. Se representan así corrientes que interactúan acopladas con partículas intermediarias neutrales.

Todo esto parecería reconducir el valor de los diagramas a un aspecto puramente *notacional*. El propio Feynman reaccionó asumiendo esta limitación cuando Bohr le recordó que sería erróneo hacer pensar que ahí están representadas trayectorias espacio-temporales de las partículas. A pesar de ello, no debería olvidarse que tales diagramas tienen una dimensión *figurativa* importante y que su manipulación se hace según las propiedades estructurales de la figura. De ahí que sea posible trasladar analógicamente algunos diagramas para razonar sobre la estructura de diferentes fenómenos de interacción o que partes completas se puedan rotar para producir otros diagramas interpretables. Además, los diagramas son utilizados como guía para interpretar datos extraídos de fotografías de cámaras de burbujas. Se trata, por lo tanto, de un tipo de

ran este carácter limitativo en la interpretación. Pero piénsese en los mapas o en imágenes que están diseñadas como «modelos-tipo» de fenómenos.

²⁸ Citado por Kemp en su libro *Visualizations: the nature book of art and science* (Kemp, M., *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 101).

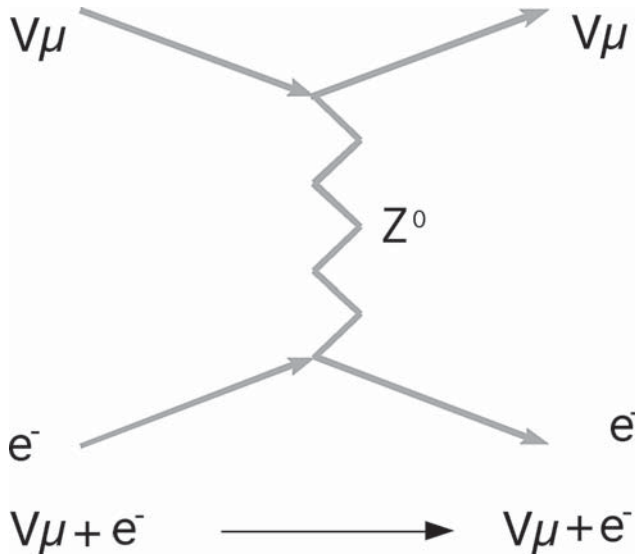


Figura 1. Diagrama de Feynman que representa una interacción neutrino-electrón según la teoría electrodébil.

representaciones visuales que, como ha argumentado Miller²⁹, han ganado en abstracción, como ha ocurrido en numerosos ámbitos artísticos del pasado siglo.

Estos diagramas tienen, si se quiere, dos objetivos representacionales: por un lado, *representan* interacciones entre partículas elementales; por otro, «representan» un complejo de cálculos tal y como requiere la electrodinámica cuántica. Sería un error pensar en ellos exclusivamente como «ecuaciones» o sustitutos de ecuaciones. Sin duda, parte de su función y de su valor depende de cómo estos diagramas son manipulados para llevar a cabo cálculos e inferencias: por ejemplo, para obtener el tiempo de vida de una partícula, la velocidad de una reacción y la probabilidad de que tenga lugar una cierta transición. Sin duda, representan también partículas y su interacción. Pero a su uso acompaña siempre cierta precaución impuesta por la teoría: las partículas no son «objetos» que puedan ser situados específicamente en el espacio y el tiempo, y cuyas trayectorias puedan ser descritas. Por ejemplo, las partículas «virtuales» están presentes en el diagrama, pero sería un error asimilarlas a las partículas reales (solo existen como parte de la ecuación de onda para la

²⁹ Miller, A. I., *Insights of Genius...*, *op. cit.*

interacción en su conjunto). La tentación de una lectura realista en la cual la «interacción» se *vea* como un acercamiento de las partículas distanciadas unas de otras debe ser evitada. Pero, como he dicho, esto mismo no debe ocultar el hecho de que la estructura del diagrama proporciona, como tal, una restricción a las formas de pensar sobre los fenómenos descritos; su interpretación requiere poner a funcionar mecanismos de cognición visual. Nuestro sentido icónico contribuye a acceder a una interpretación adecuada del mismo y a «percibir» correspondencias estructurales significativas.

V

Quizá sea ya el momento de unificar las varias líneas de argumento que he trazado en las secciones anteriores en relación con el valor de las prácticas de visualización y los dispositivos visuales en la ciencia.

En primer lugar, hemos visto que muchas imágenes (en el sentido amplio que estamos dando aquí al término) que se utilizan en contextos científicos no son sino agregados o repositorios de datos, que en buena parte de los casos requieren de una «lectura» cuantitativa. Este efecto se ha multiplicado con la aparición de imágenes digitales y de síntesis a partir de procedimientos que facilitan exhibir en forma de imágenes distribuciones estadísticas. Estas imágenes «de datos» parecen ganar credibilidad en procesos de interpretación complejos, en los que la manipulación de datos es crucial. Ante ellas, uno podría preguntarse qué valor pueden reclamar *en cuanto imágenes*, más allá del hecho de que sean utilizadas en contextos retóricos para ganar «credibilidad» con el riesgo de resultar inadecuadas e incluso portadoras de confusión.

En segundo lugar, he señalado que otras muchas imágenes se sitúan en los márgenes de lo que pueda ser *visualizable* o *intuible*. En estos casos, sin duda, sería un error interpretar la imagen mediante el establecimiento de una continuidad con el marco de experiencias posibles dependiente de la percepción sensorial o la imaginación. Esto mismo nos hace sospechar que, en general, las imágenes científicas no adquieren su valor y su credibilidad por el hecho de que puedan «entregarnos» las apariencias de las cosas. No cabe la menor duda de que este es uno de los aspectos que más sorprende de las prácticas de visualización de la ciencia: que se desarrollan, en buena parte de los casos, en ámbitos donde la *visibilidad* de los fenómenos no puede ser presupuesta sino que ha de ser establecida, pues ¿qué significa «hacer visible» un virus o una enzima? ¿Qué suponemos que ha de ser una experiencia sensorial que sirviera para *validar* o *justificar* la interpretación «adecuada» de los dispositivos visuales? No solo en aquellos campos donde nuestra «intuición» nos falla irremisiblemente (el mundo subatómico) o donde la imaginación se pondría a prueba (las

más lejanas galaxias) o donde parece estar involucrado un cierto error categorial (nuestros pensamientos o emociones) se plantea el problema de la visibilidad: afecta a elementos que se han convertido en moneda corriente de las prácticas de visualización científica. Por eso, ante todas ellas no deja de tener sentido un sano escepticismo en relación con la cuestión de *aquello que dan a ver*.

Pero si esto es así, ¿en qué lugar queda la *visualidad* en la ciencia? En el fondo, si las imágenes son prescindibles en ocasiones, inadecuadas muchas veces, inútiles a menudo y, lo peor de todo, casi siempre equívocas, ¿por qué insistir en el valor de los procedimientos de visualización *si de lo que se trata es de justificar las reclamaciones de autoridad* que las ciencias realizan en relación con sus resultados? Uno debería simplemente afirmar que la credibilidad dependiente del uso de imágenes es una credibilidad prestada de la *falsa* naturalidad (el efecto de presencia) que asociamos a ellas. El buen científico ha de ser un radical «iconoclasta» y entregarse a la «lectura» atenta de los signos e inscripciones; ha de manipular de modo adecuado medios representacionales inferencialmente ricos y organizar teóricamente los resultados. Como decía al principio, quizá en el contexto de la ciencia, la profusión de las imágenes no refleje sino una victoria pírrica en la eterna lucha de la palabra y la imagen.

Nada más lejos de la verdad. Los ejemplos que he discutido en las anteriores secciones ayudan a ver que, por un lado, el valor científico de una imagen no depende exclusivamente de que ofrezca una representación naturalista de aquello que representa, que su función no es la de «cartografiar las apariencias» en ningún sentido de esta expresión; y que, por otro lado, se frustran todos los intentos de reducir el valor y la credibilidad de las imágenes únicamente a lo que pudieran ser «tablas cuantitativas de datos» o a «procesos de cálculo e inferencia». Sentido icónico y manipulación inferencial (a través de complejas series de representaciones) se dan la mano: una imagen despliega su valor a través de su potencialidad para articularse con otras representaciones, visuales o no; además, esta potencialidad depende esencialmente de que los agentes sean capaces de exhibir una cierta competencia icónica.

Mi idea rectora al abordar la compleja y paradójica naturaleza de la visualidad científica es que abandonar la guía de la intuición no implica abandonar la *imagen* (incluso la *figuración*), del mismo modo que construir imágenes *a partir de* datos no hace de estas meras imágenes *de* datos. *Ver* es esencial al *interpretar* una imagen, también en los contextos científicos. Pero, además, no cabe decir que la función de *ver* en la imagen consista exclusivamente en reconducir un referente. La interpretación de una imagen no es ni primaria ni puramente referencial. Es este efecto de *realismo*, apoyado sobre consideraciones

lingüísticas, el que provoca muchos de los malentendidos en el interior de la epistemología de la visualidad.

La tensión que he descrito en la producción y uso de dispositivos visuales en la ciencia no hace sino resumir una de las dificultades que apuntan al corazón de la misma reflexión epistemológica. El modelo básico a partir del cual se interpreta la «captación cognitiva» de la realidad es netamente *proposicional*. Buena parte de la filosofía del último siglo al menos ha pensado que el *simbolismo*, como decía entre otros Susanne K. Langer³⁰, es la clave para la epistemología y el conocimiento. Pero muchos de los filósofos, añadía, piensan que el simbolismo básico para expresar conocimiento es el lenguaje y, en general, todas las formas discursivas, con articulación inferencial y contenido proposicional. Por ello, la evaluación primaria del conocimiento se ha de hacer en términos de verdad. La credibilidad epistémica se expresa y se articula proposicionalmente. Otras formas de articulación simbólica son, a lo más, auxiliares, herramientas que solo heredan su valor de la verdad de proposiciones que uno podría extraer y establecer independientemente.

No es fácil enfrentarse a una tradición ya legendaria. Las imágenes, en principio, son formas de simbolismo no-proposicional. Su aprovechamiento cognitivo está en función de habilidades de detección de patrones, de la búsqueda de una cierta coherencia y unidad en los fenómenos «exhibidos» y las relaciones entre distintos elementos que componen la representación, y de la adquisición de ciertas capacidades de agudeza y de juicio entrenado en su «lectura» (muchas de ellas *independientes* de una capacidad de expresión proposicional). Extraer información de una imagen depende de mecanismos de cognición visual. Y, por eso mismo, su valor cognitivo –sea cual sea su relación con las apariencias y con la pulsión por la visibilidad– consiste fundamentalmente en *hacer ver* al *mostrar* a través de los elementos (adecuadamente integrados) de la imagen. En muchos de los estudios sobre la imagen en la ciencia se insiste una y otra vez en identificar *referentes*, como aquello de lo cual podría «hablarse» con verdad a través de una imagen, para a renglón seguido intentar demostrar que esto no es sino una falsa conciencia de transparencia al mundo, una epistemología con presupuestos erróneos, si no ideológicos. Olvidan con ello que su función epistemológica no se apoya en exclusiva sobre esta desviada concepción de la «transparencia», sino en cómo contribuyen a objetivos epistémicos valiosos como es el de la *comprensión*. Al comprender no necesariamente adquirimos verdades, aunque seguramente no hay comprensión sin cap-

³⁰ Langer, S., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3.^a ed., Cambridge, Harvard University Press, 1957 [original 1941].

tación de «algunas» verdades³¹. Este es el núcleo de la tensión en la que se sostiene la proliferación de imágenes en la ciencia: la necesidad de la cognición humana de *integrar* las dimensiones proposicional y no-proposicional para poder dar cuerpo a las múltiples formas de comprensión con las que damos forma a nuestra experiencia³².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, S., *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- AMANN, K., y KNORR-CETINA, K., «The fixation of (visual) evidence», *Human Studies*, 11 (2-3) (1988), pp. 133-169.
- BASTIDE, F., «The iconography of scientific texts: Principles of analysis», en Lynch, M., y Woolgar, S. (eds.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 187-230.
- BEAULIEU, A., «Images Are Not the (Only) Truth: Brain Mapping, Visual Knowledge, and Iconoclasm», *Science Technology Human Values*, vol. 27, n.º 1 (Winter 2002), pp. 53-86.
- CAMBROSIO, A.; JACOBI, D., y KEATING, P., «Arguing with Images. Pauling's Theory of Antibody Formation», *Representations*, 89. (Reproducido en Pauwels, L. [ed.], *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, Hannover-New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006, pp. 153-194).
- ; JACOBI, D., y KEATING, P., «Ehrlich's "beautiful pictures" and the controversial beginning of immunological imagery», *Isis*, 84 (1993), pp. 662-699.
- ELGIN, C. E., *Considered Judgment*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- ELKINS, J., *Six Stories from the End of Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

³¹ Riggs, W., «Understanding Virtue and the Virtue of Understanding», en DePaul, M., y Zagzebski, L. (comps.), *Intellectual Virtue: Perspectives from Ethics and Epistemology*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 203-226; Zagzebski, L., «Recovering Understanding», en Steup, M. (comp.), *Knowledge, Truth and Duty. Essays on Epistemic Justification, Responsibility and Virtue*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 235-252; Elgin, C. E., *Considered Judgment*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

³² AGRADECIMIENTOS: La redacción de este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda proporcionada por el Ministerio de Economía y Competitividad a través del proyecto de investigación FFI2009-12054: «Epistemología de los artefactos. *Affordances*, conocimiento práctico y artefactos epistémicos». Agradezco a Ana García Varas sus valiosos comentarios y a Sabine Thuillier su ayuda con la revisión del texto.

- ELKINS, J., *The domain of images*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1999.
- GALISON, P., «Images scatter into data, data gather into images», en Latour, B., y Weibel, P. (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, ZKM-The MIT Press, 2002, pp. 300-323.
- GALISON, P., *Image and Logic. A material culture of microphysics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- ; JONES, C. A., y SLATON, A. (eds.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, 1998.
- GIARDINO, V., y PIAZZA, M., *Senza Parole. Ragionare con le immagini*, Milán, Bompiani, 2008.
- GOODMAN, N., *Languages of Art*, Indianápolis, Hackett Publishing Co., 1976.
- HACKING, I., *Representing and Intervening*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- HANSON, S. J., y BUNZL, M. (eds.), *Foundational Issues in Human Brain Mapping*, Cambridge, The MIT Press, 2010.
- HOOKE, R., *Micrografía, o algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas con cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1995.
- KAISER, D., *Drawing Theories Apart: The Dispersion of Feynman Diagrams in Postwar Physics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- KEMP, M., *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- LANGER, S., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3.ª ed., Cambridge, Harvard University Press, 1957 [original 1941].
- LATOUR, B., «How to Be Iconophilic in Art, Science, and Religion», en Jones, C. A., y Galison, P. (eds.), *Picturing Science. Producing Art*, New York, Routledge, 1998, pp. 418-440.
- , «The “pédofil” of Boa Vista: A photo-philosophical montage», *Common Knowledge*, 4 (1995), pp. 144-187.
- , «Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands», *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6 (1986), pp. 1-40.
- LEMKE, J. L., «Multiplying Meaning: Visual and Verbal semiotics in scientific text», en Martin, J. R., y Veel, R. (eds.), *Reading Science*, Londres, Routledge, 1998, pp. 87-113.
- LOPES, D., *Understanding Pictures*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LYNCH, M., «Discipline and the Material Form of Images: An Analysis of Scientific Visibility», *Social Studies of Science*, 15 (1985), pp. 37-66.
- , «The externalized retina: Selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences», en Lynch, M., y Woolgar, S. (eds.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 153-186.

- LYNCH, M., «The Production of Scientific Images: Vision and Re-Vision in the History, Philosophy, and Sociology of Science», *Communication & Cognition*, 31(2/3) (1998), pp. 213-228.
- LYNCH, M., y EDGERTON, S. Y., «Aesthetics and digital image processing. Representational craft in contemporary astronomy», en Fyfe, G., y Law, J. (eds.), *Picturing Power: Visual Depictions and Social Relations*, Londres y New York, Routledge, 1988, pp. 184-220.
- , y WOOLGAR, S. (eds.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1990.
- MCCABE, D. P., y CASTEL, A. D., «Seeing is Believing: The effect of brain images on judgments of scientific reasoning», *Cognition*, 107/1 (2008), pp. 343-352.
- MILLER, A. I., *Insights of Genius. Imagery and Creativity in Science and Art*, Cambridge, The MIT Press, 2000.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, The Chicago University Press, 1986.
- MORIZOT, J., *Qu'est-ce qu'une image?*, París, Vrin, 2005.
- PASVEER, B., «Representing or Mediating: A History and Philosophy of X-ray Images in Medicine», en Pauwels, L. (ed.), *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, Hannover-New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006, pp. 41-62.
- PAUWELS, L. (ed.), *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, Hannover-New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006.
- RIGGS, W., «Understanding Virtue and the Virtue of Understanding», en DePaul, M., y Zagzebski, L. (comps.), *Intellectual Virtue: Perspectives from Ethics and Epistemology*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 203-226.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio, 2009.
- ROSKIES, A. L., «Are Neuroimages like Photographs of the Brain», *Philosophy of Science* 74 (2007), pp. 860-872.
- , «Neuroimaging and Inferential Distance: The Perils of Pictures», en Hanson, S. J., y Bunzl, M. (eds.), *Foundational Issues in Human Brain Mapping*, Cambridge, The MIT Press, 2010, pp. 195-215.
- SCHIER, F., *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SHAPIN, S., y SCHAFFER, S., *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

- SMITH, P. H., «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe», *Isis*, 97/1 (2006), pp. 83-100.
- STAFFORD, B., *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- TUCKER, J., «The Historian, the Picture, the Archive», *Isis*, 97 (2006), pp. 111-120.
- VEGA, J., «Cultura científica, cultura visual. Prácticas de representación en el origen de la ciencia moderna», *Arbor*, CLXXIII (2002), pp. 521-552.
- WISE, N., «Making Visible», *Isis*, 97 (2006), pp. 75-82.
- ZAGZEBSKI, L., «Recovering Understanding», en Steup, M. (comp.), *Knowledge, Truth and Duty. Essays on Epistemic Justification, Responsibility and Virtue*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 235-252.

POLÍTICAS DE LA VISIÓN.
DESTERRITORIALIZACIONES DEL GÉNERO, DE LA VIOLENCIA
Y DEL PODER

ANA MARTÍNEZ-COLLADO

Cuando pensamos en los tiempos de oscuridad y en las personas que vivían y se movían en ellos, tenemos que tener también en cuenta este camuflaje que emana y es difundido por el círculo gobernante de una nación (o «el sistema» como se denominaba entonces). Si la función del reino público es echar luz sobre los sucesos del hombre al proporcionar un espacio de apariencias donde puedan mostrar de palabra y obra, para bien o para mal, quiénes son y qué pueden hacer, entonces la oscuridad ha llegado cuando esta luz se ha distinguido por «lagunas de credibilidad» y un «gobierno invisible», por un discurso que no revela lo que es, sino que lo esconde debajo de un tapete, por medio de exhortaciones (morales y otras) que, bajo el pretexto de sostener viejas verdades, degradan toda verdad a una trivialidad sin sentido.

Hannah Arendt, *Hombres en tiempo de oscuridad*¹.

Hablamos hoy, como ayer, de unos tiempos oscuros. Tiempos en los que la visibilidad disminuye, al igual que la capacidad de ver, de distinguir, de conocer, de saber qué hay detrás del acontecimiento. «Cuando pensamos en los tiempos de oscuridad –escribió Hannah Arendt– y en las personas que vivían y se movían en ellos, tenemos que tener también en cuenta este camuflaje que emana y es difundido por el círculo gobernante de una nación (o “el sistema” como se denominaba entonces)». Tiempos de oscuridad en los que la «luz» de lo público se «ha extinguido»² y en los que se implementan los estados de violencia. La violencia, inherente a la especie humana, está vinculada al poder, al abuso, a la autoridad –un medio para alcanzar un fin–, pero también, e inevitablemente, a los momentos de transformación de la norma social. Palabra y

¹ Arendt, H., *Hombres en tiempo de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 10 [ed. original de 1955-1968].

² *Ibíd.* Las personalidades que reúne en este ensayo –Lessing, Rosa Luxemburgo, el papa Juan XXIII, Karl Jasper, Isak Dinesen, Hermann Broch, Walter Benjamin y Bertolt Brecht– comparten entre ellos un tiempo histórico –un tiempo de oscuridad–.

violencia. Siempre es posible decir como Jenny Holzer: *El abuso de poder no llega por sorpresa*³.

Los textos clásicos de Walter Benjamin, *Para una crítica a la violencia*, y el de Hanna Arendt, *Sobre la violencia*, han sido decisivos para iniciar una relectura y mostrar la complejidad de la noción y acción de la violencia. Walter Benjamin, en su complejo y oscuro ensayo, sostiene que el ejercicio de la violencia se mueve en una dialéctica de medios y fines. Toda la historia humana podría describirse como un círculo de violencias que constituyen el derecho y son sustituidas sucesivamente –un ciclo ininterrumpido–. Pero, al mismo tiempo, desarrolla la idea de «violencia pura»⁴, no instrumental, que detiene el círculo vicioso. Una «interrupción»⁵ que solo es posible a través del lenguaje, de la palabra, del discurso en la esfera pública. «El acuerdo no violento surge dondequiera que la cultura de los sentimientos pone a disposición de los hombres medios puros de entendimiento»⁶. No es que la práctica del lenguaje, del entendimiento, no sea violenta. El lenguaje puede intervenir en el mundo y modificarlo. El lenguaje es performativo y, por ello, es violento.

Para Hanna Arendt «todo decrecimiento del poder es una invitación abierta a la violencia»⁷. Allí donde hay poder, concebido como lugar del consenso y del diálogo, la violencia no es necesaria. La violencia es para ella una alternativa al poder. Un poder que requiere de un espacio público para la discusión y la acción concertada. Una violencia que está vinculada a la creencia justificada, bien o mal, de que se pueden cambiar las injustas condiciones existentes. «A veces, la violencia es la única manera de asegurarse de que los moderados van a ser escuchados»⁸.

Violencia pura –Benjamin– y violencia en el diálogo de la política pura –Arendt–, posibilidades que vulneran la violencia misma y la trasladan al terri-

³ Holzer, J., «Abuse of power comes as no surprise», de *Truisms* (1977-1979), New York, Times Square, 1982.

⁴ Benjamin, W., *Para una crítica a la violencia* [ed. original de 1921]. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 15 (19/12/2011). El ejemplo que propone de la huelga general proletaria que no tiene más fin que «la aniquilación del poder estatal» es una tesis de nuevo muy vinculada al contexto histórico y a su posición anarquista.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Arendt, H., *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 87 [ed. original de 1969]. La noción de *violencia* que plantea está connotada por el momento histórico de los años sesenta en que la escribió –guerra fría, revolución estudiantil, disturbios raciales–, en el que la violencia se genera en la ausencia de poder o en su debilidad.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

torio del disenso y del diálogo en los espacios de la esfera pública que adquieren una visibilización a través de las prácticas de la representación –una posibilidad utópica de realizarse aunque solo sea en el espacio de ficción–. La noción de *violencia* se extiende así a otro lugar –en el ejercicio de su poder transformador–, de la misma forma que elaboramos posibilidades –*desterritorializaciones*– sobre el cuerpo, el género y el poder.

POLÍTICAS DE VISIÓN Y CULTURA VISUAL

La vista puede ayudarnos a evitar la polaridad binaria. [...] Necesitamos aprender desde nuestros propios cuerpos (dotados de vista estereoscópica de primates), cómo aunar lo objetivo con los *scanners* teóricos y políticos con el fin de nombrar dónde estamos y dónde no estamos, en dimensiones de espacio mental y físico que apenas sabemos nombrar.

Donna Haraway, «The Persistence of Vision»⁹.

Todo acontecimiento se produce en el espacio de la imagen, en esa espectacularización generalizada del acontecer histórico –político, social y económico– en la que vivimos. La cultura visual ejerce así un papel crucial, como lugar preciso en el que se visibilizan a través de su representación los estereotipos de la identidad contemporánea. Toda representación es, consciente o inconscientemente, un sistema de poder que autoriza ciertos significados y reprime otros. Este sistema de poder, la ideología, que se esconde en los mismos procesos de la representación, no solo describe el conjunto de creencias o prejuicios de un grupo social determinado, sino los mecanismos mediante los cuales se produce y reproduce el significado. La ideología nos persuade de que el lugar previsto para nosotros es el más adecuado.

En este contexto, el papel de las prácticas significantes, expresivas y de producción simbólica, adquieren una enorme relevancia, una crucial responsabilidad y un inevitable cariz político. Es en su territorio, en el espacio de la representación, donde se dirimen los modelos de construcción de identidad individual y la posibilidad de establecer nuevos lazos de cohesión social, de experiencia de comunidad. Espacio de confrontación y de conflicto, una práctica de resistencia, un nuevo estadio de la revolución¹⁰. Espacio donde es posible generar una política de la interferencia, de la polémica, del disenso. Jacques

⁹ Haraway, D., «The Persistence of Vision», en AA. VV., *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 284-285 [ed. original de 1988].

¹⁰ Bourdieu, P., *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997 [ed. original de 1994].

Rancière, en una de sus reflexiones acerca de las condiciones bajo las cuales el arte puede ser calificado legítimamente como político, indica que este solo lo es «en tanto que los espacios y los tiempos que circunscriben las formas de ocupación de estos tiempos y espacios que determina *interfieren* con esa circunscripción de espacios y tiempos, de sujetos y objetos, de lo privado y lo público, de las competencias e incompetencias que definen una comunidad política»¹¹.

A partir del compromiso de reinscribir la «imagen», es posible cambiar las visiones construidas que adscriben a los sujetos a una posición que estructura lo social y generar otros *devenires* para la subjetividad y su representación. La representación del cuerpo –como señaló la artista Barbara Kruger en *Untitled (Your body is a battleground)*¹²– se significa como «un campo de batalla». El cuerpo no es sino un complejo entramado simbólico de carácter político en el que se manifiestan la regulación de las conductas y las construcciones identitarias de raza, género, nación o sexualidad. El cuerpo representado problematiza su mismo *disfuncionamiento* frente a las estructuras sociales y la violencia que el sistema ejerce sobre su existir.

Ana Carceller y Helena Cabello en el trabajo *Off escena: Si yo fuera...*, reinscriben las imágenes de identidades marginales sometidas a la violencia ejercida contra ellas y plantean la posibilidad de un escenario y una reinscripción diferente. En el escenario localizado en la cámara frigorífica de Matadero de Madrid, con la pintada «Pregunta y Habla», se proyecta el cortometraje protagonizado por tres mujeres presas internas en el Centro Penitenciario Madrid I de Alcalá Meco. «Libertad, género, economía y violencia social» están visualmente presentes en la actuación que realizan a partir de la música de la famosa canción *If I were a Rich Man (Si yo fuera rico)* de la película *El violinista en el tejado*. «¿Estarían ellas en prisión si hubiesen sido hombres y ricos?», se preguntan las artistas. La acción colectiva que presentan «trabaja en torno a las poéticas de inclusión y exclusión de la actual sociedad neoliberal. Dinámicas que establecen fronteras transversales entre los individuos, barreras que se fortalecen dependiendo del grado de adaptación al rol que nos ha sido asignado previamente. Cuando esa adaptación falla se impone la lógica del castigo, siendo el encierro institucional la más explícita y exhibicionista de sus variantes». El cortometraje en el que las protagonistas, las presas, construyen y enarbolan una bandera –sujetos imprevistos– plantea la posibilidad de la «experiencia de una

¹¹ Rancière, J., «Política del arte», *Documenta*, 12, Madrid, BRUMARIA, n.º 9, 2008, p. 156.

¹² Kruger, B., *Untitled (Your Body Is a Battle Ground)*, photographic silkscreen on vinyl, 112 x 112 inches, Santa Mónica, CA, The Broad Art Foundation, 1989.

vida alternativa», el sueño de «un mundo más igualitario»¹³. Anhelos a los que no deberíamos renunciar.

REINTERPRETAR LA HISTORIA, LOS CONCEPTOS, LAS IMÁGENES

La posibilidad de tomar la palabra, tener acceso al conocimiento, participar en lo público, cuestionar la historia, reescribir sus significados, intervenir en su representación, es un acontecimiento histórico para las mujeres desde hace unas décadas. El texto de Hélène Cixous *La risa de la medusa*¹⁴, constituye uno de los referentes en la teoría feminista sobre cómo enfrentar, desde la mujer, la participación en la Cultura/nuestra Cultura, nuestra sociedad y nuestra política en la que desde siglos hemos sido posicionadas al margen, invisibilizadas, confinadas en territorios aureolados por el discurso de los valores. «¿Dónde está ella?», se pregunta Cixous. Busca en la lectura «y, así, de héroe en héroe»¹⁵, recorrer la literatura, pero «¿dónde están mis batallas?, ¿y mis compañeros, digo *compañeras*, de armas?»¹⁶.

«El pensamiento siempre ha funcionado por oposiciones duales, jerarquizadas». Todo –la teoría de la cultura de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos (arte, religión, familia, lenguaje)– se elabora recurriendo a dualismos irreconciliables: palabra/escritura, hombre/mujer, amo/esclavo, violencia/represión. En este contexto, defiende la necesidad de romper los parámetros establecidos, de «desterritorializar» la construcción normativa del mundo e interrumpir el ciclo de la violencia y la pasividad. Propone entonces aventurarse a escribir, a alzar la voz, a tomar la palabra. Como ella dice –a través de su personal «diáspora»–: «aprendí a leer, a escribir, a aullar, a vomitar, en Argelia».

Pensemos hoy en un trabajo tan controvertido, tan estetizado, como *El rapto de las Sabinas* (2007)¹⁷ de Eve Sussman y la Rufus Corporation, cuya temática nos ofrece la posibilidad de revivir la dominación de las mujeres y, al tiem-

¹³ Carceller, A., y Cabello, H., en el texto de presentación del trabajo *Off escena: Si yo fuera...* (2011), instalación *performance*, vídeo, Matadero, Madrid, del 21 de enero al 13 de mayo de 2011.

¹⁴ Cixous, H., «La joven nacida. Salidas», en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995, p. 17 [ed. original de 1979].

¹⁵ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁷ Sussman, E., y Rufus Corporation, *The Rape of the Sabine Women*, musical-vídeo, 80 min., 2007. La pieza está dirigida por Eve Sussman, la banda sonora original es de Jonathan Bepler, la coreografía de Claudia De Serpa Soares y el vestuario de Karen Young. Estructurado en cinco actos a modo de representación teatral, es una narración desprovista de lenguaje hablado y filmado en localizaciones en Grecia (Atenas e Hydra) y, también, en Berlín.

po, el papel activo de estas en los aconteceres políticos de la historia. Es un proyecto que, además, aventura las posibilidades y ambigüedades que conlleva para las prácticas visuales la utilización de las nuevas herramientas de los medios; y que nos obliga a tener en cuenta el valor del trabajo colectivo en relación con la idea de creación. El vídeo-*tableau* alegoriza el mito de la fundación de Roma. Las Sabinas fueron secuestradas para asegurar el futuro de las generaciones de romanos y, cuando llegó el momento de la lucha final entre su pueblo, los sabinos –sus padres y hermanos– y los romanos –sus maridos y sus hijos– lograron restablecer la paz entre los pueblos enfrentados.

Esta recreación, contextualizada en la década de los sesenta y en su utopía fundamentada en el diseño –rasgo característico de la época–, sugiere un inevitable transcurrir hacia el caos y la violencia –como en la historia de Roma– como consecuencia de las contradicciones del poder y del deseo. Su propuesta rompe la concepción clásica de la historia como una relación de acontecimientos únicos –a través de momentos congelados en la pintura– para restablecer la temporalidad que la produjo. De esta forma, nos hace partícipes de una relectura de la historia, de sus protagonistas, de sus héroes y heroínas como repetición y diferencia.

En otro lugar, casi al mismo tiempo que H el ene Cixoux, Adrienne Rich, en su libro de ensayos *Sobre mentiras, secretos y silencios*, estaba recuperando las historias de las mujeres en el arte, reconstruyendo aquella «energía» de las escritoras para permitir un «espacio nuevo». «Toda la historia de la lucha por la autodeterminación de las mujeres ha sido ocultada una y otra vez». Como si hubiéramos estado ausentes de «un pasado histórico», existe la tendencia a presentar el trabajo de las mujeres y el pensamiento de las mujeres como esporádico, errante, huérfano de cualquier tradición propia¹⁸.

Tal y como muestran las historiadoras Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser en su *Historia de las mujeres: Una historia propia*, en la que reconstruyen su presencia en todos los ámbitos de la cultura europea, «la conocida y la no reconocida, desde la prehistoria hasta el presente». De tal modo que pueda «desafiarse y refutarse la más sutil de las tradiciones europeas sobre la mujer: la desvalorización de su vida, de sus actividades y de sus logros»¹⁹.

La artista Simone Aaberg K ern lleva desde los años noventa del siglo pasado trabajando en proyectos relacionados con la supervivencia y el control a

¹⁸ Rich, A., *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid, Horas y Horas, 2010, p. 14 [ed. original de 1966-1978, 1979].

¹⁹ Anderson, B. S., y Zinsser, J. P., *Historia de las Mujeres: Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 21 [ed. original de 1988].

partir de la fascinación por la idea de libertad producida al volar en el espacio. *Sisters in the Sky* (1997-1999)²⁰ es un impresionante trabajo realizado a través de distintos vídeos en el que recoge la cantidad de mujeres que, a lo largo de todos los tiempos, han realizado el sueño de volar en difíciles circunstancias. Destaca en la serie el proyecto *Woman Pilots in War Duty During WWII* (1997-1999)²¹, un pabellón conmemorativo en el que expone decenas de retratos de mujeres pilotos de la Segunda Guerra Mundial cuyas acciones fueron olvidadas, mientras un tumultuoso ruido de aviones resuena por encima de nuestras cabezas.

Desde hace más de un siglo, pero con más posibilidades desde hace 40 años, las historiadoras, teóricas y artistas feministas han planteando una revisión de los estereotipos de la representación, además de proponer nuevos modelos narrativos. Un trabajo interdisciplinar que defiende la desterritorialización de las tradicionales construcciones culturales del cuerpo adscritas al género insistiendo, tanto en la relectura de las imágenes de la cultura dominante sobre el cuerpo como en la reelaboración del espacio de la representación –tal y como desarrollé en el libro *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*²²–. Esta tarea ha hecho posible pensar en un cuerpo como territorio, como lenguaje en el cual explorar nuevas posibilidades y deseos.

El objetivo es el de proponer «la escritura/lectura/visualización de significados no-escritos, no-leídos, no-visibilizados; significados que posibiliten una comprensión del sujeto en constante proceso y negociación»²³ en el contexto de la representación –sobre y de las mujeres– y del poder –como excluidas y como protagonistas–. Una voluntad de repensar, deconstruir o hacer posibles nuevas imágenes del cuerpo vinculadas a la subjetividad e identidad –individual y colectiva– en la que subyace un indudable compromiso político.

La mujer, tradicionalmente, en el contexto de la representación, tiene asignado el papel de ser el objeto de la mirada –siempre un «Otro»–. El ya clásico análisis de la obra de Artemisia Gentileschi, *Judit decapitando a Holofernes*

²⁰ Aaberg Kaern, S., *Sisters in the Sky*, documentary DR tv/ Zentropa 1998-1999 4 x 29 min. with Stine Kirstein.

²¹ Aaberg Kaern, S., *Sisters in the Sky - Woman Pilots in War Duty During WWII* (1997-1999) mixed media, oil on canvas, sound, text, installation size: 4 x 34 x 3 m; each painting: 45.5 x 35.5 cm.

²² Martínez-Collado, A., *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2008 [ed. original de 2005].

²³ Trafi, L., «Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales». Texto publicado en las actas del I Congreso Internacional de Estudios Visuales. Panel I: Nueva historia del arte / Epistemología de los Estudios Visuales. Coords: Anna Guasch y Miguel A. Hernández. <http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text-It.html> (19/12/2011).

(1620)²⁴, realizado por Rozsika Parker y Griselda Pollock en *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*²⁵, marcó un precedente en la reivindicación de la diferencia de perspectiva en la representación realizada por algunas mujeres. Al comparar las representaciones de Judit de Caravaggio con las de Elisabetta Sirani o Artemisia, llegan a la conclusión de que mientras Sirani se pliega al gusto de la época y pinta una mujer bella y distante, Artemisia, en cambio, contraviene el gusto de la época presentando mujeres jóvenes cómplices de lo que está sucediendo.

Judit es la heroína bíblica del Antiguo Testamento que, junto con su doncella, se interna en el campo enemigo, seduce y luego decapita a Holofernes, el feroz general enemigo. Su figura pertenece a la mitología masculina de mujeres enérgicas y valerosas. Pero Artemisia representa una visión inusual en la historia del arte: por el vigor físico de la mujer, por su corporeidad, por la exaltación de la escena y por la nueva disposición de la mirada. No aparecen ya aquí las recatadas ojeadas y las discretas miradas de las figuras femeninas de la pintura occidental. El resultado es una confrontación directa que quiebra la convencional relación entre un espectador masculino «activo» y una mujer receptora pasiva. La historia del arte tiene que tener en cuenta que, para valorar la obra de las mujeres artistas, estas no siempre adoptan la perspectiva estereotipada de las mujeres.

«POR QUÉ EL MOVIMIENTO FEMINISTA NO PUEDE SER NO VIOLENTO»

Este título fue uno de los artículos publicados por Karen Hagberg en el número dedicado al tema de la mujer y la violencia por una de las revistas más relevantes de la revolución feminista en Nueva York en los años setenta, la revista *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977-1992)²⁶. Durante un año examinaron la cuestión de la violencia a partir de distintos grupos de trabajo y encontraron una inseparable conexión entre el poder, el control y los privilegios –la violencia es esencial para mantener la desigualdad en las relaciones–. Una experiencia diferente según la cultura, la raza, el sexo, la edad y la identidad nacional. Las claves para comprender la opresión y la resistencia están en las relaciones entre género, violencia y poder. Para el grupo editorial de la revista había llegado el momento de hacer efectivo el cambio.

²⁴ Gentileschi, A., *Judit decapitando a Holofernes* (1620), óleo sobre lienzo, 199 cm × 162,5 cm.

²⁵ Pollock, G., y Parker, R., *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*, London, Pandora Books, 1986 [ed. original de 1981].

²⁶ *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics*, número 6 *On Women and Violence* (1978). Fundada por Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Elizabeth Hess, Joyce Kozloff, Lucy Lippard, Miriam Schapiro y May Stevens.

Las mujeres siempre han luchado por la supervivencia, por cambiar las cosas y por la revolución. La revista defendía una victoria rosa, denunciaba la violencia física y psíquica, la violación –como en el trabajo de Nancy Spero *Codex Artaud XVII* (1972)–, la violencia social, la violencia racial y de género, la mutilación femenina, la explotación laboral y los crímenes contra las mujeres. Como escribió Karen Hagberg no hay ninguna razón que justifique que el movimiento de las mujeres no pueda ser no-violento.

Cecilia Barriga en el vídeo *El origen de la violencia* (2005)²⁷ busca los procesos ocultos por los que esta se desencadena. «Lo que sea que sucedió –explica– provocó en el chiquillo una necesidad de notoriedad que, sin duda, le llevó a la fuerza y, al final, a la brutalidad de la violencia, a la demostración irrefutable de su poder». De la misma manera, las mujeres han sido tratadas a lo largo de la historia como «una identidad pobre y débil». Y añade: «Ese desprecio, esa minusvaloración nos llena de rabia y de ira contenida».

A lo largo de estas últimas décadas, la cuestión de la violencia de género²⁸ ha sido uno de los discursos centrales para muchas mujeres artistas –Martha Rosler, Susan Lacy, Valie Export, Faith Wilding, Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Estíbaliz Sádaba, Cecilia Barriga, Margot Lovejoy, Cindy Gabriela Flores...–. Han visualizando el más terrible escenario de la institucionalización del sometimiento y la dominación. Otras –como las artistas Coco Fusco, Lorna Simpson, Prema Murthy, Lourdes Portillo o Regina José Galindo, entre otras muchas– han señalado las formas en las que se prolonga y agudiza en el contexto de la globalización –en las fronteras de la diferencia– y en las sociedades de la información y vigilancia –como en el trabajo *Remote Sensing* (2001)²⁹, de Ursula Biemann–.

MUJERES Y CONTRATO SOCIAL. COMPLEJIDADES DE LA RELACIÓN MUJER/PODER

Reflexionar sobre la cuestión de la violencia y el género es también plantear el lugar de las mujeres en el espacio de lo público. La pregunta de Julia Kristeva: «¿Qué lugar ocupamos en el contrato social?»³⁰, sigue siendo relevante.

²⁷ Barriga, C., *El origen de la violencia*, vídeo, 1 min., 2005, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=697> (19/12/2011).

²⁸ Sobre este tema destaca el volumen editado y la exposición realizada por Berta Sichel, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, 2005.

²⁹ Biemann, U., *Remote Sensing* video-essay, 53 min., 2003.

³⁰ Kristeva, J., «Tiempo de mujeres», en *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 195 [ed. original de 1979].

Desde el punto de vista psicoanalítico, del que parte Kristeva, partimos de un rechazo a lo simbólico –rechazo a la opresión paterna–. Pero asumimos el contrato socio-simbólico como un «contrato sacrificial»³¹. «Sin embargo, el desafío está ahí y está ligado a una época. Luchando contra el mal reproducimos el mal, pero en el corazón del vínculo social (hombre-mujer)»³².

Esta participación en el orden simbólico determina también su participación en el lenguaje y, por lo tanto, en el espacio de las prácticas creativas. Un espacio de debate y de disenso en el espacio público sobre las complejidades del cuerpo, de la identidad, de la práctica de lo público. «El síntoma está ahí: las mujeres escriben»³³.

Cuando Cristina Lucas propone el trabajo *La liberté Raisonné*³⁴ (2009) –apropiándose de la imagen pictórica del emblemático cuadro *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, a través de una secuencia de vídeo donde los personajes toman vida–, está preguntándose sobre la forma en que se han escrito los cambios políticos y culturales en la Historia con mayúsculas. La figura de la libertad está representada por una mujer, símbolo de la revolución, de todos los ideales de emancipación. Su vídeo reivindica así la presencia de la mujer en la historia, en la esfera pública y, al tiempo, nos confronta con los mecanismos de poder, las instituciones y todos los procesos de subjetivación que han colaborado en la historia jerárquica entre los sexos, para finalmente hacer visible su aniquilamiento –el de la protagonista– por sus propios compañeros de batalla. La narración visual de Lucas recuerda la violencia y el olvido histórico que han padecido las mujeres.

La práctica feminista contemporánea actúa como una crítica cultural sobre las nociones de *identidad* y sobre su inscripción en el espacio público. Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*, analiza los procesos del entramado psíquico del poder y nuestra constitución como sujetos a partir de ellos. Podríamos imaginar un camino interesante que tiene que ver con la transformación de los roles, tanto en la vida privada como en la pública, y esto, a su vez, con la relación saber/poder (Michel Foucault)³⁵. El acceso al conocimiento abre la puerta a las posibilidades de visibilización, de tomar la palabra, de organizar y de intervenir en todos los ámbitos públicos de toma de decisiones. Judith Butler señala la forma dual en la que consiste nuestra vinculación con el poder:

³¹ Kristeva, J., «Tiempo de mujeres»..., art. cit., p. 169.

³² *Ibíd.*, p. 196.

³³ *Ibíd.*, p. 202.

³⁴ Lucas, C., *La liberté Raisonné*, vídeo, 4 min. 18 s., 2009.

³⁵ Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002 [ed. original de 1975].

por una parte, se articula en «ser dominado/a por un poder externo a uno/a». Y, por otra, «el poder forma al sujeto, le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo. [...]. El poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos»³⁶.

En este contexto el poder tiene un doble significado: como subordinación y como producción («el proceso de devenir sujeto»). ¿Y si se transforma el poder al que estamos sujetos? ¿Y si existe otra forma de tomar la palabra, organizar el discurso, y, por lo tanto, lo político y lo social? Tal vez, entonces, se genere otra forma de sujeción, otra forma de constitución de ser –del «estar» en la identidad–. No olvidemos que en la capacidad performativa de la acción de la diferencia se inscribe la esperanza de vivirnos a partir de aquellos nuevos imaginarios que seamos capaces de reiterar. El tiempo y la escritura –de nuevo– nos hablarán de sus posibilidades.

Butler continúa, en *El grito de Antígona*³⁷, indagando sobre la posibilidad de incorporación de la figura de Antígona al espacio público, en lugar de su consideración habitual de estar excluida –como «contrafigura» respecto a la autoridad–, a partir de una relectura de la posición entre la mujer y el poder. Desde su origen, Antígona representa el parentesco y su disolución, frente a Creonte –el orden ético y una autoridad estatal basados en el principio de universalidad; y en los estudios de Hegel y de Lacan, posteriormente, se construye siempre al margen de lo simbólico–, enfrentada a la ley de los hombres, excluida de lo público. Sin embargo, desde el punto de vista de Butler, «la distinción entre lo simbólico y la ley social no puede sostenerse». «¿Es acaso el final de la historia el grito de Antígona? [...] –se pregunta–. A la gente esclava, mujeres, niños y niñas, todas aquellas personas que no eran varones propietarios, no se les permitía estar en la esfera pública en la que lo humano se constituía a través de hechos lingüísticos». Aparentemente, Antígona está en los límites de lo público. Pero al hablar/gritar, actúa. Entrando en el discurso, poniendo en juego la estabilidad de la distinción entre las leyes de lo social y el Estado, pone en precario sus normas. Y su alteridad se inscribe finalmente en el orden del lenguaje, reformulando sus límites.

El reciente trabajo de Ana Navarrete, *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, regresión y exilio (1931-1941)*³⁸, evidencia la complejidad

³⁶ Butler, J., *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 14 [ed. original de 1997].

³⁷ Butler, J., *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure, 2001 [ed. original de 1998].

³⁸ Navarrete, A., *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, regresión y exilio (1931-1941)*, Internet-Instalación, 2010. <http://www.nadieseacuerdadenosotras.org> (19/12/2011). Expuesta en la exposición, 5x5, EACC, 5x5 *Castello*, 2010.

de representar la participación de las mujeres en el espacio público. Construido con material publicado en Internet y extensas bibliografías, rescata del olvido la participación de las mujeres en la Guerra Civil española³⁹. El objetivo que subyace en el trabajo es el de preguntarse qué sucedió para que después de tantos años aún no se reconozca el protagonismo que las mujeres tuvieron durante la Guerra Civil y la posguerra española. Como analiza Mary Nash en *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*⁴⁰, las mujeres lucharon compartiendo los ideales de una revolución por tener una presencia. Sin embargo, fueron utilizadas por sus compañeros como imagen estereotipada de la batalla, expulsadas de los frentes por sus propios compañeros, desaparecidas, confiscadas y muertas en las cárceles de la represión.

La visión política del cuerpo y del género de la mujer y su representación, llama la atención sobre cuestiones decisivas: la denuncia sobre la exclusión y la dominación, al tiempo que la reivindicación del derecho a la palabra y la reflexión sobre el modo de participar en el orden simbólico del lenguaje –en la esfera pública–. La reflexión sobre el concepto de *violencia* desde una perspectiva feminista recorre todas estas posibilidades: la denuncia de la violencia contra las mujeres y la «desterritorialización» de la noción de *violencia* entendida como un acto más del discurso –del acto en sí de disentir y participar en lo público–.

Hablar, escribir, representar. Mantener el espíritu de revuelta. «La revuelta es –escribió Kristeva– un estado de espíritu sin el cual sencillamente no estaríamos vivos». Es interesante recordar su posición en relación con las posibilidades de transformación de la sociedad actual, como alternativa al orden mundial, inmerso en un proceso de globalización cuyo mayor peligro es la progresiva homogeneización de las diferencias que lleva implícito. A diferencia de otros pensadores, Kristeva en *El porvenir de una revuelta* apuesta por una revuelta que se promueve desde la subjetividad individual como contrapartida a aquellos análisis que plantean el final de lo histórico político. «La revuelta es nuestra mística, es sinónimo de dignidad para señalar una de las actitudes posibles. [...] La revuelta no se realiza en el mundo de la acción sino en el de la vida psíquica y desde allí en sus manifestaciones sociales: escritura, pensamiento, arte»⁴¹.

El espíritu de revuelta es un elemento esencial de la cultura europea entendida como una cultura de la crítica. Frente a las «nuevas enfermedades del

³⁹ Navarrete, A., imagen de instalación realizada en la exposición, *Exercicis de memòri*, Centre d'Art la Panera, Lleida, 2011.

⁴⁰ Nash, M., *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

⁴¹ Kristeva, J., *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 24 [ed. original de 1999].

alma»⁴² producidas por la globalización y el liberalismo tecnocrático es necesario rescatar la revuelta como forma permanente de estar inquieto, de formular preguntas. «En la medida en que se trata de una mutación del vínculo del hombre con el sentido, esta re-vuelta cultural concierne intrínsecamente a la vida de la ciudad y tiene consecuencias profundamente políticas: plantea otra política, la de la conflictividad permanente». Dentro de ese marco, Kristeva invita a pensar nuevamente en «la libertad como rebelión permanente», y a buscar «los espacios sociales dentro de los cuales podría surgir»⁴³.

Para actuar en el campo de batalla de la imagen, entendida como proceso incesante de construcción y reificación de estereotipos, debemos recurrir, como la mayoría de los estudios sobre la transculturalidad hacen, a la metáfora del viaje. Al enfrentarnos con toda cuestión de identidad –y especialmente con la relación de la mujer con las estructuras de poder– corremos el peligro de codificar identidades, imponer perspectivas dogmáticas o alabar fetiches de la diferencia; y de no ser capaces de reflexionar y tomar la palabra en la crítica a todo opuesto –amo y esclavo, quien nombra o define y quien asume la definición impuesta, el poder y lo marginal, lo público y lo privado, e inevitablemente lo masculino y femenino–.

¿Cómo podemos mirar las imágenes y cómo podemos producirlas desde una perspectiva diferente a aquella que produce y reproduce estereotipos sociales y políticos que constituyen una forma unívoca de comprender y organizar el mundo? ¿Cuál puede ser nuestro papel como lectores y productores de imágenes? ¿Será posible desterrar la violencia al espacio del disenso y del lenguaje? En el mientras tanto, como en otros muchos tiempos oscuros, nuestra experiencia no es otra que la de la violencia. Escribamos.

⁴² Título del libro de Kristeva, J., *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995 [ed. original de 1993].

⁴³ Kristeva, J. *El porvenir de una revuelta...*, *op. cit.*, p. 25.

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*¹. En todo caso, el hecho es que al tópico de la omnipresencia de la imagen –eso que Baudrillard denomina «violencia de la imagen»²– 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-

¹ 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.

² 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»³– 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»⁴–. 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»⁵, 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»⁶, entre otras razones porque, utilizando palabras de Georges Didi-Huberman, «no hay imagen sin imaginación, forma sin formación, *Bild* sin *Bildung*»⁷. Pero volvamos a Sartre.

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

⁴ 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.

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

⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁷ Didi-Huberman, G., *La imagen mariposa* (trad. J. J. Lahuerta), Barcelona, Mudito & 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»⁸? 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 Augé⁹–, 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»¹⁰.

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»¹¹, 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»¹², podríamos afirmar que ese tiempo ha desaparecido, y, con él, la possibili-

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

⁹ «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.

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

¹¹ 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.

¹² 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»¹³. ¿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 contraimágenes¹⁴.

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 Baudrillard¹⁵–, 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

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

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 producir¹⁶.

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»¹⁷.

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»¹⁸ 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»¹⁹. 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.

¹⁶ 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.

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

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

¹⁹ 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»²⁰. 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*²¹, una estética apoyada, más que en el

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

²¹ 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*²², 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»²³.

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”»²⁴–, ¿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»²⁵, 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»²⁶. 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»²⁷. Sí, un olvido, un olvido que ya debería, de algún modo, colocarnos en guardia ante esa promesa de eternidad que suele acom-

²² 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.

²³ 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.

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

²⁵ 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.

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

²⁷ *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»²⁸.

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»²⁹, 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»³⁰. 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»³¹. 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-

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

²⁹ Richter, G., «Notas, 1964-1965»..., art. cit., p. 24.

³⁰ *Ibíd.*, p. 20.

³¹ *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»³². 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

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

servirse de la situación para fomentar el típico anhelo de pureza, esencialismo y demás heideggerianas. 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»³³. 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»³⁴, una apariencia, por lo tanto, que supe-

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

³⁴ 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»³⁵.

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 aparceres. 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 misma³⁶.

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»³⁷, por lo que esta pintura de apariencias, de no-del-todo, al final se constituye como un intento de vaciar a la realidad, aunque

³⁵ *Ibíd.*, p. 427.

³⁶ Richter, G., «Notas, 1986-1992»..., art. cit., p. 44.

³⁷ 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 ahí³⁸.

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»³⁹. 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»⁴⁰.

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

³⁹ Richter, G., «Notas, 1964-1965»..., art. cit., p. 21.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 20.

SENTIDOS DE LA IMAGEN: ESPACIO Y TIEMPO EN EL MEDIO ICÓNICO

ANA GARCÍA VARAS

1. LA DIFERENCIA COMO CARACTERÍSTICA DEL MEDIO DE LA IMAGEN¹

Al comienzo no está la identidad, sino la diferencia².

En esta sentencia de Luhmann cristaliza de manera privilegiada la oposición de gran parte de las ideas del siglo XX a toda una tradición de pensamiento que nace con la misma reflexión sobre el mundo, una tradición que determina en el concepto de *identidad* el núcleo de observación que dará forma durante siglos al entorno humano: la comprensión de la realidad pasa en ella por la búsqueda de lo idéntico a sí mismo, en lo que se presenta aquello que permanece, que no depende ni tiene relación directa con el momento en el que se encuentra, y que es ajeno así a todo un mundo de circunstancias y determinaciones concretas. De acuerdo con esto, la definición de algo habrá de estar por encima del tiempo y de características pasajeras, y con ello, también su ser primero o verdadero, lo esencial que constituirá el objeto de estudio, y que será contrapuesto a los accidentes, a los adjetivos, a todo aquello que cae del lado de lo contingente y la diferencia.

«El primado de la identidad, como quiera que la misma se conciba, define el mundo de la *representación*»³, la primera aprehensión de todo contexto y el primer acercamiento a este: una representación así que fracasa en lo concreto para ser remitida a esencias y sustancias, y cuya inscripción en el tiempo queda relegada a un segundo orden, problemático sin duda y de relevancia muy limitada. De esta forma, la crítica a tal idea de representación, perfilada, buscada y exigida de distintas maneras en el pensamiento moderno, pasará por

¹ Una primera versión de este texto apareció en García Varas, A., «Diferencia, tiempo y medio en la imagen», en Fanego, P (ed.), *Trompe-la-mémoire: historia e visualidade*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2003.

² Luhmann, N., *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 46.

³ Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, p. 32.

«pensar la diferencia en sí misma, y la relación de lo diferente con lo diferente, independientemente de las formas de representación que las conducen hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo»⁴. En este enfrentamiento a dos figuras como Platón («lo Mismo», *Timeo*) y Hegel («la diferencia como lo negativo») son rechazadas determinaciones de la diferencia que se sitúan en un mundo de esencias, sea cual sea el nombre que estas reciban, pues la diferencia buscada en él será sin más una transformación o un reflejo de la primera identidad⁵.

Con ello, al cuestionar en diferentes contextos esta idea de realidad apoyada en los nudos de lo idéntico surge la pregunta por su origen: ¿responde dicha idea a un conjunto de esencias objetivas que la representación habrá de reflejar, o tiene más bien que ver con nuestra forma de abordar el entorno, nuestra forma de pensarlo, y los *medios* que para ello utilizamos? Es decir, ¿es quizás la estructura del significado, estructura que viene dada en unas condiciones mediáticas, la que ha determinado el sentido como enfrentamiento de identidad y diferencia?

En este punto, la contraposición entre la construcción del significado en el lenguaje verbal y la construcción del significado en la imagen es especialmente reveladora. Esta contraposición es la que realiza Gottfried Boehm⁶ dentro de su teoría hermeneútica con el fin de llegar a una posible raíz común que sirva de piedra angular a partir de la cual delinear los fundamentos teóricos de la historia del arte. De esta forma, Boehm compara la lógica de la imagen con la lógica verbal, y determina y establece, en primer lugar, los distintos mecanismos que caracterizan una y otra.

Dentro de la lógica verbal, la verdad de una frase depende de la posibilidad de distinguir en ella entre el sujeto, que indicará de qué hablamos, y el predicado, que situará aquel en un contexto, en una situación determinada; en otras palabras, la descripción de un objeto parte forzosamente de diferenciar entre lo que constituye tal objeto y la forma en la que aparece, una diferenciación que

⁴ Deleuze, G., *Diferencia y repetición...*, *op. cit.*, p. 32.

⁵ Hegel lo expone así con toda claridad en su *Ciencia de la lógica*: «la esencia es, en primer lugar, una relación simple consigo misma, pura identidad» (p. 36), pues «la identidad consigo es la inmediatez de la reflexión» (Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, pp. 36 y 39). Es decir, para Hegel sí existe la identidad al comienzo. Por lo tanto, la diferencia es «la negatividad que tiene en sí la reflexión, la nada dicha en el hablar idéntico, *el momento esencial de la identidad que se determina a sí misma a la vez como negatividad* y es diferente de la diferencia» (ibíd., p. 46, cursiva y traducción mías).

⁶ Boehm, G., «Zu einer Hermeneutik des Bildes», en Gadamer H.-G. (ed.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, pp. 444-473.

está basada en la distinción lingüística entre categoría permanente (el objeto en cuestión pertenecerá *siempre* a una categoría) y complemento, que hace referencia a propiedades circunstanciales. Tenemos así que la separación de ser y apariencia en una cosa real viene dada en el mismo lenguaje, en el *medio* en el que construimos significados en torno a dicha cosa, y es esta separación, que tradicionalmente ha sido también descrita con los conceptos de *sustancia* y *accidente*, la que habrá de determinar lo idéntico y lo diferente y los respectivos rasgos de permanencia y fugacidad de uno y otro. De esta forma, «el lenguaje puede formular la identidad de un estado de cosas porque tiene la capacidad de distinguir y de relacionar el ser sujeto y sus formas predicativas de apariencia»⁷.

Por el contrario, en la imagen el ser de algo no puede presentarse desde el mismo punto de vista, pues su estructura, y, por lo tanto, su lógica, son muy distintas: el objeto que antes era descrito como sustancia que en un momento poseía una serie de accidentes, no puede ser en la imagen distinguido del lugar y el contexto que aparece. Una imagen de un paisaje o de un árbol es la imagen de ese paisaje o de ese árbol con todas sus determinaciones, todos sus rasgos singulares, y todas sus características definidas necesariamente en un instante preciso: no hay separación, en ella, del paisaje y su concreción. Lo real, de esta manera presentará en la imagen una cara distinta, un juego diferente al que estructuran las palabras. «El enunciado se desvía del fenómeno de la imagen porque no puede asegurar en ella su presupuesto de la disociación de sujeto y predicados cambiantes. Lo icónico y lo lingüístico se encuentran en una extrañeza polarizada»⁸.

El *medio* utilizado, por lo tanto, define en cada caso una configuración de lo que presenta, estructura el sentido de la que sitúa en su seno, y hace que lo representado adquiera un significado determinado. Entendemos así por «medio» aquello que «posee carácter de lenguaje, que constituye un sistema autónomo (independiente del verbal en el caso de la imagen) de presentación de sentido con posibilidades propias de explicación del conocimiento»⁹. Lenguaje e imagen serán con ello medios distintos, afirma Boehm, estructuras distintas de acercamiento al mundo, y cada uno apuntará a formas complejas que se construyen por referencia a sus condiciones respectivas. De esta forma, lo concreto, la diferencia, lo contingente y lo inscrito por necesidad en el tiempo parecen tener así

⁷ *Ibíd.*, p. 450.

⁸ *Ibíd.*, p. 450.

⁹ Según la definición de *medio* que presenta también Gottfried Boehm en «Bild und Zeit» (Boehm, G., «Bild und Zeit», en Paflik, H., *Das Phänomen Zeit in der Kunst und Wissenschaft*, Weinheim, Acta Humaniora, 1987, pp. 1-27, aquí p. 10).

un lugar más cómodo y apropiado en la imagen, un entorno en el que han de ser ineludiblemente plasmados como son, sin subordinarse al concepto o al universal.

Por lo tanto, lo icónico habrá de ser reconstruido evitando el modelo basado en entidades analíticas que no le corresponden, y que hacen de la imagen un pobre reflejo de la esfera del logos. Tal modelo es el patrón dentro del que son colocadas ideas como, por ejemplo, la presente en la obra de Panofsky¹⁰, que atribuye una «representación de la realidad a cada estrato o nivel de significación» que él establece para la imagen. La relación de estos estratos con un referente real da forma a un planteamiento general en el que la conexión de la imagen con un estado de *cosas* es asumida como obvia, cosas y conexión definidas según el diseño ontológico del lenguaje verbal. La iconología y la iconografía delinean durante generaciones estudios en los que la imagen es un sustituto a decodificar, a reemplazar por su verdadero significado en la interpretación, es decir, traducir, como primer objetivo, la imagen a palabras dentro de un universo delineado según códigos verbales.

Frente al lenguaje, entonces, Boehm va a plantear la lógica de la imagen a través de una red de lo que llama «direcciones de sentido» que caracterizan el significado y el *fundamento* icónicos como «densos» y no unívocos. Dichas direcciones son las fundadas en los *contrastes* principales que conforman la imagen, como, por ejemplo, el contraste entre el fondo y la figura de la imagen. La estructura entonces se basa en la idea de la oposición, y como esta, se determina en el constante ir de un extremo al otro; es la tensión de los opuestos y no la suspensión entre ellos, la que dará paso al sentido de la imagen, caracterizado de esta forma como potencia inagotable. En el acercamiento a una imagen no se define inmediatamente un significado como una denotación limpia y precisa, sino que se instaura un juego en el que distintos elementos actúan como focos, puntos de apoyo del movimiento que produce el sentido.

Tales elementos, dentro de la descripción que hace Boehm, nacen, en primer lugar, de la mencionada dualidad fondo-figura. Esta oposición da lugar a continuación al entramado de relaciones que definirá el sentido de la imagen: aquellas de la perspectiva, la composición, el claroscuro, etc. A través de dichas oposiciones estudia, por ejemplo, el significado de la pintura de Monet *Catedral de Ruán*, de 1894. Aquí, «percibimos el entrecruzamiento de fondo y figura con una tensión llena de energía. [...] La atención se escinde y oscila

¹⁰ Cfr. Panofsky, E., «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», en Kaemmerling, E. (ed.), *Ikongraphie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, DuMont Buchverlag, 1979, pp. 185-206, aquí pp. 200 y ss.

rápidamente entre el punto de fusión y el de disolución. Lo que en la *Catedral* de Monet sucede de este modo, es válido también desde un punto de vista estructural para la organización de las imágenes en general». Las conexiones entre unos contrastes y otros conforman la imagen sin que puedan ser claramente determinadas o aisladas. De esta manera, desde la multiplicidad de correlaciones límite aparecen los «espacios intermedios», es decir, a partir de la determinación de líneas significativas aparece la indeterminación en la apertura a nuevas posibilidades. O bien al contrario: tales «espacios intermedios» perfilan y hacen posibles las entidades individuales en la imagen. Como consecuencia, la densidad icónica es a la vez «lo más vacío en la imagen», la «no-figura».

Esta transición y esta estructura de oposiciones son en realidad, para Boehm, el constante traspaso que existe desde lo que él llama los «momentos del ser» a la apariencia de la imagen. Distingue así una parte de la esencia en la imagen, pues en su opinión, en ella «continúa siendo necesario hablar del ser, ya que no es una mera apariencia inesencial, que desaparece y nada significa»¹¹. La parte esencial, sin embargo, se tematiza sostenidamente en el aparecer, en otras palabras, existe solo como *constante presentarse como apariencia icónica*, definiendo así la transición (*Übergeben*) como su carácter básico.

Por ello, la iconicidad (también «protoimagen» o «figuración») nombra aquel aspecto del ser «que no se termina en su total salida y transición a la apariencia (no se vuelve enteramente positivo), sino que, mediante la completa inagotabilidad de su génesis de sentido, produce un insuprimible incremento del ser»¹². Aquí la transición, el juego de opuestos y los contrastes desembocan en la potencia que permite que *ser* y *apariencia*, en simbiosis, sean fenómeno y construyan la imagen.

Ahora bien, el esquema dual de ser y apariencia que en este contexto dentro de la teoría de la imagen encontramos produce de nuevo una disociación, una separación en el significado: su centro se sitúa así en una esencia que, aunque sea constantemente transformada en fenómeno, queda más allá, fuera de todo alcance, como origen insondable. De nuevo fuera del tiempo, el significado queda de un lado y su manifestación de otro, aislados en dos mundos distintos; el sentido pasa a un entorno perenne donde el ser no cambia y se mantiene inalterable.

¹¹ *Ibíd.*, p. 450.

¹² *Ibíd.*, p. 465.

2. SENTIDO Y LECTURAS DE LA IMAGEN

Este esquema en el que presenta Boehm su teoría de la imagen, responde a un modelo de significado que divide la realidad en dos ámbitos: a uno pertenecen los «aspectos esenciales», aquello que definirá y determinará la imagen, y en otro será colocada dicha imagen, perdiendo relevancia ante su definición y siendo despojada de su sentido, al que únicamente hará referencia. Es decir, la imagen concreta, física, es relegada al momento de la apariencia, para de nuevo dirigir la atención al núcleo duro de un ser al que ella solo abre paso.

Este esquema, fácilmente reconocible, tiene su clara correspondencia dentro de la historia del arte en la idea de la imagen como ventana abierta, desarrollada ya sistemáticamente, por ejemplo, en la obra de Alberti *Della Pittura* (1435): una metáfora que presentaba la imagen sobre un muro como un vano *a través* del cual habría que mirar para encontrar el espacio en perspectiva; esto es, la imagen solo era aquí camino intermedio, tránsito entre el que observa y lo observado, que no es ella, sino un significado más allá.

De esta forma, se define una idealización de la mirada que habrá de proyectarse sobre un espacio por completo racionalizado: homogéneo, infinito, continuo, un espacio matemático que construye mediante las leyes de la geometría un orden con el que medir y dominar la multiplicidad de lo representado, y que poco tiene que ver con el espacio psico-físico del observador y sus asimetrías entre izquierda y derecha, arriba y abajo o delante y detrás.

En un espacio sin referentes corporales, sin señas de identidad humanas, los sentidos, y en este caso la visión, serán simples mediadores entre el *sentido*, en singular, un contenido objetivo al que se le atribuye un signo o un grupo de signos, y el «ojo del espíritu», el entendimiento de aquel que *interpretará* y habrá de comprender dicho contenido. Es decir, el significado está incluido en el mundo del espíritu, un mundo al que también corresponden la mente, el entendimiento o la razón, mientras que los sentidos, la imagen y todo lo físico o corporal quedan sometidos únicamente a la función secundaria de la transmisión.

La imagen aquí es simple expresión de algo que le presta su importancia, apagándose en el mero señalar a lo profundo. En dicha ontología no son únicamente dissociados el significado y las figuras concretas a las que se le atribuye el carácter de expresión, sino que además estas figuras pierden toda relevancia, y son por completo subordinadas a algo que les es ajeno.

Se repite de esta forma la estructura de tipo y ocurrencia (*type* y *token*), donde el tipo, lo general, constituye el significado, la idea, y la ocurrencia es la instanciación de tal significado en un momento, con determinaciones concretas y que desaparece en el tiempo: el sentido queda siempre más allá, y no tiene

relación ni con lo efímero ni con las condiciones materiales en las que será inscrito, pues tal relación de inscripción es entendida de forma totalmente externa.

Esta estructura es también la que va a determinar el paradigma semiótico vigente, y con ello, gran parte de los estudios críticos sobre la imagen, un paradigma en el que la idea de análisis (según la cual unos elementos son sustituidos por otros) prima sobre la de síntesis (en la que los elementos habrían de combinarse).

Este planteamiento general y las consecuencias epistemológicas que se derivan de él implican que el concepto de *medio* generado aquí sea asimilado a la idea de vehículo, es decir, de transporte neutro del significado. Dicha idea corresponde a la teoría clásica del «medium», tal y como señala Arnaud Macé¹³, teoría que consistía en «asumir la necesaria desaparición del *medium* en cuestión en la transmisión del mensaje».

La versión semiótica de este esquema se definirá en la contraposición de potencia semántica y materialidad del significante, en la que dicha materialidad habrá de ser lo menos relevante posible para favorecer aquella potencia. Así, Sussanne Langer afirma: «cuanto más estéril e indiferente es el símbolo, más fuerte será su potencia semántica. Pequeños sonidos con los mediadores ideales para los conceptos, pues no nos dan nada sino su significado»¹⁴. Y Sonesson acata la misma idea cuando subraya que para que algo funcione como signo, es decir, para que algo represente o esté en lugar de otra cosa, debe tener una posición relativamente baja en lo que él llama «la escala de prototypicalidad de las cosas del mundo de la vida»; en otras palabras: sus características (materiales) no deben definir con excesiva claridad su identidad ni la de su clase (no debe ser un prototipo)¹⁵.

En todos estos casos, los aspectos materiales, y con ello el medio (en la relación de uno con otros antes mencionada), son contrapuestos y eliminados ante un significado trascendente que los eclipsa. Así, la imagen como medio será considerada en este contexto de manera más o menos explícita como mero paso hacia su significado, haciendo que la imagen física concreta sea alejada de tal forma de su significado, que se entienda como su presentación, y no como una determinación de él.

¹³ Macé, A. (ed.), *La matière*, París, Flammarion, 1998, p. 225.

¹⁴ Langer, S., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, Art*, Harvard, Harvard University Press, 1951, p. 61.

¹⁵ «Damit etwas als Zeichen für etwas anderes erscheint, muß es auf der Skala der Prototypikalität (die für die Dinge der Lebenswelt gilt) relativ niedrig besetzt sein» (Sonesson, G., «Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre», *Zeitschrift für Semiotik*, 15/1-2 [1993], pp. 127-160, aquí p. 135).

Ante tal situación reaccionan las teorías de los medios, imprimiendo un cambio de perspectiva en la investigación de los lenguajes que cristaliza en el convencimiento de que «los medios no solo sirven para la transmisión de mensajes, sino que además deben tomar parte en su contenido»¹⁶. Tienen por lo tanto fuerza de construcción de sentido. Sin embargo, tal y como señala Sybille Krämer, esta función contradice la experiencia diaria común en nuestra relación con distintos medios, pues se considera, por lo general, que estos «cumplen mejor su objetivo cuanto más diáfanos y transparentes permanecen, cuanto más persiste su discreción bajo el umbral de nuestra percepción»¹⁷. De esta forma, únicamente dirigiríamos nuestra atención hacia ellos cuando se produjera una avería, cuando el proceso comunicativo se viera interrumpido por un mal funcionamiento de los mecanismos que el medio pone en marcha, y así, su estudio ocurriría una vez más de forma negativa.

Frente a esta posición, Hans Dieter Huber¹⁸ subraya que es precisamente el arte (él se ocupará en especial del *netart*) el contexto donde ha de ponerse de manifiesto la especificidad del medio, y hace hincapié en que esta es la función propia de las obras de arte frente a las imágenes de la vida diaria. En la experiencia artística, afirma, es tematizada «la perturbación o interferencia del medio» en la constitución de la obra a través de la idea de referencia: la obra hace referencia explícita al medio en el que ha sido creada, presentando claramente las condiciones materiales desde las que surge, y haciendo que tal presentación sea uno de los elementos básicos en su estructura.

Ahora bien, en estas consideraciones que hace Huber encontramos de nuevo la misma oposición (aunque en esta ocasión el acento sea colocado sobre el otro extremo), el mismo esquema: la disociación de significado y medio. A pesar de que aquí el medio sí reciba atención, el planteamiento sigue localizando en dos lugares distintos, como si ello fuera posible, medio y sentido, materia y forma, y de nuevo su relación es definida de forma externa.

Desde estas coordenadas, sentido e imagen concreta son comprendidos como algo *fundamentalmente* diferente, tal y como veíamos que sucedía en la obra de Boehm: en sus escritos, tal diferencia era condensada en la distinción de ser y apariencia, distinción que daba lugar al juego de contrastes que cons-

¹⁶ Krämer, S., «Das Medium als Spur und als Apparat», en Krämer, S. (ed.), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, pp. 73-94, aquí p. 73.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸ Huber, H. D., «Materialität und Immaterialität der Netzkunst», en *Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 26, Sonderheft Netzkunst, Heft 1, 1998, pp. 39-53.

truye el significado. Una teoría de la imagen que pretenda eliminar la radical separación de medio y significado, y el esquema ontológico que con frecuencia conlleva dicha separación, habrá de deshacerse de una perspectiva que coloca en la raíz de la iconicidad, origen como se dijo de la fuerza expresiva y de la estructura de sentido de la imagen, un dualismo como el que Boehm defiende. Así, será preciso, para entender y delinear de forma unificada la estructura del sentido de la imagen, preguntarse, en primer lugar, por el origen de tal dualismo y ver cómo se justifica en el estudio de las imágenes.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LAS IMÁGENES

Según se dijo, ser y apariencia poseen en la teoría hermenéutica de Boehm el carácter de la transición: el ser se presenta continuamente como apariencia, y tal transición está basada en la estructura de contrastes, concretamente en la transición que se produce entre sus extremos. Estas oposiciones surgen a partir de la relación principal de fondo y figura, que permite comprender la naturaleza de los contrastes: es decir, las características fundamentales de estos contrastes están *inscritas* en las de la relación de fondo y figura. Además, las oposiciones que Boehm describía desde ella eran las propias de la perspectiva, la composición, el claroscuro, etc.

Ahora bien, encontramos aquí un elemento común a todas estas relaciones, un punto de anclaje desde donde entender el esquema del sentido: todas ellas, como queda claro, son relaciones *espaciales*, que definen así distintos ámbitos dentro del conjunto total del espacio de la imagen. Por lo tanto, y como consecuencia de lo anterior, la naturaleza de aquellos contrastes y de la transición entre ellos, fundamentales en la idea de significado, será remitida a una estructura espacial. De esta forma, el análisis de la imagen quedará circunscrito a una óptica de estudio determinada, donde el espacio y las posibles transformaciones dentro de él constituirán el contexto del pensamiento sobre la iconicidad y las imágenes.

En este caso el planteamiento y la distribución puramente espaciales van a presentarse asimismo en la estructura teórica, en la distribución del significado: de forma semejante a cómo en el análisis son privilegiados los órdenes icónicos que se presentan unos-junto-a-otros (es decir, relaciones espaciales), dentro de la teoría del sentido los órdenes del significado serán dispuestos unos-junto-a-otros, en combinaciones de lugar. El ser y la apariencia son así las formas que permiten distribuir en el espacio (recordemos que su relación está fuera del tiempo) el significado, ya que uno es situado delante y otro detrás, uno es profundo y otro es expresión en la superficie: todas las figuras en las que son pre-

sentados ser y apariencia responden a una perspectiva espacial donde están «al lado» en la vertical, en la horizontal, etc.¹⁹.

Ya desde los primeros estudios que se hicieron de la imagen como medio, esta fue caracterizada mediante ideas espaciales, tal y como hacía Lessing en su *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*²⁰ (1766). Subrayaba Lessing que las artes plásticas, escultura y pintura, eran esencialmente diferentes a la poesía y la música, pues en el caso de las primeras se trataba de artes espaciales, y en el de las segundas, de artes basadas en el tiempo. Los lienzos, el bronce y la piedra, los substratos materiales de tales artes plásticas, estaban determinados por el espacio, mientras que la palabra debía tener una realización en el tiempo, ser dicha en el discurso, y la música, interpretada o escuchada en el intervalo (tiempo, por lo tanto) que ella misma definía. Sin embargo, el lienzo, el bronce o la piedra no son el medio, ni determinan así el carácter medial de la imagen, sino que únicamente son el *soporte*.

Pero ya antes había sido formulada y aceptada la exigencia de una perspectiva exclusivamente espacial para la imagen: desde su posición estática era sin más deducido que también su contenido era puramente estático, y como tal, había de ser comprendido solo en el espacio. Asumiendo esta idea, la teoría de la perspectiva central del Renacimiento defendía la estructura apriorística del espacio unitario y construido de la imagen, tal y como muestran obras como *De Sculptura* de Gauricus a principios del siglo XVI.

De esta forma, dentro de la historia del arte se consideraría durante siglos que la imagen estaba determinada solo espacialmente, tanto desde un punto de vista interno como externo: por un lado, a partir de las ideas anteriores sobre el soporte y la situación no variable de la imagen (ideas que la caracterizan externamente), se centrará la atención en una *lectura* únicamente espacial de ella. Es decir, el *significado interno* de la imagen será considerado en la interpretación en torno a parámetros espaciales. Entender una imagen es comúnmente en la teoría y la historia del arte tradicionales *leer* aquello que está colocado a un lado, a otro, fijarse, por lo tanto, en un espacio que solo ha de ser observado como tal.

Por otro lado, la imagen también ha sido definida espacialmente desde un punto de vista *externo*: además de las mencionadas consideraciones sobre el soporte, la inmovilidad de la imagen quedaba reflejada en su presentación contex-

¹⁹ Además, desde tales posiciones, dentro de la teoría de Boehm se les suma una relación más, que también pertenece a las relaciones de fondo-figura, claroscuro, etc.: no solo están «al lado», sino que además están en oposición, contrapuestas.

²⁰ Lessing, G. E., *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985.

tual en los *museos*, presentación que mostraba una existencia estática y puramente espacial. La imagen del cuadro tradicional, invariable, estaba colocada frente al espectador en un espacio definido y en un tiempo suspendido, con lo que dicho espectador podría observar la misma imagen en diferentes momentos, es decir, únicamente serían relevantes para él las condiciones espaciales en la identificación del significado de la imagen.

Como consecuencia de estos planteamientos, la historia del arte solo ha hecho un uso restringido de categorías temporales en sus distintos análisis de la imagen, uso que en ningún caso ha llegado al *núcleo* de una teoría del significado. Por ello, aunque el concepto de *tiempo* está presente de distintas formas en la teoría del arte, en su mayoría dichas formas atañen solo de manera secundaria a las imágenes. Veamos algunas de ellas.

Encontramos elementos temporales, en primer lugar y de manera más clara, dentro de los estudios *históricos* sobre el origen de una obra (en la parte de *historia* de la historia del arte). Estos estudios se centran en el entorno en el que surge la imagen, e insisten en que el resultado artístico ha de ser comprendido a partir de dicho entorno. Sin embargo, el tiempo aquí es entendido y enmarcado *alrededor de la obra*, afectando a la época en la que es situada, pero sin discurrir temporal *en* la imagen. Una vez esta época histórica es fijada, el tiempo desaparece del análisis.

Otro momento de la presencia del tiempo en el arte se determina en la representación que este hace de la temporalidad, en su consideración iconográfica o la de su negación, la de la eternidad. Esto sucede, por ejemplo, en la imagen de Antonio Pereda: *Alegoría de lo transitorio*. Pero de nuevo aquí nos encontramos con un tiempo que no es el de la imagen, sino que explica el tiempo de lo representado. Es decir, no es el del *medio* de representación, sino el de aquello a lo que la imagen hace referencia.

Por otro lado, el carácter temporal de una obra es, asimismo, delimitado en torno al concepto de «tiempo vivido»²¹, entendiéndose aquí por tiempo una forma de la *experiencia*, y haciendo que la reflexión se centre entonces en el efecto de la visión. Los aspectos más relevantes de esta noción se reúnen en la idea de «momento fructífero» de la que se ocupa E. H. Gombrich en su «Moment and Movement in Art»²². En este escrito, Gombrich se interesa fundamentalmente por las interacciones psicológicas entre la estructura de la imagen y la percepción,

²¹ Cfr. Pochat, G., *Bild - Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Viena, Böhlau, 1996, p. 7.

²² Cfr. Gombrich, E. H., «Moment and Movement in Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), pp. 293-306.

interacciones que permiten crear la impresión de tiempo y de movimiento al observar una imagen, siempre y cuando el momento presentado en ella aúne pasado y futuro, el «aún-no» y el «ya-sido». Es decir, si la imagen capta en un instante el carácter transitivo de la línea del tiempo, la *imaginación* del que observa podrá reconstruir dicha línea²³. De esta forma, lo «fructífero» del momento en cuestión consiste en la capacidad de relación que ofrece al observador, mediante la cual este puede reunir en la unidad del movimiento distintos momentos.

Como ejemplo de esta posición, Götz Pochat analiza diferentes obras de Friedrich, afirmando que este «tiempo vivido» se constituye a partir del momento que rebasa pasado y futuro. Esto sucedería, por ejemplo, en la obra de 1807 *Tumba prehistórica en la nieve*. O de forma clarísima en el conocido cuadro *Monje frente al mar*, de 1810. En torno a un instante suspendido cristaliza «el peso que va desde el pasado al presente, y desde el presente al futuro, conformando en la temporalidad el comportamiento del hombre ante el espectáculo de lo real»²⁴.

Una versión más de estas ideas está relacionada con el concepto de *ritmo* desarrollado en el Renacimiento²⁵, que hace clara referencia al sentido temporal del observador capaz de realizar y constatar en su propia experiencia complejas relaciones rítmicas que construyen el significado.

Sin embargo, en uno y otro caso, tanto en el «momento fructífero» como en la idea de ritmo, el tiempo va a pertenecer a la experiencia de sujeto que observa, es decir, es en su *percepción* y en su *sensibilidad* donde son localizadas las estructuras temporales, no verdaderamente en la propia imagen. Por consiguiente, tanto en las condiciones históricas alrededor de la obra como en la temporalidad de lo representado, o en la experiencia del observador, el tiempo es situado *en torno* a la imagen, y así, aunque sea un elemento relevante en su estudio, es siempre definido de forma *externa* a ella²⁶.

²³ Defendiendo una actitud semejante en la escultura, Rodin rechaza la fotografía, que no era capaz de presentar el movimiento de forma similar a como él lo conseguía en sus obras. Afirma: «*En la realidad el tiempo nunca se detiene*, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica [la fotografía] en la que el tiempo queda bruscamente suspendido...». Recogido en Virilio, P., *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 10.

²⁴ Pochat, G., *Bild - Zeit...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Cfr. Boehm, G., «Bild und Zeit...», *op. cit.*, pp. 1-27, aquí p. 4.

²⁶ Aunque no pueda extenderme aquí sobre este tema, sí es preciso mencionar el estudio de Axel Müller sobre la transformación de la temporalidad que se produce en los *readymades*, estudio que realiza en su artículo «Blickwechsel. Überlegungen zum 'iconic turn' in der Moderne» (Müller, A., «Blickwechsel. Überlegungen zum 'iconic turn' in der Moderne», en Borsche, T. [ed.], *Blick und Bild im*

De esta forma, si consideramos insuficiente el paradigma que analiza la imagen desde un punto de vista únicamente espacial, será preciso que llevemos la idea de temporalidad al *medio* de la imagen, y no que dicha idea se quede simplemente en los contornos de esta, es decir, el tiempo ha de entrar verdaderamente a formar parte de las condiciones que estructuran el significado. Esto tendrá lugar al tomar conciencia de que las categorías temporales están presentes en el núcleo mismo de la iconicidad, la cual, según decíamos, es el origen de la potencia semántica de la imagen, y da paso así a su lenguaje propio.

Dicha iconicidad es precisamente la tensión presente en la estructura de relaciones que se han expuesto en el primer apartado, unas relaciones, sin embargo, que han de ser configuradas, en primer lugar, *temporalmente*: así el análisis no debe partir de los *extremos* de las oposiciones, extremos que producen una división y una configuración espacial, sino de la fuerza misma de estas oposiciones, que inaugura una dinámica sostenida. Es decir, aquello que define primeramente un contraste o una oposición no son las determinaciones finales entre las que tiene lugar, determinaciones estáticas que dividirán la imagen en áreas o regiones y que favorecerán las clasificaciones espaciales (como sucedía en la obra de Boehm, en la que tales determinaciones finales acababan siendo definidas como ser y apariencia), sino que el contraste se caracteriza como movimiento permanente, constante ir de un extremo a otro, y es esta idea primera de movimiento la que marca su naturaleza.

Tal movimiento icónico aúna caracterizaciones tanto positivas como negativas, pues es tanto un movimiento de lo que es (la relación entre las determi-

Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen, München, Fink, 1998, pp. 95-114). Reaccionando contra una caracterización estrictamente espacial de la imagen, subraya que el cambio de significado producido por el «extrañamiento» del objeto introduce categorías temporales en la idea de *iconicidad*. Así, afirma que tal «extrañamiento» genera, en primer lugar, un movimiento al variar el contexto, que habrá de reflejarse en un segundo movimiento en la comprensión *dinámica* del observador, quien, mediante su propia experiencia, convierte al objeto en un *acontecimiento* visible, en un «objeto de la mirada», liberándolo de su fijación y determinación estática. Con ello, «los órdenes de la imagen, que hasta entonces eran dominados por la cosificación, adquieren carácter de proceso. *Aquello que la imagen es* nace en la combinación, destrucción y serialización, en la transformación y almacenamiento, se conforma en la construcción y deconstrucción dinámicas de relaciones formales» (ibíd., p. 110, la cursiva es mía). A partir de estas transformaciones, que recurren a las condiciones de la visión, hace hincapié en que el tiempo entra en la imagen, y más concretamente en la determinación de la densidad icónica. Sin embargo, siendo cierto que lo temporal está presente en la obra según las pautas aquí definidas, también lo es que tales ideas no se ocupan ni afectan directamente a la temporalidad de la iconicidad, de la definición del medio de la imagen en tanto condiciones de visibilidad, del núcleo del significado formado en contrastes. El significado artístico que se produce en el «extrañamiento» se delimita y desarrolla en el contexto y el observador, que forman parte de tal significado y de esa manera introducirán lo temporal, pero los aspectos icónicos que configuran la imagen pueden en este entorno ser perfectamente definidos *todavía* espacialmente.

naciones finales), como de lo que no es (la relación entre lo que no son dichas determinaciones, es decir, la relación de sus opuestos). Así, hay un juego de lo visible y de lo invisible: al igual que el momento solo lo es por referencia a un pasado y un futuro, el significado es construido ante el horizonte de las posibilidades excluidas.

De esta forma, la potencia de la imagen se da en el transcurso, en la transformación, entendiendo como fundamental la transición antes que la formación de apoyos para esta. Esta estructura básica dará paso a las relaciones de simultaneidad y dinámica, detención y marcha, pausa y ritmo, y desde ellas se instaurarán los diferentes niveles de significado de la imagen. Con ello, la dualidad de ser y apariencia pierde sentido en este contexto: el significado no nace de un ser fuera del tiempo, que se sitúe en un más allá y frente al que la apariencia carezca de sentido. Es en el tiempo, un tiempo inmanente a la imagen, donde el significado se genera y es conformado de manera indisociable a dicho tiempo²⁷.

Partiendo entonces de tales planteamientos, tendríamos en la idea de densidad icónica el *fundamento* y el origen de la *imagen como cronosigno*²⁸, en la cual son *puestas en marcha* (literalmente) y desarrolladas características ya inscritas en la base icónica de la imagen. Así, «con el auge de los medios visuales desde la aparición del daguerrotipo se trata propiamente de hacer visible lo temporal, de presentar en la imagen (*Verbildlichung*) el tiempo, o bien, de temporalizar la imagen y las imágenes»²⁹. Esta temporalización presente en diferentes formas actuales de la imagen, surge desde las primeras conexiones de significado en ella, desde la raíz de la iconicidad, que es *plasmada* en las cualidades estéticas del cronosigno, en las que se expresan los aspectos de la memoria, la espera y la duración de la visión.

²⁷ La perspectiva así introducida se entiende dentro de un nuevo entorno: el sentido, que antes era comprendido según las fronteras de lo interior y lo exterior, lo profundo y lo superficial, el aquí y el allí, deja así «el viejo mapa espacial, que es sustituido en las rápidas sociedades de nuestra época electrónica por un mapa temporal» (Grossklaus, G., *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, p. 103).

²⁸ Cfr. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 39 y ss. Deleuze, mostrando qué entiende por cronosigno, afirma: «El arte de Antonioni es como el entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales. Es todo un mundo de cronosignos que bastaría para hacer dudar de la falsa evidencia según la cual la imagen cinematográfica está en presente».

²⁹ Grossklaus, G., *Medien-Zeit...*, *op. cit.*, p. 14.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA ESTRUCTURA DEL MEDIO ICÓNICO

Una vez definida de esta forma la iconicidad mediante categorías temporales, los órdenes de la imagen adquieren un carácter de proceso que paraliza las ideas de instanciación de tipos en ocurrencias, de significados en medios transparentes, haciendo que la formación del sentido se dé más bien en una dinámica de cristalización en el medio. Esto es, el sentido no es la actualización de una estructura (el medio), sino una ejecución que parte de las bases temporales de dicha estructura. Así, no hay una disociación ni desvinculación de sentido y medio, pues aquel es generado en el movimiento definido en la densidad icónica (no delante o detrás, no más allá), densidad que determina, según se dijo, el medio de la imagen.

Y teniendo en cuenta que también hemos definido la idea de medio *en* el tiempo, es descartada una ontologización de dicha idea común a numerosas teorías: «ante la sustancialización del concepto de sentido [a la que nos referíamos en el segundo apartado], reacciona el debate de los medios con una sustancialización del medio. El rol que desempeñaba el sentido condensado en un objeto identificable es asumido ahora por el medio; y sentido y significado son, por el contrario, eliminados. Por lo tanto, nos confrontamos en el discurso sobre los medios con una ontologización del medio»³⁰. Es decir, la respuesta ante la cosificación que sitúa en un mundo más allá al sentido es la renuncia por lo general al concepto de *significado*, renuncia que, sin embargo, extrapola las características criticadas en él a la idea de medio: de esta manera, dicha idea va a ser un *objeto* en el que se centra la reflexión *separado y disociado* de las características peculiares de cada caso individual, y será delimitado como estructura *por encima del tiempo*. Tal deformación del medio es evitada por el contrario al presentarlo inserto y determinado fundamentalmente por el tiempo.

Con ello, se consigue definir el sentido (sin, por lo tanto, renunciar a él) unido al medio, sin que ninguno de los dos sea considerado una entidad absoluta, sino más bien *diferencias* establecidas por el punto de vista en cada situación concreta. Y esto se explica por su conformación en el juego constante y el movimiento diferente permanentemente que es la consistencia, densidad o *diferencia* icónicas³¹.

³⁰ Krämer, S., «Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?», *Rechtshistorisches Journal*, 17 (1998), pp. 558-573, aquí p. 569.

³¹ La investigación conducente a la redacción de este trabajo ha sido posibilitada por la ayuda proporcionada por el Ministerio de Economía y Competitividad a través del proyecto «Filosofía de la imagen» (FFI 2011-26621).

ÍNDICE

Prólogo	5
Gerard VILAR, La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo	7
José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, Imágenes de la ambigüedad. Estética de las teleseries	23
Jesús VEGA ENCABO, Los límites de la visibilidad: ciencia e imagen	41
Ana MARTÍNEZ-COLLADO, Políticas de la visión. <i>Desterritorializaciones</i> del género, de la violencia y del poder	71
Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Imágenes sin imaginación	85
Ana GARCÍA VARAS, Sentidos de la imagen: espacio y tiempo en el medio icónico	97



C. S. I. C.



colección
actas.
institución
fernando el
católico

El llamado «giro icónico» o «giro pictorial» que tiene lugar en el estudio de la cultura y la filosofía desde los años noventa responde no únicamente al contexto social inundado de imágenes que caracteriza nuestras formas contemporáneas de comunicación, sino que, siguiendo el modelo del giro lingüístico, hace hincapié en la imagen como cristalización privilegiada de nuestras formas de acceder al mundo. De acuerdo con ello, el consecuente estudio de lo real y lo cultural a través de sus expresiones en imágenes exige una indagación en profundidad de los mecanismos de significado icónicos y de su funcionamiento en nuestros entornos. A tal reto responden las contribuciones del presente volumen: se trata aquí tanto de pensar la imagen y sus formas de configurar sentido, como de explorar las posibilidades de un pensamiento en imágenes en la actualidad.

De esta manera, integrando la aportación del pensamiento filosófico con el estudio del arte contemporáneo y la teoría estética, cada uno de los capítulos del libro aborda importantes elementos de las imágenes actuales, tanto dentro como fuera de la creación artística.