

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

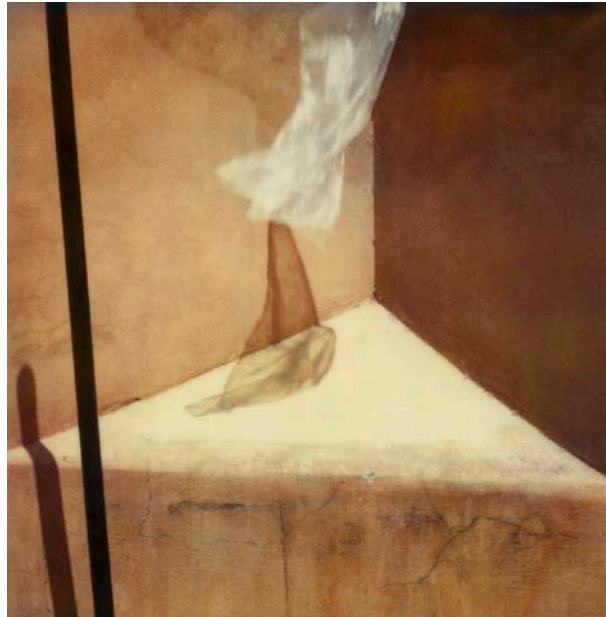


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 • 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



Y con ésta son nueve las citas a las que puntualmente concurre *Laocoonte*, siempre en el último mes de cada año. De acuerdo con el inocente juego numerológico que viene siendo habitual en este preludio, el nueve es el límite de la serie antes a la unidad. Si el ocho en posición horizontal representaba el infinito y la vastedad, el nueve, ese número panzudo que parece embarazado, anuncia un final al tiempo que abre la posibilidad de otro principio.

Laocoonte acude por novena vez, con mantenida energía y vocación de continuidad, a la cita anual con sus lectores. Esta vez con un número dedicado monográficamente al poder de las imágenes. Pero *Laocoonte* necesita también una renovación en su estructura y su gerencia acorde con el *tempo* académico que se ha impuesto desde la ya casi decenal existencia de SEyTA. Consciente de ello, ésta es pues mi última cita con autores y lectores en calidad de coordinador editorial de la revista. Hago mías para la ocasión las palabras del poeta John Ashbery en *Self-Portrait in a Convex Mirror*:

El cuadro está casi acabado,
la sorpresa casi pasada.

Hace falta un nuevo impulso y ha de darlo gente nueva.

Nuestra publicación ha recibido en esta ocasión dieciocho trabajos, de los cuales, tras un exigente proceso de evaluación y selección, solo ocho verán la luz. *Laocoonte* sale, como viene siendo habitual, al encuentro de los lectores cargada de propuestas sugerentes en su amplio bloque no sometido a arbitraje, que arranca con una entrevista al teórico americano de la cultura visual W.J.T. Mitchell y un texto del historiador alemán del arte Horst Bredekamp, ambos figuras intelectuales de máxima relevancia internacional, le sigue el apartado de creación *ut pictura poesis*, con una selección original de imágenes del artista romano residente en Francia Marco Barbon. El otro bloque, estrictamente académico, de *Panorama*, dedicado a las *Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen*, ha sido coordinado por Ana García Varas (Universidad de Zaragoza) y Sergio Martínez Luna (Universidad Nacional de Educación a Distancia), autores también del texto introductorio.

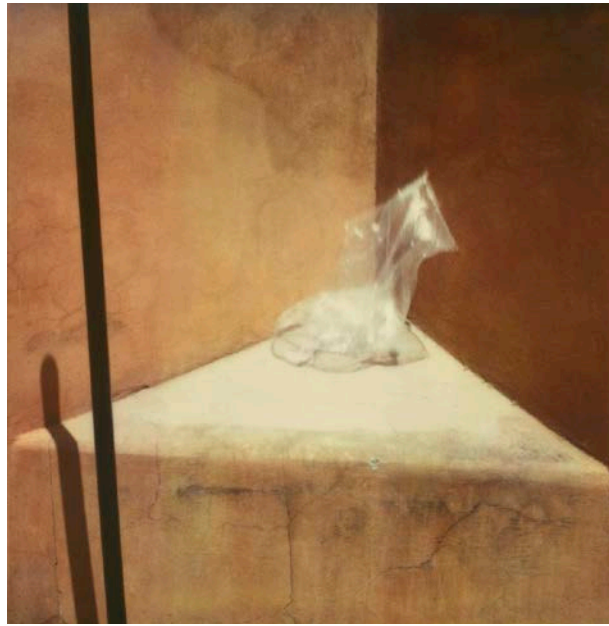
Siguiendo las rutinas de las revistas académicas al uso, cada uno de los trabajos recibidos en la sección monográfica *Panorama* ha sido sometido a un proceso de arbitraje ciego por dos informantes, los cuales se han ocupado de evaluar el contenido y la metodología del artículo. Los autores han recibido los informes redactados por los revisores, indicándoles –si así era el caso– la manera de subsanar deficiencias o realizar los cambios solicitados. Los informantes externos han sido seleccionados de acuerdo con un criterio de excelencia académica e investigadora, y tomando en consideración que su ámbito de especialización se correspondiese con las temáticas abordadas en cada uno de los artículos. Tanto la información de las actividades que organiza o en las que participa SEyTA (Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes) como el *Call for Papers* de cada número (uno por año) de *Laocoonte* se hacen públicos en la página web de SEyTA [www.seyta.org].

Anacleto Ferrer,
Valencia, a 9 de diciembre de 2022



LOCOONTE

UT PICTURA POESIS



Sobre la frontera y lo intermedio

Marco Barbon¹



Sin duda, los lugares de los que venimos nos forjan, y, de formas tan misteriosas e ineluctables, que a veces acabamos vislumbrando con la edad. Crecí en la Roma de los años 70, nutrido por la presencia atemporal de las ruinas, la metafísica de De Chirico y los lienzos silenciosos de Morandi (mi abuelo, pintor dominical, había hecho muchas copias que cubrían las paredes de la casa familiar). Al final de una adolescencia marcada por la lectura y los viajes, descubrí por casualidad, en una librería parisina, un hermoso libro sobre el desierto, ilustrado por las polaroids de Jean-Luc Manaud. Este encuentro fue una verdadera revelación para mí: me enamoré tanto de la fotografía como de la Polaroid, técnica que me acompañará durante varios años. La cuestión de la naturaleza de la imagen fotográfica –y en particular de su relación con el tiempo– se me fue imponiendo gradualmente. Traté de explorarlo, no solo a través del ejercicio de la mirada, sino también a través de una reflexión teórica sobre esta última. No es casualidad que acabara escribiendo una tesis doctoral sobre la temporalidad propia de la fotografía y sobre las distintas fronteras que la habitan y la atraviesan (entre realidad y ficción, entre construcción y azar, entre intención y asombro, así como aquella en torno a la cual confluyen pasado, presente y futuro).

¹ marcobarbon.photographe@gmail.com
www.marcobarbon.com
[Traducción de Fernando Infante]

Siempre me ha perseguido la cuestión de la frontera, de lo intermedio. Mirando atrás, diría que mi primer trabajo, iniciado tras un viaje al Cuerno de África, fue una forma de abordar esta cuestión. La ciudad de Asmara, capital de Eritrea (antigua colonia italiana) me impresionó por la belleza de su arquitectura modernista y su extraordinario parecido con la Roma de mis recuerdos de infancia, ahora desaparecida. Cuando fui allí por primera vez en 2006, Eritrea, abrumada por una dictadura que acabó con la libertad, estaba viviendo un presente difícil; su pasado, marcado por dos utopías fallidas (la ilusión colonial que quería hacer de ella una nueva Roma en África y el sueño de libertad que había alimentado la guerra contra Etiopía) era, por su parte, visible por doquier: en las arquitecturas, en las interiores de cafés y cines, en la retórica del régimen, en los viejos modelos de Fiat que aún circulaban... En este trabajo, por tanto, se trataba para mí de poner en imágenes la zona de frontera y entrelazar entre el presente y el pasado, entre la realidad de un país en ruinas y el sueño o –si se quiere– la fantasía de un pueblo. De ahí el título de todas las fotos y el libro resultante: *Asmara Dream* (2009).

La cuestión del intermedio es también el tema de mi obra *Les pas perdus* (2011). Aquí, el entremedio es abordado bajo la forma de la condición fronteriza por excelencia, la de los exiliados. El exiliado, en efecto, no está realmente a gusto ni en el país de acogida ni en su país de origen. Como dice Abdellatif Laâbi en un poema que inspiró esta obra: «Oh, que los países se parezcan, que los exiliados se parezcan. Tus pasos no son esos pasos que dejan huellas en la arena, pasas sin pasar.»

Esta serie consta de imágenes tomadas con un teléfono inteligente. El lugar –o más bien el «no lugar», para decirlo con Marc Augé– donde esto ocurre es la antigua zona franca del puerto de Tánger. Pero podría pasar en cualquier puerto o en cualquier zona fronteriza. Los elementos del paisaje son los que se encuentran por doquier en este tipo de lugares: asfalto, bloques de hormigón, farolas, señales de tráfico, semáforos en rojo, pasos de peatones. Pero sobre todo hombres, mujeres y coches que pasan, para ir quién sabe dónde. La textura de las imágenes, muy pixelada, imita a la de la pantalla de una cámara de vigilancia. La mirada es voladiza: anónima, fría, despersonalizadora, como la que con demasiada frecuencia sufren los migrantes y excluidos de todo tipo.

La frontera explorada en este trabajo, geográfica y metafórica a la vez, es ante todo ese lugar alienante habitado por los exiliados, por los desarraigados. Pero también la que separa la imagen fija de la imagen en movimiento. La serie se construye montando microsecuencias casi cinematográficas, con la alternancia de planos generales y primeros planos. Todavía estamos en la fotografía, pero ya en algo así como una historia, en una apariencia de cine.

Mi serie de Polaroids titulada *Cronotopie* (2007), que se reproduce a lo largo de este número de Laocoonte, también explora la relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento, es decir, el tiempo de suspensión. Esta serie nació de la idea de explorar la temporalidad del disparo, más allá y por debajo del momento decisivo, jugando literalmente con el tiempo de exposición. Presentadas en trípticos, estas instantáneas nos muestran un espacio minimalista dentro del cual, por así decirlo, suceden pequeñas nadas: bajo una luz metafísica, los objetos parecen caer (¿flotar?) entre los tres muros escalonados que lo delimitan. Esta es, por supuesto, una puesta en escena cuidadosamente preparada. Y, sin embargo, el dispositivo de disparo, a pesar de su lado sistemático y dominado, nunca deja de invocar el azar: la posición de los objetos en el espacio, su apariencia, sus sombras proyectadas... todo esto nunca dejó de escaparse de

mi control mientras presionaba el botón del obturador. en mi SX-70. Estas imágenes me parecen, en última instancia, testimoniar la parte irreductible de lo impredecible en cualquier toma. Porque si hay una lección que aprender del arte de la fotografía, es la naturaleza indomable de lo real: la magia de su epifanía.

Siempre me han fascinado los lugares en desuso, olvidados, marginales. Estos mismos lugares que parecen vacíos e insignificantes a una mirada apresurada se revelan rebosantes de vida y posibilidades de sentido a una mirada suspendida; por eso me gusta la idea de que puedan convertirse en mis imágenes, en el teatro de un acontecimiento, por efímero que sea.

Mi serie *Cronotopie* (2007) ya podría interpretarse como una forma de habitar –aunque sea temporalmente– el vacío del mundo, de hacer temporalmente viva la escena (lo mismo ocurre con los *Sospensioni* (2005), con estos «objetos encontrados» que recuerdan imágenes oníricas).

Estos lugares –y estas presencias efímeras– las encuentro en el punto de convergencia, móvil e impredecible, entre mi deseo y la realidad percibida. Existen, pero sobre todo existen sólo para mí, para mi mirada deseante. Evidentemente, en cuanto los he fotografiado, transformado en imágenes, también empiezan a existir para los demás, de una forma que en adelante escapará a mi control. El plano marca así el umbral entre lo subjetivo y lo objetivo, lo secreto y lo público; abre y delimita tanto el espacio de intercambio entre mis fantasías como lo que funda la comunidad de nuestras percepciones. Al salvaguardar su huella, la imagen fotográfica se convierte en el guardián de este «espacio de transición» (como me gusta llamarlo) todavía disponible para nuestra actividad de fantasía: un espacio que tendemos a descuidar, incluso a olvidar, en favor de esquematizaciones perceptivas, necesarias para llevar a cabo nuestras tareas diarias. Quizás por eso, las imágenes fotográficas a menudo se tiñen de nostalgia: nos recuerdan algo que estaba enterrado en nuestra memoria y que creíamos haber olvidado definitivamente, mientras que constituye el fundamento mismo de nuestro ser en el mundo.

El conjunto de fotografías que lleva el título de *El Bahr* (2011-2013) confronta el espacio por excelencia del entremedio, su símbolo más poderoso: el mar (en árabe, «El Bahr» significa tanto «el mar» como «el playa»). Durante tres años, en varias ocasiones, he recorrido la costa marroquí, desde el extremo sur del país hasta la frontera con Argelia, en busca de estas situaciones en las que las personas, solas o acompañadas, dejan de estar frente al mar durante mucho tiempo. De esta experiencia resultó una serie de una veintena de imágenes, diseñadas para ser impresas en gran formato.

El horizonte marino se trata aquí como una frontera entre lo real y lo imaginario. Es el estado de ensimismamiento contemplativo de estas personas vistas de espaldas lo que nos transporta allí, al espacio de la imaginación, fuente de todos los sueños, de todas las ficciones. Las personas fotografiadas, cuyos rostros no podemos ver, en efecto terminan perdiendo su individualidad para convertirse en puntos de vista universales que podemos captar; su postura –con la que todos podemos identificarnos (a la vez) como espectadores– nos empuja a imaginar, a fantasear. A través del dispositivo de disparo, la imagen fotográfica produce aquí una puesta en abismo del acto mismo de la contemplación: estamos contemplando una imagen que muestra a alguien contemplando algo. La recurrencia del mismo encuadre, con la línea del horizonte siempre en medio de la imagen y el personaje en el centro, contribuye en gran medida a que se produzca esta proliferación de perspectivas.

La cuestión de lo invisible o, si se prefiere, del fuera de campo, ya presente en *El Bahr*, está en el centro de mi último trabajo, titulado *The Interzone* (2013-2017), que se reproduce en estas páginas de la sección *Ut pictura poesis* de Laocoonte. El pretexto, esta vez, es la ciudad de Tánger, ciudad fronteriza por excelencia, en la encrucijada entre Europa y África, Oriente y Occidente, el Mediterráneo y el Atlántico... Como en mis anteriores trabajos sobre Asmara y Casablanca, mi acercamiento fotográfico al paisaje urbano se aleja de la simple documentación para dibujar un retrato imaginario, casi onírico, de la ciudad. La ciudad que quería evocar con mis imágenes no existe. O mejor dicho: existe en la encrucijada entre la ciudad real, la que realmente atravesé, y la imagen de Tánger que llevo dentro, nutrida de mitos, relatos literarios y cinematográficos. En *Interzone*, precedente de *El almuerzo desnudo*, William Burroughs escribe sobre la ciudad del estrecho: «La ciudad se desarrolla en varias dimensiones. [Aquí] no hay línea divisoria entre el mundo real y el mundo del mito y el símbolo». Mi obra se interesa precisamente por esos espacios-tiempos intermedios, por esas situaciones visuales donde lo real parece estar a punto de volcarse en la ficción. Pero, ¿cómo puede ocurrir este sube y baja estéticamente? ¿Cómo hacerlo visible para el espectador? Al acercarme a Tánger con mi cámara, elegí recorrer el camino negativo, el de la ausencia que llama hacia lo que no vemos y que, sin embargo, está tan presente... Por no decir de manera directa, por lo tanto; sugerir más bien, dejar que la imagen respire, que la memoria fabrique.

Estas imágenes están expresamente incompletas. Suelen presentar pistas que hacen referencia a lo que está fuera de campo: una persona que mira hacia una escena que no se ve, una joven que oculta su rostro, etc. Por su escasez visual, requieren ser completadas por la mirada del espectador.

Todas estas fotos intentan mostrar, por así decirlo, el vacío, el vacío como lugar de un evento posible o de un escenario imaginario; los lugares fotografiados, en su irrefutable singularidad, son distintas variaciones de la escena donde todo (o nada) puede pasar. De ahí el sentimiento de melancolía que a veces sobreviene, como una sensación de final del juego: «las fichas están caídas»..., si no siempre hay que hacerlas, o rehacerlas.



































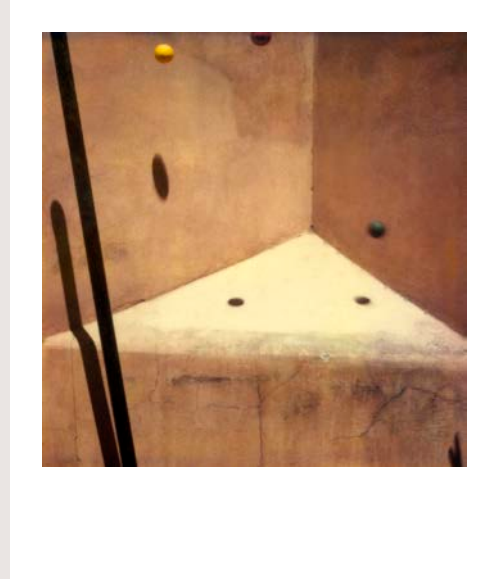






Imágenes *Laocoonte* n. 9

Marco Barbon¹
Serie *Cronotopie* (2007)



Nacido en Roma en 1972, Marco Barbon vive en Francia desde 2001.

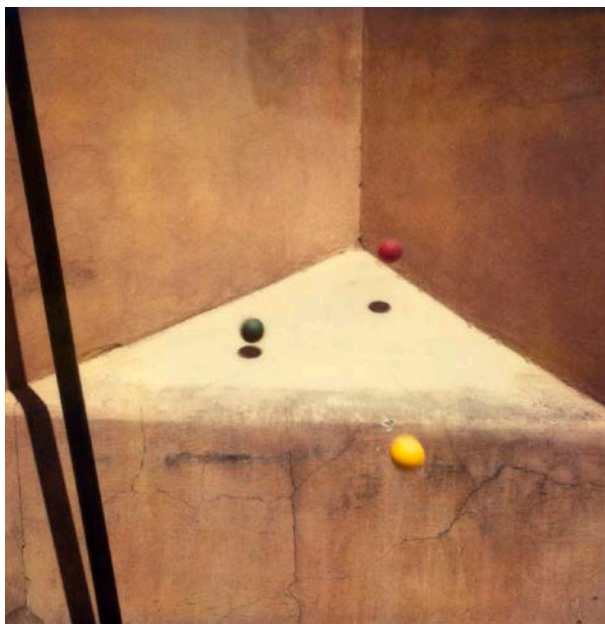
Tras doctorarse en Estética de la Fotografía en la EHESS de París, dio sus primeros pasos en el mundo de la fotografía trabajando durante cinco años en la plantilla de la agencia Magnum Photos donde tuvo la oportunidad de colaborar, entre otros, con fotógrafos de la talla de Harry Gruyaert, Bruce Davidson o Josef Koudelka. Desde 2005 se dedica a la investigación fotográfica personal abordando la imagen fotográfica como zona fronteriza entre la realidad y el imaginario, el documento y la ficción. El carácter de huella de la fotografía, así como su capacidad para evocar el fuera de campo y representar la ausencia, constituyen en particular el hilo conductor de sus últimos trabajos.

Autor de los libros *Asmara Dream* (Watermarks, 2009; reeditado en 2016), *Cronotopie* (Trans Photographic Press, 2010), *Casablanca* (Watermarks, 2011), *Les pas perdus* (Poursuite, 2014), *Asmara* (Be-Pôles, 2014), *El Bahr* (Watermarks, 2016) y *The Interzone* (Maison CF, 2017), sus fotografías han sido publicadas en la prensa francesa e internacional. Sus obras, expuestas regularmente en Francia y otros países, forman parte de varias colecciones públicas y privadas.

La obra de Marco Barbon está representada por la galería Clémentine de la Feronnière (París) y por la Galerie 127 (Marrakech).

¹ marcobarbon.photographe@gmail.com
www.marcobarbon.com





LOCOONTE

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
Ana García Varas, Sergio Martínez Luna (Coordinadores)

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen

Ana García Varas* y Sergio Martínez Luna**

La multiplicación de imágenes a nuestro alrededor que ha tenido lugar en las últimas décadas ha producido nuevas formas de comportamiento que se apoyan y se desarrollan en la imagen, posibilitando que, de manera cada vez más frecuente, pensemos, transmitamos y, sobre todo, hagamos cosas en y con imágenes. Tal y como se ha puesto de manifiesto de manera clara en los años de pandemia, la presencia de la imagen no cesa de crecer no solo en nuestra comunicación, sino en nuestro mismo acceso a lo real. Más allá de la consabida industria del entretenimiento y de las omnipresentes redes sociales, las imágenes han asumido una multitud de nuevas funciones, imbricándose en nuestra vida cotidiana de maneras hasta hace poco insospechadas y dando forma a numerosas nuevas conductas que se sostienen en ellas. Lo icónico, asimismo, toma el espacio público y parece adquirir movimiento propio, empujándonos en muy distintas direcciones: las imágenes seducen, cambian nuestra forma de ver el mundo y sin duda nos movilizan. De esta manera, aparecen tanto por un lado formas de acción cuyo objetivo central es su conversión en imágenes o la producción de su propia representación icónica (desde viajes turísticos a atentados terroristas que buscan eminentemente su propagación icónica), como por otro lado imágenes poderosas que nos mueven a la acción, como es evidente en la propaganda, en las luchas iconoclastas –que destruyen la imagen precisamente ensalzando su poder– o en todas las acusaciones de manipulación o idolatría que suscita el ámbito de lo icónico. Así, las imágenes han estado históricamente vinculadas al poder: pero no solo lo reflejan y permiten su expansión, sino que también, pareciendo *cobrar vida*, lo encarnan y lo ejercen. Y es esta «vida aparente» de la imagen la que provoca desde hace siglos tanto fascinación como recelo y desconfianza. De esta forma, desde las luchas bizantinas y los numerosos debates religiosos sobre la imagen a la popularización de la imagen digital, las imágenes han sido tanto por un lado criticadas y temidas como ídolos poderosos y posibles manipuladoras, como por otro lado despreciadas por trivializar la cultura, la figura divina o aquello que debería permanecer irrepresentado – desde lo sublime al sufrimiento ajeno.

* Universidad de Zaragoza, España anagar@unizar.es Este trabajo se integra en los resultados del proyecto de investigación *Materias de la imagen (Picture Matters, PID2021-122762NB-I00, 2022-2025)* y es consecuencia asimismo de la labor del proyecto *Imágenes, acción y poder: agencia icónica y prácticas de la imagen contemporánea (FFI2017-84944-P, 2018-2021)*.

** Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España sermarti@fsf.uned.es

Ya sea entonces desde la admiración ante la imagen o desde el miedo a sus efectos se reconoce un poder específico a lo icónico, un poder que hace patente la atracción que las imágenes ejercen y el hecho de que, por tanto, nuestra relación con ellas está lejos de ser meramente instrumental, según un modelo en el que la imagen sería una simple herramienta a nuestra disposición. De acuerdo con ello, parece claro que en una sociedad inundada de imágenes, como se repite desde hace al menos dos décadas y media, el poder de lo icónico es un elemento de reflexión básico para entender cómo nos movemos y cómo articulamos nuestra sociedad. Ahora bien, sería un error atribuir este poder de la imagen exclusivamente a su abundancia actual, a la proliferación de imágenes en nuestro entorno o al desarrollo de las tecnologías de reproducción y transmisión de imágenes. El poder de la imagen no solo depende de su multiplicación, sino especialmente de aquello que Gotfried Boehm ya en los años setenta llamaba la potencia de la imagen, su *Überschuss* o su inagotabilidad, desde la que surge la iconicidad y su forma específica de significar (Boehm 1978). Esa potencia, que ha recibido muy distintos nombres a lo largo de los últimos treinta años en el llamado giro icónico de las ciencias humanas, es la que nos atraería en las imágenes actuales, pero, asimismo, define imágenes muy anteriores a nuestra sociedad icónica.

Las imágenes, como artefactos producidos por el ser humano, no son desde luego organismos vivos independientes –y esta es una idea clave que, a pesar de las sugerentes metáforas acerca de la animación de la imagen, es irrenunciable para una teoría de la acción icónica–, pero sin embargo imponen una presencia particular que parece ir a más allá de la mera transmisión de intenciones ajenas. Tal presencia, su potencia en palabras de Boehm, es la que nos acecha y nos afecta y la que produce el tipo de experiencias abrumadoras ante las imágenes que mueven a la acción, como aquellas que James Elkins describe en su libro *Imágenes y lágrimas: una historia de la gente que ha llorado frente a pinturas* (Elkins 2001). De acuerdo con todo ello, las cuestiones acerca de la relación de acción e imagen y acerca del poder de lo icónico y, en definitiva, acerca de una pragmática de la imagen entendida en sentido amplio, han cobrado una especial relevancia en los últimos años. Con ello no se trataría únicamente de abordar la complejidad de usos de las imágenes (¿cómo las manipulamos?, ¿cómo las utilizamos?) dentro de una teoría de la práctica icónica, sino, asimismo, de comprender dicha potencia de la imagen, sus capacidades y sus límites.

En esta línea, la investigación reciente sobre las imágenes se ha visto transformada: así, si la pregunta que instauró el giro icónico en los años noventa y que dio lugar tanto a los estudios de la ciencia de la imagen alemana (*Bildwissenschaft*) como a los estudios visuales anglosajones era «¿qué es la imagen?» –con el título del libro de Boehm de 1994 *Was ist ein Bild?*– y en los primeros años dos mil la pregunta central fue «¿cómo crean sentido las imágenes?» –de nuevo con la obra de Boehm, en este caso de 2007, *Wie Bilder Sinn erzeugen?* – acerca de las condiciones semánticas de la imagen, podemos decir que en la última década la pregunta por sus formas de acción, «¿qué hacen las imágenes?», se ha convertido en una de las más urgentes en nuestro contexto.

En respuesta entonces a estas preocupaciones han aparecido en los últimos años importantes estudios en este ámbito¹. Por un lado, tenemos dos obras sin duda clave en el giro icónico que abordan y discuten esta cuestión buscando definir primeramen-

1 Para un desarrollo más amplio de todas estas ideas ver García Varas, A. (2019): «Imágenes, agencia e intencionalidad. Modelos alternativos para una acción estética».

te el rol activo de la imagen en la acción icónica: el libro *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) de W.J.T. Mitchell, dentro de los estudios visuales, y *Theorie des Bildakts* (2010) de Horst Bredekamp desde la ciencia de la imagen alemana. Por otro lado, tenemos así mismo las teorías pragmáticas de la imagen planteadas por autores como Søren Kjørup o Klaus Sachs-Hombach (Kjørup 1978, Sachs-Hombach 2016a y 2016b). Las teorías pragmáticas tienen como objetivo reformular las estructuras planteadas para el ámbito del lenguaje en la teoría de los actos de habla para adaptarlas a la imagen y siguen por tanto muy de cerca el modelo verbal. Es precisamente esta cercanía íntima con el lenguaje y la frecuente subordinación de lo icónico a lo verbal la que constituye el primer y más claro objeto de crítica en estos modelos, ya que, tal y como han enfatizado autores como John Michael Krois o el propio Horst Bredekamp (Bredekamp 2010, Krois y Bredekamp 2011), esta subordinación hace perder de vista y olvidar en buena medida los modos en que las características propias de las imágenes conforman específicamente la acción. Asimismo, y como seguidoras de la pragmática tradicional, estas posiciones acentúan la función en dicha acción de quien crea la imagen, enfatizando únicamente la productividad y el hacer humanos y arrinconando otras capacidades y formas de interacción con los objetos e imágenes a su alrededor (Krämer 2005).

En oposición explícita a las teorías anteriores, tanto Bredekamp como Mitchell tienen como referente el trabajo de David Freedberg *El poder de las imágenes* (Freedberg 1989), en el que el autor planteaba una pregunta fundamental: ¿qué hacen las imágenes con nosotros? Y señalaba al respecto: «Debemos considerar no solo los síntomas y el comportamiento del espectador, sino también la efectividad, la eficacia y la vitalidad de las imágenes en sí mismas, no solo lo que hacen los espectadores, sino también lo que parecen hacer las imágenes» (Freedberg 1989, p. xxii). En consonancia con ello, Mitchell y Bredekamp trasladan el énfasis de la acción a la imagen. Tal y como Bredekamp indica literalmente: «las imágenes no son receptores pasivos, sino creadoras de experiencias sensibles y de comportamientos» y acciones, dado que poseen una «fuerza generativa» que produce, en el acto de imagen, un efecto «en la sensibilidad, el pensamiento y la acción» del espectador. En esta misma línea, Mitchell (2005) decide tomar a las imágenes como entes animados con sus propios deseos y necesidades, oponiéndose así a la idea de que las imágenes son únicamente signos que han de ser interpretados, y, utilizando un amplio registro de perspectivas teóricas, discute lo que llama «la vida de las imágenes» en un dilatado campo de estudio.

La obra de Horst Bredekamp (2010) sobre los actos de las imágenes ha tenido una considerable influencia en distintos ámbitos como son la historia del arte, la historia o los estudios de la cultura alemanes (Paul 2010), tanto a través de sus publicaciones como a través de sus amplios proyectos de investigación *Bildakt und Verkörperung* o *Bild, Wissen, Gestaltung*. Bredekamp aborda las imágenes analizando el tipo de actos o gestos que producen y llama la atención sobre su capacidad conformadora. Así, haciendo hincapié en la mencionada «fuerza generativa» icónica, establece una tipología de los actos de imagen y realiza con ella un amplio análisis de la historia de las imágenes, mostrando cómo las mismas mueven a la acción y tienen efectos concretos en quienes las observan y en lo real. De manera explícita, Bredekamp indica que su teoría de los actos de imagen pretende, respecto a la teoría de los actos de habla, situar a la imagen en el lugar del hablante, de quien ejerce efectivamente la acción, a diferencia de las teorías pragmáticas de la imagen que pretenderían colocar a la imagen en el lugar de

la palabra. Esta posición acerca de la agencia de la imagen ha sido el núcleo de importantes críticas que su obra y su planteamiento han recibido desde la publicación de su libro en 2010, críticas que por otro lado el propio Bredekamp anticipaba y que en gran parte de los casos ha compartido con las propuestas de Mitchell y de Freedberg (a este respecto ver Danto 1990 o Wiesing 2013). De entre dichas críticas, la objeción más notable es la que acusa a dichas obras de defender una forma de animismo (Hornuff 2012, Rauterberg 2010) en la que las imágenes son tratadas como seres con «vida» o «deseos» propios (otras críticas relevantes hacen referencia a la antropomorfización de las imágenes en esta perspectiva o a su descontextualización histórica, Treiber 2020). En un debate abierto, en el que han participado también miembros de los proyectos de investigación liderados por Bredekamp –haciendo hincapié ellos, por un lado, en que el proyecto de este tiene una manifiesta vocación ilustrada y, por otro, cuestionando que las fronteras entre lo estrictamente racional y lo mítico en el origen del sentido sean tan nítidas (tal y como hacen, acudiendo a las obras de Benjamin, de Warburg o de Cassirer, Freyberg y Blühm 2014)–, en el año 2015 Bredekamp publicó una nueva edición de su libro, con el título reducido de *Bildakt* (Acto icónico), en el que renunciaba a la pretensión de presentar una teoría completa y declaraba que concebía la noción de acto icónico como una «hipótesis científica».

Por su parte, la aproximación de Mitchell a la vida de la imagen se orienta a entender de manera productiva las paradojas que surgen cuando se la toma como una forma de vida y al mismo tiempo como artefacto producido por el ser humano (pero también, cabe señalar, por otros seres vivos y por máquinas). El poder taumatúrgico de la imagen, su capacidad para obrar prodigios y encarnar aquello que representan, persiste más allá de los territorios de lo religioso. El proyecto de una iconología crítica significa, para Mitchell (1995), tomarse en serio las imágenes con el objetivo de estudiarlas desde las articulaciones variables que se despliegan en los encuentros entre su vitalidad y las expectativas que tienen quienes las miran e interactúan con ellas en situaciones concretas. En la entrevista que se incluye en este número de la revista *Laocoonte* Mitchell lo expresa con claridad al señalar que para la pregunta de qué quieren las imágenes no existe una respuesta unívoca: «primero enseñame la imagen a la que quieres interrogar y después podemos hablar sobre lo que quiere». La capacidad de las imágenes para actuar de forma autónoma, desidentificándose de los propósitos de sus creadores y de las obligaciones de las que son objeto, pone en cuestión tanto la idea del significado anclado en la intencionalidad como la de que aquel se revela con el estudio del contexto cultural, histórico e ideológico en el que aparecen y son recibidas. Las imágenes siguen actuando más allá de ambos marcos, de maneras muy diversas y no necesariamente previstas, por lo que reclaman ser comprendidas más allá, o más acá, de sus funciones representativas. De ahí el retorno de la noción de presencia en el análisis cultural diagnosticado por pensadores tan distintos como Boehm o Keith Moxey (2015) o de la resistencia al significado que alimenta la vitalidad de la imagen. Para Mitchell, estos desplazamientos, lejos de ser descartados como una recaída en la irracionalidad supersticiosa, exigen un análisis de los modos en los que las imágenes parecen cobrar vida, convirtiéndose en entes animados con deseos, anhelos e instintos propios. La idea de que para entender las imágenes no basta solo con remitirlas a sus significados las sitúa, ha insistido Mitchell, en una posición paradójica que nos conduce no solo a reconocer su poder sino también su impotencia, el hecho de que tienen, en efecto, significado, pero que también se resisten a este (y acaso no tienen ninguno), que

quieren poder precisamente porque no disfrutan de él (y acaso ni siquiera saben cómo reclamarlo), que no están vivas ni son seres independientes, pero parecen tomar una vida autónoma que se impone como una presencia refractaria a intenciones y diseños ajenos. Lejos de aspirar a dar por resueltas tales paradojas, resumidas por Mitchell como la doble consciencia que rodea a las imágenes —es decir, no creer, en realidad, que las imágenes quieran o puedan querer algo, pero comportarnos como si de hecho lo creyéramos—, será más fructífero en su opinión mantenerlas en tensión.

Asimismo, y, por otro lado, estas ideas conectan el debate sobre la relación de imágenes y acción con el desarrollado en el contexto de las teorías de la cultura material acerca de las formas de agencia de las cosas, desde la obra de Alfred Gell *Art and Agency* (1998) o la de Bruno Latour a los más recientes trabajos realizados al respecto desde la antropología, la arqueología o los nuevos materialismos (como los de Lambros Malafouris o Tim Ingold). Tales investigaciones plantean de distintas maneras interrogantes acerca de cuestiones centrales para comprender las prácticas icónicas como son, entre otras, la definición de la noción de agencia, la relación y los límites entre animismo y racionalidad, la dialéctica entre presencia y representación simbólica o las formas de intencionalidad en la acción. Además, y de manera especial, estas posiciones ponen en relación directa la problemática de la acción icónica con la cuestión clave de la materialidad de la imagen, fundamental para comprender tanto el lugar de la misma en el contexto amplio de la cultura material como para entender las transformaciones actuales de las imágenes en nuestra sociedad (dentro, entre otros, de los procesos de digitalización y de pretendida desmaterialización contemporáneos) y los cambios que estas traen consigo en nuestras prácticas.

En este contexto, este número de la revista *Laocoonte* ha querido dar cabida a las distintas posiciones que reflexionan sobre las múltiples formas de acción y de poder asociadas hoy día a las imágenes. Por un lado, participan en él como invitados tanto Horst Bredekamp como W.J.T. Mitchell: el primero de ellos, con un texto invitado en el que presenta y describe las características esenciales de su noción de acto icónico (*Bildakt*) y el segundo, en una entrevista dentro de la sección *Conversando con* que fue realizada entre los meses de junio y agosto de 2022. Por otro lado, la sección *Panorama: Artículos* se nutre de un amplio número de contribuciones presentadas a la convocatoria de este número que abordan, desde la multiplicidad de perspectivas teóricas actuales y a partir de muy diversas prácticas de la imagen, las complejas relaciones entre la acción y lo icónico.

Dentro de la sección *Conversando con*, la entrevista a Mitchell refleja su preocupación por las derivas hacia la violencia política en Estados Unidos, que no son ajenas a las formas en que el poder de la imagen es cooptado para producir y hacer proliferar la desinformación o, simplemente, las mentiras descaradas. Pero también aparece en esta conversación la cuestión clave de la agencia, digamos icónica, que para este teórico siempre es relacional, dinámica e incardinada en situaciones reales. La pregunta por la agencia se reformula como una pregunta por el qué hacen, o son capaces de hacer, las imágenes. El qué quieren las imágenes requiere ahora una aproximación orientada a la acción icónica, a sus condiciones, facultades y alcances. La agencia no solo remite a alguna forma de captura o cautivación porque en cuanto que su naturaleza es relacional puede desplegar otras modalidades de efectividad de la imagen y, por tanto, otras formas de implicar e interpelar a sus espectadores y usuarios distintas a aquellas. Sean estas las que sean, hay que subrayar que se encuentran articuladas con los imperativos,

constricciones y posibilidades de las tecnologías digitales, que sitúan la cuestión de la visión de las máquinas, tramada entre la vigilancia, el espectáculo y la automatización, como una cuestión clave para el análisis de la imagen y de la cultura visual contemporáneas. Esto no quiere decir, como advierte Mitchell y como estudian algunos de los artículos incluidos en ese número, que las imágenes de otras épocas y culturas hayan carecido de agencia y de poder.

Dentro de *Panorama: Texto Invitado*, se recoge la contribución de Horst Bredekamp *Acto icónico*, un texto que, creemos, presenta muy ajustadamente su posición y sus líneas de investigación. En él Bredekamp describe por un lado el concepto de acto icónico y el contexto teórico en el que lo plantea, así como las diferentes formas principales del mismo: el acto icónico esquemático, el acto icónico sustitutivo y el acto icónico intrínseco. Esta clasificación le permite además investigar espacios fundamentales de acción de las imágenes, dando cuenta de sus maneras particulares de efectividad: de esta manera, explora aspectos como el carácter ejemplar de las imágenes, la conexión de imágenes y terror (por la que se destruyen imágenes como si fueran personas y se asesinan personas para convertirlas en imágenes), la práctica del castigo a las imágenes o la reflexión sobre sí que producen los elementos formales de la imagen. Por otro lado, Bredekamp reflexiona sobre los límites del acto icónico, sobre su posible reducción a lo humano (una reducción que él niega) o al mundo configurado y artificial. Finalmente, pone en relación esta noción de acto icónico tanto con ideas como con obras relevantes de la historia del pensamiento filosófico, de Aristóteles, Lucrecio o Leibniz al enactivismo o la filosofía de la corporeización (*Verkörperung*), para hacer hincapié en la idea clave de que el acto icónico insiste y conserva «una tensión recíproca con lo que se nos acerca».

La sección *Panorama: Artículos* incluye una serie de trabajos que recogen estas preocupaciones desde una amplia variedad de perspectivas. Mateo Belgrano hace una aproximación a la agencia de la imagen que pone en juego muchas de las cuestiones a las que nos hemos venido refiriendo en esta introducción. A partir de una lectura de la teoría del acto icónico de Horst Bredekamp analiza el problema de la agencia y su condición relacional. De este modo, se pregunta por la pervivencia de la intencionalidad de las personas creadoras, diseñadoras, artistas en ese marco relacional, con respecto al poder o la vida de la imagen y los actos de quienes reciben las imágenes. La propuesta es que, para dar cuenta de este juego de relaciones y evitar conceder a alguno de esos polos una suerte de preeminencia o soberanía sobre los demás, puede acudir al modelo de la voz media. Esta voz, presente en lenguajes como el griego, el hebreo o el sánscrito, perfila un tipo de agencia que, determinada entre lo pasivo y lo activo encuentra su eficacia en una ambigüedad que coloca a los sujetos y a las imágenes como partícipes de una situación que nunca pueden dominar completamente. Es lo que Belgrano denomina la mediopasividad de la imagen, con el fin de caracterizarla como paciente y agente al mismo tiempo.

Por su parte, el artículo de Roger Ferrer Ventosa es un ejemplo de que la vitalidad de la imagen no es solo, como apuntábamos más arriba, un tema propio de la teoría de la imagen y de la cultura visual contemporánea. Ferrer Ventosa aborda la cuestión de la estatua que cobra vida remontándola a la estatuaria medieval y articulándola tanto con los discursos sobre la imagen provenientes de la tradición de la teología cristiana como con las manifestaciones artísticas de la época. Además, mostrando como este motivo es recurrente en distintos momentos, formas de hacer y discursos sobre la agen-

cia icónica, también analiza su presencia en la cultura visual posmoderna. Cercano también al problema de la agencia y de la iconoclasia está el artículo de Inmaculada Murcia Serrano. Partiendo de la subasta de una pintura de Bansky que fue destruida en el momento de la puja, Murcia Serrano hace una reflexión sobre la vida que cobra la imagen en ese proceso, sobre un peculiar retorno de la sensibilidad y las prácticas iconoclastas y sobre los imperativos de institucionalización, mercantilización y fetichización de los objetos de arte en nuestras sociedades. Estas tendencias se enlazan, y a la vez friccionan, con las poéticas del arte conceptual orientadas a la desmaterialización del objeto artístico.

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas hace un ejercicio de lectura comparada entre imágenes de tiempos y contextos muy distintos para elaborar el concepto de imagen apostrófica, que le permite reflexionar a su vez sobre las relaciones entre medios verbales y visuales. El gesto abordado es, en concreto, el de levantarse las faldas, que aparece en una célebre secuencia de la película *Viridiana*, pero que ya está presente en esculturas jonias del siglo IV. Los mitos sobreviven transmitiéndose a través de procesos iconológicos que tejen redes sintácticas y argumentales. La pervivencia de este gesto a lo largo de un arco temporal tan amplio señala, para la autora, una misma forma de gestualidad atávica que liga la obscenidad femenina a la risa dentro de contextos sagrados y místicos. Se trata de un gesto-imagen apostrófico en cuanto que supone tanto un cambio de registro en el discurso, como una salida del espacio enunciativo y una ruptura visual dentro de un espacio icónico.

Mario Rodríguez-Hernández ubica las inquietudes y líneas teóricas ligadas a la presencia y al poder de la imagen en el contexto de las políticas expositivas del museo de arte contemporáneo, atendiendo especialmente a las consideraciones de Jacques Rancière sobre el destino de las imágenes. Esto le sirve para cuestionarse precisamente el concepto de contemporaneidad sobre el que se articula el discurso museístico y las condiciones de experiencia estético-artística que este propone. En su artículo, José Joaquín Parra Bañón aborda de nuevo la cuestión de la iconoclasia, en esta ocasión desde el punto de vista de la literatura. Entiende a esta como una forma de hacer que combina la decreación y la recreación. En un momento en el que el influjo del giro visual está desplazando a la literatura como medio privilegiado para la producción y colonización de los imaginarios, la escritura de autores como Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock muestra las posibilidades de la contaminación entre géneros y medios, entre representaciones verbales, textuales y visuales, desde una concepción productiva de iconoclasia que viene a señalar los límites de la significación.

La agencia de la imagen también es la de la su supervivencia a través de contextos históricos, culturales y mediales a los que trasciende. La sección *Panorama: Artículos* se cierra con la contribución de Patricia García Gómez. Atendiendo a motivos como los de la imagen digital y la obra de Daniel Canogar, su artículo se aproxima al problema de la temporalidad en una época, la nuestra, en la que abundan las proclamaciones del fin de la historia y de lo político. Esta clausura es, no en último lugar, una clausura de los imaginarios y de la posibilidad de otras formas de ver y mirar. Sin caer en reduccionismos tecnológicos debemos tener en cuenta que las formas de poder y agencia de la imagen están modeladas, agenciadas, por los aparatos y transformaciones de la digitalización. Para pensar críticamente estas tecnologías no valen posiciones tecnofílicas ni tecnofóbicas. Se trata más bien, como muestra la autora en su análisis de la obra de Canogar, de ensayar modos de apropiación de esas tecnologías para contestar a aquellas

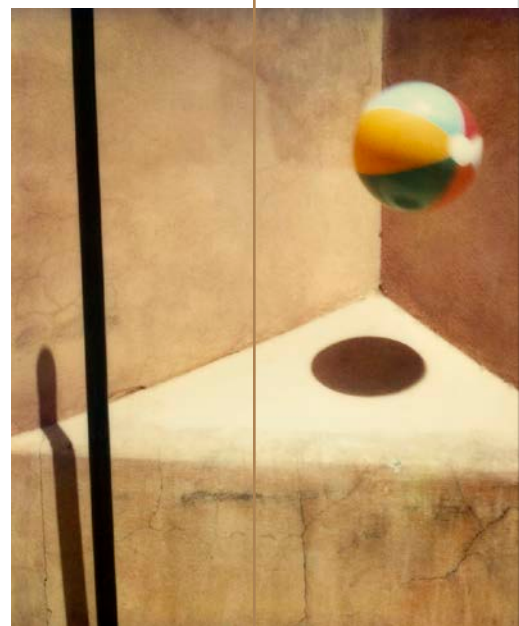
clausuras, al presentismo en el que se apoyan, e interrumpir los hábitos temporales y perceptivos en los que estamos atrapados, desde el reconocimiento de las dimensiones creativas y políticas que la imagen despliega desde su potencial performativo.

Bibliografía

- Boehm, G. 1978. „Zu eiener Hermeneutik des Bildes”. Pp. 444-473, en Gadamer, H.G. (ed.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.
- Boehm, G. (ed.). 1994. *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Boehm, G. 2007. *Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin Univ. Press.
- Bredenkamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. [Edición en castellano: Bredenkamp, H. 2017. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal]
- Bredenkamp, H. 2015. *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Wagenbach.
- Danto, A. C. 1990. «David Freedberg, “The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response” (Book Review)», en *The Art Bulletin*. New York. Vol. 72, Iss. 2: 341.
- Elkins, J. 2001. *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Londres: Routledge.
- Freedberg, D. 1989. *The Power of Images*. Chicago: Chicago University Press [Edición en castellano: Freedberg, D. 2009. *El poder las imágenes*. Cátedra]
- García Varas, A. 2019. «Imágenes, agencia e intencionalidad. Modelos alternativos para una acción estética», en García Varas, A. *Acción y poder de la imagen. Agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press [Edición en castellano: Gell, A. 2016. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Sb editorial]
- Hornuff, D. 2012. *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredenkamp, Burda*. München: Wilhelm Fink.
- Kjørup, S. 1978. «Pictorial Speech Acts». *Erkenntnis*, 12: 55-71.
- Krämer, S. 2005. *Performativität und Medialität*. München: Fink.
- Krois, J. M. y Bredenkamp, H. (eds.) 2011. *Sehen und Handeln*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Malafouris, L. 2014. *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. The MIT Press.
- Mitchell, W. J.T. 1995. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press. [Edición en castellano: Mitchell, W.J.T. 2009. *Teoría de la imagen*. Akal]
- Mitchell, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press. [Edición en castellano: Mitchell, W.J.T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil]
- Moxey, K. 2015. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria Gasteiz: Sans Soleil.
- Paul, G. (ed.) 2010. *Das Jahrhundert der Bilder*. 2 Bde. (Bildatlas I: 1900-1949, II: 1949 bis heute). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rauterberg, H. 2010. „Theorie des Bildakts. Rezensionennotiz”. *Die Zeit*, Nr. 50, 09.12.2010, p. 53.

- Sachs-Hombach, K. 2016a. «Acting With Pictures», en *Punctum. International Journal of Semiotics*, 2(1): 7-17.
- Sachs-Hombach, K. 2016b. «Pictorial Act Theory: Images as Communicative Media», en Zarko Paic and Krešimir Purgar. *Theorizing Images*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Freyberg, S. y Blühm, K. 2014. „Bildakt Demystified. Remarks on Philosophical Iconology and Empirical Aesthetics”. Pp.51-68, en Marienberg, S. y Trabant, J. (ed.). *Bildakt at the Warburg Institute*.
- Treiber, E. 2020. „Das Bild als Subjekt? Eine Zusammenfassung der Kritik an Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts*”. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 32, Jg. 16, Nr. 2: 5-15.
- Wiesing, L. 2013. *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin: Suhrkamp.





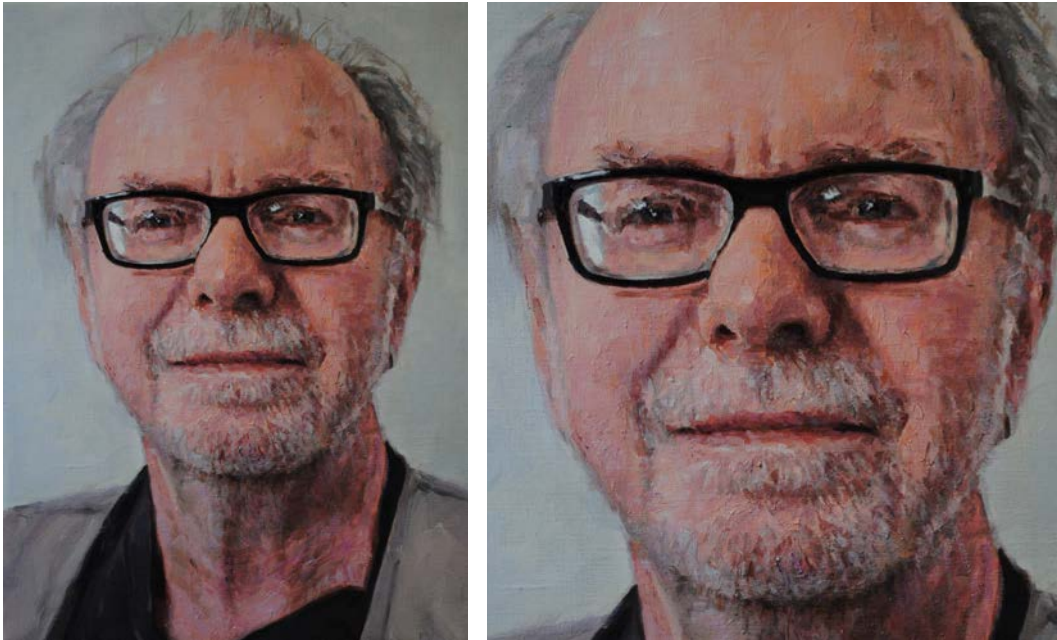
LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
CONVERSANDO CON



Conversando con W.J.T. Mitchell: «Más imágenes que nunca»*

Por Sergio Martínez Luna**



W.J.T. Mitchell, por Luca del Baldo

WJT Mitchell es Gaylord Donnelley Distinguished Service Professor de Inglés e Historia del Arte en la Universidad de Chicago, así como editor de la revista *Critical Inquiry*. Mitchell es un teórico clave para entender los desarrollos de los estudios visuales y la teoría de la imagen en las últimas décadas. En este campo, son una referencia central sus tres libros *Iconología. Imagen, texto, ideología* (Capital Intelectual (2016 [1986])), *Teoría de la imagen* (Akal (2009 [1994])) y *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Sans Soleil (2017 [2005])), complementados más recientemente por el volumen *La ciencia de la imagen. iconología, cultura visual y estética de los medios* (Akal (2019 [2015])).

En los años 80 Mitchell se embarcó en un viaje desde los territorios de la teoría y la crítica literaria a los de las artes visuales. Esta aventura intelectual, hoy todavía en marcha, ha ido abriendo el campo de estudios de la imagen y de la cultura visual a

* Traducido del inglés por Isabel Mellén Rodríguez, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España isahmellen@gmail.com Esta traducción ha sido posible gracias a la financiación del proyecto de investigación *Materias de la imagen (Picture Matters)*, MICINN PID2021-122762NB-I00) y del grupo de investigación *Estética y Filosofía de la imagen* (DGA, H29-20R).

** Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España sermarti@sof.uned.es

una diversidad de conceptos y líneas de investigación. Mitchell estudia las imágenes movilizandando un heterogéneo aparato teórico: desde los estudios literarios, la semiótica y la teoría de los medios a la historia del arte, la filosofía y los estudios culturales. En coherencia con esta amplitud de intereses ha abordado una variedad de motivos: los fetiches y los tótems, las películas de Hollywood, los dinosaurios, las obras de arte, la guerra contra el terror, la bio-cibernética, la idolatría o la iconoclastia. Con todo, hay en su obra una constante inquietud por componer un estudio de las imágenes a la altura de su complejidad, una iconología crítica con vocación de articularse como una ciencia de la imagen de pleno derecho. Lejos de quedarnos en alguna supuesta transparencia de las imágenes, de tomarlas como vehículos pasivos del significado, su estudio requiere entenderlas como objetos de investigación complejos con demandas, capacidades y deseos propios.

Aunque esta entrevista tuvo lugar en el verano de 2022 resuenan en ella los acontecimientos en torno a las elecciones presidenciales de 2020 en Estados Unidos, el asalto al Capitolio, la proliferación de las noticias falsas y las derivas violentas del discurso político. Pero también aparecen preocupaciones recurrentes en la obra de Mitchell, como el poder y la vida de las imágenes (cuestión que hoy se mide con las transformaciones ligadas a la visión automática o la inteligencia artificial), la relación imagen-texto, la iconología y la ideología, o el problema de la metodología más adecuada para entender las imágenes.

— **Sergio Martínez Luna:** Han pasado ya unos años desde que te hicieras la pregunta acerca de qué quieren las imágenes. Si, como has señalado, la vida y los deseos de las imágenes tienen una historia: ¿Dónde estamos ahora? ¿Cómo es la vida de las imágenes hoy?

— **W.J.T. Mitchell:** Más imágenes que nunca. Y mucho más vivas, a menudo de una forma mortal. Nos bombardean cada día con imágenes que demandan atención, que nos apelan para que demos una respuesta. La ubicuidad de la publicidad en cada motor de búsqueda, aplicación, ventana emergente, plataforma de red social; la urgencia de las constantes «noticias de última hora», que oscilan entre la inmensa letalidad de una pandemia, una insurrección y una guerra, todo en la misma época, junto con polémicas violentas sobre el discurso político, rayando en la guerra civil; el flujo constante (en los EEUU) de matanzas masivas sin sentido realizadas por jóvenes locos, principalmente hombres blancos que han caído en las garras de fantasías psicóticas alimentadas por sociópatas carismáticos: predicadores, políticos, estafadores, miembros de sectas paranoides, QAnon.

Todo esto, y un presidente que lo acompaña.

Las imágenes, tanto verbales como visuales, metafóricas y pictoriales, rigen como siempre lo han hecho, sólo que ahora todavía más con la producción de desinformación; no simples mentiras, sino atlas de disparates, compilaciones de sinsentidos y rumores mezquinos y paranoides, bulos a menudo conducentes a la violencia.

Personalmente, no estoy del todo seguro de que la humanidad pueda sobrevivir a su historia de amor con las mentiras, especialmente cuando se saturan con imágenes eficaces y narrativas subyacentes. «Stop the steal» [«Detengan el robo»], la narración deliberada de las elecciones presidenciales de 2020 como fraudulentas, la persistencia en esta mentira incluso después de que cada autoridad creíble la haya desacreditado,

indica el alcance de esta desinformación sistemáticamente cultivada. No es que la gente sea ignorante; es que saben demasiado, la mayoría trolas. Mi expresión favorita es la afirmación de «estar haciendo una investigación», que está completamente en desacuerdo con los puntos de vista comunes sobre la realidad.

“

Las imágenes, tanto verbales como visuales, metafóricas y pictoriales, rigen como siempre lo han hecho, sólo que ahora todavía más con la producción de desinformación.

— *Sergio Martínez Luna*: **Aun cuando las imágenes no quieran realmente nada, sean éstas las que sean y en unas u otras situaciones, ellas se encuentran sujetas a ciertas constricciones sociales, técnicas, y económicas que las hacen querer algo. ¿Hasta qué punto las imágenes son capaces de cumplir o resistirse a esas obligaciones? ¿Implican la interpretación, la traducción, de las imágenes alguna forma de violencia sobre ellas que las fuerza a hablar, a representar algo?**

— *W.J.T. Mitchell*: Nunca he afirmado que las imágenes realmente no quisieran nada. He dicho que algunas imágenes se presentan a sí mismas de este modo, como entidades egocéntricas que no necesitan nada de un observador. He sugerido que esta condición caracteriza la versión de Michael Fried de la estética moderna como anti-teatral y «absorbente». La noción de «autonomía» adscrita a algunas obras de arte también es relevante en este punto. La autonomía sugiere un estatus auto-suficiente e independiente, una imagen que no necesita nada del espectador. Y cuando sugiero que algunas imágenes parecen querer algo, procedo a desentrañar exactamente qué tipo de «querer» está en juego. ¿Es una cuestión de carencia, como cuando una imagen parece incompleta por sí misma y necesita algo de la persona espectadora, una cumplimentación de información perdida? ¿Es una cuestión de signos explícitos de deseo, como cuando la imagen parece dirigirse al espectador, devolviéndonos la mirada y haciendo demandas o captando nuestra atención mediante tácticas de seducción? Por ejemplo, los iconos sagrados que demandan veneración, o el póster de reclutamiento que declara explícitamente «I want you».

Me gusta tu idea de las imágenes «reticentes» que se niegan a hablar. ¿Es porque son imágenes enigmáticas e inexplicables como las pinturas rupestres de Lascaux, que nos ocultan sus secretos? Sólo podemos especular sobre los rituales que las rodearon durante los miles de años que estuvieron siendo usadas por nuestros antepasados. Ellas «quieren» una voz, y por ello tratamos de obligarlas a divulgar sus secretos con explicaciones extraídas de la antropología o del psicoanálisis.

Algunas imágenes parecen declarar sus demandas hacia el espectador de manera muy rápida. Las imágenes «especiales» o mágico/religiosas como los tótems, fetiches e ídolos vienen con deseos y necesidades incorporadas. El tótem, como un signo del clan, como un símbolo de identidad grupal, nos quiere unir en las relaciones de parentesco y amistad; el fetiche (más privado e individualista) quiere que lo llevemos junto a nosotros como un adorno personal -pendientes, brazaletes, tatuajes realizados sobre

o cerca del cuerpo-; los ídolos tienen las demandas más extremas, desde adoraciones abyectas hasta sacrificios humanos.

Por lo tanto, cuando decimos que una imagen quiere algo, sugiero que, a continuación, especifiquemos qué tipo de «querer», quizás guiados por la tríada lacaniana de deseo, demanda y necesidad. El deseo, como el significado, es un campo de fuerza multidimensional, nunca satisfecho con el logro de su objetivo, situado (como tú sugieres) dentro de una red de relaciones sociales.

“

La autonomía sugiere un estatus auto-suficiente e independiente, una imagen que no necesita nada del espectador.

— *Sergio Martínez Luna*: Jacques Rancière señaló, a propósito de las últimas elecciones en Estados Unidos, que «quienes difunden informaciones falsas no son ingenuos que las consideren verdaderas ni cínicos que las sepan falsas. Es simplemente gente que tiene el deseo de que las cosas sean así, el deseo de ver, pensar, sentir y vivir en la comunidad sensible que tejen esas palabras». En un contexto como este: **¿Cómo entender las imágenes y la cultura visual como un terreno para la crítica política, el ejercicio del pensamiento ético o la construcción de la esfera pública?**

— *W.J.T. Mitchell*: Discrepo profundamente con la caracterización que hace Rancière de las últimas elecciones presidenciales de EEUU. La economía del vendedor-consumidor de información falsa debería ser descrita como una relación «ambos-y», no (como sugiere Rancière) como «ninguno-ni». Los que comercian con falsedades son cínicos descarados y mentirosos, liderados por el mentiroso en jefe, Donald Trump, cuyo desafío a la ley y a los principios básicos de honestidad revelan que es un psicópata narcisista. Rancière se acerca a la verdad sobre los consumidores en que son «personas que quieren que las cosas sean de ese modo». Y está probablemente en lo cierto en que no es mera ingenuidad, sino una ilusión sistemática que rechaza admitir las evidencias contrarias y persiste al fabricar una visión paranoide de una realidad alternativa. Tenemos que llamarla «fabricada» porque no es sólo ignorancia, sino la producción activa de desinformación, especialmente fantasías paranoideas aceleradas por la «investigación» en los medios sociales cargados de rumores y mentiras descaradas. Desde una perspectiva psicoanalítica, entonces, estaría de acuerdo con Rancière en que «el cinismo-ingenuidad» no es ni empático ni suficientemente analítico. La verdadera dialéctica está entre el líder psicopático y la masa psicótica de seguidores. Esto se hace más claro en los extremos, como en la secta QAnon, que recicla todos los tropos del anti-semitismo (el «libelo de sangre») y la «teoría del reemplazo» del Supremacismo Blanco (la idea de que la gente no-blanca se está apoderando del mundo). Estas ilusiones violentas y llenas de odio se refuerzan con movimientos paramilitares activos como los Proud Boys, que lideraron la insurrección para derribar la democracia americana el 6 de enero de 2021.

Por supuesto, las imágenes y la cultura visual juegan un papel importante tanto en la creación como en la crítica de esta economía patológica. Pero las palabras juegan

igualmente un papel crucial y han producido lo que denominaría una «infodemia» del rumor, del escándalo, del falso reportaje, de las mentiras y de la desinformación. El problema, como ha dicho un crítico, no es que la gente sea ignorante, sino que saben demasiadas cosas que simplemente no son ciertas.

“

El problema, como ha dicho un crítico, no es que la gente sea ignorante, sino que saben demasiadas cosas que simplemente no son ciertas.

— **Sergio Martínez Luna:** Paul Virilio, en su libro *La máquina de visión* (Cátedra, 1989), citaba estas palabras de Paul Klee: «Ahora los objetos me perciben». Ya en aquel momento, Virilio decía que esta afirmación sorprendente se había vuelto un hecho objetivo debido a los desarrollos de las tecnologías capaces de ver sin la mediación del ojo humano y de producir imágenes automáticamente. ¿Qué consecuencias tiene esto para las vidas y deseos de las imágenes?

— **W.J.T. Mitchell:** La única cosa que pondría en cuestión de la afirmación de Virilio es la palabra «ahora». De algún modo, los objetos y las imágenes nos han estado devolviendo la mirada desde siempre. El recurso de la «mirada omnividente» en la pintura renacentista produce la ilusión de que los ojos de una figura en un cuadro parecen moverse y seguirnos mientras nos movemos dentro de la galería. Los iconos bizantinos miran directamente al espectador, e incluso demandan ser besados por el reverente creyente (que, a menudo, produce un daño real al icono a lo largo del tiempo, hasta que la imagen de la cara casi desaparece a causa de tanto beso). En *Videodrome* de David Cronenberg, un clásico del cine de terror, la imagen televisiva del Dr. Brian Oblivion (un teórico de los medios como Marshall McLuhan) de repente pasa de un discurso grabado a un discurso en directo hacia el observador en tiempo real. Entonces se reemplaza por la cara de una bella mujer que llama al espectador diciéndole «ven a Nicki», y éste sumerge su cabeza en la pantalla de la televisión para ser devorado por su boca. Por lo tanto, las imágenes siempre han tenido la capacidad de «devolver la mirada», de demandar atención e incluso de «meternos dentro». Como dijo Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, párrafo 115: «Una figura nos mantuvo cautivos, y no podíamos salir [...]»¹.

— **Sergio Martínez Luna:** Si hay imágenes que no necesitan la mirada humana, es decir, imágenes que son vistas e interpretadas por máquinas capaces de ver sin ojos (humanos) y que, en consecuencia, no tienen entre sus inquietudes querer algo de los seres humanos: ¿Podemos decir que las imágenes siempre quieren algo de nosotros, de los humanos? ¿Tienen ellas alguna clase de vida independiente de la subjetividad y la percepción humanas?

1 [N. de la trad.] Citado de la edición *Wittgenstein I, Tractatus lógico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*, Ed. Gredos, Madrid: 2009, p. 261.

— **W.J.T. Mitchell:** Ésta es una pregunta fascinante. Creo que siempre ha habido imágenes que no han necesitado la mirada humana. Las hay que fueron realizadas para que los dioses las mirasen, como ciertas imágenes que adornan las catedrales medievales que nunca se ven, exactamente igual a como se puede cocinar comida que no será para consumo humano. En algunos rituales hinduistas, la esencia de la comida es devorada por los dioses, y sólo después de que hayan terminado, los humanos toman las sobras (que siempre son abundantes). La cuestión de la visión de la máquina es el asunto más urgente de nuestro momento. Las imágenes no son sólo vistas e interpretadas por máquinas, sino también grabadas y archivadas. Piensa en las cámaras de vigilancia que miran una calle veinticuatro horas al día. Me encanta la respuesta del grafiti de Banksy, «¿Qué estás mirando?», garabateado a simple vista ante una cámara de vigilancia. ¿No llevan los policías chinos gafas inteligentes vinculadas a infraestructuras centrales de monitorización, observando como máquinas? La telepantalla orwelliana de 1984 es un mecanismo bidireccional que produce tanto vigilancia como espectáculo. Transmite escenas violentas para suscitar las emociones de la audiencia y, al mismo tiempo, «mantiene un ojo puesto» en esas audiencias, anotando cuidadosamente quién no está prestando atención.

“

Me encanta la respuesta del grafiti de Banksy, «¿Qué estás mirando?», garabateado a simple vista ante una cámara de vigilancia. ¿No llevan los policías chinos gafas inteligentes vinculadas a infraestructuras centrales de monitorización, observando como máquinas?

Pero desde el punto de vista del arte visual, la forma más siniestra de visión maquinal es la que permite al museo evaluar el «cociente de atracción» (un componente crucial de la «economía de la atención») de las obras de arte, principalmente cuadros. Un museo en Italia ha instalado recientemente un sistema para monitorizar el tiempo que los espectadores dedican a los cuadros. Si un cuadro atrae prolongadamente la atención de los espectadores, tiene una puntuación alta. Si los clientes lo pasan por alto con un simple vistazo, o lo ignoran completamente, vale menos que una obra «atractiva», y es un candidato al destierro en el depósito, o incluso a salir de la colección.

El reciente vídeo del artista Max de Esteban, *Siete Minutos*, [https://www.youtube.com/watch?v=nF_LRmPrmV0] refleja esta nueva infraestructura personificada en una mujer joven que representa el alma de una obra de arte dentro de este sistema. Está desesperada por tu atención. Su existencia depende de ella. ¿Cómo puede mantenerte observando y escuchando? ¿Qué tipo de destino puede deparar la retirada de la colección, un destino incluso peor que acabar en el depósito?

— **Sergio Martínez Luna:** Trevor Paglen ha señalado que hoy «your pictures are looking at you» (<https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>). Muchas imágenes digitales son interactivas, parecen capaces de interactuar con sus usuarios, incluso de devolvernos la mirada. En esta lí-

nea: si las tecnologías de reproducción mecánica causaron la desaparición del aura, como advirtiera Walter Benjamin, ¿no parece que las actuales tecnologías digitales estén de algún modo reconstruyéndola? ¿Con qué consecuencias políticas?

— *W.J.T. Mitchell*: Me pregunto si podemos comprender el *selfie* simplemente como una fijación y preservación de nuestra práctica habitual de autoconstituírnos frente de un espejo. Nuestra imagen en el espejo ciertamente parece como si nos estuviese devolviendo la mirada. Por supuesto, inmediatamente decimos «esto es sólo una apariencia o ilusión; la imagen del espejo no nos devuelve ‘realmente’ la mirada». Sin embargo, nos comportamos como si nos hubiésemos encontrado a nuestro doble y éste permitiese nuestra auto-monitorización, por no mencionar nuestro habitual narcisismo. La telepantalla de Orwell es lo que hace posible que el Gran Hermano esté «viéndote».

— *Sergio Martínez Luna*: **Implicita a la cuestión de qué quieren las imágenes está la de la agencia, o, si se quiere, la de la agencia icónica. En nuestra relación con las imágenes como entidades animadas con sus propios deseos: ¿puede hacerse una distinción clara entre agencia primaria (humana) y secundaria (imágenes, cosas...), como proponía por ejemplo Alfred Gell? ¿O tiene la agencia siempre un carácter dinámico, una dialéctica entre agencia y receptividad (Lambros Malafouris), en la que ambos términos se intercambian constantemente?**

— *W.J.T. Mitchell*: Creo que ya has reflexionado muy bien sobre esto. Prefiero un modelo de agencia que sea relacional y dinámico, basado en situaciones reales. Desde el inicio de la pandemia, he estado dando la mayor parte de mis clases por Zoom, donde los estudiantes se me presentan sólo como imágenes en una pantalla. Yo también me presento ante ellos sólo como una imagen. Si la agencia en este caso significa la capacidad para enseñar y aprender, para comprometerse activamente con un grupo de estudiantes, entonces creo que las imágenes (y sonidos) de Zoom posibilitan formas de agencia que desafían el aislamiento social impuesto por la pandemia. Más aún, cuando enseñaba en persona durante la pandemia, teníamos que lidiar con el hecho de que todas las caras tanto de los estudiantes como de los profesores estaban enmascaradas. No se permitía una imagen facial; las caras estaban veladas y escondidas. Las imágenes y sonidos remotos del aula virtual a menudo se describen como «no sustitutivas de la cosa real», pero de algún modo implican una mejora. Cada estudiante tiene un «asiento en primera fila», y sus nombres son claramente visibles bajo la imagen, permitiendo al instructor llamar a la gente por su nombre. El aula real y en directo, por el contrario, amortigua las voces, enmascara los rostros, y produce un anonimato deprimente que desalienta el aprendizaje activo y, junto con ello, la agencia.

Por lo tanto, creo que la pregunta por la agencia en las imágenes se reduce a la pregunta «¿qué hacen las imágenes?», un equivalente orientado hacia la acción de «¿qué quieren las imágenes?». Y para ambas preguntas es mejor proceder empíricamente, considerando ejemplos concretos, más que esperando que las abstracciones o generalidades nos lleven hacia el conocimiento.

— *Sergio Martínez Luna*: **La distinción entre *image* y *picture* sirve, por ejemplo, para distinguir, aunque sea de un modo heurístico, entre imagen inmaterial e imagen material, o entre imagen mental e imagen material. Tú has explorado esta dife-**

rencia en muchos de tus trabajos, empezando por tu libro *Iconology* (The University of Chicago Press, 1986). Se ha dicho a menudo que las imágenes digitales son inmateriales (José Luis Brea, por ejemplo, señalaba que las imágenes electrónicas tenían la condición de las imágenes mentales). Pero la cuestión de la materialidad ha retornado de nuevo. ¿Hasta qué punto son estas distinciones útiles? ¿Cómo varían en referencia a las transformaciones técnicas, sociales y culturales?

— **W.J.T. Mitchell:** Creo que estas distinciones no son simplemente útiles, sino estructuralmente necesarias para pensar claramente sobre las imágenes, tanto en sus encarnaciones materiales como en sus demarcaciones fantasmales. Lo que las hace interesantes es precisamente el modo como entran en las infraestructuras culturales y técnicas, a veces como diagramas de pensamiento (véase Matthew Ritchie, *The Temptation of the Diagram* [Getty Research Institute, 2017]). Otras, como momentos icónicos, tal y como se capturan en objetos y figuras. El vídeo *selfie* producido por Vlodimir Zelensky, el presidente de Ucrania, en los inicios de la invasión rusa de Ucrania es un ejemplo clásico. La imagen, producida a través de un teléfono móvil sostenido en sus manos, parecía «extenderse» hasta el observador, como si fuese a chocar las manos con nosotros. Era mucho más potente que una rueda de prensa escenificada y reforzó la urgencia del llamamiento de Zelensky: «necesito municiones, no un viaje». El artista Luca del Baldo ha capturado esta imagen en una excelente pintura al óleo que realza su agencia icónica como una imagen política eficaz que movilizó el apoyo global para la defensa de Ucrania. La pintura de del Baldo muestra la independencia de la imagen del soporte material del teléfono, el set de televisión o el lienzo, revelando la imagen como un objeto migratorio que puede ser transmitido de un medio y soporte material a otro. Esto es por lo que las imágenes (*images*) tienen la capacidad de «hacerse virales», mientras que las *pictures* (fotos, pinturas, estatuas) tienden a permanecer fijas en un sitio.

“

El vídeo *selfie* producido por Vlodimir Zelensky, el presidente de Ucrania, [...] era mucho más potente que una rueda de prensa escenificada.

— **Sergio Martínez Luna:** En muchos idiomas, tan diferentes como el castellano y el alemán, esa distinción entre *image* y *picture* no existe como tal, lo que ha sido productivo, por ejemplo, para los desarrollos de la *Bildwissenschaft* en el ámbito germano. La palabra *Bild* contiene una gran riqueza semántica, reflejada en términos como el de *Bildimage*, que se refiere, según Marion G. Müller, al poder taumatúrgico de la imagen. Tiene que ver con el poder de las imágenes, con su capacidad para actuar autónomamente, para distanciarse de las intenciones de sus creadores, de los significados y usos que se les atribuyen en contextos históricos y culturales. ¿En qué medida son las imágenes capaces de emanciparse a sí mismas de los marcos, de los envoltorios, en los que son producidas y recibidas?

— **W.J.T. Mitchell:** No sé si las imágenes pueden, como tales, «emanciparse a sí mismas», pero sé que son excelentes escapistas. Piensa en lo difícil que es prohibir o

limitar una imagen. El acto de la censura llama la atención sobre la imagen prohibida, que puede convertirse en una especie de fruto prohibido más deseable porque ha sido vetado. O un talismán mágico. De hecho, es precisamente porque las imágenes son escapistas por lo que pueden hacerse virales. Y somos nosotros, sus espectadores y consumidores, los que las ayudamos en su fuga llevándolas con nosotros en la memoria y devolviéndolas a la vida en la imaginación. Quizás deberíamos pensar en la emancipación de las imágenes como un destino más elevado que un simple «escape», y en que ésa es una de las tareas del arte, hacer imágenes que se liberen a sí mismas y a sus espectadores del simple asombro y estupor, activando una sensibilidad exaltada y una consciencia crítica².



Fig. 1. Luca de Baldo, «Slavs Ukraini/Selfie from Kyiv». Oil and acrylic. 2022.

— *Sergio Martínez Luna*: Recientemente me encontré con unas imágenes impactantes. Eran las fotografías tomadas durante el traslado de la imagen de la Virgen del Rocío a la iglesia donde es venerada. Con el fin de ser protegida del polvo del camino, la imagen es cubierta y envuelta en tela. Estas fotografías disparan las asociaciones con otras imágenes, por ejemplo, las estatuas protegidas con materiales antibalas en Ucrania, las imágenes de tortura física y psicológica de los detenidos iraquíes durante la guerra contra el terror, incluso las obras de artistas tan diferentes como Christo o Robert Morris (*Spectral Shrouds*, 2015). Todas ellas tocan, a la vez, cuestiones cercanas a la iconodulia, la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad, el pliegue, y tantas otras. ¿Hasta dónde es posible llevar estas asociaciones sin dejar de seguir un cierto método, sin caer en la arbitrariedad, o quizás incluso en la locura?

— *W.J.T. Mitchell*: Adelante con ello. Tienes mi permiso para llevarlo hasta la locura. De hecho, creo que es ahí donde conducen tus preguntas. Pero en un buen sentido, una forma platónica de locura como entusiasmo del intelecto. Las asociaciones

2 Estoy usando los términos que aporta Maria Stavrinaki en su maravilloso estudio sobre el arte prehistórico y primitivo en relación con el modernismo, *Transfixed by Prehistory: An Inquiry into Modern Art and Time* (Zone Books, 2022).

que mencionas me suenan bien -especialmente la mortaja en la escultura-. Inmediatamente pienso en el gran trabajo de Marina Abakanowicz, *Agora*, en Chicago, con montones de figuras vacías vestidas sin cabeza que dan vueltas en grupos desconectados. Una multitud solitaria, quizá debiendo algo a la idea de un cuerpo ausente que ha dejado su mortaja atrás, como en las *Mortajas espectrales* de Robert Morris. Las escenas del transporte de la Virgen amortajada que has encontrado tan sorprendentes tienen algo similar al efecto de Cristo y al amortajamiento de las víctimas de tortura, donde se entiende que el cuerpo todavía está ahí, bajo la mortaja, produciendo el sentimiento de una extraña «presencia real» que está oculta durante un tiempo. Por supuesto, también hay cuestiones prácticas. La mortaja protege el objeto oculto del daño material y el polvo, por no mencionar la profanación de transportarlo a través de espacios seculares, no consagrados. Pero estas notables fotografías muestran el poder imbatible de la imagen para congregarse a una multitud de creyentes que la acompañen en su viaje.

Se me pueden ocurrir muchas otras imágenes, objetos y cuerpos amortajados que podrías considerar. Claramente has dado en el clavo de un tema y de una «práctica de la imagen» que resuena por todas partes. Busca la historia de la pintura italiana de la Virgen de la localidad de Impruneta, que está velada bajo siete capas de mortaja y que se desvela sólo una vez al año (aunque está disponible en las reproducciones de postales). La pintura viaja a Florencia sólo en situaciones de emergencia, como una inundación, para invocar la intervención divina que detenga el desastre.



Fig. 2. Traslado de la Virgen del Rocío hasta Almonte (21/08/2019). Diario ABC: (https://sevilla.abc.es/roocio/sevi-imagenes-traslado-virgen-rocio-302915940536-20190820110405_galeria.html#imagen19).

— **Sergio Martínez Luna:** Has dicho que tu trabajo se sitúa en el medio entre las preocupaciones por las formas de significación de la imagen y las orientaciones hacia la crítica social, histórica e ideológica de las representaciones visuales.

De hecho, has argumentado que esta distinción, al menos si se toma en términos de oposición, no aporta mucho a los Estudios Visuales. En cualquier caso, ambas aproximaciones dejan abierta la cuestión de las formas específicas de acción y de las prácticas concretas que las imágenes hacen posibles. En otras palabras, te has preguntado por lo que quieren las imágenes, pero ¿cómo quieren?, ¿cómo formulan sus deseos, cómo nos interpelan, cómo ejercen su agencia?

— *W.J.T. Mitchell*: Creo que me has identificado correctamente como alguien que unifica antes que separa. No veo razón para dividir las cuestiones del significado, la forma y la representación de la política y las cuestiones sociales, o para verlas como alternativas opuestas. La política es el significado; la vida social está saturada de representaciones sobre prácticas semióticas. ¡De hecho, para mí no hay elección entre unificar o separar! Pensar demanda ambas prácticas, tanto en la percepción de la diferencia como en el descubrimiento de la similitud, la semejanza, lo común y la conectividad.

Por lo que, como tú has intuido, no hay una sola respuesta a la pregunta por la agencia y el deseo en las imágenes, del mismo modo que no hay un «nosotros» homogéneo sobre los cuales las imágenes ejercen su agencia. Creo que tu pregunta implica una relación de poder entre las imágenes y las personas en la que las imágenes actúan sobre o incluso cautivan al receptor. «Una figura nos mantuvo cautivos», nos recuerda Wittgenstein, «y no podíamos salir». Wittgenstein está hablando metafóricamente sobre la metáfora, lo que Hans Blumenberg denominará la «metáfora absoluta». Pero la agencia no es simplemente la capacidad para capturar o cautivar, también implica actuar en nombre de algún imperativo transmitido por un agente mayor. «Soy un agente de un poder externo». «Soy un agente secreto, espiando las cosas extrañas que hace la gente con las imágenes». Por lo tanto, cuando la gente me pregunta «¿qué quieren las imágenes?» esperando una respuesta unívoca, normalmente les recuerdo que no deberían esperar una respuesta única o simple a la pregunta por el significado de las imágenes. Primero enseñame la imagen a la que quieres interrogar y después podemos hablar sobre lo que quiere.



Fig. 3: Marina Abakanowicz, «Agora». Grant Park, Chicago, 2014.

— **Sergio Martínez Luna:** Una de las líneas principales de tus investigaciones es la relación entre texto e imagen, entre lo verbal y lo visual. ¿Cómo se conforma esa relación en las imágenes digitales? No me refiero al hecho de que, como en otras imágenes, los textos, las palabras, los sonidos aparecen en ellas, sino a que las imágenes digitales están hechas de datos, códigos, números y operaciones informáticas. ¿Hay una relación específica entre imagen y texto en ellas? ¿Cómo es aquí la relación entre lo legible y lo visible, entre el logos y la imago?

— **W.J.T. Mitchell:** Siempre he tratado de simplificar este tema invocando el análisis de Nelson Goodman sobre la relación digital-analógico. Este emparejamiento de códigos precede a los ordenadores, pero no a los números y operaciones, y se manifiesta en prácticas como el hilado y la pintura con arena. Cuando pienso en esta cuestión, me recuerda al momento en *Matrix* cuando Neo se enfrenta a los Agentes y ve a través de sus cuerpos analógicos las líneas de código que los constituyen. Esta revelación del Código como lo Real que subyace a la Apariencia nos provee de una moderna mitología, un nuevo platonismo numérico como el fundamento de la realidad. Pero las artes antiguas (¿O son artesanías? ¿Cuál es la diferencia?) del hilado y el tejido ya delataron esta infraestructura geométrica y numérica. El patrón visible de los tapices es la apariencia analógica, pero para lograr que estas imágenes cobren existencia es necesaria la red de tela o los rápidos bucles binarios, lazos, nudos y puntos de las agujas. Y ahora las máquinas dirigidas por algoritmos computacionales pueden hacer este trabajo por nosotros. Pero todavía hace falta una mente humana para llevar las instrucciones desde los dedos a la máquina.

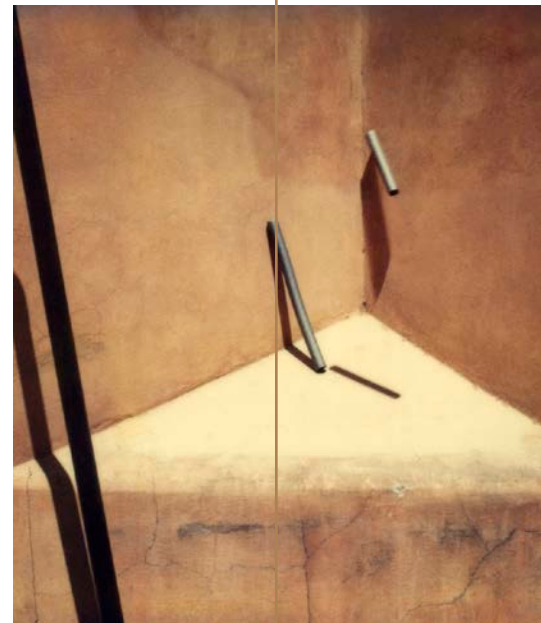
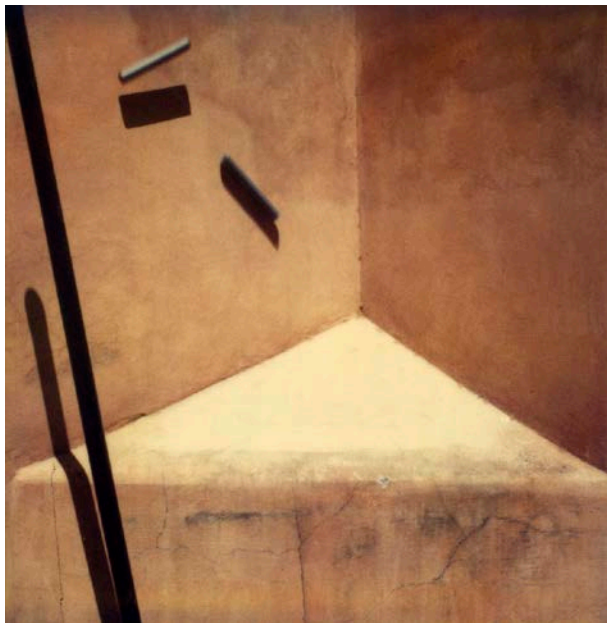
Para Goodman, la relación entre lo analógico y lo digital es una cuestión de caracteres (por ejemplo, puntos, letras, números u otros signos). En un sistema digital hay un número finito de caracteres (26 letras, 10 numerales, el 1 y el 0 de la computación binaria); en un esquema análogo los caracteres son infinitos, y entre cada signo y cada otro signo hay siempre potencialmente otro signo.

— **Sergio Martínez Luna:** Para concluir, me gustaría mencionar lo que llamas la iconología 3.0. Has señalado que la iconología 2.0 se refiere al momento en el que las ciencias de la información y la dialéctica entre lo analógico y lo digital convergieron con las ciencias de la vida, generando imágenes vivientes (clones) que son parte tanto de la cultura digital como del laboratorio científico. ¿Cómo definirías la iconología 3.0? ¿Cuál sería la meta-imagen de nuestro tiempo? Ya has señalado que esta estaría articulada con cuestiones ligadas a las condiciones materiales, a la ecología, y, en fin, a la supervivencia de la especie humana. ¿Puedes decir algo más sobre esto?

— **W.J.T. Mitchell:** Debería esperar hasta ver *Jurassic World*, en la que los dinosaurios imaginarios han escapado de su confinamiento (véase escapismo, más arriba) y están ahora en una lucha a vida o muerte con los seres humanos para ver quién es el mayor depredador.

Pero, al respecto de la iconología 3.0: Creo que la iconología 3.0. tiene que ver con las imágenes del tiempo que vivimos. Marzo de 2020 marcó una época en la historia humana, con una plaga global matando a millones de personas y reestructurando la vida diaria por todo el mundo. Existen estados de emergencia en numerosos países, violentos estallidos de guerras y eventos climáticos extremos. Todo esto nos llega me-

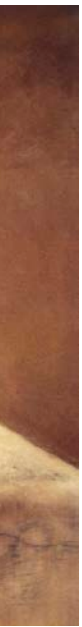
diado a través de las imágenes. Para muchos, como los «trabajadores esenciales» detrás de las mascarillas y las mamparas de los mostradores, las imágenes eran demasiado reales: un desfile de posibles portadores del virus con los que se relacionaban cara a cara durante ocho horas. Para los que no somos trabajadores esenciales, las imágenes lo son todo, por supuesto. Quizás ésta sea la lucha de clases hoy en día.



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
TEXTO INVITADO

El acto icónico, Horst Bredekamp



El acto icónico¹

Horst Bredekamp

Definiciones

El «acto icónico» hace referencia al efecto sobre la sensación, el pensamiento y la acción que surge del poder intrínseco de la imagen y de la resonancia con quien está frente a ella. En términos de historia conceptual, tiene una larga tradición que se remonta a la retórica antigua con las *imagines agentes* (imágenes actuantes). Refiriéndose inicialmente a las imágenes del pensamiento, que tienen la cualidad de desencadenar acciones, estas imágenes se extienden al mundo de la materia que toma forma icónica pudiendo considerarse como la primera caracterización de lo que constituye el acto icónico (cf. Anónimo 2004: 176s; Quintiliano 1974: 594s).² La noción de Thomas Hobbes de *signs* que desencadenan acciones tiene un significado igualmente destacado para la historia de este concepto (Hobbes 1967: 15; cf. Bredekamp 1999: 71s).

El concepto «acto icónico» pretende captar sistemáticamente los impulsos procedentes de la reflexión sobre el entorno configurado, que amplían o también socavan los marcos tradicionales de acción y reflexión. El efecto de las imágenes es la base de todos los controles visuales, como los que se realizan a gran escala en la publicidad, la política y el tráfico. Este efecto ha sido ampliamente investigado (cf. Gebauer, Raab, Carbon 2016). Con el acto icónico, estos mecanismos, que parten de la psicología y del encaje social de los receptores, se amplían ahora hasta el punto de que las imágenes se entienden como una fuente de estímulo pseudoviviente que provoca una interacción configurada sistemáticamente: el «acto icónico» supone una interacción entre la imagen y el espectador en la que un impulso esencial emana de la contraparte del receptor.

Esta tendencia al desplazamiento del poder del sujeto cognoscente a la impulsividad de las imágenes se produce en tres esferas que pueden distinguirse categorialmente.³ La primera consiste en el «acto icónico esquemático». La definición de Immanuel

1 Traducido del alemán por Manuel Orozco Pérez y revisado por Ana García Varas. Esta traducción ha sido posible gracias a la financiación del proyecto de investigación *Materias de la imagen* (*Picture Matters*, MICINN PID2021-122762NB-I00) y del grupo de investigación *Estética y Filosofía de la imagen* (DGA, H29-20R). Publicado originalmente en Bredekamp, H. 2017: «Bildakt». Pp. 25-33, en Lauschke, M. y Schneider, P. (eds.): *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung*. De Gruyter.

2 Sobre el paso de la retórica a la realidad configurada materialmente cf. Campe, R. 2008. «In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik». *Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, núm. 6/2: 42-52. Sobre la historia de las *imagines agentes* cf. Berns, J. J. 2005. «Schmerzende Bilder. Zu Machart und Mnemonischer Qualität monströser Konstrukte in Antike und Früher Neuzeit». Pp. 25-55, en Roland Borgards (ed.): *Schmerz und Erinnerung*. Múnich: Brill | Fink.

3 Sobre la disposición y su validez para una teoría integral del acto icónico cf. Bredekamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlín: Suhrkamp. Nueva versión como: Bredekamp, H. 2015. *Der Bildakt*. Berlín: Wagenbach. Traducciones al italiano (2015), francés (2015), portugués (2015), chino (2016), español (2017) e inglés (2017).

Kant del esquema como medio para la interacción entre la imagen y el concepto, siendo tan atractiva como suele pensarse (Krämer 2016: 250ss), fue criticada por Johann Gottfried Herder en su resistencia a lo que constituye el acto icónico (Gasperoni 2016: 213-244). El concepto de acto icónico esquemático se remonta, pues, a la determinación griega del esquema como cuerpo que se forma y se utiliza como imagen (Gödde 2001: 241s).

El concepto griego de esquema se refería inicialmente a las matemáticas, cuyos cuerpos recibían una consistencia icónica como esquemas a través del trazado de las líneas geométricas y del revestimiento de los volúmenes estereométricos. A partir de la naturaleza vinculante de las reglas matemáticas, Platón trasladó este significado a los cuerpos humanos, que fueron llevados a movimientos ejemplares y a imágenes formales con el fin de lograr un efecto imitativo (Catoni 2005: 278-291). En un segundo momento, esta definición se trasladó a las obras icónicas vivas. La definición platónica de esquema, en gran medida pasada por alto, ha sido actualizada en la variante de la pragmática somaestética. En la filosofía de la corporeización (*Verkörperung*), se la considera la suma de todos los controles que hacen posible las posturas y los movimientos de los cuerpos (Krois 2006a). De acuerdo con este retorno de la relevancia del esquema como base corporal de la cognición y el comportamiento, el «acto icónico esquemático» comprende imágenes que logran efectos ejemplares a través de su viveza real o simulada.

Hasta el día de hoy, los *tableaux vivants*, los autómatas y las obras de arte orgánicas producidas sintéticamente como *biofactos* constituyen los campos de este acto icónico esquemático. Los relatos sobre entidades conformadas que actuaban como modelos ejemplares en forma viva o pseudoanimada abarcan desde la antigüedad hasta el presente, y esto se aplica especialmente al caso de los muñecos o maniqués, así como de los autómatas, que tenían un estatus especial como entidades con movimiento autónomo en forma de asientos, armas o incluso obras de arte (Hölscher 2014; Rath 2016).

La segunda esfera reside en el «acto icónico sustitutivo», el cual, a diferencia del «acto icónico esquemático», no se refiere a la asimilación entre imagen y cuerpo, sino a la intercambiabilidad entre cuerpo e imagen. Para la Postantigüedad (*Nachantike*), esta sustitución recíproca entre cuerpo e imagen se remonta en lo esencial al concepto de *vera icon*. Esta se convierte en una imagen en la medida en que las partículas del cuerpo de Cristo, desprendidas de su rostro, quedan como una huella en la tela (Wolf 1998: 15).

La consecuencia destructiva del hecho de que un cuerpo pueda convertirse en imagen tiene que ver con la iconoclasia, en la que se castigan las imágenes como si afectasen a personas vivas. En tiempos más recientes, el acto icónico sustitutivo sirve sobre todo como medio de terror. Se destruyen obras de arte como si fueran personas y se matan personas para convertirlas en imágenes de destrucción, como ocurrió de un modo particular en Palmira en el año 2015 (Bredekamp 2016a).

El acto icónico sustitutivo tiene una función tradicional en la práctica jurídica del castigo de la imagen. Hasta el siglo XIX, la punición de la imagen se consideraba un castigo plenamente válido. La forma sustitutiva del acto de icónico es especialmente explosiva en la medicina moderna, que en gran medida trata el cuerpo como una imagen mediante el diagnóstico y la cirugía (Friedrich, Queisner, Roethe 2016).

El «acto icónico intrínseco» constituye la tercera esfera, que se refiere a la cualidad de la forma configurada. No es que la forma sea menos característica del acto icónico

esquemático y del sustitutivo, sino que aquí la forma es el foco de atención en su propia autonomía. Todos los elementos de la imagen, desde el punto hasta la forma espacial, pasando por el color, y desde los motivos figurativos hasta la abstracción (Lauschke 2014), posibilitan a quien está en frente una reflexión, condicionada por el esquema corporal, sobre sí mismo. La determinación que hizo Leonardo del punto como una magnitud que flota de manera indeterminable entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande permite que incluso el elemento menos vistoso de una imagen se convierta en el punto de partida de un movimiento interior sin fin (Frosini 2003: 225-232; cf. Fehrenbach 2015). El mismo efecto se aplica al color que, en cuanto medio de vivacidad, parecía activarse y pintarse a sí mismo, tal como lo sintieron Rembrandt y los rembrandistas, así como Jackson Pollock (Fehrenbach 2003: 151-170; cf. Hadjini-colaou 2016 y Bredekamp 2015: 310-315).

Nicolás de Cusa dio a este rasgo fundamental una comprensión excepcional de rasgos propios de la teoría de una imagen al referirse al poder autónomo de la mirada de la obra (Kues 2002: 8s; cf. Rilke 1996: 513). Las reflexiones sobre el acto icónico intrínseco en la Modernidad fueron impulsadas esencialmente por la teoría de Aby Warburg sobre la fórmula del pathos. Esta hace referencia a las fórmulas icónicas que son capaces de someter, invertir o incluso incitar los afectos en variaciones siempre nuevas (Krois 2002). En consonancia con esta doctrina, Sigmund Freud, en una de sus piezas didácticas de psicoanálisis, interpretó la figura de mármol del Moisés de Miguel Ángel como un acontecimiento cinematográfico (Krois 2006b). También la interpretación de Maurice Merleau-Ponty de la acción de agarrar como un gesto con intención motora volvió porosa la frontera entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento (Dorrance 2002). Por último, la ambigüedad sistemáticamente configurada de las imágenes pertenece a las insondables posibilidades del acto icónico intrínseco (Gamboni 2002).

La cuestión de las barreras de la naturaleza

La validez del acto icónico esquemático, sustitutivo e intrínseco se aplica ante todo a artefactos humanos formados icónicamente. La nítida distinción, tal y como aún Ernst Cassirer hacía al señalar que el ser humano, con su facultad reflexiva, está «como expulsado» del «paraíso de la existencia orgánica» (Cassirer 1995: 43; 1923: 3-6; cf. 2004: 49; Recki 2012; Krois 2004: 286, nota 15), ya no puede, empero, mantenerse en esta forma: la práctica de los chimpancés a la hora de relacionarse con los recién nacidos con la ayuda de piedras y trozos de madera ya cumple el concepto de acto icónico esquemático (Bredekamp 2016b). No es la frontera entre lo animal y lo humano lo que constituye el acto icónico, sino la distinción entre la forma natural y el mundo configurado.

Pero incluso esta frontera se vuelve porosa, dado que los fósiles, por ejemplo, fueron reconocidos como exóticas formas de la naturaleza y fueron valorados y enmarcados como esculturas destacadas. Un ejemplo inimitable que representa una de las primeras evidencias de los orígenes del acto icónico es el bifaz de West Tofts creado hace unos 200.000 años (imagen 1), en cuyo centro convexo se encuentra un fósil de concha que, cual forma exótica hallada, aparece enmarcado por el elaborado contorno de la cuña que de este modo hace que destaque. El sentido para la diferencia estética ha conducido en este caso a una extraordinaria impronta de la forma (Bredekamp 2016c).

Entre el «acto icónico animal», tal como se presente en las prácticas de los chim-

pancés, y la capacidad de los humanoides de aislar de su entorno la forma natural exótica permitiendo así que actúe como una forma intrínseca del acto icónico, se hace evidente la dificultad de limitar estrictamente la validez del acto icónico a las formas especiales humanas. Incluso una definición maximalista de la imagen, como la que propuso Leon Battista Alberti con su apreciación de que ya se estaría dando un *simulacrum* cuando a una forma natural se le da una mínima intervención humana, obviamente no va lo suficientemente lejos (Alberti 2002: 142).



Imagen 1. Bifaz con concha fósil *spondylus spinosus* incrustada, West Tofts/Norfolk (Inglaterra), de unos 200.000 años de antigüedad, Cambridge, Museum of Archeology and Anthropology.

Filosofía del acto icónico

Una comprensión de la filosofía como forma sistematizada del pensar sobre el puro pensar puede experimentar únicamente como una molestia la consideración de que el acto icónico pertenece histórica y lógicamente a las condiciones constitutivas de esta reflexión. Todos los testigos principales del acto icónico han sido víctimas de esta autocomprensión. Entre ellos se encuentran el concepto de Aristóteles de la *energeia* intrínseca de las formas (Aristóteles 1980: 193), la convicción de Lucrecio de que la visión sería una forma especial de tacto externo que procede a tientas (Lukrez 1973: 54-64), la ya mencionada, y probablemente insuperable, formulación de Nicolás de Cusa de la actividad intrínseca de la imagen en *De Visione Dei* (Kues 2000: 5), así como los conceptos de Gottfried Wilhelm Leibniz de *appetition* y *conatus*, en los que se funden forma y fuerza: «Así pues, se puede afirmar que se les ha dado a las cosas una cierta efectividad, una forma o una fuerza, algo que asociamos con el nombre de naturaleza.» (Leibniz 1875-1890: 507).⁴ La definición de las cosas incluye *formam vel vim*:

4 «*jam concedendum est, quandam inditam esse rebus efficaciam, formam vel vim, qualis naturae nomine a nobis accipi solet.*»

con este acoplamiento de la forma y la fuerza, Leibniz constata como principio general de la naturaleza lo que en el ámbito del mundo de los artefactos debe llamarse acto icónico.

Por último, hay que mencionar a Giambattista Vico, cuyo frontispicio de la *Scienza Nuova* debe considerarse como un emblema del acto icónico surgido de la oscuridad, ya que, si bien es obra humana, llega a mostrar la ambigüedad jeroglífica de la propia naturaleza de modo tan rico como preciso (Bredekamp 2015: 14s; cf. Trabandt 2010). El ocultamiento de esta tradición quedó representado ejemplarmente en la desvalorización carente de sentido de Leibniz por parte de Kant (Kant 1997: 292); y que es tanto más trágica cuanto que Kant, en el *Opus postumum*, subraya las determinaciones corporales y de la forma de todo movimiento del alma (Vos 2009).

Sin embargo, quienes se han remitido directamente a la obra de Leibniz, han adoptado también su fundamento conectado con el acto icónico. El primero y más importante es Charles Sanders Peirce, cuya sentencia «*I do not think ever reflect in words*» (Peirce 1909: 8; cf. Engel, Queisner, Viola 2012: 44) hizo que se le caracterizara como el filósofo del acto icónico por excelencia (Krois 2012: 63s). Entre quienes aún viven se encuentran Bernhard Waldenfels, cuyo *registro de respuesta* concibe cada enunciado como un eco latente de la alocución externa (2007 y 2008), Wolfram Högbe, cuyo «conocimiento escénico» capta ambientalmente el acto icónico (2009), y Hartmut Rosa, cuyo intento de determinar la resonancia entre el hombre y su entorno también ajusta el vector hacia el mundo exterior, aunque sin abordar la especificidad de las imágenes (2016).

La filosofía de la corporeización (*Verkörperung*) tiene asimismo la capacidad de retomar sistemáticamente la tradición filosófica del acto icónico (Fingerhut, Hufendiek, Wild: 2014). Hasta ahora, sin embargo, incluso en la variante del enactivismo, apenas va más allá de un empujar hacia afuera y un exteriorizar el pensamiento sin poder tomar en serio la determinación en términos de forma del mundo de imágenes como un impulso autónomo (→ corporeización). Las «*affordances*» de James Gibson, que transforman la separación entre sujeto y objeto en una tensión recíproca que acontece entre ambas magnitudes, se erigen como una orientación completamente innovadora, pero aislada, en el sendero de salida de la caverna (Gibson 1979; cf. Chemero 2009). John Michael Krois fue el primero en explorar sistemáticamente la andadura del acto icónico desde tal lugar del atrapamiento. Su noción de «quiralidad» de las imágenes, la incapacidad de estas para poder repetirse simétricamente en su imagen especular, establece una medida de referencia para la comprensión filosófica de lo que, más allá de las intenciones de los creadores y espectadores de las imágenes, es inherente a ellas como *agens* (→ *energeia*) (Krois 2011).

El acto icónico es un elemento de un concepto de cultura que ha de ser redefinido, un concepto que asume el poder autónomo de todas las formas que el ser humano encuentra frente así. En este sentido, es tanto una alternativa al concepto de «acto de habla» como un defensor de la no menos autónoma *energeia* del lenguaje hablado y de la escritura (Bredekamp 2010: 48-56; 2015: 56-64). El acto icónico rompe con toda teoría del conocimiento pensada predominantemente desde la conciencia humana, tal como defiende el constructivismo radical. En tanto éste hace de las condiciones y limitaciones de la percepción humana la medida de referencia, el mundo se convierte no ya en el desencadenante, sino en el producto de la percepción. El acto icónico contrapone a esta regla una tensión recíproca con lo que se nos acerca (*das Entgegenkommen*)

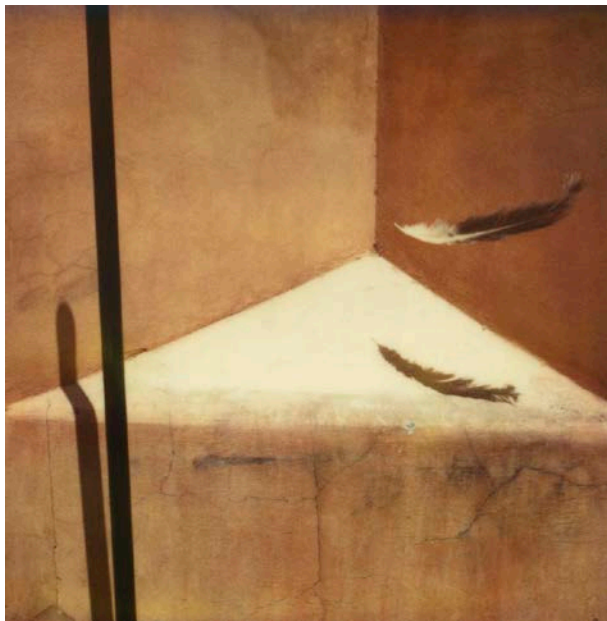
de), y en este sentido es una crítica a la Modernidad de inspiración cartesiana con su separación maniquea entre sujeto y objeto (Engel y Marienberg 2016). Formula una esfera de articulación simbólica perceptible sensiblemente, en la que no se puede concebir ninguna forma de conciencia que no esté moldeada por el potencial del mundo conformado.

Bibliografía

- Anónimo. 1994. *Rhetorica ad Herennium*, editado y traducido por Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zúrich: Artemis und Winkler.
- Aristóteles. 1980. *Rhetorik*, edición y traducción de Franz G. Sieveke. Múnich: Wilhelm Fink.
- Battista. A. L. 2000. *De Statua. De Pictura. Elementa Picturae / Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Berns, J. J. 2005. «Schmerzende Bilder. Zu Machart und Mnemonischer Qualität monströser Konstrukte in Antike und Früher Neuzeit». Pp. 25-55, en Roland Borgards (ed.): *Schmerz und Erinnerung*, Múnich: Brill | Fink.
- Bredekamp, H. 1999. *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*. Berlín: Akademie Verlag
- Bredekamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlín: Suhrkamp.
- Bredekamp, H. 2015. *Der Bildakt*, Berlín: Wagenbach, traducciones al italiano (2015), francés (2015), portugués (2015), chino (2016), español (2017) e inglés (2017).
- Bredekamp, H. 2016a. *Das Beispiel Palmyra*, Colonia: Walther König.
- Bredekamp, H. 2016b. «Bildaktive Gestaltungsformen von Tier und Mensch». Pp. 17-25, en Nikola Doll et al. (eds.): *Ausst. Kat.: +ultra. gestaltung schafft wissen*, Leipzig: Seemann Henschel.
- Bredekamp, H. 2016c. «Der Faustkeil und die ikonische Differenz». Pp. 105-118, en Franz Engel y Sabine Marienberg (eds.): *Das Entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Campe, R. 2008. «In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik». *Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, núm. 6/2: 42-52.
- Cassirer, E. 1923. *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil. Die Sprache. Berlín: Bruno Cassirer.
- Cassirer, E. 1995. «Das Symbolproblem als Grundproblem der philosophischen Anthropologie» [1928]. Pp. 3-109, en id. *Zur Metaphysik der symbolischen Formen. Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Vol. 1, edición de John Michael Krois. Hamburgo: Meiner.
- Cassirer, E. 2004. *Gesammelte Werke*. Vol. 11, edición de Birgit Recki. Hamburgo: Meiner.
- Catani, M. L. 2005. *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: Edizioni della Scuola Normale.
- Chemero, A. 2009. *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge: Bradford.
- Dorrance Kelly, S. 2002. «Merleau-Ponty on the Body». *Ratio (new series)*, vol. XV, núm. 4: 376-391.
- Engel, F. y Marienberg, S. (eds.). 2016. *Das Entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Engel, F., Queisner, M. y Viola, T. 2012. «Einleitung. Viertheit: Peirce' Zeichnungen». Pp. 39-50, en id. (eds.): *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce*. Berlín: De Gruyter.
- Fehrenbach, F. 2003. «Calor nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des

- 'Lebendigen Bildes' in der frühen Neuzeit». Pp. 151-170, en Ulrich Pfisterer y Max Seidel (eds.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Berlín/Múnich: Deutscher Kunstverlag.
- Fehrenbach, F. 2015. «Leonardo's Point». Pp. 69-98, en Alina Payne (ed.): *Vision and its Instruments*. New Haven/Londres: Pennsylvania State University Press.
- Fingerhut, J. et al. (eds.). 2014. *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*. Berlín: Suhrkamp.
- Friedrich, K., Queisner, M. y Roethe, A. 2016. *Image Guidance. Bedingungen bildgeführter Operation*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Frosin, F. 2003. «Leonardo da Vinci e il 'Nulla': Straticizzazioni semantiche e complessità concettuale». Pp. 209-232, en Fabio Frosini (ed.): *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento als Cinquecento. Atti del convegno internazionale, Atti del convegno Internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001)*. Florencia: Olschki.
- Gamboni, D. 2002. *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Londres: University of Chicago Press.
- Gasperoni, L. 2016. *Versinnlichung. Kants transzendenter Schematismus und seine Revision in der Nachfolge*. Berlín: De Gruyter.
- Gebauer, F., Raab, M., Carbon, C. 2016. «Back to the USSR: How Colors Might Shape the Political Perception of East versus West». *i-Perception*, núm. 7(6): 1-5. DOI: 10.1177/2041669516676823.
- Gibson, J. J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Routledge.
- Gödde, S. 2001. «Schemata – Körperbilder in der griechischen Tragödie». Pp. 241-259, en Ralf von den Hoff y Stefan Schmidt (eds.): *Konstruktionen von Wirklichkeit*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Hadjinicolaou, Y. 2016. *Denkende Körper - Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Hobbes, Th. 1967. *Vom Körper*, editado y traducido por Max Frischeisen-Köhler [1915]. Hamburgo: Meiner.
- Hogrebe, W. 2009. *Riskante Lebensnähe. Die szenische Existenz des Menschen*. Berlín: De Gruyter.
- Hölscher, T. 2014. «Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit: Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland». Pp. 163-194, en Ruth Bielfeldt (ed.): *Ding und Mensch in der Antike: Gegenwart und Vergegenwärtigung*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Kant, I. 1797. *Kritik der reinen Vernunft*. Vol. 1. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- Krämer, S. 2016. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlín: Suhrkamp.
- Krois, J. M. 2002. «Universalität der Pathosformel. Der Leib als Symbolmedium». Pp. 295-307, en Hans Belting, Dietmar Kamper y Martin Schulz (eds.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Múnich: Wilhelm Fink.
- Krois, J. M. 2004. «Ernst Cassirer's philosophy of biology». Pp. 277-295. *Sign System Studies*, vol. 32, núm. 1/2.
- Krois, J. M. 2006a. «Für Bilder braucht man keine Augen. Zur Verkörperungstheorie des Ikonischen». Pp. 167-190, en id. y Norbert Meuter (eds.): *Kulturelle Existenz und symbolische Form: Philosophische Essays zu Kultur und Medien*. Berlín: Parerga.
- Krois, J. M. 2006b. «Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematographie». Pp. 30-37, en Kristina Jaspers y Wolf Unterberger (eds.): *Ausst. Kat: Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlín: Bertz + Fischer Verlag.
- Krois, J. M. 2011. «Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of

- Images». Pp. 3-19, en íd. y Horst Bredekamp (eds.): *Sehen und Handeln*. Berlín: De Gruyter.
- Krois, J. M. 2012. «Eine Tatsache und zehn Thesen zu Peirce' Bildern». Pp. 53-64, en Franz Engel, Moritz Queisner y Tullio Viola (eds.): *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce*. Berlín: De Gruyter.
- Kues, N. v. 2000. *Opera omnia*. Vol. 6, edición de Adelheid Dorothee Riemann. Hamburgo: Meiner.
- Kues, N. v. 2002. *De visione Dei. Das Sehen Gottes*. Trier: Paulinus Verlag.
- Lauschke, M. 2014. «Bodily Resonance. Formative Processes in Aesthetic Experience and Developmental Psychology». Pp. 175-196, en Courtenay Young (ed.): *The Body in Relationship. Self, Other, Society*. Stow/Galashiels: Body Psychotherapy Publications.
- Leibniz, G. W. 1875-1890. «De ipsa natura sive de vi insita actionibusque Creaturarum, pro Dynamicis suis confirmandis illustrandisque». Pp. 504-516, en íd.: *Die philosophischen Schriften*. Vol. IV, edición de Carl Immanuel Gerhardt. Berlín: Weidmann.
- Lukrez. 1973. *De rerum natura*, edición y traducción de Karl Büchner. Stuttgart: Reclam.
- Peirce, Ch. S. 1909. *Studies in Meaning*. MS 619.
- Quintiliano. 1974. *Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst*. Libro X, trad. de Franz Loretto. Stuttgart: Reclam.
- Rath, M. 2016. *Die Gliederpuppe. Kult - Kunst – Konzept*. (Actus et Imago 19). Berlín/Boston: De Gruyter.
- Recki, B. 2012. «Symbolische Form als 'Verkörperung'? Ernst Cassirers Versuch einer Überwindung des Leib-Seele-Dualismus». Pp. 3-13, en Horst Bredekamp, Marion Lauschke y Alex Arteaga (eds.): *Bodies in Action and Symbolic Forms. Zwei Seiten der Verkörperungstheorie*. Berlín: De Gruyter.
- Rilke, R. M. 1996. *Gedichte 1895 bis 1910* (Kommentierte Ausgabe in vier Bänden). Vol. 1. Darmstadt: Insel Verlag.
- Rosa, H. 2016. *Resonanz – Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlín: Suhrkamp.
- Trabant, J. 2010. «Coltura – mondo civile – scienza nuova. Oder: Was für eine Kultur-Wissenschaft ist Vicos Neue Wissenschaft?». *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 4/2: 179-193.
- Vos, L. d. 2009. «Formen der Subjektivität oder die Naturalisierung der Subjektivität im Opus postumum». Pp. 287-306, en Ernst-Otto Onasch (ed.): *Kants «Philosophie der Natur»: Ihre Entwicklung im «Opus postumum» und ihre Wirkung*. Berlín: De Gruyter.
- Waldenfels, B. 2007. *Antwortregister*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- Waldenfels, B. 2008. «Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder». Pp. 47-63, en Gottfried Boehm, Birgit Mersmann y Christian Spies (eds.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Múnich: Brill | Fink.
- Wolf, G. 1998. «From Mandylion to Veronica». Pp. 153-179, en Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (eds.): *Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Nuova Alfa.



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Between the image ego and the human ego. The middle voice as a model of image agency

Mateo Belgrano*

Resumen

A partir del llamado giro icónico o giro pictórico, han aparecido múltiples autores que llaman la atención sobre el poder o agencia de las imágenes y el efecto performativo que tienen en sus espectadores. En este trabajo me concentraré particularmente en la teoría de los actos icónicos de Horst Bredekamp. La imagen no es un objeto pasivo ante la mirada del otro, sino que, por el contrario, tiene una agencia propia capaz de determinar el comportamiento y las emociones de quien la mira. Sin embargo, este énfasis en la agencia de la imagen pone en un segundo plano, o en uno casi inexistente, el rol del artista. ¿La intencionalidad del diseñador no juega ningún papel en cómo el artefacto produce efectos «en los sentimientos, pensamientos y acciones de las personas»? ¿Qué relación hay entre el agente creador y el agente creado? En este trabajo procuraré adentrarme en estas preguntas y propongo pensar la agencia de la imagen no como una mera voz activa que enuncia desde el lugar del yo soberano, sino desde el modelo de la voz media, en parte agente, en parte paciente.

Palabras clave: imagen, agencia, medipasividad, *energeia*.

Abstract

Since the so-called iconic turn or pictorial turn, there have been many authors who draw attention to the power or agency of images and the performative effect they have on their viewers. In this paper I will focus particularly on Horst Bredekamp's theory of iconic acts. The image is not a passive object in the gaze of the other, but, on the contrary, has an agency of its own capable of determining the behaviour and emotions of the beholder. However, this emphasis on the agency of the image puts the role of the artist in the background. Does the intentionality of the designer play no role in how the artefact produces effects «on people's feelings, thoughts and actions»? What is the relationship between the creating agent and the created agent? In this paper I will attempt to explore these questions and propose to think of the agency of the image not as a mere active voice enunciating from the place of the sovereign self, but from the model of the medium voice, part agent, part patient.

Keywords: image, agency, medipasivity, *energeia*.

* Pontificia Universidad Católica Argentina, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. mateobelgrano@uca.edu.ar
 Artículo recibido: 18 de julio de 2022; aceptado: 28 de septiembre de 2022

1. Introducción

Ante el *Retrato de un hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck en la National Gallery de Londres el espectador se ve atrapado por la mirada. Los ojos penetrantes del hombre con turbante parece seguirnos a donde vayamos. Horst Bredekamp (2017) lo compara con el icono que Nicolás de Cusa describe en *De visione Dei* que perseguía a los monjes con su mirada (2017: 58-60).¹ En el borde inferior del marco vemos la siguiente inscripción: «Jan van Eyck me hizo en el año 1433 el 21 de octubre» (JO[HANN]-ES-DE-EYCK-ME-FECIT-A[N]NO MCCCC-33-21-OCTOBRIS). Lo mismo encontramos en el retrato de Margareta van Eyck, esposa del artista, donde en el marco reza: «Mi esposo Jan me terminó el 17 de junio de 1439, mi edad es treinta y tres años» (CO[N]V[X] M[EUS] JO[HANNES] ME COMPLEVIT A[N]NO-1439-17° IVNIJ / ETAS MEA TRIGINTA TRIV[M] A[N]NORUM-ALC-IXH-XAN). A partir de estas alusiones a una primera persona («forma-yo» en términos del autor), Bredekamp sostiene que la imagen, aunque sea una materia inorgánica, parece sugerir una agencia, una capacidad de acción. La obra creada parece tener vida propia. «El artista se convierte en el médium de aquella fuerza que se encuentra con el ser humano de un modo particular» (Bredekamp 2017: 61). Es decir, Bredekamp resuelve la aparente contradicción entre dos enunciatarios detrás de un mismo enunciado, entre el «yo» del artista y el «me» de la obra, otorgándole un lugar al primero más bien pasivo. Mientras que el artista es un mero médium, imagen para Bredekamp posee una agencia propia, una «pseudovida» (2015), que le permite interferir en lo real, tiene efectos «en los sentimientos, pensamientos y acciones de las personas» (10).

A partir del llamado giro icónico (Boehm 1994) o giro pictórico (Mitchell 2014), han aparecido múltiples autores que llaman la atención sobre el poder o agencia de las imágenes y el efecto performativo que tienen en sus espectadores (Bredekamp 2015; Didi-Huberman 2017; Eck 2015; Gell 2013; Mitchell 2014). En este trabajo me concentraré particularmente en la teoría de los actos icónicos de Horst Bredekamp. Podría abordarse esta cuestión en los otros autores mencionados, pero me parece que la propuesta del historiador del arte y filósofo alemán es una de las más claras conceptualmente. A Bredekamp no le basta con solamente mostrar los casos empíricos donde podemos encontrar vida en las imágenes, sino que pretende elaborar una teoría de la agencia de las imágenes, incluso llega a hablar de una metafísica (Bredekamp 2015: 19). La imagen no es un objeto pasivo ante la mirada del otro, sino que, por el contrario, tiene una agencia propia capaz de determinar el comportamiento y las emociones de quien la mira. En Bredekamp hay una clara propuesta metafísica que busca correr al sujeto humano de la posición central que adquirió en la Modernidad. Incluso plantea su propuesta del acto icónico como una superación del constructivismo, en el sentido que nuestro acceso al mundo siempre supone una mediación humana (2015: 10), y la vincula con las filosofías del nuevo realismo (Bredekamp 2022: 23). La imagen es un agente no humano que interviene en la realidad. Sin embargo, este énfasis en la agencia de la imagen pone en un segundo plano, o en uno casi inexistente, el rol del artista. La imagen tiene una agencia autónoma, pero ¿qué rol cumple el creador de esa ima-

1 Citaré en la medida de lo posible la versión española, que es una traducción de la primera edición del texto *Theorie des Bildakts* (2010), para que el lector tenga la posibilidad de contrastar las referencias. Sin embargo, el autor publica una segunda edición en el 2015, ahora titulada *Der Bildakt*, con algunos cambios menores y un prefacio en el que aclara cuestiones importantes. Cuando sea necesario citaré la edición alemana.

gen? Bredekamp define, paradójicamente, la imagen como un artefacto. El artefacto, por definición, es aquello hecho por el hombre. El *Retrato de un hombre con turbante rojo* ciertamente nos habla de una «forma-yo», pero al mismo tiempo, nos habla de una intencionalidad que crea esa imagen, Jan van Eyck. La pintura fue hecha por otra intencionalidad. La imagen se presenta como un agente autónomo, más allá de la voluntad del ser humano, pero al mismo tiempo, como producto de la intencionalidad humana. Sin embargo, el énfasis en la agencia de la imagen, en su poder autónomo, disolvió el rol de la intencionalidad humana en la confección de los artefactos. La metáfora utilizada por Bredekamp, la del médium, subraya la pasividad del artista. Un médium es un mero intermediario, un vehículo para que se exprese la fuerza icónica. ¿Qué rol juega el acto creador en el acto icónico? ¿La intencionalidad del diseñador no juega ningún papel en cómo el artefacto produce efectos «en los sentimientos, pensamientos y acciones de las personas»? ¿Qué relación hay entre el agente creador y el agente creado? ¿En dónde exactamente difieren ambas agencias y cómo es posible discernir qué efectos son productos de una y de la otra?

A mi modo de ver esta pregunta no ha sido tematizada en profundidad ni por Bredekamp ni por los autores mencionados que defienden la agencia de la imagen, a excepción quizás, y en parte, de Alfred Gell, cuyo modelo es más integral.² En este trabajo procuraré adentrarme en estas preguntas y propongo pensar la agencia de la imagen no como una mera voz activa que enuncia desde el lugar del ego soberano, sino desde el modelo de la voz media, entendiendo la imagen en parte como agente y en parte como paciente.

2. La *energeia* de las imágenes

Bredekamp entiende la agencia de la imagen desde el concepto aristotélico de *energeia* (claridad), cuyo equivalente latino es *evidentia*.³ En *Poética* este concepto aludía al recurso literario o discursivo por medio del cual el espectador siente que está allí presente, como experimentando los mismos hechos. Es un «poner ante los ojos» (*Poet.* 1455a, 22-25). Susanne Göttsche lo define como «aquella cualidad que garantiza la intuitividad y plasticidad de la representación literaria, que no sólo convierte el texto en imagen sino que lo pone en movimiento; *enérgeia*, al parecer, es la ‘energía’ del texto literario» (Göttsche 2001: 246. Mi traducción). En *Retórica* se extiende este concepto de «poner ante los ojos» y sostiene que expresa también una «eficacia».⁴ Allí Aristóteles define la *energeia* como un «poner ante los ojos» que hace que las expresiones sean «signos de cosas en acto» (*Ret.* 1411b, 25). Aristóteles pone diversos ejemplos. Uno de ellos es «disponiendo de un vigor floreciente» (*Ret.* 1411b, 29). Aquí se alude a un acto, a un movimiento. Por tratarse de algo a lo que se le da animación, aparecen en acto. En contraposición, decir «un hombre bueno es un cuadrado» es una metáfora que no da cuenta del acto, dado que establece un vínculo entre dos cosas ya realizadas.

2 La imagen o el índice, tal como se refiere Gell a la obra de arte, es siempre un producto humano. El índice es un agente, pero al mismo tiempo es paciente respecto al artista. Sin la agencia del creado, el índice no podría ejercer su agencia. Ahora bien, pese a que el artista es artífice del objeto físico, la agencia se le puede atribuir a orígenes diferentes, como creados por los dioses o que son autoproducidas (Gell 2016: 55).

3 En la primera edición, Bredekamp distingue entre *enérgeia* y *energeia*, el recurso retórico y lo que se suele traducir como «acto». En el prefacio a la segunda edición aclara que esta distinción es propia de la recepción de Aristóteles en el Renacimiento y que luego se descubrió que era una proyección incorrecta (Bredekamp 2015: 11).

4 Para una historia de los usos de *enérgeia/energeia* véase Eck (2015: 31-44).

Parece que para «poner algo ante los ojos», para hacer algo sensible y visual, hay que representarlo en acto o movimiento. Otro ejemplo que toma de Homero es «Curvas que agitan su penacho, unas adelante y otras hacia atrás» y comenta: «El hacer vivir a las olas les infunde, ciertamente movimiento, y el movimiento es acto» (*Ret.* 1412a, 10-11). Es decir, este tipo de metáforas le dan vida, movimiento, a cosas inanimadas. Leonardo Da Vinci es quien aplica el concepto de *energeia* a las imágenes: la pintura es capaz de «poner ante los ojos», le dan vida a lo representado y el espectador siente que lo tiene delante como si estuviese presente.⁵ Por lo tanto, la analogía de Bredekamp parece ser la siguiente: las imágenes son capaces de poner ante nuestros ojos algo, es decir, mostrárnoslo, y, al mismo tiempo, ponerlo en movimiento, en acto.

En este contexto Bredekamp introduce el concepto de «acto icónico» (*Bildakt*), noción que retoma de varios autores, fundamentalmente de Henri Lefebvre (1961) y Philippe Dubois (1992).⁶ Bredekamp contrasta el acto icónico con los actos de habla, tal como los considera John L. Austin (2016). Según este las palabras crean cosas, hechos. Por ejemplo, cuando el sacerdote afirma «Yo los declaro marido y mujer» esas palabras confieren a las dos personas a las que se dirige un nuevo estatus. Este enunciado no tiene una función meramente descriptiva, sino realizativa, performativa. Expresar un enunciado de este tipo (como lo puede ser también jurar, bautizar, apostar, prometer) es una acción. Søren Kjørup (1974, 1978) había previamente intentado vincular la teoría del acto de habla con las imágenes, introduciendo la noción de «acto pictórico» (*pictorial act*). De la misma manera que las palabras, las imágenes pueden utilizarse como herramientas para «hacer cosas». Pero Bredekamp propone situar a la imagen no en el lugar de las palabras, sino en la posición del hablante: las imágenes son obras parlantes (*Sprechende Werke*). Por ende, la imagen no es tratada como un instrumento de quien busca emitir un mensaje, sino como el mismo enunciador. O como sostiene Adrián Bertorello (2022), «los artefactos despliegan el rol enunciativo del locutor cuya forma gramatical es el ‘yo’» (132). Y por eso la imagen toma la forma de un yo que posee una fuerza propia por la cual produce ciertos efectos en los pensamientos, sentimientos y acciones de quien la observa.

Bredekamp reconoce tres tipos de actos icónicos: los actos icónicos esquemáticos, los actos icónicos sustitutivos y los actos icónicos intrínsecos. Resumo brevemente en qué consiste cada uno. Empecemos, en primer lugar, por el acto icónico esquemático. El esquema es una imagen patrón que se debe imitar, tiene una función ejemplar y provee estándares de valoración y orientación al espectador. Ahora bien, originalmente el esquema estaba ligado a un cuerpo que se usaba como imagen. Platón aplicaba el término *schema* a los cuerpos humanos que funcionaban como imágenes estereotipadas que debían imitarse. Luego esta idea se aplicó a las artes plásticas. El acto icónico esquemático «abarca las imágenes que consiguen un efecto modélico cobrando vida de forma directa o simulando estar vivas» (Bredekamp 2017: 78). Uno de los ejemplos predilectos de Bredekamp son los *tableaux vivants* (pinturas vivientes). Éstas son imágenes que componen la representación con cuerpos de personas vivas que deben permanecer inmóviles mientras dure la exposición de la obra. La fuerza icónica y su efecto imitativo radica en que la persona es el soporte icónico y, por lo tanto el observador se identifica fácilmente con el cuerpo-imagen que contempla.

5 Sobre la recepción por parte de Leonardo y del Renacimiento del concepto de *energeia* véase Rosen (2000: 173-78).

6 Pero también señala la importancia de Belting (2007), Boehm (2001) y Wyss (2006).

El acto icónico sustitutivo supone ya no la inclusión de los cuerpos en la imagen, sino un intercambio entre el cuerpo y la imagen, el cuerpo se convierte en imagen y, viceversa, la imagen se vuelve cuerpo. El ejemplo paradigmático son las *vera icon*, imágenes «verdaderas» que se generan espontáneamente, es decir, que no son creadas manualmente (las así llamadas imágenes acheiropoéticas). Piénsese, por ejemplo, en la imagen de Cristo impresa en el paño de Verónica, donde no tenemos una representación visual en lugar del modelo, «sino partículas del cuerpo del Salvador: al mismo tiempo que el cuerpo se ha vuelto una *imago*, la imagen se ha vuelto un sustituto legítimo del *corpus*» (Bredekamp 2022: 18).

Por último, el acto icónico intrínseco refiere a la fuerza autónoma de la imagen que se origina en su forma (que abarca el color, la línea, el dibujo, la perspectiva, la figura y el modelo). Estos elementos visuales son los que determinan cómo la imagen se manifiesta y, por ende, cómo ejerce su agencia. En clara conexión con el *Pathosformel* de Aby Warburg, Bredekamp afirma que son las formas donde anidan las fuerzas del artefacto visual. En este tipo de acto icónico, la imagen «alcanza un resultado autorreflexivo que permite una acción que surge de dentro» (Bredekamp 2017: 36). Los elementos icónicos que Bredekamp llama forma son los que disponen el modo de presentación de la imagen. Bredekamp compara el acto icónico intrínseco con la noción de *punctum* de Roland Barthes (2011) en *La cámara lúcida*. El espectador queda obnubilado por un punto en la imagen, un detalle, que tiene la fuerza suficiente para impactar su mirada y transformar sus creencias y deseos.⁷

Ahora bien, la imagen, tal como reconoce Bredekamp, es un artefacto, es decir, por definición, una producción humana, una creación del *homo faber*. «El concepto de imagen, en su fundamental y primera definición, abarca cualquier forma de creación» (Bredekamp 2017: 20). Podemos hablar de imagen, dice Bredekamp siguiendo a Leon Battista Alberti, cuando cualquier objeto natural presenta un mínimo rastro de elaboración humana. Al decir de Alfred Gell (2016), todo artefacto señala, como el humo el fuego, un agente que la creó (55). Pero al mismo tiempo, la mano del artista queda invisibilizada en estos planteos ante el poder de la imagen. Bredekamp tiene en claro esta doble naturaleza de la imagen, en tanto objeto creado y, a la vez, sujeto autónomo (Bredekamp 2017: 61). Sin embargo, como vimos, el rol del artista se reduce al del «médium» y esta problemática relación no es tratada en su complejidad. Las manos invisibles del artistas, o mejor dicho, invisibilizadas, son dejadas de lado. En alguna medida, Bredekamp es heredero, tal como él mismo señala, de la «historia del arte sin nombres» de Heinrich Wölfflin (Bredekamp 2015: 9). Uno de los argumentos centrales para sostener la autonomía de la imagen es que hay ciertos efectos del artefacto visual que son incontrolables, que exceden a la intencionalidad del artista. Esto es sin duda cierto, pero ¿implica la ausencia de responsabilidad por parte del creador de esos efectos? ¿Puede la imagen ser un sujeto autónomo y al mismo tiempo un objeto diseñado por una intencionalidad humana? Esta disyuntiva es la misma que le presentan, por ejemplo, los conquistadores portugueses a los nativos de Guinea cuando se encuentran con sus ídolos: no pueden sostener al mismo tiempo que los ídolos fueron creados por ustedes y que son divinidades reales (Latour 2018: 24). El antifetichista sostiene que el ídola confunde el origen de la fuerza, pone la agencia en el objeto cuando está en las

7 Sobre esta comparación véase Bertorello (2022: 137-38).

manos que lo fabricaron. El antifetichista sostiene que hay que elegir: o la fuerza está en el objeto o está en el creador (Latour 2018: 32). Es preciso elegir, es ilógico sostener ambas cosas al mismo tiempo, como los nativos de Guinea. Pero, ¿será imposible encontrar un punto medio?

3. El punto medio

Uno de los ejemplos que propone Bredekamp del acto icónico intrínseco es el *Guernica* de Pablo Picasso. El historiador del arte alemán trae a colación un suceso peculiar. El 5 de febrero del 2003 en la sede de las Naciones Unidas de Nueva York el secretario de Estado estadounidense Colin Powell anunció la guerra con Irak. Para esa ocasión el gobierno norteamericano ordenó tapar con un manto azul el tapiz del *Guernica* que se encontraba en la sala de prensa. Este acto defensivo frente al cuadro para Bredekamp demuestra justamente el poder de esta imagen antibélica. La tesis del historiador alemán es que este poder icónico es inmanente al artefacto visual. Tapándola buscamos que no pueda ejercer su poder. Ahora bien, ¿es sólo por la fuerza de la propia imagen que se logra este efecto? ¿qué rol cumple Picasso en esta denuncia contra la guerra? Sabemos que el artista la creó con ese fin crítico. La obra fue encargada por el gobierno republicano para el pabellón de España en la Exposición Universal de París en 1937 con un claro fin propagandístico anti-bélico (Tejeda Martín 2010). El mismo artista declaró: «En el panel en el que estoy trabajando, que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras de arte recientes, expreso claramente mi aborrecimiento a la casta militar que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte» (Barr 1946: 202. Mi traducción). ¿No es Picasso entonces el «culpable» de ese efecto antibélico producido por la imagen? ¿o podemos hablar de una doble agencia? Y si este es el caso, ¿cómo se relacionan la una con la otra?

Muchos autores a lo largo del siglo XX han matizado el rol del artista en la creación. Gran parte tiene que ver con la crisis del concepto de «genio». Diversos autores, desde la hermenéutica (Heidegger, Gadamer) hasta el estructuralismo y la muerte del autor (Barthes, Foucault) hicieron énfasis en la obra en cuanto tal, independientemente de las intenciones del artista. Esto se replica en los estudios de la imagen. En esa línea, Bredekamp quiere también suplir este desequilibrio desatando «la autoatadura de su fijación en el yo a favor de una libertad dialógica, lo que significa la superación de la gigantesca pérdida de esferas producida por la modernidad, con su privilegiar al sujeto como creador y dueño del mundo» (Bredekamp 2017: 244). Sin embargo, como sostiene Lambert Wiesing (2020), esta supuesta superación consiste en el traslado del mito del genio al artefacto (104). Es decir, ya no es el artista, con un rol activo, el que imprime su genialidad en la obra, pasiva ante su creador, el que da la regla al arte gracias a su talento natural, sino que es la imagen, en tanto sujeto autónomo, quien toma la posición del genio. En definitiva, la voz activa cambia de enunciatario. La imagen tiene tal poder, tal fuerza, que transforma al creador en un mero médium, lo destrona de su puesto como legislador del arte, y coloca al espectador en una posición absolutamente pasiva.

La pregunta central aquí es si los efectos de la imagen se explican a partir de las intenciones del diseñador o si exceden al mismo. El énfasis en uno de los dos polos parece prescindir del otro. Si se entroniza al artista como legislador divino, la obra se presenta como una mera concreción, una mera prueba, de un poder ajeno. Pero al mismo tiempo, poner el foco exclusivamente en la *energeia* de la imagen, como hace

Bredenkamp, olvida su *pathos*, su carácter creado. Por eso proponemos aquí la categoría de mediopasividad para pensar la agencia de la imagen.⁸ La imagen no es un agente ni totalmente pasivo, ni totalmente activo. Tomando la diferenciación que hace la gramática griega, podemos hablar de una mediopasividad.⁹ La categoría gramatical de la «voz» refiere a un modo de organizar las relaciones entre verbo y los sustantivos a los que se vincula (sujeto, objetos directos e indirectos, etc.). El español, como otras tantas lenguas, distingue entre una voz activa y una voz pasiva. En la primera hay una posición activa por parte del sujeto («yo hablo un lenguaje»), mientras que en el segundo caso, una posición pasiva («el lenguaje es hablado por mí»). Las opciones parecen ser exclusivamente dos: o el sujeto se relaciona de modo activo con el verbo o de modo pasivo. Agentes o pacientes, no parece haber alternativa. Otros lenguajes, como el griego, el hebreo o el sánscrito, reconocen algo llamado la «voz media». La primera gramática griega atribuida a Dionisio de Tracia que utiliza estas tres categorías diferencia entre una agencia activa (*energeia*), una experiencia pasiva (*pathos*) y una instancia media (*mesotes*), una tercera voz o *diathesis* (Eberhard 2004: 10). La primera alude a verbos en lo que un sujeto realiza una acción, la segunda a acciones que se realizan al sujeto. El griego distingue de la voz pasiva y activa la voz media para casos en los que la agencia es ambigua, cuando el agente participa en la acción pero, al mismo tiempo, no tiene pleno control sobre la misma (Han-Pile 2009: 317).¹⁰ Incluso se la utiliza a veces para referir a procesos impersonales. Tal como afirma Szerszynski Bronislaw (2020), la voz media «subraya que la mayor parte de lo que ocurre en el mundo no implica que un agente heroico imponga su voluntad activa sobre un entorno pasivo, sino que es una colaboración, una interacción, que enreda a la entidad en su entorno» (346). Por ejemplo el verbo *διαλέγω* en su voz media (*διαλέγομαι*), «dialogar», apunta a una acción realizada por dos o más que al mismo tiempo les «sucede». En un diálogo los participantes no dominan activamente la situación (porque a donde conduzca el intercambio verbal no es algo que puedan controlar del todo), aunque se encuentran activamente en ella hablando (Eberhard 2004: 17). En estos casos, tal como sostiene Émile Benveniste (1966), el sujeto no se encuentre fuera del proceso verbal, sino dentro, afectado por éste (172).

8 Entiendo que mi propuesta de alguna manera puede interpretarse como un atentado al principio fundamental del giro icónico: pensar las imágenes por fuera de la lógica lingüística (Boehm 1994, 2011). Pero es el mismo Bredenkamp quien entiende la agencia de la imagen no sólo desde el acto de habla, sino del concepto retórico de *energeia*.

9 Tomo aquí este concepto de Beatrice Han-Pile (2009), que lo utiliza en un contexto muy diferente. Esta noción le sirve para explicar la agencia del *Dasein* en la obra *Ser y tiempo* de Martin Heidegger. Allí el filósofo alemán sostiene que la existencia humana debe «elegirse a sí misma», pero es una elección que no depende exclusivamente de un acto de voluntad, sino de que llegue y escuche «la llamada de la conciencia». En un segundo artículo, Han-Pile (2011) in the knowledge that our love will not modify our fate. Thus such love may seem impossible or pointless. I analyse the distinction between two different sorts of love (eros and agape aplica el concepto de «mediopasividad» al amor agápico nietzscheano al eterno retorno. El ágape supone un «dejar ser» que tiene una doble dimensión pasivo-activa. Le agradezco a la Prof. Dr. Cornelia Richter y a Ann-Kathrin Armbruster de la Universidad de Bonn por haberme señalado esta conexión.

10 Por supuesto que la concepción de la voz media griega no está exenta de polémica entre los especialistas. Como afirma Paul Andersen: «hay tantas definiciones de voz o diátesis como marcos teóricos en la literatura pertinente» (Andersen 1994: 10). Herbert Smyth (1956), por ejemplo, sostiene que la voz media se refiere a acciones que el sujeto realiza sobre sí mismo como «me limpio a mí mismo». Aquí el sujeto es tanto agente como paciente. Jan Gonda (1961a), en cambio, enfatiza más el polo pasivo que el activo, casi hasta reducirlo al primero. Lo propio de la voz media es referir a un proceso que le afecta a una persona o a una cosa. Benveniste, en cambio, no contrapone lo pasivo a lo activo sino lo activo a la voz media. En la voz activa el sujeto está fuera de la acción (diátesis externa), mientras que la voz media está dentro (diátesis interna) (Benveniste 1966: 172).

La imagen no es entonces un agente soberano que impone su voluntad ni un objeto subordinado al genio. En otras palabras, la agencia de la imagen no es absolutamente activa (hace algo sobre lo que tiene control) ni absolutamente pasiva (algo le es hecho a ella) porque su poder no radica completamente en ella, sus «acciones» no son causadas completamente por ella. Hay una colaboración, una interacción, entre imagen y artista (y también con el espectador) que produce ciertos efectos. En esto consiste la mediopasividad de la imagen.¹¹ Es decir, cuando se habla de agencia, o incluso de intencionalidad, en las imágenes, debemos comprender que ésta no puede existir sin la intencionalidad humana. La imagen produce ciertos efectos en sentido activo sobre los espectadores porque, en parte, es pasiva ante el diseño elaborado por el artista. Al decir de Gell (2016), es agente y paciente al mismo tiempo. Por supuesto, el creador no puede anticipar todos los efectos de su imagen, y en este sentido no es causa absoluta, pero, a la vez, tiene cierta inherencia en ellos en tanto que su diseño hizo posible ciertos efectos, no anticipados, en sus espectadores, como en el caso del *Guernica* de Picasso.

Pero, ¿en qué consiste específicamente esta colaboración o interacción que llamamos mediopasividad? ¿en qué aspecto es pasiva y en qué activa la imagen? Un problema análogo al de la agencia de las imágenes se presenta en las teorías que sostienen la agencia de los artefactos, como Bruno Latour (1992) y Peter-Paul Verbeek (2005), entre otros. Esta cuestión adquiere relevancia cuando nos preguntamos por las consecuencias morales de esta perspectiva. Es decir, si le reconocemos agencia a los artefactos, y no los interpretamos como meros instrumentos neutros que utiliza un agente humano, ¿podemos decir que son moralmente responsables por los efectos que producen? O bien se pone el peso de la intencionalidad en el usuario del instrumento o su diseñador («son los hombres los que matan, no las armas») o bien se le reconoce una cierta agencia al artefacto, y no se lo considera un mero vehículo de intenciones humanas.¹² Una pregunta semejante podemos hacer respecto a las imágenes. Si las imágenes son propiamente agentes, que incluso para algunos son discriminadas y víctimas de racismo (Mitchell 2017: 61) y tienen un «derecho a la vida» por el cual debemos velar (Bredenkamp 2017: 37), ¿podemos hacerlas moralmente responsables? Y si es así, ¿qué responsabilidad tendría el diseñador de la imagen/artefacto?

Creo que la respuesta a este problema, centrada en los artefactos, por parte de Christian Illies y Anthonie Meijers, nos puede ayudar a pensar lo que llamo la «mediopasividad» de las imágenes. Curiosamente uno de los ejemplos centrales para probar su punto es el de una imagen:

Veamos un ejemplo para ilustrar la distinción que tenemos en mente. Si un médico hace una ecografía de un niño no nacido, podemos centrarnos en los efectos de esa misma acción en la madre, el padre y el niño. La imagen proporciona información sobre el bienestar del niño, su desarrollo, etc., todo lo cual puede ser tranquilizador o alarmante para los padres. El médico tiene una responsabilidad de primer orden en esta acción. Sin

11 Bruno Latour (2018) también utiliza el modelo de la voz media para definir la relación entre el agente humano y los objetos con cierta agencia, entre los cuales también considera a las imágenes (103-104). El ejemplo de Latour es el de un hombre que fuma. En esta relación no hay un sujeto ni absolutamente pasivo ni absolutamente activo. El hombre fuma, pero el cigarrillo lo «hace» fumar en tanto lo atrae. Es una situación en que ninguna de las dos partes tiene absoluto dominio.

12 Para un análisis más detallado de esta discusión véase Illies y Meijers (2009).

embargo, también podemos centrarnos en el modo en que la realización de estas imágenes para el diagnóstico cambia las propias opciones de las que disponen estos padres. De repente, pueden tener que considerar acciones como curas prenatales o incluso el aborto, acciones que antes no había que tener en cuenta. A largo plazo, cabe esperar que la práctica de los cuidados durante el embarazo cambie, porque ser un padre moralmente bueno puede considerarse entonces como algo que implica imágenes de ultrasonido de su bebé por nacer para estar informado sobre su estado de salud. Se puede decir que los médicos, pero también los ingenieros que desarrollan este tipo de dispositivos de imagen, tienen una responsabilidad de segundo orden en el cambio de estos esquemas de acción. (Illies y Meijers 2009: 433. Mi traducción)

La tesis de estos autores es que los artefactos afectan los esquemas de acción de otros agentes, esto es, aquello que determina posibles acciones. Un esquema de acción se alimenta un marco físico (desde las propiedades físicas de los actores hasta la ley de gravedad determinan las posibles acciones de los sujetos), un marco social (roles sociales, estatus, derechos de los actores involucrados) y un marco intencional (creencias, deseos, emociones, expectativas, recuerdos, etc.). Los artefactos no son agentes en el sentido tradicional, es decir, no llevan conscientemente a cabo una acción, sino que son agentes en tanto afectan el esquema de acciones de otros. La ecografía transforma el esquema de acción de los padres, en tanto cambia cómo ven las futuras posibilidades, cómo valoran distintos escenarios. También influye en el médico, en tanto que la representación visual le permite evaluar distintos tratamientos. La imagen tiene una responsabilidad de primer orden en tanto influencia el esquema de acción de los padres, pero también hay una cierta agencia del médico (que solicita la ecografía) y los ingenieros que diseñaron el dispositivo que genera la imagen, y por lo tanto tienen una responsabilidad de segundo grado. Illies y Meijers quieren mostrar que, si bien es cierto que los artefactos nos afectan, también hay una responsabilidad moral por parte de los diseñadores, que según cómo diseñan de cierto modo determinados artefactos, afectan a otros. Volviendo al ejemplo, la imagen posee una agencia, es activa, en tanto que es pasiva de esta agencia de segundo grado (aunque los efectos producidos por el artefacto visual difieran de los planificados por los diseñadores). En otras palabras la imagen es un agente cuyos efectos no son completamente causados por ella misma. En esto consiste la ambigüedad de la agencia que se expresa en la voz media.

4. Conclusiones

La cultura Occidental y las lenguas indoeuropeas fueron olvidando a lo largo de los siglos la voz media. Para Jan Gonda (1961b) la desaparición de ésta y, en parte, del uso del impersonal, es producto del cambio producido en la *Weltanschauung* por un paradigma más egocéntrico, antropocéntrico y racional, lo que llevó al ocaso de un mundo de dioses y fuerzas impersonales (192). Esto lleva a los hombres a atribuir lo que les sucede y afecta a procesos internos propios y no a poderes externos al agente humano. Podemos pensar, entonces, que la transposición del «yo», las «intenciones» o la «vida» a las imágenes sigue bajo esta mirada egocéntrica y antropocéntrica, en tanto que se cambia el rol del enunciatario humano a una imagen o artefacto, pero sigue habiendo una voz activa, un sujeto soberano. La mediopasividad nos sirve para pensar una agencia híbrida, pasiva y activa, que da cuenta de un poder de las imágenes que se enmarca en una red de interacciones.

Bibliografía

- Andersen, Paul Kent. 1994. *Empirical Studies in Diathesis*. Münster: Nodus Publikationen.
- Austin, John. 2016. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Barr, Alfred. 1946. *Picasso: Fifty Years of His Art*. Nueva York: Published for the Museum of Modern Art.
- Barthes, Roland. 2011. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Belting, Hans. 2007. «Die Herausforderung der Bilder: Ein Plädoyer und Eine Einführung». en *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bertorello, Adrián. 2022. *Espacio de juego, explosión del sentido e iconicidad. Un comentario híbrido al curso de Heidegger Preguntas fundamentales de la filosofía (1937-1938)*. Buenos Aires: Teseo.
- Boehm, Gottfried. 1994. «Die Wiederkehr der Bilder». Pp. 11-38 en *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, Gottfried. 2001. «Repräsentation - Präsentation - Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor». Pp. 3-13 en *Homo Pictor*. München ; Leipzig: Saur.
- Boehm, Gottfried. 2011. «El giro icónico. Una carta entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I)». Pp. 57-70 en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Der Bildakt*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Bredenkamp, Horst. 2017a. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bredenkamp, Horst. 2017b. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bredenkamp, Horst. 2022. «Acto de imagen: Tradición, horizonte, filosofía». *Tábano* (20):8-35.
- Bronislaw, Szerszynski. 2020. «The Grammar of Action in the Critical Zone». Pp. 344-48 en *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, Philippe. 1992. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan.
- Eberhard, Philippe. 2004. *The Middle Voice in Gadamer's Hermeneutics: A Basic Interpretation with Some Theological Implications*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Eck, Caroline van. 2015. *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Berlin: De Gruyter.
- Gell, Alfred. 2013. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, Alfred. 2016. *Arte y agencia*. Buenos Aires: SB Editorial.
- Gödde, Susanne. 2001. «Schemata: Körperbilder in der griechischen Tragödie». Pp. 241-59 en *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Gonda, Jan. 1961a. «Reflections on the Indo-European Medium I». *Lingua* 9:30-67. doi: 10.1016/0024-3841(61)90059-6.
- Gonda, Jan. 1961b. «Reflections on the Indo-European Medium II». *Lingua* 9:175-93. doi: 10.1016/0024-3841(61)90069-9.
- Han-Pile, Beatrice. 2009. «Freedom and the "Choice to Choose Oneself" in Being and Time». Pp. 291-319 en *The Cambridge Companion to Heidegger's Being and Time*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Han-Pile, Béatrice. 2011. «Nietzsche and Amor Fati». *European Journal of Philosophy* 19(2):224-61. doi: 10.1111/j.1468-0378.2009.00380.x.
- Illies, Christian, y Anthonie Meijers. 2009. «Artefacts without Agency». *The Monist* 92(3):420-40.
- Kjørup, Søren. 1974. «George Inness and The Battle at Hastings, or Doing Things With Pictures». *The Monist* 58(2):216-35. doi: 10.5840/monist197458217.
- Kjørup, Søren. 1978. «Pictorial Speech Acts». *Erkenntnis* 12(1):55-71. doi: 10.1007/BF00209915.
- Latour, Bruno. 1992. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- Latour, Bruno. 2018. *Sobre el culto moderno de los dioses factiches seguido de Iconoclash*. Buenos Aires: Dedalus.
- Lefebvre, Henri. 1961. *Critique de la vie quotidienne. Fondements d'une sociologie de la quotidieneté*. Vol. II. Paris: L'Arche.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Mitchell, W. J. Thomas. 2014. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosen, Valeska von. 2000. «Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept». *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27:171-208.
- Smyth, Herbert Weir. 1956. *Greek Grammar*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tejeda Martín, Isabel. 2010. «Guernica de Pablo Picasso: Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional». Pp. 475-86 en *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*. Madrid.
- Verbeek, Peter-Paul. 2005. *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. University Park: Penn State University Press.
- Wiesing, Lambert. 2020. *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin: Suhrkamp.
- Wyss, Beat. 2006. *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln: Walther König.

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

Animated sculptures, from the Hermetic secret to Madonna and through medieval statuary

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

La estatua que cobra vida resulta un tema que merece análisis desde la cultura visual. Constituye un fantasma cultural que retorna una y otra vez en formas artísticas diversas, evidencia máxima de la capacidad de agencia que tiene la obra de arte. Por ejemplo, destaca como elemento relevante de una propuesta filosófico-religiosa de la cultura alejandrina, en un fragmento del *Asclepio* hermético criticado por teólogos cristianos medievales como muestra de la fascinación que ostentaban los ídolos sobre los paganos. La estatua animada continúa apareciendo en fuentes medievales, en doble vertiente: tanto dentro del contexto de la teoría de la imagen de la época, muy permeada por la teología cristiana, como en sus obras artísticas. El fantasma también se manifiesta en la contemporaneidad, en muchos casos como percutor argumental dentro de películas de terror. O incluso en la posmodernidad, y nada menos que con un formato nacido en la época: el videoclip, con «Like a Prayer» de Madonna, que se examinará más detalladamente. Para mejor analizar fuentes de información tan diversas se propone un artículo que combina el análisis histórico, un estudio sobre la teoría de la imagen medieval o un estudio de cultura visual para el videoclip de Madonna.

Palabras clave: *Asclepio; hermetismo; ídolo; videoclip; Madonna.*

Abstract

The statue that comes to life is a topic that deserves an analysis from the point of view of visual culture. It constitutes a cultural ghost that comes back again and again in various artistic forms, this being utmost evidence of the capacity of agency that the artwork has. For example, the Alexandrine culture has a philosophical-religious proposal with a relevant element, in a fragment of the Hermetic *Asclepius*, criticised by medieval Christian theologians, which shows the fascination pagans had with idols. The animated statue continues to appear in medieval sources, both in the context of the theory of images present in those times, very permeated in Christian theology, and in their works of art. The ghost also materialises in contemporaneity, in many cases as argumental trigger in horror films. We can even observe this in post-modernity, precisely with a format born in the times: the music video, with Madonna's «Like a Prayer,» which we will analyse thoroughly. In order to better analyse such diverse sources of information, we propose an article that combines both historical analyses, a study on the medieval theory of image or a study of visual culture in music videos.

Key Words: *Asclepius; hermetism; idol; music video; Madonna.*

* Universitat de Barcelona, España roger.ferrer.ventosa@gmail.com
Este artículo se realizó gracias a una ayuda del Ministerio de Universidades y NextGenerationEU.
Artículo recibido: 15 de junio de 2022; aceptado: 23 de noviembre de 2022

1. Un fantasma cultural

En el presente artículo se va a analizar un elemento que ha aparecido frecuentemente en la cultura occidental: la estatua que cobra vida. De él se mostrarán las implicaciones filosófico-religiosas, dentro de la corriente hermética, sus raíces como tema —en diversos relatos y como repertorio de imágenes—, así como su supervivencia en el mundo contemporáneo, por ejemplo, en formatos tan actuales como el del videoclip.

Se analizará esta cuestión desde varias perspectivas y sirviéndose de fuentes de información muy diversas. Para explicarlas más adecuadamente, el artículo combinará varias metodologías: se traerá a colación un texto de una corriente filosófica-espiritual de la Tardo-Antigüedad, el hermetismo, para trazar brevemente un estudio filosófico-religioso desde un punto de vista histórico; a continuación, se citarán diversos casos de estatuas que cobran vida de fuentes medievales, situadas en el contexto de la teoría de la imagen de la época, para más adelante mostrar su prolongación en los siglos posteriores; el artículo concluirá con este mismo fantasma cultural expuesto en la posmodernidad, y nada menos que con un formato nacido en la época: el videoclip, en concreto «Like a Prayer» de Madonna (Mary Lambert. 1989. «Like a Prayer»).

El de las estatuas animadas resulta un tema fascinante a analizar por una cultura visual con un pie en la antropología, otro en la psicología y un tercero en la historia de las diversas disciplinas artísticas, pero analizadas desde sus formas vivas, desde el imaginario que suscitan y desde las particularidades epistemológicas que aportan las imágenes. Que este motivo aparezca de formas tan diversas en la historia de la cultura, visual o no, ya sea como tema, como tipos iconográficos, como historias de folklore, transformado en formatos diversos, adaptado a gran número de géneros, del horror al cómico, constituye una evidencia clara de que se trata de un fantasma psicológico que se activa bajo ciertas circunstancias. Un fantasma cultural que apela a la necesidad de sorpresa, asombro y ruptura de lo normal que existe en el ser humano, más allá de las variaciones históricas, culturales o personales que se puedan exponer.

Uno de los aspectos más relevantes y estudiados de la cultura visual, así como de la antropología del arte, apunta a su capacidad de agencia. Y respecto a ella, ¿qué imagen puede tener más que aquella que cobra vida propia para interactuar con una persona, o incluso atacarla? Tal es el caso de las esculturas que transforman su condición de materia inerte a viva.

Por si ese factor no fuera suficiente para merecer una investigación, las características de la estatua viva la hicieron particularmente relevante en el marco europeo, dados los lineamientos del cristianismo, que se presentó como religión opuesta a la idolatría pagana, con el gusto pagano por estatuas que realizaban prodigios; no obstante, finalmente también el cristianismo sucumbió ante el poder de la imagen y al hechizo del fantasma cultural, de manera que retornó con fuerza el empleo de estatuas mágicas con temas cristianos, siendo los teólogos conscientes del riesgo que comportaba, debido a la base anicónica del judaísmo. Por esa razón de confrontación con la religiosidad y ritualidad pagana, entre todas las formas de arte visual la escultura destacó como probablemente la forma de arte más sospechosa.

Pero antes de adentrarse en el fascinante universo de la cultura visual medieval, conviene comentar un texto llevado a la escritura en la cultura alejandrina, aunque de raíces que se alargaban siglos antes.

2. Las estatuas animadas a la manera egipcia

El *Asclepio* es uno de los textos principales del hermetismo, una corriente filosófico-religiosa que se desarrolló en la Tardo Antigüedad, fruto de la cultura alejandrina. Destaca como una de las corrientes que definió mejor su cuerpo de creencias en aquel periodo, o cuando menos, del que se ha mantenido una mejor recepción de sus ideas al conservar algunos de sus textos. Su pertenencia a la Alejandría de la Tardo Antigüedad resulta significativa, ya que adoptó unas formas sincréticas al fundir en su doctrina nociones tanto del judeocristianismo, como del paganismo griego, como de la religión egipcia.

De hecho, los aires de este tercer marco cultural han sido objeto de disputa. Los vaivenes respecto a esta cuestión han sido muy pronunciados en la historiografía sobre lo hermético. Su exégesis fue rebajando ese valor de lo egipcio desde que Isaac Casaubon, a principios del XVII, demostrara con argumentos filológicos que la corriente se había creado —sería más apropiado decir que se había pasado al texto escrito— durante el siglo III d. C. Los grandes especialistas del siglo XX, como André Jean Festugière¹ insistieron que el *Asclepio* y los otros grandes textos herméticos no fueron escritos en la Antigüedad egipcia, como se había afirmado tradicionalmente sino más adelante; Festugière nuevamente los dató alrededor del III de nuestra era.

En el tiempo de Festugière, durante los años cincuenta y sesenta, la posición mayoritaria era la contraria a la posible adscripción egipcia de la corriente, como señala Frances Yates (Yates 1983: 19). Ahora bien, esta interpretación minusvaloró en exceso el peso de la religión egipcia en los textos, cuando esta constituye una de las tres fuentes de la que bebe el hermetismo, y junto a la mitología griega y al judeocristianismo confluyen en la gnosis hermética. Los textos herméticos pudieron deberse a la cultura alejandrina del III, como prueban las evidencias filológicas, pero bebían en fuentes más antiguas.

Por ejemplo, encontramos un testimonio próximo al momento del redactado en Lactancio, quien destaca como uno de los padres de la Iglesia con un bagaje pagano más prominente. Su testimonio, escrito en el siglo III de nuestra era, ayuda a retrasar no la atribución de los textos herméticos pero sí su concepción, puesto que difícilmente Lactancio habría comentado una influencia de la *Hermética* en Pitágoras o Platón (Yates 1983: 23-24; Zambelli 1988: 125) si no se tratara de un culto con siglos de historia ya en su época, pese a que no se hubiese fijado en textos canónicos. Ello no implica que el hermetismo realmente influyera en los filósofos, o que su origen estuviera en el Egipto de las primeras dinastías, pero sí que su escuela se remontaba tiempo atrás respecto a la época de Lactancio, poco más o menos cuando se habría trasladado aquella corriente a la escritura.

Esos aires egipcios y el respeto hacia su cultura explican los ditirambos que se dirigen hacia Egipto en los propios textos. Como ejemplo de la tendencia hermética a la glorificación de la cultura faraónica, sirva un fragmento de los *Extractos de Estobeo* en que queda reflejado el chauvinismo egipcio en una contestación que ofrece la diosa Isis: «El muy sagrado país de nuestros ancestros está en el centro de la tierra (...) [los egipcios] son por añadidura excepcionalmente más inteligentes que todos y prudentes» (*Extractos de Estobeo* XXIV, 13, en Renau Nebot (ed.) 1999: 391).

1 El dominico francés Festugière con su *La révélation d'Hermès Trismégiste* fue uno de los estudiosos más aplaudidos del pasado siglo. Su posición otorgaba un gran peso al contenido cristiano.

O en el *Asclepio*, que resulta todavía más fundamental para esta escuela, en donde se menciona una idea similar a la de los *Extractos de Estobeo*. Hermes Trismegisto, patrón de la corriente, afirma: «¿Acaso no sabes, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo o, para ser más precisos, que cualquier cosa gobernada e impulsada en el cielo desciende a Egipto y es transferida aquí? A decir verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero» (*Asclepio* 24, en Copenhaver (ed.) 2000: 216). Este Hermes mítico del hermetismo habría construido una ciudad, en la que colocó cuatro estatuas que hablaban y protegían la urbe, se indica en otro texto fundamental para el hermetismo tanto medieval como renacentista, el *Picatrix*, texto de magia escrito en la España musulmana (Abul-Casim Maslama Ben Ahmad 1982; 342).

De ahí que especialistas contemporáneos como Peter Kingsley consideren que la hermética pudo escribirse en la Tardo Antigüedad, probablemente en el siglo III, pero sobre una tradición previa egipcia². De hecho, el hermetismo no sería más que otra de las pruebas de la admiración que suscitó esa cultura en Grecia, sobre todo en un linaje que contaría a pitagóricos, platónicos y neoplatónicos, admiración reiterada por la escuela hermética³.

Precisamente el fragmento que hemos escogido para desarrollar el tema de las estatuas vivientes tiene al texto hermético del *Asclepio* como fuente; en él, se enuncia una idea que constituye prueba clara de la raíz egipcia introducido en el crisol hermético. En el texto se comenta el caso de las esculturas de dioses creadas por seres humanos:

Estatuas animadas, conscientes, llenas de espíritu vital y que llevan a cabo grandes hechos; estatuas que conocen el futuro y lo predicen por medio de suertes, inspiración poética, sueños y tantos otros medios; estatuas que pueden hacer caer enfermos a los hombres y que los curan, aportando placer y dolor a cada uno según merece (*Asclepio* 24, en Copenhaver (ed.) 2000: 216).

Como puede observarse, se trata de un claro ejemplo del influjo de la *forma mentis* egipcia prolongada en los textos herméticos, al defenderse que la materia inerte puede animarse, e incluso llegar a profetizar, como en la religión egipcia de los faraones, con sus rituales de animación de estatuas, por el ritual de apertura de boca y ojos. Raimon Arola explica las bases mitológicas y un poco el proceso de revivificarlas, a partir de la estatua de Osiris, que sería el ejemplo por excelencia (Arola 1995: 47 y ss.)

Se indica que Dios constituye el creador de los dioses celestes como «el hombre es artífice de los dioses que habitan en los templos» (*Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed.) 1999: 458). Las estatuas de las divinidades tienen doble naturaleza: divina —por el Dios al que aluden— y humana, por quien la ha elaborado, y pueden ser animadas al ser divinas (*Asclepio*, 23, en Renau Nebot (ed.) 1999: 459). Que las estatuas poseían alma era una noción central en la cosmovisión del Egipto faraónico, con el Ka encapsulado en ellas (Stoichita 1997: 19).

Ello explica el celo de los iconoclastas cristianos al destruirlas. El argumento del hombre como artífice de dioses —en su forma de estatuas— es aducido por Trisme-

2 Peter Kingsley afirma que la hermética en su conjunto es un producto de la cultura griega en Egipto. Kingsley prueba algunos de los trasvases de la religión egipcia en los textos básicos herméticos (Kingsley, 2000, p. 45).

3 Uno de los partidarios sería Giordano Bruno, por ejemplo, en Bruno, 2007, pp. 226-229, en el que cita el fragmento del *Asclepio sobre la excelencia de la cultura egipcia*. Incluso el traductor y editor Gómez de Liaño califica sus postulados de «egipcianismo» hermético (en Bruno, 2007, p. 199).

gisto en este diálogo del *Asclepio* como prueba de la dignidad que poseen los humanos, al ser un gran milagro (*Asclepio* 6, en Renau Nebot (ed.) 1999: 433) debido a poseer un *nous*, una mente espiritual, hecha a imagen del *nous* divino.

Esta doctrina incluía también una cosmología, al pensar que todo estaba ligado, y que las energías cósmicas podían insertarse en la estatua. Un buen mago hermético tiene que esforzarse en comprender los sellos que se ocultan en todo, aquella fuerza no evidente pero que el mago tiene que conocer para transformar la realidad. Desde el punto de vista de la tradición mágica europea, con la hermética como corriente fundamental, el objetivo del escultor hermético tiene que ser insuflar vida animada en lo inerte de la simple materia, convertir cada pieza en algo «vivo».

Para concluir este apartado, cabe añadir que el *Asclepio* fue objeto de viva polémica por diversos exegetas cristianos y algunos de los primeros padres de la Iglesia, además del referido Lactancio, como San Agustín de Hipona, tal y como se detallará en el siguiente capítulo, pero luego se detienen los comentarios sobre el texto, y eso que estuvo a disposición de los lectores. En el siglo XII fue traducido al latín, lo que sirvió para que se renovara el interés y las críticas de pensadores cristianos.

3. Dentro del gabinete de curiosidades

E ben cabo da orella / lle deu orellada tal, /
que do cravo a semella/ teve sempre por sinal
[Y cerca de la oreja / le dio tal bofetada /
que la marca del clavo / le quedó para siempre],
Las Cántigas de Santa María, «Cantiga LIX»
(Alfonso X El Sabio 2011: 177)

Tras comentar más extensamente un ejemplo filosófico-religioso, en el que la estatua animada cobra una importancia significativa, se comentarán a continuación de manera más panorámica ejemplos de los siglos posteriores hasta el presente, que darán prueba de cómo se ha prolongado ese temor lleno de deseo humano de que las estatuas se activen a la vida.

Y es que este fantasma cultural se ha convocado de maneras bien diversas y en varias disciplinas artísticas diferentes, en una prueba de que, como sostiene Mitchell, «creo que las actitudes mágicas en torno a las imágenes son exactamente tan poderosas en el mundo moderno como lo fueron en los llamados años de la fe. También creo que los años de la fe fueron un poco más escépticos de lo que solemos creer» (Mitchell 2017: 30-31).

Aunque sin relación con el fragmento del *Asclepio*, la idea de que las estatuas podían estar habitadas por espíritus, malvados en ese caso, se repitió durante la Edad Media. Durante ese periodo esa cuestión fue particularmente relevante, debido a que concitaba uno de los aspectos más opuestos entre la religiosidad pagana y la cristiana, de raíz anicónica por el judaísmo. Para la religión judía Dios constituía el único en poder infundir vida a las imágenes, así que se prohibió su creación para evitar la tentación de que un humano se creyese un demiurgo. En varios versículos se advierte sobre los ídolos o se prohíbe su fabricación, como en *Deuteronomio* 5: 8-9, en *Éxodo* 20:4 o en *Números* 33: 52-53.

En griego la fantasmagórica imagen, *eidolon*, ya muestra que comparte raíz con

los ídolos. Por eso las religiones de los libros sagrados del monoteísmo recelaron históricamente de ellas, y fueron de manera ferviente aunque contradictoria hostiles a ídolos e imágenes. En uno de los rastros de iconoclastia cristiana, San Agustín indica en su *Ciudad de Dios* que los necios pobladores de la ciudad terrena, en vez de adorar a Dios, prefieren adorar imágenes de hombres mortales, de pájaros, de cuadrúpedos o de reptiles, venerando por tanto a la criatura y no al Creador (*Ciudad de Dios* XIV 28 [41, 436]. Agustín de Hipona 1988: 137-138). San Agustín despreció a los paganos como aquellos que adoraban imágenes, *adoratores imaginum* (Belting 1994: 59).

Las esculturas habían caído en desgracia, sospechosas de paganismo. Las advertencias cristianas contra la idolatría exponían argumentos de una doble tendencia, incompatibles unos argumentos con los otros: por un lado, el más escéptico, que negaba la mayor, y por tanto no existía tal cosa como un espíritu dentro de la estatua, resultaba una superstición y necia creencia de los paganos, e incluso llegaban a burlarse de ellos por adorar algo que constituía simple material: piedra, mármol, madera.

Un ejemplo ya en el atardecer medieval fue Mateo de Janov. Criticó la veneración a las estatuas que en realidad poseían únicamente una naturaleza física, material, sin nada espiritual; además, se basaban solo en la imaginación de los artistas, dado que ninguno de ellos había visto en realidad a Jesús, y por tanto partían de su fantasía. Tanto esculturas como iconos carecían de vida y de alma, solo resultaban representaciones. Pese a que los originales fueran divinos, la materia de estas representaciones estaba formada de madera, mármol o el correspondiente material (Belting 1994: 539-541).

El segundo argumento sostenido por otros teólogos, contradictorio con el primero, consistía en afirmar que los prodigios efectuados por dichas estatuas según los creyentes paganos los realizaban en verdad demonios, ¿podían ser otra cosa los daimones y los dioses paganos? Se igualaba a ambos, dioses y demonios, como se encuentra tanto en ejemplos textuales como en imágenes, que son las que conciernen a este análisis de cultura visual.

Los dioses no existían, pero sí que lo hacían los demonios, lo que explicaba el hecho de que algunos fieles hubiesen creído ver prodigios relacionados con aquellas estatuas convertidas ya en ídolos, de manera que su temido poder se originaría en lo demoníaco, mediante un engaño producido a los sentidos humanos (García Avilés 2021: 146-147). Como tantos otros, ese argumento culpando a los demonios ya lo había propuesto San Agustín. En una edición iluminada de la ya mencionada *Ciudad de Dios* se incluye una ilustración de San Agustín en un templo pagano. En él, disputa con teólogos idólatras; se muestra a las estatuas de sus deidades aguantadas por demonios para que no se despeñen de sus pedestales, en una clara asociación entre lo diabólico y la vieja religión del *pagus*.

Se cuenta con diversos ejemplos en la que santos o apóstoles iban por el imperio romano purificando templos al expulsar a demonios, lo que se muestra visualmente con estatuas que caen; al hacerlo, revelan lo que ocultaban en realidad: un demonio, que era lo que las animaba. Los exorcizaban de palabra o incluso ante su sola presencia (García Avilés 2021: 150-151).

Otro teólogo muy significativo en imputar a los demonios los prodigios obrados por las estatuas fue Guillermo de Auvernia. El teólogo razonó que, si los ídolos garantizaban la satisfacción de los deseos de los magos, ídolo mediante, se debía a que los demonios querían condenar al alma de la gente (Weill-Parot 2003: 197).

El famoso párrafo del *Asclepio*, con su referencia a incrustar un alma en ellas,



Anónimo, Sant Agustí, *La cité de Dieu*, fr. 18, folio 23v, aprox. 1470

con sus resonancias egipcias tan criticadas por San Agustín, aumentó esa desconfianza. Ese fragmento influyó asimismo en una corriente filosófica muy cercana: el neoplatonismo. Plotino quizá tomó prestada la teoría de las estatuas animadas del *Asclepio* en un fragmento de las *Enéadas*. Según el filósofo, resulta sencillo atraer un alma a un objeto realizado específicamente con tal propósito, de ahí la idoneidad de fabricar estatuas como receptáculo del alma de los dioses. Pasará entonces como al mirarse en un espejo; el objeto realizado a imitación de un original es capaz de atraer al alma debido a que su imagen imita a la original, como pasa con la imagen de algo reflejada en un espejo (*Enéada* IV, 3, 11, en Plotino 1985: 336-338).

La adoración de las imágenes sin complejos en contexto cristiano empezó en el siglo VI, ya como parte de la religión oficial del imperio romano que mezclaba el cristianismo con las tradiciones imperial previas (Belting 1994: 41-42). De hecho, el culto a las imágenes donde fue más intenso fue donde más se había producido el fenómeno de la romanización: en el sur de Europa occidental y en Bizancio.

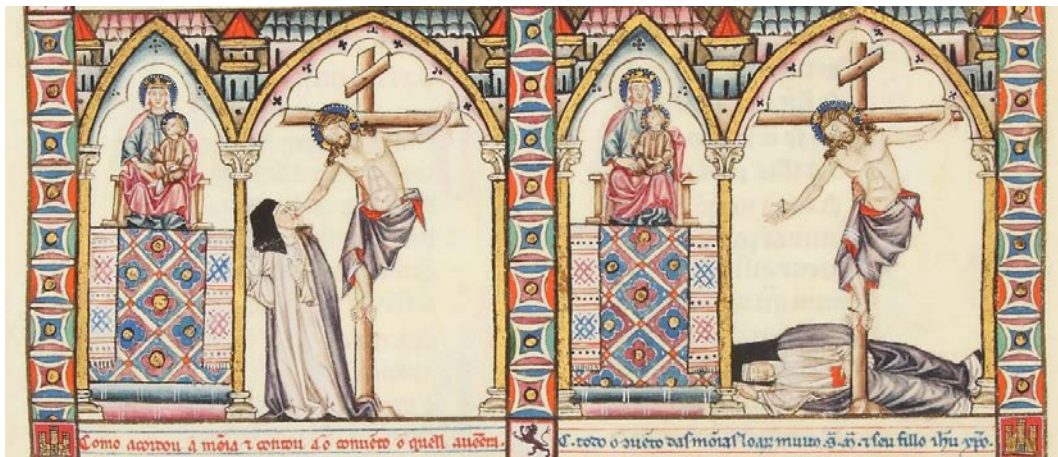
Todavía se intensificó más a partir del siglo XI, cuando apareció una nueva sensibilidad hacia las representaciones icónicas, con nuevas perspectivas teológicas. La gracia divina podía comunicarse merced a esas representaciones, al compartir la obra una revelación. Una muestra de dicha mencionada nueva sensibilidad se halla en Bernardo de Angers, quien se culpó a sí mismo de minusvalorar la famosa estatua-relicario de Santa Fe de Conques. Él había criticado previamente la ciega devoción de los peregrinos que adoraban una imagen, simple materia carente de alma. Pero gracias a la perspectiva del tiempo había cambiado de opinión, pensaba que la estatua llevaba a la verdadera devoción en el depósito de las reliquias. En ningún caso aquello podía compararse con un ídolo (Belting 1994: 536-537).

Los teólogos dentro de la cristiandad medieval justificaban que las estatuas estaban capacitadas para poseer un poder espiritual, la *energeia* o *virtus* que las vivificaba, establecida por los teólogos en dos variantes: la *virtus sancta*, originaria de un prototipo sagrado cristiano, y la *magica*, proveniente de un dios pagano, es decir, un demonio. El estudio de ambos llegó a cohabitar en la corte de Alfonso X, con la *virtus* mágica

desarrollada por las traducciones de libros para crear talismanes de origen harraniano. Cuando se aceptaron estatuas tridimensionales de Cristo o la Virgen, se planteó una diferencia entre imagen cristiana *sancta*, para devotos e imagen *magica*, para sacrílegos. Las dos se pensaban animadas por *energeia* o *virtus*, pero la estatua animada cristiana estaba hecha según el prototipo de los principios divinos y con *energeia* santa (García Avilés 2021: 63-64 y 83).

Las traducciones de textos de origen harraniano, o árabe en general, fueron muy importantes para la reconsideración mágica de la imagen, razón del valor del *scriptorium* de Alfonso X. De ahí surgieron nuevas traducciones de clásicos griegos, de clásicos árabes como el *Picatrix*, o compilaciones del saber de la época sobre todo basadas en lo que provenía de los sabios árabes y judíos. El *Picatrix* subraya que los poderes incorporados a las estatuas pueden ser vinculados a los daimones, como en el *Asclepio*, pero también a los poderes astrales y planetarios, ideas ya presentes en Macrobio y en el neoplatonismo y hermetismo.

En las *Cantigas de Santa María*, producidas en el *scriptorium* alfonsí, hay diversas protagonizadas por estatuas animadas para evitar sacrilegios, como cuando una de la Virgen aparta una piedra lanzada por una jugadora que la culpa por pérdidas. Quizá la historia más singular sea la que se ha tomado para el epígrafe, la LIX, en la cual una estatua de Cristo crucificado cobra vida, desenclava una mano y abofetea a una monja para liberarla de una tentación, puesto que quiere colgar los hábitos y huir del monasterio con un hombre. Se la da con tal fuerza que la monja pierde la conciencia.



Alfonso X El Sabio, *Cantigas de Santa María*, Cantiga LIX

Por la cristiandad se repetían historias sobre actividad prodigiosa de tallas de la Virgen, de Jesús o de santos, con episodios de estatuas que transpiraban, que lloraban, que derramaban leche o sangraban, ya existentes en ámbito grecorromano (García Avilés 2021: 81). De hecho, dichos episodios resultan otra variante del fantasma cultural de la escultura viva, compartidos en muchas otras culturas; por ejemplo, en la India también hay leyendas de estatuas que cobran vida y beben leche o exudan sangre, con ejemplos del dios del conocimiento con cabeza de elefante

Ganesha, del dios asceta Shiva o de la diosa Parvati, consorte de Shiva⁴.

Los cuadros vivientes eran otro tipo de arte escultórico en el que se jugaba con la ambigüedad entre lo vivo y la inerte escultura, la carne humana y el metal o piedra, o lo material y lo espiritual entrelazados. En ellos los cuerpos humanos mimetizan a las estatuas, y en otro giro todavía más ambiguo, hay grupos escultóricos del gótico o del renacimiento en el que estas a su vez imitaban a los *tableaux vivants*, como el de la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Guido Mazzoni o de Dell'Arca, ambas de la segunda mitad del siglo XV.

Con todo, los límites de lo escultórico y de la viveza incorporada a la estatua acrearon siempre polémica en la cristiandad medieval debido al riesgo de equiparación con los ídolos. Todavía en 1398 elaborar figuras con ciertos materiales fue vinculado a las prácticas mágicas, cuando ellas se consagraban a seres execrables y, consiguientemente, se tomaban como un pecado que podía llevar a la hoguera, incluso para gente tan poderosa como el doctor del rey Carlos VI de Francia (Weill-Parot 2003: 593-594).

El horizonte cultural hermético-neoplatónico influyó enormemente en los artistas y pensadores del Renacimiento en Florencia. Fue muy tenido en cuenta sobre todo a través de Ficino. Constituye una de las razones tanto de la admiración como del recelo y temor que despertaba Miguel Ángel, pensador muy próximo al neoplatonismo, y a quien se ha comparado con Dédalo (Nyenhuis 2003: 21), entre otras características por su poder de insuflar vida a sus creaciones.

En una de sus teorías enunciadas en una carta da prueba de dicho influjo hermético-neoplatónico: según afirma, la escultura es el arte de remover todo hasta que quede la estatua —su esencia anímica, podríamos decir—, mientras que la pintura consistiría en el proceso opuesto (Miguel Ángel 1983: 262-263). Sobre ellos dejó escrito Frances Yates: «Los magos reales del Renacimiento fueron los artistas, un Donatello o un Miguel Ángel que supieron cómo infundir, gracias a su excelso arte, la vida divina en sus estatuas» (Yates 1983: 127), sentencia en la que resuena la teoría escultórica hermética, y sus raíces egipcias. Esos escultores como quienes finalmente pusieron en práctica el ideal enunciado en el *Asclepio*.

La concepción mágica de la imagen se fue diluyendo con la modernidad, en un proceso de transferencia que cambió el centro de la experiencia estética de la obra al receptor. La obra dejó de contener un poder mágico, para pasar a ser objeto de reflexión para la persona. Su ubicación pasó de iglesias, con su acopio de imágenes de poder religioso, a colecciones privadas, objeto de contemplación de sus poseedores.

No obstante, ello no implica que este fantasma cultural se desvaneciera. Bien al contrario, ha sido conjurado en muchas obras, tanto en las disciplinas artísticas tradicionales, como en los nuevos formatos de la modernidad. Así, la encontramos aludida de una manera u otra como argumento fantástico en clásicos del género como *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam o en la Olimpia de «El hombre de arena» de E.T.A. Hoffmann, o en muñecas artísticas, como las de Oskar Kokoschka y de Hans Bellmer, con sus implicaciones sexuales. Se conjuran también en híbridos de *performances* con esculturas, como las *Esculturas vivientes* de Gilbert & George o de tantas estatuas humanas en las ciudades.

Tampoco cuesta demasiado encontrar la penetración del fantasma cultural en los formatos audiovisuales de la modernidad. Una película de imágenes tan fascinantes

4 De hecho, en la India hay un ritual de apertura de boca y ojos de las esculturas sagradas como en el Egipto faraónico. A partir del mencionado ritual se deja comida en ofrenda ante la estatua, dado que ya contiene a la deidad.

como *Olympia (festival de las naciones)*⁵ de Leni Riefenstahl (Leni Riefenstahl. 1938. *Olympia 1. Teil — Fest der Völker*) comienza con una secuencia en la que diversas estatuas toman vida y se convierten en atletas, curiosamente todos blancos. En un registro popular, se acercan a lo terrorífico en los ángeles llorosos de la serie *Doctor Who*, imágenes que toman vida para matar a quien no los ve, o en el tema de los muñecos asesinos, como *El muñeco diabólico*, (Tom Holland. 1988. *Child's Play*) a menudo de resonancias vudú.

De cualquier modo, el fantasma cultural ha estado bien presente en el mundo contemporáneo, como se analizará con mayor profundidad en el último apartado.

4. *Amour fou* con una estatua. «Like a Prayer» de Madonna

*Just like a dream,
you are not what you seem.
Madonna, «Like a Prayer».*

El fantasma cultural de la estatua que repentinamente cobra vida se ha relacionado hasta este punto del artículo a corrientes filosófico-religiosas, a mitos de la Antigüedad, a manuscritos iluminados y a relatos de terror. Se diría que ese universo de referencias y nociones no pertenece al mundo contemporáneo, que no puede haber nada más ajeno a este tema que la sociedad rutilante del método científico, las luces de neón, las plataformas digitales o las tarjetas de crédito; no obstante, tal juicio se revela apresurado. Y es que se pasará del discurso mágico hermético a una de las expresiones artísticas más posmodernas: el videoclip. Como ejemplo de videoclip que recupera el fantasma de la estatua animada se comentará «Like a Prayer», canción y videoclip que Madonna sacó en 1989.

El videoclip pertenece a la edad de oro de la MTV. Dentro de los estudios sobre la televisión, el caso de la MTV constituye un capítulo significativo, puesto que implicó la explosión de la televisión por cable especializada en un sujeto, con un éxito de la fórmula del que se benefició esa cadena por su carácter de pionera. El uso de la televisión estaba cambiando del electrodoméstico único visto por toda la familia en un único espacio a su multiplicación en las habitaciones, y por tanto también su segmentación para satisfacer los diversos gustos de los miembros de la familia.

La MTV y la CNN se convirtieron en puntas de lanza de ese cambio de la televisión generalista a la por cable. La primera emisión de la MTV se produjo en el 81. Se presentó con un formato de directo y multicortado; en la cadena lo importante era el diseño de producción, que pretendía ser muy fresco, con diseño infográfico, muy digital, un perfil de audiencia entre los quince años y los veintipocos, más unos presentadores con un estilo informal, que pretendían ser como colegas para su público. La MTV se situó en el eje de la industria musical, imprescindible para poder vender. Y luego, cuando la industria perdió por la irrupción de lo digital, evolucionó hacia la

5 YouTube/Jaume Radigales Babí (?). «Olympia» [Archivo de video]. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=wxd621ORcXc&ab_channel=JaumeRadigalesBab%C3%AD

6 Pese a que el muñeco no resulta una práctica exclusiva del vudú, como se cree, sino que muestras de ello se encuentran igualmente en la hechicería europea medieval. En vudú incluso se utiliza más bien con fines curativos (Zúñiga Carrasco 2015, pp. 174-175), mientras que la típica muñeca con alfileres clavados como práctica aterrizadora vudú se origina sobre todo en el imaginario popular fruto de novelas *pulp* y de películas de serie B.

creación de producción propia, con series creadas más o menos con el mismo estilo sincopado, para el mismo segmento joven de audiencia (Selva Ruiz 2014: 170-178).

Especialmente durante sus dos primeras décadas, el canal se especializó en la emisión de videoclips, seguramente el formato audiovisual más exitoso entre el público juvenil al ser gratuito. Como género de arte visual tiene unas características muy singulares, dado que comparte algunas con el género publicitario, «la imagen connotada por excelencia» (Gubern 1997: 205). Como los anuncios, los videoclips rompen una de las reglas de la imagen artística: a diferencia de otro tipo de imágenes y de formatos, en ellos hay un uso como herramienta para un fin no artístico, un objetivo prioritario que no es el arte en sí, sino que se conciben para vender un producto —anuncios—, o la promoción de un grupo, en el caso de los videoclips; dicha función promocional lo separa del videoarte (Selva Ruiz 2014: 104). Con ello, incumplen la supuesta autonomía artística.

Ahora bien, pese a la influencia de la publicidad, tanto en los recursos formales como en su sentido de dar a conocer un producto, en este caso cultural, la canción, a un tipo de público adecuado para él, el objetivo comercial resulta diferente, no se trata de la venta directa de un producto sino de la promoción de un intérprete (Selva Ruiz 2014: 91). Se intenta asociar un artista a un imaginario.

Como indicábamos, el videoclip de «Like a Prayer» pertenece a la edad de oro del formato, del cual Madonna ostentó el cetro de reina durante unos veinte años. La cantante se convirtió en una maestra de los videoclips con los que alimentó su imagen pública, en un constante cambio de personalidad e imagen sustentados en vídeos de fuerte componente narrativo, que mostraban a las sucesivas «nueva Madonna», cambios con los que aprovecharse de diversos imaginarios de la sociedad tardocapitalista, al tiempo que forjaba su estrellato como icono pop.

En su trayectoria Madonna se ha distinguido más por su categoría como manager (automanager) que como artista, y por el dominio tanto de su imagen pública como de los medios, sobre todo de la iconosfera previa a la actual —de redes sociales y plataformas por Internet—, es decir, aquella que se forjaba para el público joven sobre todo a partir de la MTV. Para adaptarse a ello Madonna cambiaba constantemente de imagen y utilizaba los videoclips para dar contenido narrativo al imaginario propuesto.

Sus cambios se han comparado con los del otro gran camaleón pop: David Bowie. Pero ya David Tetzlaff distingue bastante entre ambos, puesto que, siendo el resultado aparentemente similar, en realidad se trata de procesos diferenciados, el de Bowie asociado a un artista que intenta crear varios personajes con voluntad estética y con fines expresivos de estados anímicos (Tetzlaff 1993: 255). En cambio, la capacidad camaleónica de Madonna guarda más relación con las intenciones de un director de campaña de marketing. Pertenece más a la esfera de la imagen pública, no tanto a la de la investigación estética en ella misma, en un aprovechamiento que recuerda un poco a cómo se manipulaba las vidas de las estrellas del Hollywood dorado para presentar unas vidas artificiales, para el consumo de los fans. El caso Rock Hudson y su matrimonio puramente mediático sería el paradigma.

La astucia comercial de Madonna y su dominio de su imagen pública a esas alturas ya empezaban a ser antológicas, los talentos más valorados en términos de cultura pop *mainstream*, en una época en la que socialmente el pensamiento hegemónico enaltecía esa conducta. De hecho, «*the values involved in marketing oneself for huge profits and querying whether the best or only model for a young woman is that of a successful businesswoman*» (Kaplan 1993: 161).

Una habilidad que ha sido tanto elogiada —desde estudios sobre marketing o posturas políticas neoliberales— como atacada en estudios culturales desde postulados posmarxistas, en una artista que subvierte tanto los valores conservadores como los progresistas, evita normas y tabúes en favor del placer personal: «*Consumerism alone is implicitly not everything, but enjoyment is of material goods, and appreciation is of their importance in a material world*» (Canavan & McCamley 2020: 225). Como en tantos otros fenómenos de éxito en la industria cultural y en la sociedad del capitalismo avanzado en general, se evitan posturas que comprometan para, al mismo tiempo, provocar escándalos mediáticos que permitan estar en el candelero a menudo.

Un ejemplo de la crítica posmarxista se halla por ejemplo en Jon E. Illescas, quien la califica de: «máximo exponente de la artista mediocre vendida a la industria desde sus inicios en cualquier aspecto de su carrera, excepto en el monetario, donde siempre ha sido una “luchadora”» (Illescas 2015: 76). Iolanda Tortajada y Núria Araña matizan más su postura; la artista estadounidense es tomada como ejemplo del empoderamiento femenino y muestra de representación de lo femenino a la manera neoliberal, entendido como agencia sexual, comportamientos agresivos e individualista (Tortajada & Araña 2014: 26). Y es que la controversia sobre su feminismo ha resultado académicamente tan intensa como la polémica sobre si su estética constituía una crítica al sistema, dado lo paródico de muchas de sus actitudes, o bien un enaltecimiento. Pero como en tantas figuras pop, el secreto está en polarizar con una discusión sin solventarla jamás.

En cualquier caso, resultan aspectos secundarios para este análisis, que se focaliza en las esculturas animadas y que utiliza el videoclip de Madonna como una cala de este fantasma cultural dentro de la cultura visual del capitalismo avanzado y la iconosfera de la era MTV. Y es que «Like a Prayer» brilla como otra prueba de que Madonna, en cuanto a crear una imagen icónica, era una «*acknowledged master*» (Tetzlaff 1993: 241), con constantes modificaciones para mantenerse en primera línea mediática, y jugar con las expectativas públicas utilizando a los diversos formatos y medios (Berton 2007: 256).

Precisamente la secuencia de la estatua viviente concentra en ella los elementos más polémicos del videoclip. Con su inclusión Madonna actualizó el tema de hondas raíces psicológicas y culturales, al tiempo que, podemos presumir, buscó escandalizar a la Iglesia, lo cual en esa época de los años ochenta provocaba un revuelo mediático que repercutía en atención y pingües beneficios económicos.

El videoclip fue dirigido por Mary Lambert, quien ya había trabajado a menudo con Madonna, y que tuvo una carrera también en el mundo de los largometrajes, normalmente de género de terror. El videoclip, complejo audiovisualmente, combina los tres modos con los que generalmente se divide este tipo de formato: el interpretativo; el narrativo y un tercero con diversas nomenclaturas: formal, lírico, experimental, anarrativo... (Selva Ruiz 2014: 363-366)

El vídeo comienza con una secuencia en la que se ve a una mujer, interpretada por Madonna, corriendo por un páramo mientras se escuchan sirenas de policía. Entonces se cambia a unas escenas con planos de duración muy corta en que se entrevé una cruz ardiendo, una celda que se cierra, y un grupo de hombres blancos atacando a una mujer y saltos a primeros planos del personaje de Madonna que lo observa, apesadumbrada. Por lenguaje visual, las escenas de violencia tienen un tono más gris, que presupone un tiempo de narración diferente, muy probablemente un flashback.

Y es que el tiempo narrativo presenta dos líneas temporales diferentes: en la de la retrospectiva, una banda de pandilleros blancos ha agredido y matado a una chica. Un joven negro aparece en la escena del crimen, lo que hace que los pandilleros huyan, justo cuando llega la policía, que encuentra al chico negro, a quien se detiene como culpable, mientras que el personaje interpretado por Madonna, testigo, y el espectador con ella, sabe de su inocencia.

Ya en el tiempo presente de la narración, Madonna acude a una iglesia, se invita a pensar que por una lucha interna en su conciencia; reza ante la estatua de un santo negro, probablemente San Martín de Porres, con devoción. La estatua se asemeja al chico negro detenido injustamente. De hecho, cuando cobre vida, el espectador descubrirá que el mismo actor interpreta a ambos, lo que hace que se equiparen las dos situaciones. La estatua se halla en una capilla particular protegida por un enrejado lo cual, de nuevo, contribuye al sofisticado uso de elementos formales audiovisuales y de símbolos del videoclip, al esbozar un paralelismo entre la estatua y el preso detenido, ambos en espacio enjaulado.

Entonces el personaje femenino se tumba, lo que se asocia a su entrega simbólica a la estatua, cosa que provoca que el video salte del tipo narrativo a un registro de videoclip formal, de tipo lírico o poético, omitiendo lo que sucede narrativamente, con escenas de Madonna como flotando en el cielo. Con esa omisión se sugiere más que si se hubiese mostrado, y se remite a la poesía mística que utiliza referentes amorosos para metaforizar dichos trances místicos. La mujer adora hasta el punto la estatua que le besa los pies. La escena alude a una similar de *La edad de oro* de Buñuel (Luis Buñuel, 1930. *L'âge d'or*).



L. Buñuel, *L'âge d'or*

En el vídeo, aparentemente más recatado que otros de la misma época, la pretensión de escándalo se concentra en esa escena de gran calado cultural y religioso, en la que adora a la estatua. Al besar en el pie se entrecruzan varias cuestiones: en primer lugar, se remite al fetichismo sexual, en este caso en un sentido de sumisión de la mujer que Madonna pronto abandonaría para intercambiar papeles, con ella en posición de dominio; al mismo tiempo, presenta visualmente un factor social claramente subversivo, al tratarse de una mujer blanca la que adora el pie de un hombre negro; finalmente, el factor religioso ya comentado, puesto que la mujer devota besa a una estatua de santo, cosa que hará que el santo baje a la tierra y anime la estatua, un argumento de tintes idólatras más escandaloso todavía al mezclarlo con la atracción sexual.

La secuencia de la estatua animada será crucial para la fuerza del videoclip, por la que se busca que el vídeo se desmarque de los demás, y que concentre la carga de

polémica necesaria para un éxito pop. El video pertenece a la etapa en la que la artista intentaba azuzar escándalos por la provocación sexual, lo que ella presentaba con ciertos ramalazos subversivos socialmente, pero a la vez recibía grandes resultados comerciales. Cuando la devoción obra el milagro de que la estatua se anime, esta sale de la capillita enrejada para besar recatadamente a la diva, salida del espacio enrejado que anticipa el destino final del detenido. Igualmente, se juega con la idea de los anuncios publicitarios audiovisuales como una especie de esculturas en movimiento.



Una vez la estatua está viva el videoclip salta de nuevo de registro, ahora al interpretativo. La iglesia deja de ser católica para pasar a ser de tipo pentecostal, preparada para un concierto de góspel. El espectador contempla a un coro, cuyos miembros son en su totalidad negros, quienes interpretan la canción según la iconografía habitual para este tipo de coros. Ello permitirá tratar el segundo subtexto del videoclip relevante para un estudio visual: la cuestión racial.

Respecto a este segundo aspecto polémico del videoclip, sus creadores juegan tanto con la iconografía como con los miedos de unos Estados Unidos conservadores, la mezcla negro-blanca ha provocado temores notorios dentro de esa mentalidad. Se yuxtaponen escenas de tipo interpretativo del coro cantando «Like a Prayer» con otras del flashback narrativo para mostrar ahora sí de manera extensa el suceso ocurrido: el crimen de una mujer por unos pandilleros blancos, en el que un navajazo en el vientre probablemente sea una forma metafórica de referirse a la violación, más la inocencia del chico negro detenido injustamente.

A esas dos líneas se unen imágenes intercaladas de Madonna interpretando el tema frente a cruces ardiendo, una de las imágenes más paradigmáticas asociadas al Ku Klux Klan, un discurso visual que remite al poder institucionalizado como proclive a los prejuicios, al menos en primera instancia. Esas asociaciones y resonancias de las imágenes del videoclip de Lambert —por ejemplo, el paralelismo visual entre las cruces y el KKK—, podía ser entendido en el momento en que se emitía el clip como novedad —finales de los ochenta—, por cualquier televidente estadounidense,

sin necesidad de analizarlo sesudamente, por simple pensamiento visual⁷. Ese proceso de comprensión automático seguro que era todavía más directo entre la audiencia afroamericana, al asociarse crimen y cruces ardiendo (Freccero 1992: 176), por la superposición de las secuencias.



Una vez expuesto este tema y posicionamiento de Madonna, esta es invitada a unirse al coro y es aceptada dentro de él; esa invitación sobresale como otro momento esencial, al suponer otro de los objetivos principales del vídeo: Madonna forma parte —en realidad, sería más justo decir que desea formar parte— de la comunidad negra, es una de los suyos, está allí con ellos, de hecho, en primera línea del escenario, algo también señalado por Scott; «*The dancing also suggests that the character has become one with both the congregation and the black community*» (Scott 1993: 70). El coro canta como si interpretara un tema de góspel y ella baila junto a ellos. Incluso se arrodilla extáticamente ante la solista del coro. A esa escena se intercala otra en montaje en paralelo con la estatua viva y Madonna besándose. La audiencia afroamericana constituía una parte del público principal al que pretendía seducir Madonna, y a quien se dirigía el vídeo.

Resulta interesante observar el contraste que se establece entre los dos individuos principales y las dos comunidades: la comunidad blanca, que además resulta ostentar el poder institucional, detiene sin más investigación al chico negro por simple prejuicio racial; en cambio, la comunidad negra pentecostalista acepta sin más cuestionamientos y en términos de igualdad a la mujer blanca interpretada por Madonna, como también señala Scott (Scott 1993: 71).

La estatua ya puede retornar a su naturaleza inmóvil, toda vez que se supone que la experiencia extática, ha infundido en Madonna el valor necesario y su debate interno se solventa con ella en comisaría, para testificar lo que observó, lo que libera al preso afroamericano. Pero en un último giro de sentido, que aporta aún más complejidad conceptual, un telón cae sobre todos los personajes de la obra, lo que revela a mi juicio una lectura final irónica: todo esto es un teatrillo, en el que el negro inocente ha sido finalmente salvado; ahora bien, ¿habría sido así en el mundo referente, fuera de este teatro / videoclip?

7 Como ejemplo de fácil comprensión, puede servir el análisis de una bloguera actual, Kate, quien capta esta asociación mientras omite otras (Kate, 2017).



En resumen, con este videoclip seguramente fue la primera vez en que Madonna pudo salir del simple estrato musical de estrella pop, con lo que ello comporta, gracias a un producto cultural pensado para atraer segmentos de población ajenos a su mercado habitual: público negro y al mismo tiempo académicos de estudios culturales poscolonialistas, cosa que le podía acarrear el respeto entre la crítica que siempre buscó, en un movimiento que tenía más de operación económica y prestigio institucional más que propiamente artístico. En cualquier caso, se trata de un ejemplo muy significativo del uso del fantasma cultural de la estatua animada dentro del mundo contemporáneo.

Bibliografía

- Abul-Casim Maslama Ben Ahmad. 1982. *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editora nacional.
- Agustín, San. 1988. *Obras completas XVII. La ciudad de Dios II*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Alfonso X El Sabio. 2011. *Las Cantigas de Santa Maria. Vol. 1*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- Arola, Raimon. 1995. *Las estatuas vivas. Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Berton, Linda. 2007. *Videoclip: Storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*. Milán: Mondadori.
- Bruno, Giordano. 2007. *Mundo, magia, memoria (edición de Ignacio Gómez de Liaño)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Canavan, Brendan; McCamley, Claire. 2020. «The passing of the Postmodern in Pop? Epochal Consumption and Marketing from Madonna, through Gaga, to Taylor», *Journal of Business Research*, 107: 222-230.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Copenhaver, B. (ed.) 2000. *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela.
- Freccero, Carla. 1992. «Our Lady of MTV: Madonna's "Like a Prayer"», *boundary 2*, Vol. 19, No. 2: 163-183.
- García Avilés, Alejandro. 2021. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones.
- Gubern, Román. 1997. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hanegraaff, Wouter J. 2016. *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. London / New York: Bloomsbury.

- Illescas, Jon E. 2015. *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Vilassar de Dalt: El viejo topo.
- Kaplan E. Ann. 1993. «Madonna Politics: Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and / as Master-y». Pp. 149-166, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Kate. 2017. «Madonna's 'Like a Prayer' analysis», *Kate's Media Blog*, en <http://kateshillitoemediablog.blogspot.com/2017/06/madonnas-like-prayer-analysis.html>, [último acceso, 5/5/22].
- Kingsley, Peter. 2000. «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica». Pp. 41-76, en Broek, Roelof van den y Heertum, Cis van (ed): *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*. Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica.
- Miguel Ángel [Michelangelo Buonarroti]. 1983. «Carta a Benedetto Varchi (1547)», Garriga, Joaquim (ed.), *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gilly.
- Mitchell, W.J.T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Donostia-Gasteiz: Sans Soleil ediciones.
- Nyenhuis, Jacob E. 2003. *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze Maker*. Detroit: Wayne State University Press.
- Plotino. 1985. *Enéadas, III-IV*. Madrid: Gredos.
- Renau Nebot, Xavier (ed.) 1999. *Textos herméticos*. Madrid: Gredos.
- Scott, Ronald B. 1993. «Images of Race and Religion in Madonna's Video *Like a Prayer*. Prayer and Praise». Pp. 57-80, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Selva Ruiz, David. 2014. *El videoclip. Comunicación comercial en la industria musical*. Sevilla: Alfar.
- Stoichita, Victor I. 1997. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books Ltd..
- Tetzlaff, David. 1993. «Metatextual Giro: >patriarchy >postmodernism >power >money >Madonna». Pp. 239-264, en Schwichtenberg, Cathy (ed.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- Tortajada, Iolanda; & Araüna, Núria. 2014. «Mujeres, violencia y posfeminismo en los vídeos de Madonna». *Área Abierta*, 14, 3: 23-41.
- Weill-Parot, Nicolas. 2002. *Les «images astrologiques» au moyen âge et à la renaissance: spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XIIIe-XVe siècle)*. Paris: Champion.
- Yates, Frances A. 1983. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel.
- Zambelli, Paola. 1988. «Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft». Pp. 125-153, en Merkel, Ingrid, y Debus, Allen G. (eds.): *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*. Washington: Folger Books.
- Zúñiga Carrasco, Iván Renato. 2015. «Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana». *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 26: 152-176.

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

On self-destructing works, on aesthetic aporias and varied attempts to mislead. An interpretation of Banksy's work

Inmaculada Murcia Serrano*

Resumen

En una subasta de Sotheby's del año 2018, una versión en óleo de la obra *Girl with Balloon* del artista callejero Banksy se autotrituró parcialmente en el momento en el que era pujada al mejor postor. En el acto se ponían en juego asuntos teóricos de gran calado. Por un lado, el aprovechamiento del tópico teórico de la agencia material, en este caso, encarnada en un objeto artístico que «cobró vida» en el momento de la subasta; en segundo lugar, el acto en sí de la autodestrucción de la obra, que entroncaba, aunque particularizándolo, con los numerosos gestos iconoclastas que durante siglos han estado asociados con el contexto del arte; en tercer lugar, la importancia del fin perseguido por Banksy, un fin no exento de aporías y fascinantes paradojas que terminaban en la interesante reflexión en torno a la institucionalización y la comercialización de las obras de arte. Todos ellos entroncan con el espíritu con el que nació, en los años sesenta, el arte conceptual.

Palabras clave: Banksy, grafiti, arte conceptual, agencia icónica, iconoclasia

Abstract

At a Sotheby's auction in 2018, an oil version of street artist *Banksy's Girl with Balloon* partially self-destructed as it was being auctioned off to the highest bidder. The event brought into play important theoretical issues. Firstly, the exploitation of the theoretical cliché of material agency, in this case, embodied in an art object that «came to life» at the moment of the auction; secondly, the act itself of the self-destruction of the work, which connected, albeit in a particularised way, with the many iconoclastic gestures that have been associated with the context of art for centuries; thirdly, the importance of the end pursued by Banksy, an end not exempt from aporias and fascinating paradoxes that ended in the interesting reflection on the institutionalisation and commercialisation of works of art. All of them are connected with the spirit in which conceptual art was born in the sixties.

Keywords: Banksy, graffiti, conceptual art, iconic agency, iconoclasm

* Universidad de Sevilla, España imurcia@us.es

Artículo recibido: 19 de julio de 2022; aceptado: 13 de octubre de 2022

«La muerte significa un montón de dinero;
la muerte te convierte en una estrella»
Andy Warhol



Responsables de la casa de subastas Sotheby's trasladando el cuadro parcialmente destruido de Banksy titulado *Girl with Balloon*.

1. Introducción

En una subasta de Sotheby's del año 2018, una versión en óleo de la obra del artista callejero anónimo que firma con el nombre de Banksy se autotrituró parcialmente en el momento justo en el que era pujada al mejor postor. Este había ofrecido 860.000 libras esterlinas, el precio más alto jamás alcanzado por una obra del famoso grafitero. Pasado el *shock* inmediato, lo que quedó de la pieza subastada, cuyo título era *Girl with Balloon*, fue aplaudido con fervor. La acción autodestructiva de aquella obra generaba la sensación de que algo nuevo, original y desde luego nunca visto en la historia del arte estaba produciéndose en la famosa casa de subastas londinense, y quizás por esa razón los restos de *Girl with Balloon* fueron rebautizados por Pest Control, entidad que autentifica y vende las obras de Banksy¹, con el nombre de *Love is in the bin*, lo que devolvía simbólicamente a la existencia a aquel lienzo que había querido desaparecer. Se atisbaban además las enormes implicaciones conceptuales y teóricas que este insólito acto iban a traer consigo y sobre las cuales se centrará aquí la atención. ¿Qué quería expresar Banksy con aquella nueva modalidad de *performance* llevada a cabo en un contexto tan inusual? ¿Qué consecuencias teóricas para la comprensión del arte contemporáneo pudo haber supuesto todo lo que ocurrió en Sotheby's aquella jornada? ¿Cómo interpretar y asimilar el hecho de que fuera la propia obra de arte la que se autodestruyera parcialmente en la subasta?

En el acto propiciado por Banksy a través de su obra se ponían efectivamente en juego asuntos teóricos de gran calado a los que resulta importante prestar atención. Por un lado, el aprovechamiento, para fines concretos que se comentarán aquí, del tópico teórico de la agencia material, en este caso, encarnada en un objeto artístico que «cobró vida» en el momento de la subasta; en segundo lugar, el acto en sí de la autodestrucción de la obra, que entronca, aunque particularizándolo, con los numerosos gestos iconoclastas que durante siglos han estado asociados con el contexto del arte y que se agudizaron con la aparición del arte conceptual; y, en tercer lugar, y casi como síntesis dialéctica de los dos puntos mencionados, el fin perseguido por Banksy con esta acción, un fin no exento de aporías, contradicciones y fascinantes paradojas que terminan en la interesante reflexión en torno a la institucionalización y la comercialización de las obras de arte, asunto que hoy día no es posible ignorar.

1 Banksy creó en 2009 Pest Control para autentificar sus obras creadas para galerías, o sea, litografías, impresiones y óleos, pero no para los grafitis callejeros, gesto cuanto menos ambiguo que ha dado mucho que pensar. Véase especialmente Hutter 2021 y Fernández, 2018.

Antes de abordar estos temas y la relación que todos ellos mantienen, además, con el espíritu del *conceptual art*, recordemos algunos avatares previos a la *performance* de Banksy, necesarios para comprender las implicaciones teóricas que tuvo la escenificación pública de su autodestrucción.



Una de las versiones en grafiti de *Girl with Balloon* de Banksy

Hay que retrotraerse hasta el año 2002, cuando Banksy genera una plantilla que representa a una chica que busca y alcanza un globo rojo con forma de corazón. La plantilla fue estampada en diversos lugares de Londres, y más tarde, vista en enclaves repartidos a lo largo y ancho del planeta. Su enorme difusión a escala mundial la convirtió en una de las obras más conocidas del artista cuyo nombre real se desconoce. Banksy también editó una versión impresa, con 150 copias firmadas y 600 sin firmar. Algunas de ellas se vendieron en un evento multitudinario celebrado en Los Ángeles en el año 2006. Poco después, y como contrapunto a una fama ya desbocada, el artista creó una *versión única* de *Girl with Balloon*, ahora ya sobre lienzo, pintada al modo tradicional, y montada además en un enorme marco dorado igualmente característico e identificable con el que suele encuadrar las grandes obras maestras de la historia del arte. Esta *nueva versión auratizada* de *Girl with Balloon* fue regalada por Banksy, con una dedicatoria, a una persona desconocida (posiblemente, a su fotógrafo, el galerista y organizador de la exposición de Los Ángeles, Steve Lazarides) (Hutter 2021). El nuevo propietario de la obra la entregó a continuación a Sotheby's London para la venta programada el día 5 de octubre de 2018, venta en la que aquel y ahora ya excepcional lienzo protagonizó el primer intento de suicidio de la historia acometido por una obra de arte.

La autodestrucción de la obra de Banksy el día de la subasta fue grabado por varias cámaras de móvil, cuyos vídeos fueron después editados y presentados, primero en Instagram, en un clip de tres minutos titulado *Shred the Love – The Director's half cut*,² y segundo, en Youtube, abriéndose en esta ocasión la secuencia con una vista callejera de Sotheby's seguida de un plano con gente hablando sobre el evento. En el vídeo se ve cómo el subastador inicia la puja en 200.000 libras esterlinas y cómo, a continuación, va llamando a pujas de mayor valor, hasta que el mazo cae cuando la cifra alcanza las 860.000 libras. El vídeo continúa con un plano rápido de una mano que pulsa el botón rojo de un dispositivo de control remoto a través del cual se activa la trituradora instalada dentro del marco; se vuelve visualmente al escenario de la subasta y se ven entonces las muestras de consternación, asombro y risas de un público que asiste atónito a lo que parece en toda regla una obra de arte que ha cobrado vida justo para arrebatársela. La obra se retira de la pared y se traslada a otra habitación. Aparece entonces en la pantalla la inscripción «en los ensayos siempre funcionó...». A continuación, se muestra uno de esos ensayos con un lienzo enmarcado de forma idéntica. Una vez que se

2 https://www.youtube.com/watch?v=ynHI7bU_aPU

pulsa el botón, las tiras del lienzo de prueba caen al suelo mientras se escucha la risa de una mujer. Banksy publicó después otro vídeo en su *feed* de Instagram, titulado «Going, going, gone», en el que mostraba la instalación de la trituradora en el marco, y en el que añadía las siguientes palabras: «Hace unos años, construí en secreto una trituradora en un cuadro... por si alguna vez se sacaba a subasta». El lienzo semidestruido en Sotheby's terminó siendo expuesto, junto con grandes obras de la tradición pictórica europea de artistas como Rembrandt o Duchamp, en la Staatsgalerie de Stuttgart, a donde fue donada temporalmente por su propietario (Hutter 2021).

Si la fama de *Girl with Balloon* era ya indiscutible, la de la «broma» de Banksy no se quedó atrás. Sotheby's negó cualquier complicidad en la acción, pero supo aprovechar para beneficio propio el acontecimiento anunciando que lo que había pasado allí marcaba un hito en la historia: *Love is in the bin* era la primera obra de arte nacida en el seno de una subasta. El espectáculo en el que consiste ya hoy buena parte del arte actual alcanzaba cotas muy pocas veces vistas en su historia. Entre la *performance* y la burla, entre el escándalo y la fascinación, *Girl with Balloon* entraba a engrosar las filas de las obras más controvertidas de la historia reciente del arte.

2. Grafiti y arte conceptual. Paralelismos y paradojas

Banksy es quizás el representante más conocido de las obras de arte callejero, *street art*, o grafitis, intervenciones artísticas en el espacio público urbano con algunas particularidades que conviene recordar.³ La versión moderna del grafiti (ya que dibujar o escribir en las paredes es algo que se ha hecho desde siempre) tiene su origen en la Filadelfia de los años sesenta, aunque se hizo especialmente popular pocos años después, en los suburbios de Nueva York, en paralelo con la emergencia de la cultura *hip hop* (Moriente 2015).

Es característico de la obra callejera el que se presente al público con carácter serial o repetitivo, manera a través de la cual sus autores consiguen cierto reconocimiento de marca, pese a que, a su vez, suelen preservar su nombre bajo pseudónimos, o, directamente, ocultos en el anonimato; y no sólo lo hacen con respecto a la identidad real o a su género, sino incluso en relación con el número de personas que pueden responsabilizarse de la autoría.⁴

Como arte urbano, el destinatario de los grafitis es el transeúnte de la ciudad, y como arte pintado en las paredes y muros de las ciudades, tiene carácter eminentemente efímero. El grafiti no sólo está expuesto a las vicisitudes climatológicas del lugar, sino también a la acción de otros grafiteros y a las de las autoridades locales, que, normalmente, están obligadas a borrarlo. Este carácter hace que, en muchas ocasiones, la fotografía o el vídeo, como ocurre con *Girl with Balloon*, formen parte de la propia obra, y que lo hagan para preservarla en la memoria colectiva, aun a riesgo de hacerle perder una de sus cualidades más representativas, la fugacidad. Pero es también consecuencia directa de esta caducidad tan moderna y que tanto habría satisfecho a Bau-

3 Desde finales de la década de los ochenta la bibliografía dedicada al grafiti contemporáneo ha proliferado considerablemente. David Moriente (2015) orienta pormenorizadamente sobre dichos trabajos.

4 Sin entrar en más detalles, digamos que los estudiosos han concluido con que, en el caso que nos ocupa, el nombre real del artista es probablemente Robin Gunningham. En sus primeros trabajos, se llamaba a sí mismo «Robin Banks», y luego empezó a firmar las obras con spray como «¡Banksy!». El signo de exclamación connota el «bang» onomatopéyico, como expresión de un disparo. El artista firma sus libros como «Robin Banksy», muy cerca de «robar bancos», como él mismo sugirió en imagen y en palabras. Véase más detalles sobre su identidad en Hutter 2021.

delaire, el que los grafitis suelen escapar de su posible comercialización como obras de arte, condición que además forma parte de la ideología antisistema que los sustenta. Pero, así como muchos grafitis han terminado siendo protegidos por las autoridades, dejando de ser obras efímeras, otros han sucumbido igualmente a la ley de la oferta y la demanda, bien porque los muros en los que han aparecido eran de propiedad privada, bien porque, como ocurre en el caso de Banksy, el autor goza ya de tal reputación que la posesión de una de sus obras puede ser considerada como una inversión más que rentable⁵.

Como se ve, el grafiti como arte no está exento de muchas de las paradojas y contradicciones que aquejan al arte contemporáneo desde que comenzara su andadura en las vanguardias, y quizás le pase como en cierto modo le ha pasado a aquel, a saber, que su halo romántico de arte canalla, antisistema y *underground* que le caracterizaba termine perdiendo parte de su credibilidad.

No se ha insistido aún en los múltiples paralelismos que, en efecto, muestra el *street art* con el arte contemporáneo, en particular, con el llamado *arte conceptual*. Aunque no es el objetivo fundamental de este trabajo, conviene revisar algunas ideas relativas a esta conexión, ya que permitirán esclarecer la importancia artística e histórica de la *performance* de Banksy.

Si bien, en un principio, se le denominó «arte del concepto», mostrando de manera mucho más evidente las relaciones que se querían establecer con la problemática general del lenguaje⁶, el término «arte conceptual» empezó a ser utilizado por Sol Lewitt en torno a la segunda mitad de la década de los años sesenta para referirse a aquellas otras en las que «la idea tiene mucha importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada.» (Lippard 2004: 20) Como rememora Lucy Lippard, Le Witt comentaba en 1969 que:

Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse [...]. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto. (Lippard 2004: 21)

5 El precio de sus obras ha aumentado, de hecho, de forma exponencial con el paso de los años. En 2007 la casa de subastas Sotheby's vendió la obra *Bombing little England* por 102.000 libras. Sólo unos meses después Bonhams sacó a subasta la obra *Space Girl & Bird* y alcanzó un precio de 288.000 libras. En el año 2013 la revista Forbes publicó un artículo en el que valoraba en veinte millones de libras las ganancias de Banksy tras la venta y subasta de muchas de sus obras. En el año 2015 se subastó su obra *Silent Majority* creada en 1998 por 625.000 euros. (Fernández 2018).

6 La expresión «arte de concepto» se la debemos al ensayo, de mismo título, publicado en 1963 por Henry Flint, artista del movimiento fluxus, que la usa para definir un arte caracterizado por sus relaciones con el lenguaje. En 1969, el grupo artístico inglés Art & Language publica el primer número de su revista *Art-Language*, subtitulada *The Journal of conceptual art*, y, el mismo año, Joseph Kosuth escribe: «[Desde Duchamp] todo el arte es conceptual [en sí mismo] porque sólo existe conceptualmente». La expresión se impone internacionalmente a finales de los años sesenta, aunque no deja de discutirse. Así, en 1973 aparece la primera antología sobre las nuevas formas artísticas con el título de *Idea art*, dirigida por Gregory Battcock; por su parte, la recopilación de materiales *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, de Lucy Lippard, habla cautelosamente el mismo año del «así llamado arte conceptual». (Marzona, 2005). Las aportaciones del arte conceptual analítico-lingüístico, con su esotérica defensa de una articulación rigurosa entre el arte y la filosofía, desmerecieron por lo demás el carácter sensible de la estética tradicional, al inclinarse por una concepción del arte en el que este se identificaba con su definición a través de proposiciones lingüísticas. Lo paradójico, para Vindel y otros autores, es que la formalización de sus propuestas (ya fuera en obra, archivos, catálogos o revistas) «adoptaba un estilo específico, en la que el diseño y la tipografía cumplían un rol esencial». «La apariencia sensible (siquiera sea como resto), la definición conceptual y los discursos críticos/ curatoriales del arte convivirán siempre de modo conflictivo.» (Vindel, 2015: 12)

La definición de Sol Lewitt hablaba por sí misma. Aunque no por ello haya que desestimar la complejidad y heterogeneidad de planteamientos que, desde los años sesenta, exhibían los artistas conceptuales (Marzona 2005), es cierto que casi todos ellos pretendieron, en efecto, realizar formas artísticas en las que los elementos sensibles fueran mínimos o incluso desaparecieran en beneficio de la idea, es decir, del pensamiento que animaba la obra de arte. Se atisbaban en esos gestos una serie de distanciamientos críticos respecto al ocularcentrismo que propugnaban teorías formalistas en boga, como ocurría especialmente con el de famoso Clement Greenberg. (Vindel, 2015: 11). Relativizado, pues, el elemento sensible, el componente intelectual de la nueva obra de arte conceptual podía revestir formas distintas: desde una mera idea poética, a una reflexión sobre la naturaleza misma del arte, su necesidad para la vida, o una crítica al sistema artístico. Se destacaban además, explícitamente, los componentes mentales del arte y de su percepción (Marzona 2005: 7). Nótese que el cuadro autotriturado de Banksy encajaba perfectamente en esta descripción: no sólo por la crítica a la comercialización del arte que entrañaba como contenido ideológico fundamental, sino por el gesto escenificado de la destrucción de su elemento sensible, verdadero señuelo escandaloso de una obra que iba a dar mucho que hablar.

La obra autotriturada de Banksy entronca por eso, en lo que respecta a su desmaterización, con algunos hitos del arte conceptual, por ejemplo, el *January Show*, exposición celebrada en Nueva York en 1969, en la que participaron Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Robert Barry, bajo la astuta dirección de un joven marchante de apenas veintiséis años, Seth Siegelau. Como responsable del catálogo de la muestra, Siegelau la calificó de la siguiente y curiosa manera: «La exposición consiste en (las ideas comunicadas en) el catálogo; la presencia física (de la obra) es suplementaria al catálogo». La desmaterización total de la obra de arte llegaba así a su consumación. De hecho, el catálogo estaba formado por la descripción que cada artista hacía de una o varias obras que, sin embargo, no llegaría nunca a realizar (Lippard 2004: 119). Más allá de los detalles que cabe recordar de este catálogo y su nunca llevada a cabo exposición, está claro que la intención era mostrar que no era necesario exhibir visualmente las obras para poner en práctica el arte. Lo importante era la comunicación de su idea, que era justamente lo que se ofrecía en el catálogo de la exposición. La lección que impartió el *January Show* fue, pues, que *se puede sacrificar el objeto obra de arte sin dejar por ello de hacer arte*. Es este el postulado desde el que se activa, por control remoto, la trituradora inserta en *Girl with Balloon*, aunque no debe olvidarse que el lienzo quedó hecho trizas *sólo hasta la mitad*, curioso error (o quizás acierto) que tampoco hay que ignorar.

En ambos casos, grafiti y *conceptual art*, suele haber además una intención sociopolítica más o menos explícita que vertebra el contenido o el mensaje de la obra. Es ya un lugar común convertir en blanco fundamental de dicha crítica al propio sistema o Institución Arte, contra la que los artistas arremeten sin piedad, mientras se benefician de sus múltiples servicios y ventajas. En paralelo con el descrédito progresivo que experimentan las definiciones normativas del arte, los creadores reinterpretan y critican profundamente la esencia y la definición tradicional del arte.⁷ También el grafiti lo

7 Según Marzona, se señalan con frecuencia cuatro ámbitos, no rotundamente separados entre sí, en los cuales el arte conceptual ha contribuido a una renovación profunda del concepto artístico. 1) La división y la equiparación de la concepción y de la plasmación material de la obra de arte dan lugar a una desatención considerable de las

hace cuando elude, por ejemplo, la categoría de «artista» o de «genio», fundamentales para la legitimación filosófica de la Institución Arte, al sumir a los artistas en el anonimato, así como al quebrar la distancia entre arte y espectador, tan auspiciada por la institución también en su vena comercial (Hansen y Danny 2015; Moriente 2015; Aladro et al. 2018). El arte conceptual, desmaterializado, debilitó igualmente la noción de artista, al menos en su consideración más técnica, aunque, al mismo tiempo, enfatizó su pretensión intelectual, con la cual se medía ahora la calidad de la obra. Es lo que ocurre en casi todos los grafitis de Banksy y, muy en particular, en el caso de *Girl with Balloon* y su transformación en *Love is in the bin*, obra doble en la que la figura del autor está aparentemente ausente, mientras que su ausencia potencia por contraposición el contenido ideológico que expresa por sí misma y que le da razón de ser.

Por seguir con las analogías de esta obra de Banksy y algunos de los fundamentos teóricos del arte conceptual, está claro que la pretensión ideológica de cuestionar el propio sistema institucional del arte –símbolo para los primeros artistas conceptuales de su incorporación al sistema del capitalismo tardío–, es uno de los objetivos más evidentes de *Girl with Balloon*, obra sabiamente «escurrida» en una subasta para, una vez dentro, reventar la puja –y, por lo tanto, su posibilidad de convertirse en objeto de comercialización–. Pero, como también ocurriera con muchos *objetos* del arte conceptual (Marzona 2005), la paradoja de *Love is in the bin* es su conversión final y pese a todo en una obra de arte con todas las de la ley, no sólo *comprada*, incluso con su parcial destrucción, a un precio escandaloso, sino además *expuesta en un museo*, es decir, en el seno de la institución a la que los grafitis eran supuestamente tan refractarios. Cuando en los años setenta, museos y coleccionistas comenzaron a adquirir obras de arte conceptual, objetos en realidad insignificantes sensiblemente, pero auratizados por su componente ideológico, se adelantaba ya una de las principales contradicciones con las que tendría que lidiar el arte contemporáneo y que se reproduce en el caso del lienzo autotriturado de Banksy: su éxito comercial no podía sino señalar directamente a su fracaso como idea. ¿Qué otra cosa se puede decir que ocurrió con la obra subastada del grafitero londinense? ¿No resulta sumamente irónico el que la nueva obra nacida en la subasta, *Love is in the bin*, terminara siendo, en efecto, expuesta en una galería de arte? Allí, la obra –en origen, un grafiti, no lo olvidemos– se exhibió durante unos meses con todas las medidas de seguridad pertinentes, protegida por una placa de cristal, con la que se la preservaría –ojo con esto– de posibles destrucciones intencionadas, y que simbólicamente subrayaría su nuevo valor artístico, logrado después de haberse vendido y autoaniquilado parcialmente en una *performance* ya inolvidable que, en relación inversa a su pérdida material, incrementaba su valor artístico.

El grafiti, en definitiva, tiene una enorme deuda contraída con estos y otros muchos caracteres identificables con el *conceptual art*, el arte de las ideas y de la desmaterialización. Algunos de ellos volverán a tratarse en este trabajo. Pero, como el arte conceptual, el grafiti tampoco está exento de muchas de sus contradicciones. Quizás

habilidades artesanales del artista y al mismo tiempo abandonan la visión de la obra de arte como una formación estética cerrada en sí misma. 2) Las estrategias analíticas se enfrentan al dogma modernista de la vialidad del arte, que no tarda en perder su pretensión de validez universal en prácticas artísticas que niegan el contenido estético del arte. 3) Los condicionamientos contextuales del arte, su situación como mercancía y su circulación en las instituciones se sistematizan en proyectos artísticos que al menos a corto plazo logran sacudir el *statu quo* de la distribución y presentación del arte. 4) El juego con las posibilidades de la publicidad y su análisis de funciones ocupa el centro de diversos intentos en los que el arte abandona su autonomía sensitiva en un contexto sociopolítico. (Marzona 2005: 24–25).

hasta se hayan intensificado, pues hay que partir del reconocimiento de que el abismo entre el arte callejero y el arte institucionalizado se antojaba, al menos, en teoría, insalvable; y, sin embargo, como ocurriera con el arte conceptual, las imbricaciones, intereses recíprocos y comunicaciones finales entre uno y otro bando no tardaron en forjarse.⁸ En este trabajo se abordarán muchas de estas paradojas, pues no de otra forma se entiende en toda su complejidad el acto autodestructivo de *Girl with Balloon* acaecido en la subasta de Sothesby's.

En el caso en particular que nos ocupa, una de las contradicciones más obvias es la que existe entre el conspicuo esfuerzo de Banksy por preservar su anonimato y el carácter celeberrimo que tiene su obra y su escurridizo ser. Es cierto que en la fama mundial alcanzada por Banksy han desempeñado un papel determinante las redes sociales y la difusión global que las nuevas tecnologías permiten hacer hoy en día. Pero no es menos cierto que ese éxito, unido al anonimato, ha revertido en una suerte de idealización, auratización o mistificación del propio personaje muy pocas veces vista en la historia y cuyas consecuencias aún están por valorar (Moriente 2015). Sea como sea, está claro que la figura de Banksy no deja a nadie indiferente. En el interludio entre lo aurático y lo banal, entre el arte serio y la broma, a medio camino entre la crítica y la aprobación, entre lo efímero y lo atemporal, exhibe Banksy sus obras mientras esconde su identidad tras creaciones que a veces suscitan preguntas de complicada respuesta. *Girl with Balloon* es una de sus actuaciones más logradas.

3. *Girl with balloon*: una obra que cobra vida para autodestruirse

Que las cosas cobren vida es un tópico de la investigación antropológica y etnológica del que se ha escrito largo y tendido y que tiene mucho que ver con el auge que en los últimos años han tenido los estudios entorno a la cultura material y la agencia de las cosas. También las obras de arte y las imágenes en general han sido muchas veces analizadas a la luz de estas posibilidades de acción, conformando de hecho uno de los apartados más relevantes de las teorías recientes sobre la agencia material⁹. Autores de la importancia de Aby Warburg, a través de la *Kunstpsychologie*, o Henri Lefebvre, quien discute el tópico de la magia de los objetos a partir de las tesis marxistas sobre el carácter fetichista de la mercancía; hasta llegar a las teorías sobre los deseos de las imágenes de Thomas Mitchell, los *actos fotográficos* de Philippe Dubois, sin olvidar por el camino las

8 A ello se ha referido ya Manuel Ruiz Zamora en sus *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura* (2014): «Es cierto que la imagería del grafiti no sólo ha inspirado algunos de los rasgos más relevantes y significativos en la obra de muchos artistas de reconocido prestigio, sino que se ha convertido, en ocasiones, en el medio a través del cual algunos de ellos han logrado acceder a los circuitos oficiales de difusión y comercialización de la obra de arte: los casos de Jean Michael Basquiat o de Keith Haring tal vez sean los más representativos y conocidos. No obstante, aunque tales influjos resultan objetivamente detectables tanto en las obras de determinados artistas como en diversas tendencias y estilos de carácter más genérico, nunca se había producido una declaración de reconocimiento ideológico e institucional tan explícito y clamoroso como la que representa la exposición que le dedica una institución tan prestigiosa e influyente a efectos de creación de opinión como la Tate Modern de Londres. Por supuesto, teniendo en cuenta lo que Fredric Jameson ha denominado «<lógica cultural del capitalismo tardío>», han tenido que ocurrir previamente una serie de hechos de carácter más bien extra-artístico para que el grafiti se haya hecho acreedor a la, en apariencia, honrosa atención que le ha dispensado el Arte oficial. El insólito precio que han alcanzado algunas de estas manifestaciones de arte callejero, y la circunstancia de que entre sus compradores se encuentren algunas de las más refulgentes figuras del star system del cine o del arte no son sin duda los menos relevantes.»

9 En España, se ha ocupado activamente de este tópico el equipo de investigación, dirigido por Ana García Varas, sobre agencia de las imágenes, del cual tengo el honor de formar parte. Véase su web: <https://imagenesaccion-y-poder.com/proyecto/>. Este artículo debe considerarse parte de esta investigación grupal, de ya más de cuatro años, y que acaba de renovarse en el año actual de 2022 con un nuevo proyecto I+D+i.

reflexiones, ya clásicas, de David Freedberg en *El poder de las imágenes*, o de Alfred Gell en *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, son muchas y variadas las aproximaciones que se han hecho a esta dimensión vital y energética de las imágenes. *Girl with Balloon* puede interpretarse también, aunque parcialmente, a la luz de algunas de estas teorías.

Nada quita el que todos sepamos que la obra de Banksy pudo autodestruirse de manera aparentemente autónoma porque su autor había incorporado al marco un dispositivo, susceptible de activarse por control remoto, a través del cual el cuadro se trituraría en cuanto alguien lo activara. No importa este detalle porque lo relevante, lo que se buscaba, era el efecto que semejante actuación por parte del lienzo causaría en el público, tanto el presente como el diferido, público que jamás habría imaginado que sería testigo de un espectáculo tan imprevisible, inesperado y sorprendente. Esto es lo relevante y, por tanto, lo que ha de detener toda la atención, y no tanto cómo Banksy lo hizo posible. El hecho en sí de que, en medio de la subasta, justo cuando la puja acababa de finalizar, el cuadro que iba a ser vendido se activase y comenzase a autodestruirse es el causante del asombro que la *performance* pretendía ocasionar, y no lo hacía tanto por adquirir movimientos o fisonomías propias de un cuerpo orgánico, cuanto por iniciar una acción destinada a culminar, paradójicamente, en la autodestrucción. La obra de Banksy mostraba al espectador todo su potencial para activarse, aunque la finalidad de su acto fuera su desactivación.

Resulta curioso que, visto a la luz de la tripartición que hace Horst Bredekamp de los *actos icónicos*, la *performance* protagonizada por *Girl with Balloon* pueda ser entendida en cierto modo tanto como un «acto esquemático», como un «acto sustitutivo» y hasta como un «acto intrínseco». «Esquemático», por cuanto la imagen logró dar el efecto de vitalidad (Bredekamp 2017: 78), o al menos, de movimiento, por muy mecánico y aparatoso que pareciera, al incluir una trituradora de papel en virtud de la cual dejaba de ser un ente inmóvil o inerte y actuaba; *Girl with Balloon* se convertía así en una *imagen autómata*, aunque esta dimensión fuese aludida de la manera más sencilla que cabía imaginar, ciertamente, algo *naif* y por ello mismo hasta encantadora, pues, en plena época de internet, de la alta velocidad y de la transmisión de datos en tiempo real, evocaba con su estética de industria pesada a los cachivaches mecánicos más propios de otras épocas de la historia. Mucho del asombro mostrado por el público en el evento pudo tener que ver con ese aire *vintage* que exhibía la *performance* llevada a cabo por el lienzo.

En segundo lugar, *Girl with Balloon* podía ejemplificar también los «actos icónicos sustitutivos» (Bredekamp 2017: 129) en su vertiente más destructiva, porque la función que Banksy asignó a la chica con globo fue justamente la de ser objeto de ataque si llegaba a ser subastada, como anunció en el vídeo que acompañó a la obra. Es decir, *Girl with Balloon* dejaba de ser *Girl with Balloon* en el momento mismo en el que quedaba vendida al mejor postor, instante en el que merecía ser destruida para significar simbólicamente un alejamiento del autor y de ella misma –de origen, no lo olvidemos, grafitero– de ese su engendro ahora ya pervertido por el mercado. En otras palabras, *Girl with Balloon* se convertía en objeto de un acto de iconoclasia susceptible de ser sufrido y causado, curiosamente, por ella misma, por cuanto, una vez subastada, había traicionado su naturaleza grafitera y, por tanto, incorruptible por el mercado. *Girl with Balloon* se había desdoblado, se podría incluso decir, había dejado atrás su esencia no mercantil, para convertirse en un objeto de consumo, nueva personalidad contra la que había que rebelarse; y ¿qué mejor forma de escenificar esa rebelión que haciendo que

ella misma se autodestruyera? Puesto que este tema es fundamental para entender el sentido de la *performance* se le dedicará un apartado más adelante.

Finalmente, *Girl with Balloon* encarna también los «actos icónicos intrínsecos» de los que habla Bredekamp, porque su potencia performativa nacía de su mismo interior, de su particular modo de haber sido construida, en este caso, a través de la incorporación de una trituradora de papel en el interior del marco. Si lo que particulariza a este tercer tipo de actos icónicos es, como dice Bredekamp, su capacidad de verter la reflexión sobre sí (Bredekamp 2017: 36), es obvio que la chica con globo ejerce desde sí misma ese acto que revierte y atenta contra su propio ser. *Girl with Balloon* es igualmente una obra que se expresa y actúa en primera persona del singular, una *forma-yo*, en denominación de Bredekamp, y, tanto lo es, que puede ser calificada, en efecto, como la primera obra de arte suicida de la historia. En este sentido, y aunque su inclinación sea tanatológica, *Girl with Balloon* forma parte de la estirpe de todas esas obras que, como estudia Bredekamp, cobran vida e interpelan a los destinatarios, como el *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck, cuya mirada persigue al público por el espacio de la exposición (Bredekamp 2017: 61); o el inolvidable cuadro de Pere Borrell de Caso, titulado *Huyendo de la crítica* (1874), que personifica a la misma pintura en la forma de un adolescente con mirada de asombro y curiosidad, que sale literalmente del marco para advenir a la vida. Es fructífera esta comparación entre *Huyendo de la crítica* y *Girl with Balloon*, pues en ambos casos presenciamos obras que ya no quieren ser lo que son (afirmación que encantaría formular a Thomas Mitchell, por cierto) y que están dispuestas a sacrificar su ser para pasar a convertirse en algo distinto (un marco sin cuadro, en el primero; un marco con el cuadro hecho trizas, en el segundo). Lo característico del acto icónico intrínseco es pues su *autonomía performativa*, razón por la cual Bredekamp lo considera la forma más pura de los actos icónicos (217:244).

Llegados a este punto, la pregunta que quedaría por responder es la siguiente: ¿por qué protagonizó la obra de Banksy esta *performance*? ¿por qué dejar que fuera *Girl with Balloon* la que llevase a cabo la iniciativa en el evento? ¿por qué montar todo este espectáculo para que pareciese que era la obra y no el autor quien actuaba? La respuesta tiene que ver, fundamentalmente, con la necesidad de rememorar, en un momento tan señalado como es la puja –hacerlo, precisamente, desde este ámbito tan lejano ya del *street art*–, el carácter anónimo que particulariza a las obras grafiteras antonomásticas. El autor de un grafiti, también incluso cuando de una obra que va a ser subastada por un precio astronómico se trata, ha de exhibir, para que se precie, la «marca de la ausencia» (Ruiz 2014), porque –eso es lo que nos recuerda el lienzo–, es un grafitero, es decir, un artista vandálico y antisistema, y no uno vendido al mercado. Autodestruyéndose, *Girl with Balloon* se agarraba, antes de ser pervertida en la subasta, al único asidero que posiblemente le quedaba, su carácter anónimo, símbolo de su incorruptibilidad e integridad como arte no susceptible de mercantilizarse, que era hasta capaz de auto inmolarse antes que sucumbir a las zarpas del capital. Todo el dispositivo técnico que requirió su *performance* tenía como finalidad simbolizar, *in extremis*, su naturaleza anónima y grafitera, esa que aún no había perdido, pero que lo estaba a punto de hacer, y que iba a ser capaz de manifestarse en el momento final, en la agonía previa a su muerte por comercialización. Por contraposición y en sentido inverso, *Love is in the bin* constituiría entonces la primera obra creada por sí misma a partir de su destrucción; el ave fénix que renace de sus cenizas. En esto era, sin lugar a duda, una obra pionera.

4. El acto iconoclasta de *Girl with balloon*

Girl with Balloon no sólo es una obra que parece cobrar vida para a continuación arrebatársela; en tanto que el cometido de su *animación* es autodestruirse, es posible considerarla también como una *performance* en la que se escenifica un acto de iconoclasia, con la particularidad de que este acto se dirige contra sí misma. Ya se ha hablado aquí de la condición desdoblada del lienzo de Banksy, de su posible consideración en términos de proceso o transición *desde* una obra con ecos de su naturaleza originalmente callejera –una obra aún pura e inmaculada titulada *Girl with Balloon*–, hasta su conversión en un lienzo semitriturado y vendido al mejor postor, *Love is in the bin*. La primera *aparenta decidir* en un momento claramente crítico desde el punto de vista ideológico –el de su subasta–, que es mejor autodestruirse que seguir existiendo en la modalidad de obra vendida a la perversión del capital; y justo la *performance* que protagoniza en medio de la subasta representa el acto por el que se pone fin a la posibilidad de esa existencia, acto que se lleva a cabo gracias al dispositivo interno que medio tritura el cuadro. Si lo expresamos en los términos de Juan Damasceno, precursor en la teoría tradicional de la iconoclasia, de poder ser un objeto de veneración, un *ídolo* al que venerar, la obra de Banksy se torna, en el momento en que cae el mazo de la puja, en un *icono* que merece ser destruido (Otero 2012). He ahí el acto iconoclasta que tan relevante parece ser en este ejemplo.

Aunque el gesto pareciese de lo más original, Banksy no es el primer artista que ha eliminado una obra de su lugar de exhibición –en su caso, de la subasta en la que iba a ser vendida, pero que iba a su vez a convertirse en el escenario de su conversión en otra obra distinta–. La cancelación, la supresión o la inhabilitación de obras de arte es uno de los recursos más característicos del arte conceptual (Boehm 2012)¹⁰. La artista estadounidense, Adrian Piper, por ejemplo, colgó en una muestra de arte contemporáneo un texto en el que se podía leer:

La obra destinada a este espacio ha sido retirada. Se decidió retirarla como medida de protección ante el estado de temor cada vez más difundido. Antes que someter la obra a las influencias tóxicas y letales de ese estado, me resigno a su ausencia como prueba de la incapacidad de la expresión artística para tener una existencia significativa ni no es en un estado de paz, igualdad, verdad, confianza y libertad. (Cit. por Lippard, 2004)

Su obra era *por negación*, igual que ocurre con *Love is in the bin*, nacida de las cenizas de *Girl with Balloon*. Se invitaba a reflexionar así en torno al lugar que le es propio a las obras artísticas, aquel en el que reciben su nacimiento, pero también –he aquí la novedad– aquel en el que desembocan para morir, ¡y hasta para resucitar! (en el caso de

10 Quizás uno de los eventos más memorables a este respecto fuera el protagonizado en 1971 por el artista Buren, y que afectó a una muestra de Dan Flavin y Donald Judd. Pese a que este episodio cuenta como uno de los más famosos del arte conceptual, las implicaciones iconoclastas y de crítica a la institución que los sustenta son también más que evidentes. En aquel año, y dentro de las actividades del Guggenheim Museum de Nueva York, Buren colocó en el hueco central de las galerías circulares del museo construido por Frank Lloyd Wright una enorme tela de rayas, de 20 x 10m, que invadía, literalmente, el espacio de la exhibición. Los dos artistas afectados por semejante invasión del espacio exhibitivo, y, por ende, de la visibilidad óptima de su obra, pusieron una queja, y la banda rayada de Buren fue retirada de aquel espacio. Buren estaba poniendo en pie una acción de negación del espacio institucional que entrañaba un gesto iconoclasta, ya que impedía la exhibición de las obras de Judd y Flavin. Otro caso paradigmático es el de Robert Rosenberg, quien borró un dibujo de De Kooning efectuando un blanqueado sobre él. Desde entonces, el ataque directo contra una obra parece haberse convertido en un parte esencial de las convenciones artísticas actuales. (AAVV, 2007: 47).

Banksy, no es casualidad que ese espacio sea el de una subasta)¹¹.

La relación entre iconoclasia y arte moderno constituye uno de esos encuentros que, mirándolo con cierta perspectiva, parecen inevitables. Si algo es determinante en toda iconoclasia es la relación tan problemática que establece, como después hará el arte conceptual, entre el contenido, el significado o la idea de la obra y su plasmación o exteriorización material. La iconoclasia es un acto que se lleva a cabo contra las imágenes físicas (*pictures*), característica de esta actitud que constituye al mismo tiempo su limitación. Porque no por destruir los medios en los que se plasman las imágenes, se pueden destruir las imágenes mismas (Belting 2015). Como lo estipuló el ya citado Juan Damasceno, la iconoclasia se refiere fundamentalmente a la relación que se establece con el objeto físico, relación que se antoja problemática y que debe ser, por tanto, regulada (Otero 2012: 14–15). Todo ello tiene además mucho que ver con el placer que proporcionan las imágenes. A veces ese placer es tan desmedido que el gesto iconoclasta se impone (Otero 2012: 15–16). Otras veces, los gestos iconoclastas que atentan contra la dimensión física de una imagen tienen la pretensión de destruir un símbolo a través de la vandalización de su representación material, idea que es posible encontrar –y este sería su mejor marco teórico de referencia– detrás del acto autodestructivo de *Girl with Balloon*. Pensemos que la materialidad de esta obra queda parcialmente destruida en la subasta para adquirir, digámoslo así, un estatus intermedio que apunta a su inmaterialidad, o, al menos, a un proceso de desmaterialización abortado, pero no por ello menos simbólico.

Esta interpretación de la iconoclasia como destrucción simbólica de un concepto al que la imagen alude y con la que es posible entender la obra de Banksy tiene también algunos antecedentes artísticos interesantes. Quizás uno de los más famosos sea el protagonizado por la sufragista Mary Richardson cuando, en 1914, asestó siete cuchilladas a la *Venus del espejo* de Velázquez, encarnación, para la activista, del paradigma ideológico del patriarcado que era necesario derrocar. El daño hecho a la obra se compensaba y justificaba por la legitimación ideológicamente excelsa que suponía la idea que se defendía y que se daba a conocer a través del acto iconoclasta: la defensa del voto femenino, en el caso de la venus velazqueña; la crítica a la comercialización del arte, en el caso de Banksy.



Banksy, *Whitewashing Lascaux*.

Love is in the bin no es tampoco el único ejemplo de iconoclasia que cabe encontrar en el seno de la propia y extensa obra de Banksy. De hecho, es un tema muy recurrente en él, por no decir de la propia historia del grafiti –siempre sometido, por su naturaleza

11 Idea que entronca igualmente con las pretensiones del arte conceptual. Pensemos que, a finales de los años sesenta, en paralelo con la idea de aislar la concepción o la estructura mental de la obra de arte de su realización material, se abrieron nuevas vías de presentación, distribución y mediación de un arte «sin objeto», en muchos casos, manifiestamente distintas de las formas tradicionales de exposición. Un catálogo o una tarjeta de invitación podían sustituir una exposición tradicional, y un simple telegrama, una entrevista o una breve nota sobre un artista servían ahora de comentario de una exposición (Marzona 2005: 7).

vandálica, callejera y efímera—, a actos de destrucción, borrado o apropiación. Una de las obras más corrosivas de Banksy representa, a este respecto, a un presunto empleado municipal que elimina, con toda la parafernalia química necesaria, una serie de figuras pintadas en la pared que recuerdan a uno de los más conocidos ejemplos de «arte rupestre». El mensaje que se desprende resulta tremendamente rico en preguntas y problemáticas conceptuales relacionadas con la estética. La obra pone de manifiesto, por ejemplo, la cuestión de la falta de criterios para determinar lo que debe ser borrado y lo que debe ser protegido; cuestiona además los fundamentos por los que el arte rupestre merece ser conservado e incluso idolatrado por un uso discutiblemente extendido de la noción moderna de arte, que, en verdad, no le pertenece. Por el contrario, pone de manifiesto la injusticia que supone «borrar» los grafitis y considerarlos como meras obras de gamberros callejeros (Ruiz 2014).



Izquierda: Banksy, *Slave Labour*.

Derecha: Oso Panda atribuido a Banksy y/o a su entorno.*

Otro ejemplo es el famoso grafiti, *Slave Labour*, creado supuestamente por Banksy con motivo de la celebración de las Olimpiadas de 2012 en Londres. Tras ser robado para una subasta, fue sustituido en la misma pared por un conocido oso panda sometido una y otra vez a apropiaciones, borrados y juegos de retórica visual cuyo seguimiento resulta sumamente interesante. Todos los avatares por los que pasó esta intervención callejera han sido detallados por Susan Hansen & Flynn Danny en un artículo de fácil localización (2015)¹², por lo que se recordarán aquí sólo aquellos momentos que retratan mejor los gestos iconoclastas que contienen.

Después de que el ayuntamiento blanqueara el muro en el que apareció el oso panda —primer acto de destrucción de la imagen—, respetándose no obstante una pequeña representación de una rata estarcida atribuida a Banksy y por eso protegida, el muro permaneció limpio varios meses, hasta que, en 2013, apareció en él otro estarcido monocromo, colocado sintomáticamente sobre el original, que representaba al oso panda ubicado ahora sobre el logotipo del nombre de Banksy, lo que aparentemente lo identificaba como autor de esta obra; sin embargo, el oso llevaba un cartel que declaraba su negación de una forma directa y sin ambages: «Esto no es un Banksy», texto que contradecía la reivindicación anterior de la autoría y que esclarecía a su vez el papel de la pipa que sostenía en su boca el oso, un claro guiño a la inscripción «Ceci n'est pas une pipe» de la obra de Magritte titulada *La traición de las imágenes* (1928–1929). Como

12 «This paper examines the dialogue and transformation of public space that occurred after Banksy's *Slave Labour* was removed without notice from a wall in North London, transported to Miami and listed for auction. Despite the high-profile media coverage of the 'theft' of Banksy's piece, the explosion of new works provoked by its extraction was for the most part simply erased as it appeared. We argue that the excision of *Slave Labour* provided a 'gap in the sensible' and the conditions of possibility for the emergence of a lively local intertextual visual dialogue, which transformed this otherwise apparently unremarkable London side street into an arena for aesthetic protest and critical social commentary» (Hansen y Danny 2015).

Magritte con la pipa, el panda ofrecía al espectador una contradicción a través de la cual se presentaba la obra como un Banksy y lo negada a la par. El juego de aparición y ocultación de la autoría se prestaba aquí a la reescritura sobre un grafiti anterior ya borrado de una obra de Banksy, abrumando al mismo tiempo a las autoridades, que sufrirían por no saber si protegerlo como una obra de arte o limpiarlo como restos de un acto vandálico (Hansen y Danny 2015).

A la semana siguiente, alguien colocó en la pared otra plantilla que emulaba el diseño de *Slave Labour*, sólo que, en lugar de producir colorines de jubileo a precio reducido, la figura de la máquina de coser engendraba ahora dólares americanos. La obra parecía entonces comentar el paradójico éxito comercial de los artistas callejeros «vendidos», como cualquier otro artista, al mercado. El grafiti añadido ponía así entre paréntesis la dudosa «pureza» de *Slave Labour*, vendida en una subasta y convertida en objeto de mofa –segundo acto iconoclasta– para grafiteros que, en cambio, se mantenían –o eso pretendía expresar– incorruptibles.



Añadidos al Oso Panda atribuidos a Banksy y/o a su entorno. (Se tienen dudas acerca de la autoría de Banksy sobre algunos de los elementos añadidos y sustraídos a este mural).

A los pocos días, una gran gata semierguida y de perfil aparece pintada también en la misma pared, al lado del oso panda, aunque duplicándole en tamaño. Con una curiosa postura inclinada hacia delante, la gata se cierne ahora sobre la rata de Banksy encarcelada en la lámina protectora de plexiglás. La gata se lleva el dedo índice a los labios y atrae la mirada del espectador con un «¡shhhh!» que anuncia su intención de quitar el escudo protector de plexiglás de la rata, exponiéndola a la corrupción climatológica y urbana o, tal vez, expresando su intención de tragársela. (Hansen y Danny 2015). Sea como sea, se trata de una amenaza de destrucción de una obra original de Banksy –tercer acto de iconoclasia– pensada para escandalizar. Pero es que, además, la postura de la gata y su cola levantada hacen posible entender que el animal tiene intención de miccionar o defecar sobre el oso panda –cuarto acto de iconoclasia. Dos semanas después de la aparición de la plantilla de la gata, todas las piezas que entonces estaban en la pared (excepto la rata de Banksy) fueron encaladas por el ayuntamiento –quinto acto de iconoclasia sufrido por esta obra en continuo hacer y des–hacer–. Pasados algunos otros avatares más, la pared terminó mostrando unas tijeras situadas sobre unas líneas discontinuas que invitaban a «cortar aquí» (*cut here*), como se señala en las secciones de algunas revistas o envases de objetos de consumo, tijeras, por lo demás, usadas frecuentemente por Banksy¹³. El gesto –sexta invitación a emprender

13 Al igual que muchas de las otras piezas que aparecieron en este sitio, la plantilla *Cut Here* también hace referencia a anteriores obras populares de Banksy. Una serie de piezas de plantilla de escala similar aparecieron en varios muros de Londres, y en otras ciudades europeas, en 2005. Quizá la variante más difundida de la plantilla *Cut Here* de Banksy fue la versión de la barrera de Cisjordania, que recibió la atención de los medios de comunicación de todo el mundo cuando apareció en 2005. De nuevo, estas intervenciones ofrecen un comentario satírico sobre las evaluaciones mundanas del estatus, o el valor, del arte callejero (Hansen y Danny 2015).

actos iconoclastas sobre esta obra— hacía así referencia a la retirada con fines lucrativos del grafiti original, *Slave Labour*, que había sido de hecho, literalmente, «cortado» de la pared. En definitiva, y por concluir, sobre esta controvertida obra de Banksy se sucedió un curioso encadenamiento de gestos que podemos considerar iconoclastas y que dieron pie a numerosas reflexiones y juegos de retórica visual a los que puede calificarse, igualmente, de provocadores al tiempo que sumamente ingeniosos.

Volvamos a *Girl with Balloon* y ahondemos algo más en las implicaciones simbólicas y conceptuales que trae consigo el acto de autodestrucción o *auto-iconoclasia* protagonizado por el lienzo. Reflexionando sobre el segundo mandamiento del Decálogo, aquel que prohibía hacer representaciones de Dios, los teóricos de la iconoclasia tradicional han constatado cómo, mediante la neutralización de las imágenes, se suele conformar una comunidad de fieles o «pueblo de Dios» nacido a la luz de algún mandato adyacente y relacionado. Dicho mandato delimita un perímetro imaginario que determina un «ámbito de pertenencia», una frontera o límite de lo aceptado, que excluye las representaciones de los Otros, mientras que circunscribe hacia dentro el terreno de las Nuestras, es decir, de las imágenes válidas y legítimas (AA.VV. 2012). Empezar un acto iconoclasta consiste, pues, en enfrentar una política de las imágenes a otra. Por decirlo de otra manera, la prohibición de las imágenes de los Otros (en)cierra la comunidad sobre sí misma señalando de frente al idólatra o al sedicente.

Esta misma delimitación de territorios de legitimidad y de políticas icónicas se aprecia en el caso de *Girl with Balloon* de Banksy. Cuando se activa su mecanismo autodestructor inserto en el marco dorado, el lienzo se autoexcluye del espacio de compraventa propio de las subastas y delimita su lugar frente al adversario capitalista en cuyo seno ha abierto una brecha. En ese otro espacio se congregan entonces los «fieles» de esta nueva comunidad artística pretendidamente antisistema, que *idolatrán* al *iconoclasta* Banksy por atreverse a destruir su propia obra vendida por una cantidad desorbitada. Queda así legitimada su acción icónica en el seno del espacio de compraventa de las obras de arte, espacio que es puesto en entredicho como ecosistema del filisteo en materia artística. Los que allí quedan no sólo son exhibidos —en los vídeos que circularon después de la subasta— en su gesto de consternación y asombro, sino formando también parte, a partir de ahora, de una comunidad artísticamente ilícita que participa sin miramientos en eventos estéticos deshonestos. O quizás no; tal vez el haber presenciado la *performance* de Banksy los redima, hasta cierto punto, de su *pecado*. Las aporías de este caso impregnan, como se está haciendo ver, todos los momentos de la actuación, aporías que forman igualmente parte de la *performance* y de su capacidad para seguir dando que hablar.

Mientras tanto, un nuevo *ídolo* ha surgido del acto de destrucción acometido por *Girl with balloon*, reforzando eso que Mitchell subraya de la iconoclastia y que tiene que ver con la simetría que genera con su contrario la idolatría (2017). *Love is in the bin* no es sino el nuevo ídolo visual, expuesto tras la cancelación de aquellas otras obras que terminan siendo subastadas al mejor postor. Su valor, por eso, ya no está tanto en cómo fue (des)hecha, sino en haber nacido de la destrucción de lo que iba a terminar siendo un falso ídolo, *Girl with Balloon*, obra a punto de sucumbir a las poderosas tentaciones del capitalismo. El *gesto* del cuadro autodestruido de Banksy constituye, pues, un intento por derruir la idolatría que gira en torno al mercado del arte. Y en ese sentido, pone en marcha una desvalorización de los valores artísticos ya previamente desvalorizados por su inclusión en el contexto del capital. De alguna forma, es lo que ya expresó Elias Canetti en *Masa y poder*.

La destrucción de imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que ya no se reconoce [...]. La expresión de su permanencia era su dureza; han existido desde hace mucho tiempo, desde siempre, según se cree, erguidas e inamovibles, y era imposible aproximarse a ellas con intención hostil. Ahora están caídas y quedaron hechas escombros. (Canetti 2018: 11)

5. El grafiti y la crítica a la institución arte y a la comercialización de las obras

El acto de iconoclasia simbólica que activa el lienzo de Banksy no es sino un ejemplo más de aquello que Walter Benjamin consideró, en su famoso ensayo sobre la obra de arte reproducida tecnológicamente, como la respuesta a la estetización del arte llevada a cabo a través de su politización. Hoy día quizás sea más común hablar en términos de *artivismo* (Aladro 2018), que es justamente la modulación que el grafiti y el arte callejero han introducido en el tópico de la politización del arte. Y es que, como se ha dicho ya, la iconoclasia, en el fondo, no es más que la manifestación de una disputa entre dos poderes enfrentados. Por eso el iconoclasta hace un gesto de gestión del espacio público. Como dice Carlos A. Otero: «regula distancias, autoriza presencias» (2012: 13–14). Banksy *pone distancia* con respecto al poder adquirido por las obras de arte después de ser subastadas, es decir, el poder económico y mercantil que adquieren tras su comercialización. Destruir una obra de arte que ha sido vendida supone, pues, denunciar la impostura que representa semejante valor añadido generado por su valor de cambio, y exhibir en paralelo la autoridad moral que legitima el acto de autodestrucción, *presencia autorizada*. Pese a todo, no está de más recordar que el gesto simbólicamente iconoclasta de Banksy no llegó a completarse porque la obra quedó, no destruida en su totalidad, lo que hubiera sido mucho más efectivo si realmente se pretendía cumplir con la pretensión ideológica del gesto. Banksy jugó con el símbolo, pero este quedó abortado exhibiendo al final una actitud, cuanto menos, dudosa para venir de alguien que se alinea habitualmente con las posiciones más claramente antisistema.

No deja de ser curioso el que la doble moral frente a la comercialización del arte, que queda puesta de manifiesto en la *semidestrucción* o *destrucción a medias* de *Girl with Balloon* sea precisamente parte de la problemática que aborda Banksy también en muchas de sus obras. Sus intervenciones se dirigen, habitual y sistemáticamente, contra la cultura comercializada, aunque mostrando clara consciencia de la inevitable hipocresía a que suelen abocarse dichas invectivas, como claramente se aprecia en la famosa obra en la que las camisetas «Destroy–Capitalism» se venden a jóvenes de estilo punk, que hacen fila para adquirirlas, a 30 dólares cada una (Hutter 2021). En ocasiones, Banksy resuelve –o eso intenta– las aporías de estas actitudes de doble hoja separando los productos estrictamente comerciales de los artísticos; identificando los primeros como réplicas y los segundos como originales. Aquellos forman lo que Banksy llama *souvenirs* y son además atribuidos con frecuencia a un colectivo anónimo llamado *Bran-*



Banksy, *Destroy–Capitalism*

dalism, como queriendo alejar su gestación del personaje que se oculta tras el nombre de Banksy. Las segundas constituyen en propiedad sus obras artísticas genuinas y verdaderas, no corruptibles o en menor medida que las primeras (Blanché 2012). No podemos obviar que esta distinción no sólo no resuelve la paradoja anteriormente citada de la hipocresía que el artista exhibe frente a la comercialización del arte, sino que la acrecienta, lo que incide en las numerosas contradicciones que es posible encontrar en el caso de este grafitero.

Lo que interesa constatar es que esta crítica, no exenta, como se ve, de problematicidad, contra el sistema capitalista y contra la mercantilización del arte proviene también del espíritu políticamente comprometido del *conceptual art*. Como ha explicado Lucy Lippard, el fervor *anti-establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y, justamente, en la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o «alternativo») que no pudiera comprarse y venderse (Lippard 2004). Osborne, por su parte, subraya a este respecto las muchas obras que, en contexto del arte conceptual, tematizaron las relaciones de poder que moldeaban las condiciones institucionales para la producción y recepción del arte en general (Osborne 2006). De igual forma, como ha señalado David Moriente, se detecta a este respecto y en el caso del grafiti una manifiesta influencia, si no copia directa, de las técnicas formales del movimiento contracultural *Culture Jamming* (traducido como «sabotaje cultural» o «cultura alternativa»), caracterizado por una potente carga combativa frente a la sociedad de consumo, reflejada muchas veces en la modificación o intervención en los mensajes publicitarios y en sus propios formatos comunicativos. Ejemplos de ello son los actos ejecutados por el colectivo Billboard Liberation Front a finales de los años setenta o, posteriormente, por el grupo Adbusters. En todos ellos se intervenía espontánea, pero premeditadamente, en los espacios urbanos dominados por los sistemas del capital para reterritorializarlos y desactivarlos desde dentro (Moriente 2015).

El que el acto de autodestrucción de *Girl with Balloon* se produjera precisamente en el seno de una subasta de arte, es decir, en uno de los emplazamientos más determinantes para la publicación y la comercialización de las obras, debe entenderse igualmente como un gesto de apropiación de un espacio comercial pensado para señalarlo y resignificarlo desde un punto de vista ideológico y estético. De la obra surgida de la autodestrucción forma por eso parte consustancial la narrativa y el contexto mismo de la subasta, en el seno de la cual *Love is in the bin* –digámoslo una vez más– *tuvo lugar como obra*. Esta no lo era ya por su forma o su composición, como sí pudo ser *Girl with Balloon*, sino por el *concepto* que introducía sobre su propio ser paradójicamente *deformado y descompuesto*, concepto además sólo inteligible en el emplazamiento en el que tuvo lugar la *performance*: la subasta. Por eso se ha dicho ya que «el mecanismo social de validación comercial se transforma en una cualidad estética» (Hutter 2021). La subasta misma pasó a conformar esta nueva obra, ahora ya, de *arte conceptual*, quizás para beneficio también de ella, que pudo quedar impregnada de los efluvios antimaterialistas con los que suelen exhibirse los grafiteros. Por eso se ha dudado tantas veces de la complicidad de la propia Sotheby's.¹⁴

14 En una entrevista, Alex Branczik, Director Principal de la división de arte contemporáneo de la empresa, dio dos argumentos convincentes en contra de la complicidad: una razón comercial –la obra se colocó al final de la sesión de venta porque suscitó «el mayor interés», por lo que «sabíamos que saldríamos con un golpe de efecto», y una razón artística –Banksy «despojaría a la obra de todo su mensaje» al colaborar con la casa de subastas. (Hutter 2021).

Terminemos ya. *Girl with Balloon* pasará a la historia como la primera obra de arte que, a través de un montaje interior que lograba animarla, actuó contra sí misma para escenificar –aunque sólo a medias– un acto de inmolación con el que redimirse públicamente del pecado de sucumbir a su compraventa. Buen intento el de Banksy, desde luego, al menos para captar la atención de un público mundial que ha podido limitarse a retener la sorprendente escena y olvidar las múltiples paradojas que su fascinante actuación acarrea. La obra jugaba con las ideas de la vida y de la muerte, de desinterés comercial y de beneficio mercantil; coqueteaba con el siempre fascinante tema de los ídolos a los que venerar y los iconos merecedores de ser destruidos; se divertía con seres inertes y objetos animados; nos hacía reflexionar sobre lo que, supuestamente, es arte y sobre lo que no lo es. *Girl with Balloon* aparentaba no haber podido ser subastada y corrompida por el capital, aunque finalmente lo fuera como cualquier obra que termina en una puja. Con ello, Banksy, sin salir de la paradoja y explotándola sin miramientos, lograba erigir una de sus mejores inversiones estéticas y financieras: la de «vendernos» a todos la idea de que jamás claudicaría ante el capital. Es difícil averiguar cuántos réditos le ha granjeado su ya inolvidable *performance*.

Bibliografía

- Aladro, E. et al. 2018. «Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora». *Comunicar* n° 57, vol. XXVI, pp. 9–18.
- AA.VV. 2007. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Belting, H. 2015. «Imagen, *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología» *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 153–170.
- Blanché, U. 2012. «Banksy y Damien Hirst – Estrategias artísticas, frente a la sociedad de consumo» *De Arte*, n° 11, pp. 263–274.
- Boehm, G. 2012. «Iconoclastia. Extinción–superación–negación», en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Bredenkamp, H. 2017. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Canetti, E. 2018. *Masa y poder*. Madrid: Tipografía Bermúdez.
- Fernández Herrero E. *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. 2018. Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- Hansen, S y Danny, F. 2015. ‘This is not a Banksy!’: street art as aesthetic protest, *Continuum*, 29:6, pp. 898–912. DOI: 10.1080/10304312.2015.1073685.
- Hutter, M. 2021. «Three views of a saleroom. Valorization in and valuation of visual artworks, by (mostly) Watteau, Altman and Banksy». *Journal for Art Market Studies*, 1.
- Lippard, L. 2004. «Intentos de escapada» pp. 7–28. En Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Marzona, Daniel. 2005. *Conceptual Art*. Tschen Benedikt.
- Mitchell, T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Moriente, D. 2015. «De vándalo a artista: Banksy», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015, pp. 31–52.
- Osborne, P. 2006. *Arte conceptual*, Nueva York, Phaidon.
- Otero C.A. «La imagen como paradoja». 2012 en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Ruiz Zamora, M. 2014. *Escritos sobre post–arte. Para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vindel, J. 2015. *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid: Brumaria.

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitolología

The Apostrophic Image. An Essay on Iconomythology

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas*

Resumen

Este artículo toma como punto de partida dos imágenes separadas por más de veinte siglos que describen un mismo gesto. Su lectura comparada permite esbozar una definición de «imagen apostrófica» y desplegar las relaciones entre palabra e imagen que existen tanto en el mito como en el retrato. Para ello, se relatan los orígenes del gesto obsceno que liga ambas imágenes, en una lectura de la historia mítica formada por Deméter y Baubo. En estas versiones, el gesto adquiere una doble dimensión verbal y visual que lleva a comprender la escena de Yambe/Baubo como un *iconomito* que sirve de paradigma en una reflexión mayor sobre la «imagen apostrófica», formulada desde la retórica y la teoría temática de la gramática.

Palabras clave: teoría de la imagen; estética gestual; apóstrofe; *iconomito*; Baubo.

Abstract

This paper starts off with two images, more than twenty centuries apart, in which the same gesture is displayed. A comparative reading enables to outline a definition of the «apostrophic image», and to unfold the relations between word and image that take place in myths and portraits. To this end, the very origins of the obscene gesture that links both images are traced, and located in the mythological fable of Demeter and Baubo. The gesture acquires a double verbal and visual dimension that brings to read the Yambe/Baubo scene as an *iconomyth*, a paradigm for an «apostrophic image» further reflection, which is here developed from the rhetorical approach, and the thematic theory of grammar.

Keywords: theory of the image; the aesthetics of gesture; apostrophe; *iconomyth*; Baubo.

«HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE»
Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*.

El gesto de levantarse las faldas, con el que Enedina provoca la carcajada de los mendigos que se sientan a la mesa en la secuencia paródica de la última cena de *Viridiana* (1961), es al menos tan antiguo como el que representan las figuritas de terracota descubiertas en 1898 entre las ruinas del templo del siglo IV a. C dedicado a Deméter y Perséfone en la ciudad de Priene. El hallazgo arqueológico pasó a formar parte de un complejo entramado, formado por textos e imágenes procedentes de distintas civi-

* Universidad de Salamanca, España cf.jauregui@usal.es

Artículo recibido: 20 de julio de 2022; aceptado: 23 de septiembre de 2022

lizaciones, que a través de los siglos ha dado forma a una misma gestualidad atávica donde la obscenidad femenina aparece vinculada a la risa en presencia de un contexto sagrado¹.



Figura 1. Terracota griega: «Figura de Baubo» (siglos IV-II a. C.), altura de 9 cm. Ident. Nr. TC8616. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. (©Foto: Johannes Laurentius). Procedencia de la imagen: Museum-digital SMB. Licencia Creative Commons BY-NC-SA.



Figura 2. *Viridiana*, Luis Buñuel (1961), 01 h. 16 min. 53 s.

Las figuritas jónicas representan en cómica desproporción un cuerpo femenino donde el rostro, apoyado directamente sobre las piernas, está dibujado en el abdomen y enmarcado por una corona de cabellos como si se tratara de unas faldas recogidas². De este modo, los órganos genitales femeninos se *facifican* (fig. 1) en el desvelamiento

- 1 Según Heródoto, el origen tendría lugar en los ritos de la ciudad egipcia de Bubastis. No obstante, el primer material iconográfico del gesto lo constituye la representación en Antiguo Oriente Próximo de las diosas de la fertilidad (Ishtar o Inanna) durante el segundo milenio a. C. (Karatas 192), aunque se hayan considerado precedentes de una misma función simbólica ciertas pinturas rupestres de hace más de treinta mil años (Lubell 5-7).
- 2 De acuerdo con Bajtin, la personificación del «cuerpo cómico» tiene un carácter grotesco y un efecto subversivo de abolición de las fronteras entre el cuerpo y el objeto, y entre el cuerpo y el mundo: «El trasero es «el envés del rostro», el «rostro al revés»» (1987: 336).

de un rostro que se ha interpretado como invocación de un nombre propio, en las dos variantes que arroja el mito: Baubo o Yambe, según llama la tradición órfica u homérica a la mujer que con gestos y palabras obscenas provocó la risa de Deméter. Se trata de un «rostro-sexo», un «sexo convertido en máscara» (Vernant y Frontisi-Ducroux 1989: 35), que fue identificado en 1901 por Hermann Diels³; posteriormente, en 1912, Salomon Reinach incluyó el dibujo de una de las figuras para ilustrar el «acto mágico» de la risa (117) y, un año después, el mismo dibujo podría encontrarse entre las páginas de Freud como ejemplo de la aparición concomitante de palabras e imágenes «obsesivas» (1992a: 345). La relación subyacente entre palabra e imagen –que está en el corazón del mito, como se verá, de Deméter y Perséfone– permite hablar de imagen apostrófica como aquella que apela al espectador –saliendo e interrumpiendo su marco referencial– para llamar la atención sobre sí misma. La imagen se dirige hacia el espectador, abandonando el espacio icónico en el que se inscribe, y esta llamada de atención, plasmada en la frontalidad de un rostro que nos mira, provoca de inmediato un acto especular de *inversión* y *suspensión*: se trata de un doble movimiento *te miro / mírame* representado en el esquema básico de un mimético *¡tú!: ¡yo!* en el que ambos pronombres se ponen cara a cara. La figura retórica se transforma en una imagen que adquiere sentido en el plano mítico, y el provocador gesto de Baubo, dirigiéndose a la diosa para llamar de vuelta la atención sobre sí misma, invierte y suspende, como si de un apóstrofe se tratara, el duelo por la hija perdida.

La historia se cuenta, principalmente, en el segundo *Himno homérico a Deméter*, un canto al nombre, historia mítica y atributos de las diosas y, a su vez, relato etiológico de la institución del culto de Eleusis y sus ritos místicos⁴. Recordémosla: mientras Perséfone recogía flores y jugaba con las hijas de Océano, apareció en la llanura de Nisa la flor más bella que jamás hubiera visto; un engaño en forma de narciso dispuesto por Gea a voluntad de Zeus para satisfacer al ardiente Hades: cuando la joven extiende sus brazos para coger la flor, la tierra abre sus fauces en un bostezo infernal y ella misma es una flor robada por el rey del inframundo. Grita llamando a su madre, el vestido se le desgarró y, al soltarsele la túnica, se le caen las flores. Flores por el suelo que ella misma restituirá cada primavera. «Una niña parí, dulce flor», dice su madre, y la niña que da a luz es tragada por la oscuridad, en un movimiento irónico de doble dirección entre la vida y la muerte que rige el mito por entero. De este episodio, que Deméter no ve, sólo llega a sus oídos el eco del grito de su hija, «como si la forzaran» y, desesperada, «un agudo dolor de su corazón se apoderó, y a uno y otro lado de sus cabellos / inmortales el velo se rasgaba con las manos; / un tocado oscuro se echó por las espaldas / y se apresuró cual se apresura la rapaz por tierra y mar, / en pos de ella» (*Himno II*, 38-44; 2005: 88)⁵. La diosa se quita la diadema, se envuelve en ropas de luto durante nueve días, y sin comer ni bañarse, vaga de un lado a otro con dos antorchas encendidas buscando exhausta a su hija, desde donde nace el sol hasta donde se pone, hasta que de tanto buscar, dice Ovidio, «en la búsqueda se le acabó el mundo» (*Met.* V, 463; 2002: 180). Cuando Helios, testigo de todo, le descubre lo que ha sucedido, el

3 Así lo indica Olender (1985: 5) en el que probablemente sigue siendo el ensayo más documentado y completo que ha servido de principal referencia a las investigaciones sobre Baubo y sus polisémicas apariciones.

4 El *Himno* responde a las tres funciones del mito según Brunel (1988: 8-9): narrativa, explicativa y reveladora.

5 De aquí en adelante, se citará el pasaje de las fuentes clásicas, abreviadas en lo posible, y tras un punto y coma, cuando se trate de citas textuales, año y página de la edición utilizada. Todas las cursivas de las citas son nuestras.

dolor se vuelve ira –Deméter *Brimo*– y, disfrazándose de anciana, se desliza entre los hombres y se sienta en un pozo. Allí la encontrarán las hijas de Metanira y Céleo, soberano de la ciudad de Eleusis e hijo de su epónimo fundador, quienes la reciben según los ritos de la hospitalidad en su palacio y le ofrecen el cuidado de su hijo Demofonte, a quien ella acoge «en su fragante seno / y en sus brazos inmortales» (*Himno II*, 231-232; 2005: 97), criándolo como si fuera un hijo para convertirlo en inmortal, un intento sin embargo fracasado a causa de la indiscreción de la verdadera madre del niño. La Augusta Deméter, a quienes sus huéspedes no habían reconocido –«que los dioses, para los mortales», ya se sabe, «son difíciles de ver» (vv. 111-112; 2005: 91)–, revela entonces su identidad, y exige en este mismo acto de visibilidad que se le construya en Eleusis un templo en su honor. El acto de desvelamiento propio de la mostración visual se identifica con el momento de invocación del nombre: «Soy Deméter la honorable» (v. 268; 2005: 99).

La relación entre los actos de ocultación y revelación que sustenta por entero la historia de Deméter es la misma que articula la escena que aquí nos interesa, localizada en un momento inmediatamente anterior a la epifanía de la diosa. Tras su entrada en el palacio, rechaza abatida y en silencio sentarse en el sitio que le cede Metanira, pero la sabia criada, Yambe, extiende un vellón sobre un sólido sitial, y esta será la primera de sus acciones propiciatorias:

Allí sentándose dejó caer ante su rostro con las manos el velo;
 largo tiempo, sin voz, afligida, estuvo sentada en el asiento,
 y a nadie saludaba ni de palabra ni con un gesto,
 sino que, sin reír, sin catar comida ni bebida,
 sentada estaba, consumida por la añoranza de su hija de marcada cintura;
 hasta que, con sus chanzas, Yambe, sabedora de discretos pensamientos,
 con sus muchas burlas movió a la soberana sin mancilla
 a sonreír, a reír y a tener buen ánimo;
 ésta a ella luego, en adelante, le cayó en gracia a su espíritu. (vv. 197-205; 2005: 95-96)

El nombre propio de la criada es la forma femenina del metro yámbico (*iambos*), modo de imitación de lo risible con el que los escritores arcaicos debieron componer sus inventivas burlescas (*Poét.* 1448b30-37); si este es el metro idóneo para «yambizarse», es decir, dirigirse burlas los unos a los otros según el neologismo aristotélico, es porque resulta más próximo por su ritmo a la conversación (1449a20-27) y, por tanto, al lenguaje ordinario y a la acción, convirtiéndose en precedente de la comedia (1449a4). El recato del poeta homérico no revela qué provoca la risa, pero no cuesta imaginar que las burlas, por su carácter interpelante, pudieran implicar cosas que se hacen, se dicen y se muestran. Estos son, precisamente, los tres elementos que componían los Misterios: lo que se hacía (*tà drómēna*), lo que se decía (*tà legómēna*) y lo que se mostraba (*tà deiknýmēna*)⁶. Y lo que Yambe *muestra* está claro cuando se transforma en la vieja Baubo, personaje un tanto celestinesco que *consuela* a Deméter de su dolor, de acuerdo con la versión órfica en la que Disaules y Baubo son sus huéspedes a su llegada a Eleusis (Kern, fr. 52). También aquí el nombre propio de la mujer adivina el *exhibito* gesto con el que se consigue la carcajada: si *Baubo* está relacionado con la «vulva»,

6 «Introducción» de Torres al segundo de los *Himnos homéricos* (2005: 75); Quignard (2005: 215).

baubon es «consolador»⁷, y no hay *consolatio* que no contenga parénesis o exhortación.

«¡Hermosos y apropiados espectáculos para una diosa!», protesta indignado Clemente de Alejandría en su exhortación a la conversión de gentiles durante los primeros siglos del cristianismo, haciendo gala de un conocimiento de los clásicos tan refinado y de una descripción reprobatoria de la idolatría pagana tan minuciosa, que termina por convertirse en mitógrafo imprescindible de la Antigüedad. El *Protréptico* es una de las fuentes que recogen la versión órfica de la historia eleusina acerca de Deo (Deméter), y en el capítulo segundo se citan los versos de Orfeo que refieren el gesto que aquí nos ocupa:

Después de hablar así, se subió el peplo y mostró todo
su cuerpo, hasta las formas que menos convienen. Se encontraba presente el niño Yaco
y, riéndose, le golpeaba con la mano por debajo del pecho.
Y, cuando la diosa se sonrió en su corazón,
aceptó la multicolor copa, donde se hallaba el ciceón. (II, 21; 2008: 68)⁸

Entre la primera y la segunda década del siglo IV, Eusebio de Cesarea insiste en el carácter visual de la escena y en el gesto desafiante de Baubo, que triste «de verse manifiestamente despreciada, se levanta el vestido y le muestra sus partes a la diosa, la cual, regocijada con la visión, acepta por fin la bebida, complacida por el espectáculo» (*Praeparatio* II 3, 30-33; 2011: 73-74). Aunque con una misma finalidad apologética, distinta es la versión que Arnobio de Sicca ofrece en su obra *Adversus nationes*, compuesta entre los años 304 y 310. De esta nos interesan aquí dos aspectos: en primer lugar, el énfasis que se pone en las acciones verbales realizadas por Baubo como muestras de hospitalidad a la diosa: «la *halaga* con suaves obsequios, le *ruega* que procure dar un solaz a su cuerpo, y le *ofrece* para el ardor de su sed» la bebida del ciceón. La diosa rechaza sus atenciones, pero «la otra *insiste*, y como sucede en tales caos la *exhorta* a no despreciar su cortesía». Y, en segundo lugar, dado que

no podía convencer por medios serios, trata de alegrarla con espectáculos grotescos. Pone fin al prolongado descuido de aquella parte del cuerpo a través de la cual las mujeres dan a luz y reciben el nombre de madres; le da un aspecto mucho más puro, lo deja *semejante al de un muchacho*, un pequeño histrión, todavía no robusto. Vuelve a la diosa triste y, mientras repite expresiones comunes con las que es costumbre quebrar y atemperar los sufrimientos, se desnuda y, puestas al descubierto las ingles, exhibe todas aquellas partes pudendas. La diosa fija los ojos en el pubis y se alimenta de aquella inaudita clase de solaz: después, ya más serena por la risa, toma y bebe la bebida antes rehusada, y lo que no pudo conseguir durante mucho tiempo el respeto de Baubo, lo obtiene la obscenidad de un acto vergonzoso. (*Adversus* V 25; 2003: 276-277)

En el lugar de los genitales femeninos, una vez «adecentados», aparece el rostro imberbe de un chiquillo (*pusio*). La versión de los versos de Orfeo difiere de la que ofrecen Clemente y Eusebio: «Dichas estas palabras, recogió el vestido del suelo, y

7 Véase, sobre la etimología del nombre, Devereux (1984: 12); Olender (1985: 6; 39-40) y Karatas (2019: 192). En cuanto construcción onomatopéyica, *baubo* se ha relacionado con el regazo o seno materno, por el movimiento hipnótico con el que la nodriza mece, canta y calma al niño para que se duerma (Bonafin 2005).

8 Un estudio aparte merece la presencia del bullicioso Yaco –onomatopeya del grito *Iacche!*– que, siguiendo la tendencia de la literatura apologética cristiana a amalgamar tradiciones, nos llevaría a la relación entre Deméter, Perséfone y Dioniso.

ofreció a los ojos todas las partes escondidas en las ingles: después Baubo, agitándolas con la mano doblada (*pues tenían apariencia pueril*) las toca, las palpa cariñosamente». La diosa fija sus ojos en la visión inaudita de esta especie de rostro infantil (*puerilis ollis vultus erat*) e irrumpe a continuación en carcajadas, aceptando la mezcla del *ciceón* (V 26; 2003: 277).

Baubo realiza, en su encuentro con la diosa en las distintas versiones arriba citadas, una serie de «actos de habla» que pueden considerarse, por su figuración gestual, enunciados performativos: *saluda, ofrece, exhorta y persuade, ruega, anima y consuela*⁹. Todas estas acciones no son sino las posibilidades verbales de un singular rostro que, como las figuritas de Priene, parece decir: *yo digo*. La imagen apostrófica se dirige al *tú* como un modo de llamar la atención sobre sí —ritualizando y dramatizando la llamada (Culler 2001: 157) en la imagen o en el texto—, del mismo modo que en los enunciados performativos «la enunciación se identifica con el acto mismo» (Benveniste 2004: 186). La distinción entre *hacer* y *decir* como criterio de la oposición realizativo/constatativo es en el fondo ilusoria; lo que Austin parece encontrar en el carácter actuante del realizativo quizá no sea sino la capacidad del lenguaje para señalar su propio movimiento, esto es, para convocarse y sobrepasarse en su citabilidad, llevándose sobre sí: no se trata de *hacer* sino de *decir* un *hacer*, o incluso *decir* el *decir*, un decir imposturado y detenido en la iteración de su propia acción enunciativa. De ahí que el performativo haga anteceder al enunciado una especie de invisible «yo digo», siempre presente.

Los *Himnos homéricos* siguen este mismo procedimiento: «yo canto» es una fórmula performativa que convierte el poema en ofrenda al dios al que se dirige¹⁰. Según Calame (2011), el himno más breve de la colección, dedicado igualmente a Deméter, está formado por la estructura tripartita característica por la que se evoca y se invoca a la divinidad y, finalmente, se le ofrece el canto a cambio de su bendición:

A Deméter de hermosa cabellera, venerable diosa, comienzo a cantar,
a ella y a la Muchacha, la hermosísima Perséfone.
Salud, diosa; a esta ciudad protege y mi canto inicia. (*Himno XIII*; 2005: 301)

Se trata de un conjuro y un contrato que pliega las palabras a su propia acción hasta el punto de hacer indistinguibles la ofrenda del canto: el apóstrofe, en el paso de la tercera a la segunda persona, es figura oferente del lenguaje mismo. La coincidencia entre *hacer* y *decir* de los enunciados performativos encuentra su correlato en el recurso visual de la frontalidad paralizante que caracteriza la imagen apostrófica. Así, el gesto que realiza Baubo, y que recibe el nombre de *anasyrma* («levantarse la falda») es una acción visual indiscernible de la acción lingüística que representa, en cuanto es la mostración del acto de decir mismo, esto es, la acción por la que se revela y señala lo oculto: «yo muestro». Al exhibir las partes ocultas, la acción verbal/gestual de Yambe/Baubo se vuelve imagen misma del misterio. En este sentido, puede considerarse un *iconomito* que realiza el mito en ritual y la palabra en imagen¹¹, es decir, un elemento o

9 Tales acciones, previas a la «action silencieuse», son enumeradas por Olender para sostener la tesis de que «Baubô est aussi un être de paroles» (1985: 23).

10 Las otras fórmulas son «Canta, Musa» y «Dime, Musa» (Calame, 2011: 335). Véase la teoría heterófona de la voz poética de Cuesta Abad (2022), a partir de estas fórmulas invocativas.

11 Con la expresión «mythologie iconologique», y tras algunas vacilaciones terminológicas, Clermont-Ganneau proponía en 1880 el estudio comparado de la capacidad *mitopoiética* de las imágenes.

motivo donde el gesto verbal y el gesto visual se vuelven inseparables, plegados en un mismo *gesto ritual* que puede rastrearse comparativamente en la cadena iconomitológica de sus metamorfosis¹².

Siguiendo el testimonio de Apolodoro (*Biblioteca mitológica*, I 5.1) y Diodoro (*Biblioteca histórica*, V 4.7), el episodio se ha considerado mito fundacional o *aition* de la *aischrologia*, el intercambio de insultos, blasfemias y bromas obscenas que tendría lugar en las Tesmoforias y otras fiestas femeninas dedicadas a Deméter para promover la fertilidad¹³. La vuelta a la vida no es sino el fin último de este ritual propiciatorio y subversivo, pues la risa que provoca el gesto obsceno hace que la diosa acepte el ciceón y «recibiéndolo al rito dio inicio la muy augusta Deo» (*Himno* II, 211; 2005: 96). Aceptar la bebida sagrada no es tan sólo un *gesto instituyente* que repetirán los iniciados a su llegada a Eleusis; significa romper el ayuno que exige el luto y, con ello, devolver la vida a la Naturaleza y asegurar la supervivencia. Es también, en este sentido, fundación de las «pasiones instituyentes»¹⁴ de la diosa en calidad de *Thesmophoros* («legisladora» o «portadora de normas») que «amén del descubrimiento del grano, enseñó a los hombres cómo utilizarlo, e introdujo leyes gracias a las cuales se acostumbraron a practicar la justicia», relata Diodoro (*Biblioteca*, V 5.2; 2004: 230). Existiera o no una verdadera relación entre el poema y los rituales a los que da inicio –*vexata quaestio* en la interpretación del *Himno* a Deméter–, el poema es en sí mismo la fórmula contractual entre los hombres y los dioses que, como el lenguaje, asegura la supervivencia más allá de los límites que impone la finitud.

«Un inmenso respeto a las diosas contiene la voz» (*Himno* II, 479; 2005: 110). Pero ¿cuál es el misterio de los Misterios, aquel que prohíbe divulgar los secretos eleusinos¹⁵? El misterio sólo se hace visible por sí mismo, comparable a los enunciados performativos, que no describen ninguna otra cosa más allá de representar su propia acción verbal, ni son verdaderos o falsos (Austin 1982: 45). También Arnobio se preguntaba asombrado qué podía haber digno de verse «en las partes pudendas de Baubo que incitase a la risa y a la admiración de la diosa» si esta era igualmente «de sexo femenino y constituida del mismo modo» (V 27; 2003: 278). Es precisamente la igualdad paralizante del carácter mimético lo que provoca y contagia la risa, y es esta misma igualdad entre *hacer* y *decir* lo que contiene la voz en los Misterios. En cuanto *praxis* constituida por gestos, actos y palabras, el misterio es indecible por indivisible, esto es, porque en él «contenido y forma se han vuelto, como en Eleusis, indecibles» (Agamben 2014: 42)¹⁶. Así, de acuerdo con lo planteado por Agamben, el conocimiento místico sólo

12 Sobre el sentido de «gesto verbal» que en André Jolles tiene la noción de «acontecimiento» (*Geschehen*), véase Brunel (1992: 20-22). La concomitancia de palabra e imagen por la que definimos el *gesto ritual* no debe confundirse con lo que Gombrich (2000) entiende por «gesto ritualizado» en el arte: la transformación de la expresión espontánea y natural en convención artificial, capaz de ser imitada y repetida.

13 La *aischrologia* anuncia «la alegría y el fin del ayuno y del luto en la festividad» (Valdés 2015: 11), una liberación que celebra el reencuentro de madre e hija y, con ello, la restauración de la fecundidad de la Naturaleza, que había sido castigada a la ausencia de cereal en ausencia de Core.

14 Sobre las «pasiones instituyentes», remitimos a Castoriadis (1999) y Cuesta Abad (2006).

15 Según Isócrates, divulgar los misterios se equipara a un mal tan grave como el de destruir la democracia. En el *Alcibiades* de Plutarco, cuando este imita (atrevimientos de la embriaguez) los actos de celebración de las diosas, es severamente castigado (Mylonas 1961: 224).

16 «Originalmente, «misterio» significa sólo una *praxis*: gestos, actos y palabras, a través de los cuales una acción divina se realiza efectivamente en el tiempo y en el mundo para la salvación de los hombres» (Odo Casel *apud* Agamben 2014: 35).

puede expresarse a través de imágenes, es decir, en la nominación (*phasis*), no en la proposición (*kataphasis*), del mismo modo que el realizativo no «consiste en decir algo» (Austin 1982: 45); podría representarse como un *calla*, (*-¡mira!-*) y *de nuevo calla*, y de ahí el sentido iniciático que tiene la visión (*epopteia*) en los misterios y en la mostración obscena de la imagen con la que también se regodea la diosa. «Kore es la vida porque no se deja «decir»», dice Agamben (2014: 15) y, como el oráculo de Apolo, según Heráclito, «no dice ni oculta, sino da señales» (*Fragmentos* 93 DK; 2008: 131). Por ello, el Misterio eleusino vendría a ser una especie de acto dramático que mediante la representación «hace ver» el rapto de Core, las peregrinaciones de Deméter en su búsqueda y el reencuentro de madre e hija, es decir, «una pantomima religiosa, acompañada de cantos sagrados y de sentencias y fórmulas sacerdotales» (Rodhe 2006: 200)¹⁷. La doble historia de Yambe/Baubo es paradigma de esta reunión entre palabra e imagen propia del mito. Si el mito es pensamiento en imágenes, la palabra adquiere en él una enorme carga plástica: a través de la escenificación ritual y la representación artística, las palabras y las imágenes repiten e invocan la fuerza mítica que encuentra en ellas su modo de manifestación y apertura. Pues la vida *-fuerza*, eso que por ahora podemos imaginar como una masa informe, caótica, incontrolable e indefinida-, no sería visible o inteligible si no tuviera lugar el proceso de su figuración *-«momento»* intermedio que representa la *forma*, concebida como separación, usurpación o emancipación del *fondo*- por el que la fuerza orienta su sentido como dirección en la construcción de imágenes o palabras. Si resulta evidente que sin la figuración y formulación *-de tan fricativo espíritu-*, las fuerzas que mueven la vida resultarían invisibles, es porque esa misma vida sin forma sería, en realidad, intolerable: toda fuerza se extinguiría en la disipación descontrolada de los impulsos, en la desbandada de los meros inicios, si no fuera capaz de repetirse, esto es, de alcanzar aquello que ata el principio al fin y mantiene unido lo múltiple.

La primavera es rito que repite el mito, una verdad a la que el cuadro de Botticelli da forma en su rítmica respiratoria de figuras que marcan los pasos de la muerte, vida y muerte. El mito de las diosas y sus fiestas son un canto a *zoé*-la «vida indestructible», diría Kerényi de Dioniso, el dios «desgarrador de los hombres» (1998: 52); no la vida que queda atrapada en un ser vivo particular (*bios*) sino aquella que prosigue enlazando a los seres, como una serpiente o un laberinto, a través de la «infinitud de la repetición» que compone la cadena de vida y muerte (144)-, una celebración de la respiración de la Naturaleza, cuya forma esencial es la de un ciclo imparible que *ata* y *desata* las formas: si la acción de respirar, tal como enseña la doctrina hipocrática y presocrática, une el cuerpo al alma y, en una dimensión mayor, ancla la respiración individual de la existencia humana a la caja torácica de este enorme animal resollante que es el universo, la capacidad unitiva de la respiración no existiría sin la división y la separación, pues el cuerpo al respirar se estira y extiende y, al hacerlo, une separándose. Quizá el misterio eleusino tuviera que ver con esto: lo que une separa. Según la célebre máxima de Alcmeón de Crotona, los hombres mueren porque no pueden «enlazar el principio con el fin» (*Fragmentos*, 2; 2008: 92) en un movimiento circular que hace indiscernibles

17 Las fórmulas (*synthema*) eran pronunciadas por el *mystes*; según el testimonio clementino, la contraseña era esta: «ayuné, bebí el ciceón, cogí del cesto y, después de probarlo, lo deposité en la canasta y de la canasta al cesto» (II, 21; 2008: 68-69). La misteriosa alusión a ciertos objetos sagrados que se «manejaban» o «probaban» parece relacionarse con la representación de órganos sexuales masculinos y femeninos.

el nacimiento y la muerte. O, si se nos permite lo intempestivo de la cita, una posible respuesta se formula en la escena final de *El pastor de las colinas*, obra maestra de Henry Hathaway (1941): «voluntad de vivir, algo por lo que morir» (*a will to live, something to die for*), ante cuya revelación Matt (John Wayne) –aquí el reencuentro es el de un padre y un hijo– afirma: «es como si hubiera nacido de nuevo [...] no me volveré a perder» (secuencia 1 h. 33 min. 10 s. y ss). Quienes sepan ver el misterio (*epoptai*), dice el *Himno* del poeta homérico, serán dichosos tras la muerte (480-482; 2005: 110). El reencuentro entre Deméter y Perséfone no es sino la imagen de esa unión entre los extremos que marca el ritmo cíclico de la vida. Así, madre e hija se ocultan y muestran alternándose: si, por un lado, a la segunda la sustrae Hades, la primera se introduce en el templo que ordena construir y con los dioses «no se mezcla, mas apartada, en su fragante templo, / sentada queda, la rocosa ciudad de Eleusis dominando» (*Himno* II, 355-356; 2005: 104), ocultándose como la simiente «bajo los campos». La salida de Core significa, por otro lado, la vuelta a la vida y a la madre, tanto como el sicalíptico levantamiento de faldas es un acto de mostración y apertura cuya catarsis cómica libera a Deméter: si esta «deja caer» ante su rostro el velo de luto en el que encierra su pena, simbólicamente Baubo lo levanta cuando se sube –muy literalmente– los *peplos*, y si Deméter bebe el ciceón, y esto desata la vida, Perséfone toma de la granada que la atará a las sombras –comer o beber algo en el Érebo es ligadura de hospitalidad que implica la imposibilidad del retorno–, y que la Naturaleza atará a la pena, hasta que se renueve con su vuelta en cada primavera. De esta manera, tanto el mito de Deméter como sus celebraciones rituales responden a una misma «fuerza» de unión/separación que se manifiesta en imágenes, palabras y gestos de mostración/ocultación, en su doble dimensión verbal y visual. Esta estructura determina la oposición y la inversión de los elementos de la historia mítica en una serie de polaridades verticales (abajo/arriba) y horizontales (dentro/fuera).

Los mitos se gestan y transmiten en un proceso iconológico que puede definirse como *red sintáctico-argumental del pensamiento mítico superviviente en imagen*. Según esta idea, de evidente impronta warburgiana, el mito constituye una colección de engramas primitivos de la humanidad representados en imágenes que recuerdan –repiten, en sus metamorfosis– la fuerza mítica que las motiva. De igual manera, los atributos de los dioses pueden considerarse actantes o argumentos verbales regidos o subcategorizados por dicha fuerza, articulada en una estructura argumental dada en la que adquieren distintos papeles temáticos¹⁸. Estos incluyen no sólo objetos, sino también funciones, epítetos o dones que son representación diagramática de un relato fundacional concreto, cuya fuerza está condicionada por su capacidad de ambivalencia: cuanto mayor sea esta última, mayor será también la fuerza mítica, así como la complejidad, complementariedad e incluso contradicción de los argumentos, tal como sucede en la historia de «las dos diosas» –así se referían los atenienses a Deméter y Perséfone–, inseparables madre e hija, tan inseparables como las singladuras de los verbos *ir* y *venir*, en cuyo intercambio de papeles temáticos y atributos homeomórficos¹⁹ se esconde la indecibilidad y ambivalencia misma de Core, hija y a la vez esposa, muchacha y reina

18 Apuntamos una posibilidad para los estudios de iconomitología inspirada en algunos principios de gramática generativa y, en particular, desde la teoría temática chomskiana.

19 Perséfone es descrita como *pulchricoma* («la de hermosos cabellos») en los himnos órficos, epíteto que corresponde a su madre y, a su vez, Deméter *Thesmophoros*, atributo ya mencionado, se extendía igualmente a su hija.

de lo profundo²⁰. Según la versión ovidiana, en la súplica de Deméter a Júpiter se palpa una ambigüedad que sólo puede enunciar quien camina *en círculos* entre los extremos de la vida y la muerte: «después de buscarla largo tiempo al fin la he encontrado, si puede llamarse encontrar a tener la certeza de haber perdido, o si saber dónde está puede llamarse encontrar. Estoy dispuesta a perdonar el rapto con tal de que la devuelva. Porque no es un ladrón por marido lo que merece tu hija, si es que no es ya mi hija» (518-520). *Si es que no es ya mi hija* esa niña a la que en Eleusis llaman «señora».

La misma ambivalencia semántica de los atributos o funciones tiene su correlato en el esquema figurativo del gesto ritual. Compárese el *anasyrma* con el gesto de levantarse el velo o *anakalypsis*; aunque ambas acciones compartan un mismo gesto visual cuyo esquema formula sintácticamente una misma fuerza apostrófica de «ofrenda propiciatoria», en cuanto gesto verbal adquieren un significado bien distinto. Que un gesto adquiera varios significados es una conclusión frecuente entre los estudios de iconología gestual²¹. Esto sucede porque el gesto se «carga» semánticamente al polarizar su valencia mítica en distintas direcciones –sentidos–, un doble fenómeno que en el estudio de las imágenes del mito o del sueño no pasó desapercibido para Warburg ni para Freud. Crucial para la configuración lingüística de las imágenes en el mito fue la lectura que el primero hizo de «Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas», el ensayo de Freud (1910) que a su vez es reseña de su lectura de Karl Abel, por el que explica lingüísticamente la ausencia de oposición y contradicción en el sueño, donde movimientos opuestos pueden ser representados por un idéntico elemento²². Siguiendo este planteamiento, puede afirmarse que el *iconomito* de Baubo dramatiza –formaliza y formula– la fuerza de decibilidad de la palabra sobre la que descansan los Misterios y esta fuerza se polariza en la ambivalencia constitutiva de la imagen apostrófica con la que iniciábamos estas páginas.

La ambivalencia del apóstrofe consiste en que su modo de dirigirse es un desvío o apartamiento (*aversio*), una salida o ruptura por la que el hablante apela a un interlocutor abandonando la escena enunciativa: en retórica judicial, la invocación apostrófica tiene la función de apartar el razonamiento de su «dirección» al juez para implorar al auditorio, y es también «aquella forma que *aparta* al oyente de una pregunta presente» (Quintiliano, IX, 2, 38-39); en la comedia, la parábasis representa el momento apostrófico en que el actor «sale» de la escena para dirigirse al público y, en el discurso épico, *apostrophè* es el tránsito del pasaje diegético al mimético (Frontisi-Ducroux 1995: 91). El recurso del apóstrofe supone una separación en forma de ruptura o salida del espacio enunciativo, y una interrupción en forma de desvío o apartamiento, en cuanto significa un cambio de interlocutor. Se trata, según Frontisi-Ducroux, de una «infracción narrativa» que se traduce en una «ruptura visual» del «espacio icónico» en las cerámicas griegas: la frontalidad es una infracción a la norma del perfil y, como

20 Por su parte, Deméter disfruta de la misma ambivalencia: «no sé si en adelante debo llamarla madre o esposa», apostilla Clemente en un inciso a propósito de la doble relación de Deo con Zeus según la tradición eleusina u órfica (II, 15; 2008: 62): «the Goddess who before was Rhea, when she gave birth to Zeus became Demeter» (Mylonas 1961: 291).

21 Como en el gesto de melancolía/reflexión, o en las escenas de la Anunciación que estudia Moshe Barash: gesto deíctico del ángel que anuncia/bendice, y gesto quiasmático de introspección en la Virgen que recibe maternal el fruto anunciado, y que cambia su significado en contextos distintos.

22 Para una revisión crítica desde premisas lingüísticas de las teorías de Abel y Freud, véase Benveniste (2004: 75-87).

recurso gráfico, sirve para «indiquer une interruption des relations visuelles entre les acteurs du récit figurative» por cuanto «la vision frontale n'exprime que la rupture du face-à-face avec les autres acteurs de l'action» (82). La frontalidad es, según la autora, una infracción narrativa y visual compartida por la otredad de quienes están «más allá»: durmientes, moribundos y monstruos miran de frente al espectador, a veces incluso formando un quiasmo entre la dirección de sus rostros y sus cuerpos. Todos ellos son, como la de Baubo en su frontalidad visual y verbal, imágenes apostróficas.

Así, del *iconomito* concreto de Yambe/Baubo en las versiones que ofrecen los testimonios míticos e iconológicos, puede inferirse una teoría sobre la imagen apostrófica que no se refiere únicamente a la exhortación realizada con la palabra y el gesto, sino que incluye, siguiendo con la ambivalencia del esquema argumental apostrófico, el acto de interrupción o suspensión del duelo, la ruptura o inversión del tabú del gesto y, finalmente, la detención que provoca en el espectador. Si las primeras provocan el movimiento (la risa y la fertilidad), la última produce detención y fascinación. Esta misma ambivalencia de la imagen apostrófica en la historia mítica de Baubo y Deméter está contenida en la escena de *Viridiana*: a la detención de la imagen y tensión de los personajes sentados a la mesa, que miran fijamente ante la fascinante «cámara» de Enedina (Lola Gaos), capturados en el retrato paródico de *La Última Cena* (fig. 3), sigue el movimiento y la explosión liberadora de la risa blasfema (fig. 4):

- Enedina nos va a sacar un retrato a *tós* como recuerdo.
- ¿Y con qué máquina?
- Con una que me regalaron mis papás.



Figuras 3 y 4. *Viridiana*, Luis Buñuel (1961), 01 h. 16 min. 46 s. y 55 s.

La llamada de atención realizada con el gesto (fig. 2) es una interpelación a los personajes que forman la escena²³ y un apóstrofe dirigido al espectador, situado fuera del marco narrativo. El paso de un recurso a otro se señala igualmente en la escena siguiente: la entrada de la «fotógrafa» en su propio retrato (fig. 4) implica la salida del espectador, ente ausente y desplazado al que la imagen, de nuevo, apostrofa. El apóstrofe no es, por tanto, una figura independiente, sino un *momento figural* de conversión entre dos llamadas, la marca intermedia y transitoria, el gozne vacío que sostiene y suspende el giro de una llamada a otra.

«Si no *sos* estáis quietos, no os retrato. Y cuando yo diga «alto», ¡que *naide* se mue-

23 El *anasyrma* hace aquí las veces de un «mira al pajarito» (*le petit oiseau va sortir!*, truco que garantizaba en los orígenes de la fotografía la atención detenida del retratado durante el tiempo de exposición suficiente).

va!», exclama Enedina. El carácter *medúseo* de las imágenes apostróficas tiene que ver con una frontalidad que paraliza –como en *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1866)–, y la detención responde a la definición de lo «indecible» en el contexto mítico abordado: las obscenidades son indecibles (*árrheta*) en su doble sentido de «nefandas» e «intocables». Si la primera noción tiene que ver con el carácter transgresor de las celebraciones rituales que anula las prohibiciones y altera las categorías, la segunda adquiere sentido en el contexto sacro (*sacer*) en el que se inscriben los textos y las imágenes, formando ambas un vínculo entre las inversiones y diversiones propias de lo obsceno y lo cómico y la indecibilidad de lo sagrado²⁴.

La frontalidad paraliza, intercepta el paso. «Frontalité, monstruosité» (Vernant 1990: 87). No es de extrañar que Gorgo y Baubo estuvieran emparentadas según algunas fuentes antiguas, pues ambas están dotadas de un efecto tan apostrófico como apotropaico²⁵. La simetría detiene y fascina porque en *lo igual* no hay resto o diferencia por el que puedan seguir su curso la forma o la vida. Así, la función protectora de la cabeza de Medusa convertida en máscara (*gorgoneion*), de la que se sigue su uso como emblema en los escudos de los guerreros, es una consecuencia de su naturaleza apostrófica: la función apotropaica se basa en la estructura de ida (dirección) y vuelta (apartamiento) propia del apóstrofe: se *dirige* al mal para *apartarlo*. El apóstrofe hace frente al mal con su propia imagen, logrando por inversión que gire o vuelva su dirección. «Podemos vencer el terror mediante la imagen del terror», escribe el Caravaggio hacedor de Medusas (*apud* Quignard 2005: 80), que sabía que las cosas sólo pueden detenerse consigo mismas, como si fueran un idéntico adversario que iguala y paraliza²⁶. El *fascinum* protector en forma de *phallós* encuentra su «función simétrica» en el *baubôn* (Vernant 1990: 119). La herma itifálica es llamada que *levanta* la atención pero, por el efecto mimético de la frontalidad, detiene y petrifica. Tanto el apóstrofe como la imagen apostrófica asumen esta misma función: son un gesto provocador, incluso combativo, la obscenidad de un intimidante *tú* que provoca embarazo o reparo, incluso hostilidad en quien lo recibe. La función amenazante del *anasyrma*, que ante el rechazo de la diosa (enfanzada en las versiones de Eusebio y Arnobio) infringe un tabú esencial, encuentra su correlato en el plano estético en los «contra-ejemplos» apotropaicos de las imágenes erótico-grotescas a la entrada de las iglesias románicas (como las sirenas de doble cola) y, en el antropológico, en la función del gesto con que las mujeres repelían al enemigo y lo expulsaban de la ciudad, según testimonios antiguos. Ese mismo reparo provoca la «infracción narrativa» del apóstrofe, una figura retórica verdaderamente *embarrassing*, según la interpretación de Culler (2001: 150) que Kneale revisa (1991).

24 Las Tesmoforias se caracterizan por dramatizar una «suspensión» o un «contexto de inversión» social (Valdés 2015: 17). Por su parte, la *aischrologia* procede de la raíz *aischros* (vergüenza) y, las partes pudendas (*aidoia*), de *aidos* (pudor). Lubell precisa que «*aideomai* means to be ashamed, but it also means to stand in awe or to fear or to regard with reverence» (1994: 107).

25 Sobre las fuentes que relacionan a Baubo y Gorgo, véase Karatas (2019: 186). Bonfante (2008: 6) opone la detención letal que provoca Medusa al movimiento que incita Baubo al romper el luto; sin embargo, consideramos que el movimiento en la segunda, debido a la circularidad de vida y muerte en la que se inscribe, es igualmente suspensión (de un estado anterior).

26 En un ensayo póstumo, fechado en 1922, escribe Freud: «Lo que excita horror en uno mismo provocará igual efecto en el enemigo con quien se lucha. Todavía en Rabelais el diablo emprende la huida después que la mujer le enseñó su vulva» (1992b: 271). Se refiere a la mujer que en el *Pantagruel* (Libro IV, cap. XLVII; 2011: 1138) enseña al diablo su «cómo coño se llama» (*comment à nom?*). Véase Bajtin (1987) sobre lo «inferior» material y corporal en Rabelais y sus grotescas inversiones.

Según lo arriba expuesto, la doble dirección del esquema apostrófico y apotropáico es fruto de una misma fuerza que se polariza en ambivalencia. Si la fuerza, tal como planteábamos, necesita de una forma que articule la indecidibilidad insoportable de un inicio sin fin, tanto Baubo como Gorgo, al dar rostro a lo indecible, representan una «figurabilidad catártica» (Frontisi-Ducroux 1995: 72) que aleja el mal. Medusa es la imagen que da rostro a lo indecible de la muerte. «Es una manera de exorcizar la angustia, de transmutar la amenaza en protección mediante un proceso de inversión» (Vernant y Frontisi-Ducroux 1989: 35). Pero, siguiendo con el fenómeno de la inversión apostrófica, esa misma imagen que combate el miedo de la alteridad intratable, volviéndolo rostro, es a su vez el «contra-rostro» (Frontisi-Ducroux 1995: 73) que hace enmudecer, una forma desfigurante, pero todavía visible, de esa fuerza informe que desune y quiebra los miembros y las articulaciones, que deshace el cuerpo y las formas.

El mismo *schema* del apóstrofe se imprime en el retrato frontal: si, por un lado, ambos comparten un mismo modo de mostración deíctica y oferente, por otro, implican una vuelta (*retrahere* y *aversum*) que tiene su contrapartida en la reserva y el ocultamiento. Como sucede en la frontalidad de los retratos de El Fayum, precisamente por encontrarse en la encrucijada de dos civilizaciones y una distinta tradición funeraria, «lo que nos ofrecen lo guardan al mismo tiempo para sí. Hay en ellos un pudor extraordinario, una extraordinaria discreción» (Bailly 2001: 20). De ahí que la figura retórica del apóstrofe sea un modo de *facificar* las palabras recurrente en la exclamación y la prosopopeya, por su capacidad para animar y dar voz a seres ausentes, sobrenaturales o inertes (Fontanier 1971: 371): «La voz asume boca, ojo, y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*)» (De Man 2007: 153-154). Pero aquello que la estructura tropológica termina desvelando no es sino un vacío, pues si la prosopopeya significa «dar rostro» con el lenguaje, ello «por tanto implica» —demaniano *golpe de revés*— «que el rostro original puede faltar o ser inexistente» (1990: 73), lo que nos devuelve a la dehiscencia del «contra-rostro» de la máscara, ese rostro vaciado que deja el vivo tras de sí: *deface*. Tal como argumenta Kneale, lo que intimida e incomoda del apóstrofe, aquello que causa reparo y aversión, no es tanto la llamada o exclamación de una voz —aquí también de una imagen— sino, precisamente, la «mudanza de la voz, su falta o ausencia, incluso su repentina desaparición» (1991: 142). Hay palabra porque hay ausencia y el retrato muestra, igualmente, la «retirada de los rostros» (De Man 2007: 154).

Anatomías del reparo que, como en los misterios de Deméter, hacen de la mostración un acto de ocultación: el rostro es esa máscara que nos identifica y revela al tiempo que disimula y nos oculta²⁷. Doble dimensión del semblante en su exterioridad (*facies*) e interioridad (*vultus*) que pareciera emular las acepciones del «reparo»: observación y exhibición de las imágenes apostróficas, pero también pudor, reserva, incluso aversión. A todo apóstrofe puede dársele la vuelta. Es más: no hay apóstrofe sin vuelta. Esa es la ambivalencia de las imágenes de Baubo y Enedina: enseñar las vergüenzas que el pudor oculta y, por inversión, exhibir las vergüenzas de quien mira. «¡Qué lección para los filósofos!», exclama Nietzsche, arremetiendo contra ese origen por desvelar que la filosofía llama verdad: «Hay que respetar más el pudor con que la

27 La «paradoja» de la máscara, que muestra y oculta, sostiene la estética antropológica y gestual de Belting (2021).

Naturaleza se esconde detrás de enigmas e incertidumbres. Tal vez la verdad es una mujer que tiene sus razones para no querer enseñar sus razones. ¿Quizá su nombre es Baubo?» (1984: 28).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando. 2014. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso.
- Arnobio de Sicca. 2003. *Adversus nationes. En pugna con los gentiles*. Traducción, introducción y notas de Clara Castroviejo Bolívar. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Austin, John L. 1982. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson, traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.
- Bailly, Jean-Christophe. 2001. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Belting, Hans. 2021. *Faces. Una historia del rostro*. Traducción de Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal.
- Benveniste, Émile. 2004. *Problemas de lingüística general*, I. Traducción de Juan Almela, México: Siglo XXI.
- Bonafin, Massimo. 2005. «Osceno, risibile, sacro: Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre». *L'immagine riflessa. Testi, società, culture*, Año XIV, núm. 1-2: 35-56.
- Bonfante, Larissa. 2008. «Freud and the psychoanalytical meaning of the Baubo gesture in ancient art». *Source Notes in the History of Art*, vol. XXVII, núms. 2/3: 2-9.
- Brunel, Pierre (dir.). 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Mónaco: Editions du Rocher.
- . 1999. *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France.
- Buñuel, Luis. 1961. *Viridiana*.
- Calame, Claude. 1997. «L'Hymne homérique à Déméter comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque». *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, núm. 10: 111-133.
- Castoriadis, Cornelius. 1999. «Antropogonía en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles». Pp. 15-35, en *Figuras de lo pensable*. Traducción de Vicente Gómez. Madrid: Cátedra.
- Clemente de Alejandría. 2008. *Protréptico*. Introducción, traducción y notas de M.^a Consolación Isart Hernández. Madrid: Gredos.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2006. *Ápolis. Dos ensayos sobre la política del origen*. Madrid: Losada.
- . 2022. «Heterofonía. Sobre a origem invocativa do poema». Traducción de Pedro Serra. *Colóquio/Letras*, núm. 209 (enero/abril): 11-24.
- Culler, Jonathan. 2001. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Londres & Nueva York: Routledge.
- De Man, Paul. 1990. *La resistencia a la teoría*. Edición de Wlad Godzich, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor.
- . 2007. *La Retórica del Romanticismo*. Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- Devereux, Georges. 1984. *Baubo. La vulva mítica*. Traducción de Eva del Campo. Bar-

- celona: Icaria.
- Diodoro de Sicilia. 2004. *Biblioteca histórica*. Traducción de Juan José Torres Esbaranch. Madrid: Gredos.
- Eusebio de Cesarea. 2011. *Preparación evangélica*, vol. I (Libros I-VI). Introducción de Jesús-M.^a Nieto Ibáñez, traducción y notas de Vicente Bécares Botas y Jesús-M.^a Nieto Ibáñez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Introducción de Gérard Genette. París: Flammarion.
- Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. 2008. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund. 1992a. «Paralelo mitológico de una representación obsesiva plástica». Pp. 344-345, en *Obras completas*, vol. XIV. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 1992b. «La cabeza de Medusa». Pp. 270-271, en *Obras completas*, vol. XVIII. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. 1995. *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. París: Flammarion.
- Gombrich, Ernst H. 2000. «Gesto ritualizado y expression en el arte». Pp. 63-77, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Debate.
- Hathaway, Henry. 1941. *The Shepherd of the Hills (El pastor de las colinas)*.
- Himnos homéricos*. 2005. Edición y traducción de José B. Torres. Madrid: Cátedra.
- Karatas, Aynur-Michèle-Sara. 2019. «Personified vulva, ritual obscenity, and Baubo». *Journal of Greek Archaeology*, vol. 4: 180-203.
- Kerényi, Karl. 1998. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Herder.
- Kneale, Douglas J. 1991. «Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered». *English Literary History*, vol. 58, núm. 1: 141-165.
- Lubell, Winifred Milius. 1994. *The Metamorphosis of Baubo. Myths of Woman's Sexual Energy*. Nashville & Londres: Valderbilt University Press.
- Mylonas, George E. 1961. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1984. *La Gaya Ciencia*. Traducción de Pedro González Blanco. Madrid: Sarpe.
- Olender, Maurice. 1985. «Aspects of Baubô. Textes et contextes antiques». *Revue de l'histoire des religions*, vol. 202, núm. 1: 3-55.
- Ovidio. 2002. *Metamorfosis*, vol. I. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC.
- Quignard, Pascal. 2005. *El sexo y el espanto*. Traducción de Ana Becció. Barcelona: Minúscula.
- Quintiliano. 1997-2000. *Obra Completa*. Edición bilingüe, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rabelais, François. 2011. *Gargantúa y Pantagruel*. Prefacio de Guy Demerson, traducción y notas de presentación de Gabriel Hormaechea. Barcelona: El Acantilado.
- Reinach, Salomon. 1912. «Le Rire rituel». Pp. 109-129, en *Cultes, mythes et religions*, vol. 4. París: Ernest Leroux.

- Rodhe, Erwin. Psique. 2006. *La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Introducción de Hans Eckstein, traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valdés Guía, Miriam. 2015. «La risa de Deméter: *aischrologia* y *Kalligeneia* en las Tesmoforias de Atenas». *ARYS. Antigüedad, Religiones y Sociedades*, núm. 13: 9-25.
- Vernant, Jean-Pierre. 1990. *Figures, idoles, masques*. París: Julliard.
- Vernant, Jean-Pierre y Françoise Frontisi-Ducroux. 1989. «Figuras de la máscara en la Antigua Grecia», Pp. 27-46, en J.-P. Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II. Traducción de Ana Iriarte. Madrid: Taurus.

La imagen en la contemporaneidad del museo

Picture at contemporaneity of museum

Mario Rodríguez-Hernández*

Resumen

La Colección Permanente del Museo Reina Sofía fue remodelada en 2021 con la intención explícita de adaptarla al pensamiento contemporáneo. Siguiendo las tesis de Jacques Rancière, interpretar que la revisión contemporánea de la modernidad implica un giro hacia la posmodernidad se basa en una mala comprensión del paso de lo representativo a lo no representativo con la llegada del régimen estético de las artes. A pesar de la prudencia de los términos en las justificaciones teóricas, en la reconfiguración de las salas, las imágenes adquieren un protagonismo en la nueva articulación museográfica que nos va a permitir contrastar más claramente qué sentido tiene *contemporáneo* en este caso.

Palabras clave: Estética, contemporáneo, imágenes, Rancière, Museo Reina Sofía.

Abstract

The *Colección Permanente of Museo Reina Sofía* was remodeled in 2021 with the explicit aim of adapting it to contemporary thought. Following the Jacques Rancière's thesis, interpreting the contemporary review of modernity as a turn towards postmodernity is based on a misunderstanding of the passage from representativeness to non-representativeness with the arrival of aesthetics regime of arts. Despite the prudence with words in theoretical justification, the pictures gets such relevance in the new museographic configuration that they will allow us to find out what is the meaning of *contemporary* in this case study.

Keywords: Aesthetics, contemporary, pictures, Rancière, Museo Reina Sofía.

Presentación

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MRS 2021a) anunció el 26 de noviembre de 2021 la nueva presentación de su Colección Permanente con el título *Vasos comunicantes 1881-2021*. La Colección, que reúne imágenes de todo tipo dentro de un largo periodo de 140 años, se presenta con unos criterios museológicos y museográficos renovados. Entre otras cosas, estos criterios justifican la novedosa exposición en algunas salas de imágenes que no lo estaban hasta ahora por considerarse, más bien, relacionadas con el archivo y la historiografía propios de la historia del arte. Esta nueva disposición de las obras de arte entre imágenes que las contextualizan hace que se produzca un encuentro sugerente entre la función artística, la función historiográfica, la función propagandística o la función educativa de las imágenes en un espacio expositivo que se presenta como ambiguo y permeable respecto a la influencia mutua entre la actividad artística y el resto de actividades sociales.

* Universidad de La Laguna, España alu0100018158@ull.edu.es
 Artículo recibido: 16 de mayo de 2022; aceptado: 28 de septiembre de 2022

La intención explícita de esta remodelación es la de adaptar la exposición de las obras de la Colección a la perspectiva contemporánea del arte y de la relación entre arte y sociedad, de modo que ofrezca un relato del presente común que supere los sesgos hegemónicos de la modernidad y estimule el pensamiento y la participación ciudadana ante los actuales retos políticos, económicos o medioambientales (MRS 2021b: 2). De hecho, la incorporación de imágenes tan diversas —escenografías e instalaciones incluidas— se presenta como una prueba de la contemporaneización de la Colección. Las prácticas del arte contemporáneo, que han tomado en diversos sentidos la funcionalidad heterogénea de las imágenes como material para reflexionar sobre lo difusas que son las delimitaciones entre arte y vida, han sido adoptadas aquí como prácticas museográficas contemporáneas.

Por estos motivos, y al hilo de la investigación sobre la filosofía de la imagen que podría extraerse del pensamiento de Jacques Rancière, me parece un caso perfecto para reflexionar sobre los sentidos que aporta *contemporáneo* a la interpretación de la circulación de las imágenes entre los espacios del arte y los del resto de la actividad social. Porque, desde el prisma de Rancière, cabe la duda de si tanto en los documentos de presentación y justificación del nuevo orden de la colección como en la configuración de las salas no habrá implícita una concepción del museo, del arte y de las imágenes que podría condicionar la interpretación de ese encuentro más de lo que se pretende o en un sentido diferente al expresado.

Con el objetivo de indagar al respecto, intento poner en juego la crítica de Rancière (2003) sobre la mala interpretación del «régimen de *imagineidad* [*imagéité*]¹» estético provocada por el concepto de *modernidad*; y comprobar si —como supongo—, al hilo de esa mala interpretación de la genealogía de los regímenes de identificación del arte y de lo que significa el abandono de la representación, la concepción contemporánea de las imágenes que se maneja en este caso es presa de una oposición entre «apariencias» y «realidad» propia de regímenes anteriores.

1. Contemporaneidad y apariencias

En *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière (2003) distingue entre tres tipos de imágenes que suelen estar presentes en los museos de arte. Tres formas diferentes de combinar la significatividad de las imágenes y su «mutismo absoluto» que, sin embargo, necesitan entrelazar sus lógicas opuestas en la elaboración de los distintos relatos que dan sentido a nuestro mundo común. Esa forma fragmentaria, heterogénea y paradójica de las operaciones de la imagen obedece al régimen de propiedades, funciones y relaciones que el vigente régimen estético de identificación del arte establece para las imágenes. Régimen que se define por oposición a la continuidad, la homogeneidad y la lógica jerárquica del precedente régimen poético-representativo.

En el caso del MRS, las imágenes están presentes, tal y como describe Rancière, en la articulación del relato del paso del arte moderno al contemporáneo. Sin embargo, no se trata, como en los ejemplos de *El destino de las imágenes*, de la exposición de obras seleccionadas por su modo de producción, su forma de interpelar o sus posicionamientos implícitos sobre la historia del arte o los poderes del arte para transformar las relaciones sociales. Se trata de la configuración de las salas de modo que la presentación

1 La traducción de las citas es propia, por lo que pueden diferir de las ediciones en castellano que figuran entre las referencias bibliográficas. Los términos de difícil traducción los añado entre corchetes.

de la diversidad heterogénea de obras de la Colección sintonice con una determinada concepción de la historia del arte acorde con determinada concepción de los efectos del arte sobre las relaciones sociales y viceversa; concepciones que se presuponen más o menos definidas por el significado de *contemporáneo*. En este caso, tanto la justificación teórica como el empleo de distintas configuraciones entre la imagen «desnuda», «ostensiva» y «metamórfica» (Rancière 2003), revela que *contemporáneo* tiene un sentido concreto en esta exposición².

Siguiendo a Rancière, el punto crítico de este tipo de propuestas expositivas se produce cuando queda abierta la posibilidad de interpretar que la perspectiva contemporánea o el paso del arte moderno al contemporáneo es una prueba del giro posmoderno. Esta sería una mala interpretación porque, en resumen, los procedimientos de la imagen, del arte o del museo contemporáneos no implican cambios paradigmáticos respecto a los procedimientos estéticos —mal denominados «modernos»— y, por tanto, no señalan un nuevo régimen de lo sensible. Como mucho, los procedimientos contemporáneos solo plantean nuevos argumentos y valoraciones respecto a las relaciones entre el arte y otras actividades sociales, el sentido de la historia o lo que se puede esperar del devenir político o socio-ambiental dadas las circunstancias actuales.

Por eso es relevante aclarar los términos con los que se elabora en estos casos el sentido de *contemporáneo*, ya que *desvelar los sesgos de la modernidad* podría entenderse al menos de dos formas (Rancière 2000: §1, §2; 2003; 2008): la de revisar lo que social o políticamente se puede esperar del arte, tras superar la mala interpretación moderna del régimen estético; o la que tiene que ver con un movimiento contrario a las implicaciones políticas del régimen estético de las artes. Como veremos en el siguiente apartado, la asociación de *contemporáneo* y *posmodernidad* corresponde a este último sentido, donde, más que un giro respecto a la modernidad, se produce la continuidad de ese movimiento opuesto al régimen estético, que ya estaba implícito en el concepto de *modernidad*.

Siguiendo la reiterada tesis de Rancière, la concepción del arte contemporáneo como testigo de la posmodernidad se apoya en un círculo de demostraciones que tienen en común basarse en la mala interpretación del paso a *lo no representativo* con la llegada del régimen estético de identificación del arte. Un círculo de demostraciones que pasa por: la incompreensión de la ruptura con la mimesis en el régimen estético de imageneidad, la incompreensión de la delimitación del museo y de la mediación de la obra de arte entre artistas y espectadores, la incompreensión de la genealogía del arte y su relación con el resto de ocupaciones sociales, la incompreensión de la estética que política y arte tienen en común, o la incompreensión de la historicidad propia del régimen estético. Me refiero a este conjunto de demostraciones como un círculo porque se puede empezar por cualquiera de ellas, unas conducen a otras y todas giran en torno al problema con la representación.

En este sentido, el tratamiento de las imágenes como apariencias en la articulación de los tres tipos de imagen forma parte de este círculo de demostraciones. La sucesión de regímenes de imageneidad nos permite elaborar una genealogía de las apariencias siguiendo las distintas relaciones que se establecen entre la semejanza y la alteridad, análogas en ciertos aspectos a las relaciones entre apariencia y realidad. Esta genealo-

2 Está en marcha la investigación de otras colecciones para comparar su concepto de *contemporáneo*, pero es pronto para tratarlas aquí.

gía nos permite situar o identificar el posicionamiento estético, del MRS en este caso, observando la distribución de las imágenes en la configuración museográfica.

La teoría de Rancière tiene una compleja fundamentación teórica basada en profundas relecturas de la filosofía clásica, del pensamiento crítico, de la teoría marxista, de la teoría de los paradigmas epistémicos de Michel Foucault o de la deconstrucción derridiana, entre otras. He decidido posponer la discusión frente a otras corrientes de pensamiento porque considero que ello requiere una investigación densa y compleja que no he podido abordar en profundidad. En cambio, entendiendo la perspectiva de Rancière como novedosa, he decidido centrar el esfuerzo en la aplicación de la teoría a un caso práctico esperando que, a pesar de la carencia de contrastes, tenga cierto interés.

2. Contramovimientos moderno y posmoderno

Para Rancière (2000: §2), el concepto *modernidad* es una denominación confusa que oculta las características específicas del régimen estético del arte y el sentido mismo de los regímenes de identificación de las artes e interfiere en la comprensión de su régimen de historicidad, de las relaciones del arte con el resto de la actividad social o de la genealogía del arte en la sucesión de los distintos regímenes de identificación de las artes. El concepto de *modernidad* se basa en una simplificación de lo que significa la ruptura con la mimesis. Es un concepto que, tomando el abandono de lo figurativo en la pintura como modelo teórico del paso de la representación mimética a lo no representativo, reduce la revolución estética a una simple línea de corte entre lo parecido-antiguo y lo no-parecido-moderno-nuevo. Sin embargo, continúa Rancière, en el paso al régimen estético, la ruptura con la mimesis no significa un rechazo de la figuración o de la semejanza, sino una ruptura de los marcos en los que funciona la semejanza dentro del régimen representativo.

Cada régimen de lo sensible define qué es aquello que resulta determinante en la ordenación de las formas de *poiesis*³; aquello que marca los límites entre los modos de hacer, volviendo identificable a cada uno de ellos para compararlos, ordenarlos o establecer su relevancia y la de sus artífices. Bajo el régimen poético-representativo, la mimesis no es una regla impuesta al arte, sino un principio que cumple la función de establecer la división y ordenar la relación entre las maneras de hacer del arte y las maneras de hacer del resto de ocupaciones. Se trata de una característica propia de algunos tipos de *poiesis* que, al mismo tiempo que permite agruparlos y separarlos del resto, permite organizarlos entre sí.

Este «régimen de visibilidad de las artes» poético-representativo (Rancière 2000: §1), al aislar la mimesis, evita las reticencias éticas de Platón —o del régimen ético de las imágenes— respecto a la falta de veracidad de las imágenes, de las apariencias, y sus efectos perversos sobre la educación de la ciudadanía. Es un régimen que sitúa a la acción y a la palabra viva por encima de la imitación, la cual queda relegada —dentro de su espacio separado del resto de actividades— a solo representar este orden jerárquico que organiza las maneras de hacer y la relevancia de quienes desempeñan las distintas tareas. Un orden que análogamente permite organizar jerárquicamente la actividad artística por géneros, temas, grados de semejanza o verosimilitud, capacidad

3 Para una interesante genealogía de *poiesis* ver Emilio Lledó (2010).

para ilustrar las expresiones de los géneros relevantes, etc., y que prioriza la acción respecto a las características de los personajes, la narración antes que la descripción o que organiza los géneros en función de la dignidad de sus temas y de los personajes a los que representa. Es el orden de la división entre las Bellas Artes y las artes aplicadas.

En lugar de la mimesis, aquello que define el régimen de visibilidad estético del arte ya no es una característica de los modos de hacer, sino el característico modo de ser de las cosas del arte; que separadas de sus usos cotidianos, adquieren la potencialidad significativa de lo paradójico, de lo que se suspende a sí mismo en su propia reflexión.

Esta idea de un sensible que se vuelve extraño a sí mismo, sede de un pensamiento vuelto él mismo extraño a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que originalmente configuran el pensamiento estético: descubrimiento, por Vico, del «verdadero Homero» como poeta a pesar de sí mismo; «genio» kantiano, ignorante de la ley que produce; «estado estético» schilleriano, hecho de la doble suspensión de la actividad del entendimiento y de la pasividad sensible; definición schellinguiana del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente; etc. (Rancière 2000: §2).

La repetición, o la continuidad, del mismo orden jerárquico del *logos* en cualquier escenario vital o ficticio, que la mimesis representativa refleja en el arte como articulación natural de los modos de hacer y de las formas de ser, da paso al encuentro de lógicas heterogéneas en cada cosa que aparece (Foucault 1966). Aquello que ahora se considera arte es identificado por explorar el poder sugerente, la potencia significativa, del encuentro en un mismo objeto de la semejanza y la alteridad. Ya no se distingue los productos artísticos de los productos de otras actividades por cómo están hechos ni por quién los hace, sino por cómo se prestan a ser sustraídos de su uso cotidiano al entrar en «espacios» del arte para ser contemplados como apariencias ambiguas que evocan un mundo de relaciones significativas: desde la expresión de los modos de vida de otros tiempos hasta las ideas, las emociones o las experiencias biográficas de quienes produjeron esas obras.

En opinión de Rancière (2000: §2), existen dos grandes formas de modernidad que se basan en una mala interpretación de esa contradicción constitutiva del régimen estético de identificación del arte que permite concebir al mismo tiempo la autonomía del arte respecto al resto de los modos de ser y su identificación con un momento del proceso de autoformación de la vida que no se distingue de los otros modos de hacer cosas. Por un lado tenemos al «modernismo simple» que se identifica exclusivamente con la autonomía del arte entendida como revolución antimimética, como conquista de la forma pura del arte o de los poderes propios de cada medio específico separados de sus funciones sociales. El fracaso de esta modernidad simple viene dado por su impotencia frente a las mezclas de géneros y soportes o por las polivalencias políticas del arte contemporáneo.

Por otro lado, tenemos lo que Rancière denomina «modernitarismo». Esta corriente opta por el arte entendido como forma y autoformación de la vida e identifica la modernidad con el cumplimiento de una misión o un destino. El origen de esta perspectiva lo sitúa Rancière en *La educación estética del hombre* de Schiller, donde se concibe la servidumbre y la dominación como categorías ontológicas, asociadas a la

pasividad de la materia y la actividad dominante del pensamiento, que se pueden anular mutuamente para llegar a convertirse en una única realidad. Lo cual hace pensable la igualdad como una región superior del ser a la que se puede llegar mediante la educación estética y no mediante una revolución al estilo francés. La «revolución estética», adoptada por el programa estético romántico y más tarde como nuevo paradigma de la revolución, que unió a marxistas y «artesanos de las nuevas formas de vida» (2000: §2) por un tiempo, es entendida como proyecto de realización sensible de una humanidad todavía latente.

El fracaso de este último proceso revolucionario provoca el final del modernitarismo en dos tiempos. En un primer momento se tiene que enfrentar a la oposición del modernismo simple y su radicalidad respecto a la pureza de las formas y la doctrina revolucionaria. Y en un segundo momento, el fracaso de la revolución es considerado como un fracaso del modelo ontológico de la educación estética. La modernidad comienza a considerarse a partir de ese momento como un destino fatal causado por el olvido imperdonable de lo Otro trascendental.

La posmodernidad, según Rancière, no es otra cosa que este proceso que invierte la valoración del proyecto moderno de emancipación tomando al arte contemporáneo como testigo del fracaso de la modernidad. Al principio, la contemporaneidad artística consistió en el desmantelamiento tanto de la teleología modernista como de la pureza y la separación de las disciplinas del arte según se iban desarrollando las nuevas formas del arte contemporáneo. Desde este punto de vista, el fracaso de la simplificación modernista, o dicho de otro modo, el reconocimiento tardío de las características del arte propias del régimen estético, no implica el final de este régimen de lo sensible. Pero la posmodernidad no se quedó solo en eso, sino que insistió en presentar al arte contemporáneo como el cuestionamiento de la libertad y la autonomía que la modernidad había convertido en misión del arte.

En este sentido, continúa Rancière (2000: §2), el efecto de la posmodernidad ha sido el de devolvernos a un escenario de debate primitivo que se puede interpretar en dos sentidos: el de volver al punto de partida de un proceso que se inició con el análisis de la estética kantiana por parte de Schiller; o, siguiendo la estela del análisis del sublime kantiano de Lyotard —que nos devuelve a una desconexión primordial entre la idea y toda representación sensible—, «entonar el discurso de duelo y el arrepentimiento» por la separación originaria y el olvido de lo Otro trascendental causado por la locura de la libertad y la autoemancipación. Rancière (2008) es partidario de la primera opción y propone la necesidad de rebajar las pretensiones sobre los efectos políticos del arte en procesos colectivos y, a la vez, la revalorización de los efectos críticos de la experiencia artística sobre las delimitaciones impuestas a las capacidades individuales por las subjetividades que emanan del reparto de lo sensible.

3. Contemporaneización del museo

Se podría objetar contra este planteamiento ante a la contemporaneización del MRS que, en ninguno de los documentos de la exposición, la posmodernidad es siquiera mencionada. De hecho, en la hoja de sala de *Vasos comunicantes 1881-2021* (MRS 2021b), se define la contemporaneización del relato museístico como una revisión de la modernidad:

En este ejercicio de lectura del pasado siglo xx con ojos del presente, las miradas patriarcales, coloniales y memorialistas que definieron la modernidad más hegemónica son sustituidas por enfoques feministas, decoloniales y ecologistas que ponen su acento en aquello que a menudo ha sido sustraído de los relatos oficiales y dominantes de la Historia del Arte, devolviéndonos la imagen de una modernidad bastarda, múltiple, compleja y heterogénea (MRS 2021B: 2).

Pero teniendo en cuenta que la perspectiva contemporánea se presenta como una crítica a los presupuestos de la modernidad y que el debate entre modernidad y posmodernidad forma parte del debate artístico, filosófico y político contemporáneo, esta llamativa omisión podría no ser más que una perífrasis retórica para eludir un debate espinoso. Y sin embargo, tanto si fuera esa la intención como si no, la problemática ya comienza con el empleo del concepto de *modernidad* y con el establecimiento del arte contemporáneo como un hito que atestigua la delimitación entre dos periodos históricos y dos paradigmas de historicidad.

En lo que respecta a la distribución de las salas, el paso del arte moderno al contemporáneo está asociado a hechos históricos relevantes que marcan los momentos precisos del cambio en tres episodios bien definidos, entre los ocho que componen la colección (MRS 2021a). En la segunda planta del Edificio Sabatini, en un periodo que abarca desde finales del siglo xix hasta la ii Guerra Mundial, se relaciona el crecimiento de industrias, ciudades y comercio con los espacios de ocio asociados a la expansión del cine y la fotografía o los conflictos sociales vinculados a los pujantes movimientos obreros con el nacimiento y despliegue de las vanguardias; consideradas en conjunto como arte moderno. El periodo que transcurre entre la ii Guerra Mundial y principios de los años ochenta, en la cuarta planta del Sabatini, es descrito como una época de transición donde conviven las últimas expresiones de las vanguardias marcadas por la desolación de la guerra, el expresionismo abstracto y el diseño norteamericanos asociados a la reciente hegemonía económica y política del país o la experimentación relacionada tanto con el conceptualismo y los nuevos medios de comunicación como con la ruptura entre los espacios tradicionales del arte y las nuevas luchas anticapitalistas. La tercera etapa, instalada en la planta cero del Edificio Nouvel, comienza en los años ochenta, tomando la Documenta Kassel 1982 como un importante hito del momento en el que comienza la contemporaneidad artística. En este periodo, la expansión del capitalismo y las mermadas resistencias que lo combaten tienen su correlato en un arte que se vuelve ecléctico en las formas y que se expande al mismo tiempo tanto en los espacios institucionales y del mercado del arte como en los espacios de las luchas sociales. Además de la expansión de nuevos estilos y disciplinas como la performance, el videoarte o las instalaciones, las prácticas artísticas, el mercado y el activismo social se acaban imbricando de tal modo que, en los episodios y las salas dedicadas a los años más recientes, los productos comerciales y la publicidad, las acciones políticas, los materiales documentales y las obras de arte a veces coinciden en el mismo objeto expuesto.

En la documentación que justifica esta distribución, podemos encontrar fragmentos en los que, para diferenciar la modernidad de la contemporaneidad museística, se establece una diferencia entre dos paradigmas de historicidad y entre dos periodos históricos cuya división se gesta, en sintonía con la aparición del arte contemporáneo, entre los años setenta y ochenta del siglo XX. Se distingue entre una historicidad basada en la sucesión cronológica de hitos y nombres ilustres frente otra basada en la ge-

neología de relaciones, continuidades y rupturas (MRS 2021b); así como se distingue entre el periodo histórico de las utopías y el de las distopías, o el del antropocentrismo humanista y el del biocentrismo posthumanista (MRS 2021b).

Al *punto de vista contemporáneo* se le caracteriza no solo por incorporar documentación, materiales de archivo y perspectivas políticas que han sido históricamente excluidas de la interpretación del arte de los últimos ciento cuarenta años (MRS 2021b: 2), sino por asociar la incorporación de estas novedades a una nueva manera de elaborar el relato histórico:

En vez de seguir un orden cronológico, las obras se agrupan bajo epígrafes temáticos y se acompañan además de abundante documentación bibliográfica y de archivo, prescindiendo de una lectura lineal, entendiendo el relato desde un punto de vista contemporáneo (MRS 2021a).

En la hoja de sala se precisa un poco más cuál es el objetivo de la reordenación y en qué consiste el punto de vista contemporáneo:

[...] el Museo Reina Sofía cambia su Colección con la voluntad de ofrecer narrativas y experiencias que, sin pretenderse exhaustivas ni categóricas, nos hablen del momento presente mediante el estudio crítico del pasado común (MRS 2021b: 2).

Este «estudio crítico del pasado común» se presenta como una alternativa —ya vimos— a «las miradas patriarcales, coloniales y memorialistas que definieron la modernidad más hegemónica» (MRS 2021b: 2); a «la sucesión cronológica de los acontecimientos y obras» (MRS 2021b: 9); «afirmando así la condición viva, no estática, del pasado en la configuración de nuestro presente común» (MRS 2021b: 10). En lugar de aquellos métodos para elaborar el relato histórico, se van a proponer:

[...] la genealogía, como herramienta epistemológica, toma el relevo a la historia salpicada de hitos y grandes nombres, para profundizar en los andamiajes, las relaciones, los ecos, silencios, continuidades y rupturas que pueden rastrearse en nuestro pasado reciente (MRS 2021b: 3).

Y la «reflexión», a partir del *exilio* y la *migración*, sobre el concepto de nación y las ideas de *territorio* y *pertenencia*. Lo cual conduce directamente a «la necesidad de decolonizar [sic] nuestro pensamiento y nuestra mirada» (MRS 2021b: 5).

La adopción del anglicismo derivado de *decolonisation* hace referencia a los estudios *decoloniales*, donde se trata a la Ilustración y la modernidad como fundamento teórico de las políticas y economías basadas en la nación, la colonización y la esclavitud. En definitiva, *decolonisation* es un concepto que, remarcando la idea de que la *genealogía* sustituye al *orden cronológico*, se refiere a un paradigma de pensamiento posterior al del periodo histórico establecido entre el origen y el final del pensamiento moderno; historicidad, periodo y pensamiento a los que habría que superar por haberse demostrado fracasados a partir de ciertos hitos históricos, de la aparición del arte contemporáneo y de la nueva museología:

Ese neoliberalismo que se ensayó en Chile es ahora global dando lugar a una crisis, entendida ya no como coyuntural sino estructural, en nuestras sociedades. En torno a este nuevo paradigma versan buena parte de las manifestaciones más contemporáneas de la Colección [...] Por su parte, *Postcapital Archive*, el proyecto archivístico de Daniel

García Andújar se centra en el lapso entre la caída del Muro de Berlín y los ataques al World Trade Center de Nueva York, hitos que marcan el compás de un tiempo sin futuro ni utopía y que tampoco se reconoce en su pasado, para analizar los efectos e implicaciones del paso de la economía de producción a la economía de la información (MRS 2021b: 6,7).

Desde la perspectiva de Rancière, que el arte contemporáneo concuerde con una relectura de la historia que desarticula al relato hegemónico no implica necesariamente un nuevo régimen de historicidad, como proponen las teorías posmodernas. Por tanto, aunque no se mencione la posmodernidad, la concepción del arte como testimonio de esta fractura historiográfica nos da la primera pista a seguir sobre la posible interpretación, aun involuntaria, de lo contemporáneo como un paso de la modernidad a la posmodernidad.

Cada régimen de lo sensible —como se expone en el apartado anterior— se define por la transversalidad lógica de su principio de reparto y visibilidad de los modos de hacer, que ordena análogamente cada actividad y su relación con las demás (Rancière 1995). Analogía que también define, en cada caso, el régimen de historicidad. Siguiendo la jerarquía poético-representativa, la historicidad representativa es análoga al *en-cadenamiento lógico de acciones de los hombres más dignos en pos del progreso y la gloria*. Del mismo modo, el régimen de historicidad estético es análogo a la lógica de su régimen de lo sensible. Y lo que se produce en el paso del régimen representativo al estético no es la aparición del orden cronológico o la oposición de lo nuevo a lo viejo —esa es la historicidad representativa—, sino la oposición entre dos regímenes de historicidad con lógicas distintas:

El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de qué hace el arte [ce que fait ou ce qui fait l'art]: Vico descubriendo al «verdadero Homero», es decir, no un inventor de fábulas y caracteres, sino un testigo de las figuras del lenguaje y del pensamiento de los pueblos antiguos; [...] El régimen estético de las artes es, antes que nada, un nuevo régimen de relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era la parte «no artística» de las obras (esa que se excusaba invocando la rudeza de los tiempos en los que había nacido el autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción... Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida basándose en una idea de eso que el arte *fue* o *habría sido* (Rancière 2000: §2).

Por este motivo, Rancière afirma que la idea de modernidad simplifica la complejidad del régimen estético quedándose solo con las formas de ruptura del arte e ignorando la configuración estética del contexto que les da sentido: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo o el patrimonio. La modernidad, sentencia Rancière (2000: §2), «desearía que hubiese un sentido único, mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas».

En este sentido, el MRS reivindica e incorpora como contemporánea una historicidad con un procedimiento semejante al estético: el de la *reinterpretación de los modos*

de vida pasados a través de sus manifestaciones artísticas en el contexto del museo, etc. Sin embargo, incurre en la simplificación modernista al asumir su confusión respecto a la historicidad poético-representativa y establecer un corte en los modos de historicidad implícitos en la museología y en las obras de arte para diferenciarlas como pertenecientes a regímenes de pensamiento distintos: el moderno y el contemporáneo. «Mezclan, en efecto, dos cosas muy distintas. Una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra es la de las decisiones de ruptura o anticipación que se producen en el interior de dicho régimen» (Rancière 2000: §2).

4. La imagen

Manuel Borja Vilel y Rosario Peiró —director del MRS y responsable del Área de Colecciones respectivamente— aclaran que, además de la diversidad de temas transversales, la muestra se ha organizado siguiendo dos criterios fundamentales: el de *espacio*, dándole al concepto de *territorio* un uso muy amplio, y el de la *interpretación crítica de las obras como fuentes documentales* para hacer un relato común del presente (MRS 2021c).

El concepto de espacio se entiende en un sentido muy amplio, extendiendo el concepto de territorio desde espacios político-territoriales a espacios habitacionales, públicos o privados, de ocio, de trabajo o de protesta, o en el sentido del tipo de soporte de las obras, su lugar de exposición o, metafóricamente, del contexto político o ideológico en el que se crearon. Ejemplos destacados de estos territorios son las metrópolis, el exilio, las colonias y las fronteras, la ciudad, la calle, la galería de arte, los pabellones de exposiciones internacionales, la revista como espacio de divulgación y opinión o las delimitaciones establecidas por el género o la racialización.

Borja Vilel remarca que el museo mismo es un «espacio situado» (MRS 2021c). Esto significa varias cosas: por supuesto, significa la necesidad de ser conscientes de cómo las relaciones y los condicionamientos territoriales que implica que el museo esté ubicado en Madrid afecta a los relatos ofrecidos por la exposición; pero también significa que no se trata de un espacio aislado de forma abstracta, sino que lo que muestra es el resultado de un trabajo realizado en un contexto de investigación definido por redes de personas y colectivos con distintas procedencias y vinculaciones con el museo; significa ser conscientes de la transversalidad histórica de los temas, trazados desde las preocupaciones del presente, pero en diálogo con las concepciones propias de cada momento; significa tener en cuenta que la influencia mutua entre disciplinas como la arquitectura, la historia o la política forman, junto al arte, un «elemento casi teatral» que se intenta reproducir en las salas. Es decir, que la exposición responde a una lógica premeditada del montaje donde sus elementos se colocan cuidadosamente para que permitan hilvanar sus distintos relatos.

El otro eje principal es el de la interpretación de las obras con una «voluntad arqueológica» por entender la historia, el presente y los horizontes de futuro. Desde preocupaciones actuales, pero con temas históricamente transversales, las obras y la documentación que las acompaña son las «huellas» y los «testimonios» con los que se componen los relatos que dan sentido al presente y permiten imaginar el futuro. Esto hace de la colección una muestra no solo de obras de arte, sino de todo tipo de materiales de archivo con los que se intenta componer el contexto de las obras. La intención explícita es la de reconstruir esos contextos como si se tratara, nuevamente, de escenografías teatrales.

A lo largo de los ocho episodios en los que se divide la colección, podemos observar distintas configuraciones de las salas, en las que van variando los tipos de imágenes según el paso del arte moderno al contemporáneo. En las salas dedicadas al arte moderno, predomina la combinación de las obras de arte con imágenes documentales o de formatos divulgativos; en las salas dedicadas al periodo de transición, este tipo de imágenes deja su lugar a imágenes fotográficas o cinematográficas con una clara intención de diferenciarse como artísticas; y en las salas dedicadas al arte contemporáneo podemos observar una evolución, entre los años noventa y el 2020, desde el registro audiovisual de *performances* o desde instalaciones que integran la crítica de la imagen hasta vídeos y carteles elaborados en acciones políticas colectivas en las que la creatividad adquiere una importante función reivindicativa o instalaciones que subrayan la paradoja de la imagen como registro de la singularidad inaprensible. En toda esta evolución, las dimensiones de las salas, los colores de las paredes, la luz o las adaptaciones arquitectónicas creando pasillos o interponiendo telones tienden a adaptarse al tipo de obras que se exponen.

Necesitaría un poco más de espacio para hacer una descripción más detallada, pero recurriendo a la terminología de Rancière (2003), con diferentes proporciones y combinaciones, predomina la «imagen desnuda» en la primera etapa, la «imagen ostensiva» en la segunda y, en la tercera etapa, tiene lugar una evolución desde la «imagen metamórfica» hacia nuevas versiones de la imagen documental desnuda y de la imagen ostensiva, solo descifrable como huella de lo inaprensible. Si estoy en lo cierto, se podría considerar que el método de la composición de elementos heterogéneos y la evolución cronológica de las distintas configuraciones de la imagen, con las que se componen las distintas salas, señalan un empleo de lo que Rancière (2008) denomina la «eficacia pedagógica» del arte para ilustrar gráficamente el relato del paso de la modernidad a la contemporaneidad. Y que esta última fase en la que instalaciones como *Postcapital Archive* (Daniel García Andújar, 1989-2001) o *Bendig to Earth* (Rosa Barba, 2015) dan paso a otras como *Adorno's Grey* (Hito Steyerl, 2012) o el conjunto de obras de *La plaza: la potencia de lo colectivo* (sala 103.02) señalan al fracaso de la semiótica crítica de las imágenes, dado el insorteable distanciamiento de las apariencias. Es decir, esta configuración de las salas y su orden cronológico dan la opción de identificar la contemporaneidad artística con el paso de la *pedagogía moderna de la mediación* a la *pedagogía posmoderna de la inmediatez ética* (Rancière 2008).

Como ha descrito Rancière (2008), la confianza en la mediación pedagógica se sostiene sobre la idea de continuidad entre la voluntad del autor, las propiedades materiales y los efectos sensoriales de la obra de arte y la sensibilidad del público, es decir, entre las propiedades sensoriales de las obras de arte y el devenir político de una comunidad. Una idea de continuidad que corresponde, una vez más, al régimen poético representativo y no al régimen estético. Si nos fijamos, esta idea de continuidad está incluida en el sentido del título de la exposición, *Vasos Comunicantes*; y queda bien ilustrada con el grabado de Diego Rivera, titulado también *Vasos Comunicantes* (1939), elegido para la portada del documento publicado como hoja de sala.

El mismo mal entendido respecto a lo que significa el abandono de la representación afecta al empleo de las imágenes en la contemporaneización de la Colección del MRS. El abandono de la representación, mal entendido como abandono de la mimesis, nos conduce paulatinamente: de una concepción de la imagen como portadora de una nueva semiótica, basada en la interpretación desmitificadora de las apariencias; a

la declaración del fracaso de esta concepción y su misión pedagógica revolucionaria, por la imposibilidad de vencer al mercado en el juego de la codificación-instrumentalización-descodificación; y, finalmente, a la renuncia a cualquier interpretación desmitificadora de las imágenes, pasando de la imagen como mediación crítica a la imagen como fetiche mercantil, «huella de luz» de la alteridad inaprensible o ilustración-archivo de las experiencias colectivas de creatividad sociopolítica.

Museográficamente esto se traduce, en este caso del MRS, como una evolución del museo de arte moderno y contemporáneo hacia una especie de institución híbrida, entendida a la vez como contenedor de distintos tipos de materiales de archivo acorde con una nueva historiografía del arte, centro de estudios multidisciplinares y plaza pública. Lo cual sería coherente con la tendencia hacia la «autosupresión del arte» que ha señalado Rancière (2008) como consecuencia del fracaso de la eficacia pedagógica del arte.

5. Apariencias y límites de la experiencia artística

Como se señalaba en un apartado anterior, la ruptura con la mimesis no implica un rechazo de la figuración ni de la semejanza, sino una ruptura con los marcos en los que funciona la semejanza bajo el régimen estético. En este sentido, Rancière (2003) se refiere a la necesidad de evitar la confusión entre las propiedades técnicas y las propiedades estéticas de las imágenes. La alteridad no remite a ningún otro trascendental. La semejanza y la alteridad son propiedades de las imágenes, que se dan de modo inseparable. Una imagen es al mismo tiempo semejanza y operaciones de alteración de la semejanza. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una alteración de la semejanza. Lo que cambia entre el régimen representativo y el estético es el tipo de operaciones que realizamos con estas propiedades de la imagen. El paso del parecerse al no parecerse, de la representación a la no representación, que implica el paso del régimen poético representativo al régimen estético, no tiene que ver ni con abandonar el parecido visual ni con abandonar las operaciones del arte para contemplar la esencia en la huella de luz del procedimiento mecánico-químico-electrónico. La imagen no es algo exclusivo de lo visible. Lo más común es que un régimen de la imagen establezca una relación entre lo visible y lo decible, jugando al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia.

El régimen representativo de la imagen suponía un orden de relaciones estables entre lo visible y lo decible expresado con el principio del *ut pictura poesis*. Este principio se podía entender tanto en el sentido de que *el habla hace que se vea un visible no presente*, mediante la narración o la descripción, o en el sentido de que *el habla hace que se vea lo que no pertenece a lo visible* —reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento—. Se entendía que entre el sentimiento, los tropos del lenguaje y los rasgos de expresión de un dibujo, que traduce tanto el sentimiento como los tropos, había una continuidad, una correspondencia, unos «vasos comunicantes».

Con la llegada del régimen estético, la imagen deja de entenderse como una expresión codificada de un sentimiento o de una idea. A partir de ese momento las imágenes se van a entender como el «habla muda de las cosas»; también en un doble sentido:

La imagen es la significación de las cosas inscrita directamente sobre sus cuerpos, su lenguaje visible a descifrar. [...] El habla muda es entonces la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en su cuerpo, las marcas grabadas

directamente por su historia, más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca.

Pero en el segundo sentido, el habla muda de las cosas es, por el contrario, su mutismo obstinado. [...] ... incapacidad de transmisión adecuada de significaciones en su propia potencia. (Rancière 2003: §1.3)

El concepto de imagen ha cambiado y el arte se ha convertido en un juego entre estas dos funciones de la imagen: entre la interpretación de las «inscripciones» sobre los objetos y la interrupción de toda significación con la mera presencia muda.

La fotografía se ha convertido en arte al poner sus recursos técnicos propios al servicio de esta doble poética, al hacer hablar dos veces al rostro de los anónimos, como testigos mudos de una condición inscrita directamente sobre sus rasgos faciales, sus hábitos y su entorno, y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás, un secreto substraído por la misma imagen que nos lo entrega. (Rancière 2003: §1.3)

El corte que establece el concepto de modernidad entre la semejanza y la alteridad elimina la genealogía de regímenes de lo sensible que hace que la imagen sea pensable y provoca una oposición entre los dos sentidos del «habla muda de las cosas», interrumpiendo el juego permanente entre el descifrado del jeroglífico y la presencia desnuda sin sentido. Esta oposición arbitraria elimina además la historia de cómo se tejió la relación entre la imagen artística, la imagen de los intercambios de la identidad social y comercial y los procesos teóricos de la crítica de las imágenes que forman las dos grandes hermenéuticas del marxismo y el psicoanálisis —que aplican en sus procesos de interpretación, en su «discursividad de los síntomas» sociales, el mismo encuentro entre el asombro y el desciframiento de las imágenes que estamos describiendo—. Una relación que se vuelve más compleja aún con la entrada en los espacios del arte de los objetos de la imaginaria social y comercial, cuyo desciframiento requiere interpretar el entrelazamiento singular y contradictorio de las tres formas de eficacia del arte: representativa, estética y ética (Rancière 2008).

6. Conclusiones

A pesar de que la remodelación del MRS haya declarado como objetivos de la museología contemporánea la participación, el diálogo o la emancipación social, tomar las prácticas del arte contemporáneo como testimonio de la llegada de un nuevo paradigma histórico o político podría ir en contra de esos objetivos. De acuerdo con Rancière (2000: §1, §2), el concepto de modernidad conduce a una mala interpretación de la relación entre estética y política, lleva a una mala interpretación de la autonomía del arte o de la relación entre el arte y el resto de las actividades sociales y, finalmente, conduce a confundir el fracaso de estas malas interpretaciones con el fracaso del proyecto de emancipación democrática implícito en la politicidad del régimen estético. En este contexto, por un lado, se pierde la oportunidad de que las prácticas del arte contemporáneo ejerzan la crítica sobre las malas interpretaciones modernistas sin renunciar al régimen estético. Y por otro lado, la posmodernidad se presenta como esa declaración del fracaso de la autonomía del arte entendida como ruptura con la representación y como proyecto estético de emancipación social y personal. Lo que acaba provocando no ya un retorno al régimen representativo, sino a escenarios del régimen ético de

las imágenes; donde se acaba fundiendo la actividad artística con la actividad social ética o arquipolítica (Rancière 1995; 2004; 2008) y defendiendo la imposibilidad de la emancipación intelectual dada la dependencia humana de órdenes incognoscibles.

Coincidiendo con este sentido, vemos en este caso cómo la museología contemporánea se presenta al mismo tiempo como una disolución de los límites funcionales e institucionales del museo y como una nueva didáctica encaminada a transformar el archivo en una experiencia sensorial o en una experiencia relacional. Se presenta como una democratización en la forma y en el contenido, pero solo es el paso de una tutela pedagógica a otra (Rancière 2008): de la pedagogía de la mediación representativa — dada por fracasada tanto en la versión poético-representativa como en la versión moderna—, a la pedagogía de la inmediatez de las experiencias sensibles que dinamizan los cuerpos hacia donde les corresponde. Mientras que la eficacia estética del arte se basa en la fragmentación, en la separación o en la discontinuidad —desconexiones que permiten que los museos puedan albergar discursos políticos inaceptables o excluidos de otros espacios públicos—, el MRS ha optado por la continuidad entre la intención del museógrafo, la selección y disposición de las obras de arte según propiedades materiales sensibles, la recepción del público y determinada configuración de la comunidad.

Sin embargo, precisamente porque la eficacia estética del museo no reside ni en las intenciones del museógrafo ni en los efectos sensibles que provoquen la configuración del recorrido por las salas, todavía es posible la experiencia estética emancipadora en la visita a la Colección Permanente del MRS. El efecto de corte que ejerce el museo entre los objetos y su uso cotidiano, entre la mirada y las conductas esperadas, prevalece sobre las intenciones o los relatos oficiales (Rancière 2008). Con una mirada emancipada de las subjetividades asignadas por el heterogéneo reparto sensible, es posible ver cómo las obras de arte y las instalaciones contradicen el relato del paso del arte moderno al contemporáneo que pretende demostrar el fracaso del modelo estético de emancipación. Es posible seguir la crítica contemporánea a las teleologías modernas sin renunciar a la democracia estética (Rancière 2000; 2004). Las instalaciones hacen, por ejemplo, que las imágenes de circulación académica, política o comercial vuelvan a los espacios del arte para convertirse —justo en ese espacio de abstracción que interrumpe su uso corriente— en los objetos más sugerentes por su múltiple heterogeneidad significativa. Como la que nace del contraste entre el uso cotidiano de esas imágenes y lo que permiten suponer críticamente sobre los repartos de lo sensible y procesos sociales de los que forman parte, de los que son una huella. De esta forma, prevalece sobre cualquier otro relato la posibilidad que dan el museo y las obras de arte a las y los espectadores de tener una experiencia sensible que subvierta los límites predefinidos de sus capacidades, al hacer lo que se supone que no les corresponde: elegir su itinerario de visita, comparar escenarios y repartos de lo sensible, interpretar libremente su historia, su presente, la ideología de los artistas, o los criterios con los que se ordena toda la exposición —y compartir sus impresiones con cualquiera, disentir como puede hacerlo cualquiera—.

Bibliografía

- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Galimard. [1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI]
- Lledó, Emilio. 2010. *El concepto poiesis en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*.

Madrid: Dykinson.

Museo Reina Sofía (MRS). 2021a. «Dosier de prensa: La Colección: Vasos Comunicantes 1881-2021», en *Prensa*, 26 de noviembre [dossier de prensa], en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_1.pdf

MRS. 2021b. «Vasos Comunicantes: Colección 1881-2021», en *Colección*, 26 de noviembre [hoja de sala], en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/vasos_comunicantes.pdf

MRS. 2021c. «Vasos Comunicantes: Colección 1881-2021», en *Multimedia*, 26 de noviembre [Vídeo], en: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/vasos-comunicantes-coleccion-1881-2021>

Rancière, Jacques. 1995. *La méésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée. [1996. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.]

Rancière, J. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2011. *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.]

Rancière, J. 2003. *Le destin des images*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2009. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.]

Rancière, J. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée. [2011. *El malestar en la estética*. Trad. M. A. Petrecca et al. Argentina: Capital Intelectual.]

Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.]

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock: decreation and literary recreation of images

José Joaquín Parra-Bañón*

Resumen

Escribir literariamente también puede ser una forma de practicar la iconoclasia. Hubo y hay en esta época visual escritoras y escritores, creadores verbales de imágenes, productores de representaciones y de simulacros, que son quirúrgica y terapéuticamente iconoclastas. Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock son dos de los contemporáneos que con su obra han puesto en evidencia algunos de los métodos más útiles para ejercerla. Estrategias no de destrucción formal ni de negación ideológica, sino procesos de construcción basados en la decreación (como disolución de la forma) y la recreación (como resultado de un proyecto) de obras artísticas. Mediante la autopsia de cuatro obras marginales, de *La sinagoga de los iconoclastas*, *El libro de los monstruos*, *El necrófilo* y *Cada día es un árbol que cae*, en «Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes» se postula que la literatura que se ha interesado por el arte, que lo ha integrado en ella, no como digresión o como asunto sujeto al análisis, sino como materia prima, también ha sido iconoclasta.

Palabras clave

G. Wittkop; J. R. Wilcock; iconoclasia; decreación; recreación

Abstract

Literary writing can also be a way of practicing iconoclasm. There were and are in this visual age writers, verbal creators of images, producers of representations and simulacra, who are surgically and therapeutically iconoclastic. Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock are two of the contemporaries who, with their work, have highlighted some of the most useful methods to exercise it. Strategies not of formal destruction or ideological negation, but construction processes based on the decreation (as dissolution of form) and the recreation (as a result of a project) of artistic works. Through the autopsy of four marginal works, from *La sinagoga de los iconoclastas*, *El libro de los monstruos*, *El necrófilo* and *Cada día es un árbol que cae*, in «Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock: decreation and literary recreation of images» it is postulated that the literature that has been interested in art, that has integrated it into it, not as a digression or as a matter subject to analysis, but as raw material, has also been iconoclastic.

Keywords

G. Wittkop, J. R. Wilcock, iconoclasm, decreation, recreation

* Universidad de Sevilla, España jjpb@us.es
Artículo recibido: 5 de junio de 2022; aceptado: 25 de septiembre de 2022

El segundo momento, analítico, es el llamado catabólico, caracterizado por la descomposición de los materiales de reserva o de los productos específicos del recambio en constituyentes más sencillos, los últimos de los cuales son habitualmente eliminados a través de los llamados institutos de excreción (retretes, manicomios, cementerios, parques zoológicos, depósitos de basura, hospitales, cárceles, hornos crematorios y cosas semejantes).

Wilcock. *La sinagoga de los iconoclastas* (1981: 63)

1. El descrédito de la realidad como umbral

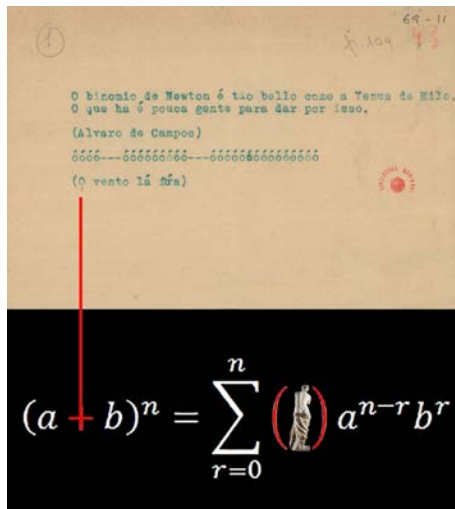
Enrique Lynch, en la obra que tituló *Ensayo sobre lo que no se ve* (2020) incluyó estratégicamente, como capítulo VII, un «Excurso sobre la iconoclasia». Este excurso se incrusta entre el capítulo que titula «Ídolo, icono, representación» y el que denomina «Sobre la mirada». El excurso no es, según esta secuencia, una digresión, dado que no rompe el hilo del discurso ni introduce en él, como exige el diccionario RAE que haga para que así sea considerado: «cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal». Para Lynch, por tanto, la iconoclasia es, en principio, un asunto en el que entran en conflicto la representación y la mirada: es un lugar en el que ambos conceptos son puestos en tenso y reactivo contacto. La iconoclasia es aquí una iniciativa de la mirada torva que afecta a la representación plástica. El profesor de estética y teoría de las artes, en la estela de Joan Fuster en *El descrédito de la realidad* (1957), reflexiona en su breve paréntesis sobre el crédito que merecen las imágenes y acerca de las relaciones de estas con aquello que, en apariencia, representan, y es en este contexto en el que el autor plantea que «no prestaríamos atención a las imágenes si no hubiera muchos dispuestos a condenarlas. La iconoclasia es un signo del interés –y de la inquietud– que causan las imágenes» (Lynch 2020:127).

La iconoclasia es, en la teoría acerca de lo que no se ve (y que, sin embargo, aspira a ser revelado por el arte), una predisposición intelectual, una razonada inclinación hacia la condena de las imágenes. Una postura que rechaza no las imágenes en sí mismas, como objetos perceptibles, sino el arriesgado y contraproducente uso que de ellas pudiera hacerse. Ya no se trata, en consecuencia, tanto de romper y borrar imágenes, de proscribir y de erradicar imágenes (que era como históricamente se ha entendido la iconoclasia clásica), o de prohibir y negar el culto que se les pudiera dar, cuanto de cuestionar su función y de delimitar su campo de acción. Así, en un mundo en el que las imágenes hubieran adquirido la consideración de cosas sagradas (de objetos de veneración), su destrucción adquiriría la categoría de sacrilegio. Y en una cultura en la que la superproducción de imágenes hubiera saturado el espacio físico y el imaginario, el desprecio hacia ellas sería un síntoma de buena salud social. En este estado de las cosas, en una época fenomenológica y «evidentemente» visual como es esta (Gerber 2021), la iconoclasia podría plantearse como una acción terapéutica. Es decir, no como una acción o una actitud negativa, sino como una destrucción positiva. O como una cirugía benéfica que ambicionara limpiar la existencia humana del sobrante de imágenes innecesarias que la vuelven angustiada, que pretendiera cohibir mediante la educación su consumo adictivo. Esta sería la iconoclasia provocada por asfixia: la promovida, como desesperado intento de supervivencia, por la buena imagen sepultada entre las imágenes delictivas, aplastada por otras imágenes obesas; la exigida por la imagen que se resiste a ser considerada una inmundicia. Sería el momento en el que, de acuerdo con Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas*, tras el catabólico, acontecería el

periodo que podríamos denominar «iconoclástico»: aquel en el que entrarían en funcionamiento los «institutos de excreción». Es decir: «retretes, manicomios, cementerios, parques zoológicos, depósitos de basura, hospitales, cárceles, hornos crematorios y cosas semejantes» (Wilcock 1981: 63).

2. Iconolisis de *En una orilla brumosa*

Las formas de ejercer la iconoclasia o, como tal vez podría decirse hoy, de practicar la «iconolisis» -destruir iconos no erradicando sino conservando los restos, resignificando los deshechos, recomponiendo los fragmentos que no se arrojan a la basura (Parra 2009) son, si no innumerables, sí enriquecedoramente múltiples. Una de ellas consistiría en la sustitución de la imagen original de, por ejemplo, *La Gioconda* o la *Victoria de Samotracia*, por una de sus posibles reproducciones miniaturizadas, como son una postal impresa o un pisapapeles de resina sintética adquirido en las tiendas de recuerdos del Louvre. Otra forma de apropiación sería añadirle un bigote de grafito al retrato de la dama sonriente, como hizo Marcel Duchamp con una imagen postal en *L.H.O.O.Q.* (1919), o revestir de azul a la mujer alada, al estilo de Yves Klein en su *Victoire de Samothrace S 9* (1962). Se construye una imagen (*iconodulia*, *iconofilia*) a partir de la destrucción de una imagen previa (*iconoclasia*, *iconofobia*) que será sustituida por otra posterior que contenga algo de ella (*iconopolia*, *iconotopia*), dando lugar a un nuevo ciclo de representaciones (*iconomanía*, *iconocracia*). Los hermanos Jake y Dinos Chapman aplicaron esta estrategia (de raptó, secuestro, saqueo o piratería creativa) cuando intervinieron y transformaron los 83 grabados de una edición, estampada en 1937, de la serie *Los horrores de la guerra* de Francisco de Goya, que luego fueron expuestos en 2003 en una muestra de la Modern Art Oxford bajo el significativo título de *The Rape of the Creativity* (Bernal 2009).



[Fig. 1] Tarjeta con el poema mecanografiado por Fernando Pessoa (atribuido a su heterónimo, el ingeniero taviense, Álvaro de Campos) y expresión matemática del Binomio de Newton con una Venus de Milo de espaldas injertada entre paréntesis © Composición del autor, 2022

Otro método artístico de practicar la iconoclasia es el utilizado por Fernando Pessoa cuando afirma que el binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo: es decir, que la imagen gráfica del binomio (la fórmula matemática, rotunda y completa), aunque los demás no nos demos cuenta, es tan hermosa como el cuerpo incompleto, deseable, de esa escultura anónima [Fig. 1]. Fernando Pessoa propone en su poema sin fechar que el conjunto de signos ortográficos (letras, números, paréntesis, símbolos) es similar, equivalente, al volumen total de la piedra: que la idea de Newton es previa a

la de Venus. Que, en definitiva, la Venus destruida procedente de Milo (ya despojada de sus referencias a la diosa venerable, una vez desacralizada y transformada en pieza artística) podría ser enunciada con palabras, con expresiones alfanuméricas. Pessoa se adelanta unas decenas de años a lo que serán las imágenes digitales: a la sustitución de la imagen visible por el algoritmo que la contiene y que necesita una máquina para hacerla humanamente reconocible. Pessoa quizá predice en sus versos (en la secuencia de oes tildadas, o de ceros y guiones) la imagen codificada, computerizada, descompuesta en sintagmas, destruida en pulsiones, expresada en formato RAW, hermética si no es interpretada por un programa. Las imágenes de las que habla Hito Steyerl en «Medya: la autonomía de las imágenes» (Gerber 2021: 37-50), con las que ilustra su texto, las que muestran un buitre, una grulla y un hombre sin cabeza en un pilar de Göbekli Tepe o la *Composición en amarillo, azul y rojo* (1937-42) de Piet Mondrian [Fig. 2]. Imágenes definitivamente desvinculadas de la percepción, binarias, liberadas de la luz. La existencia de centros denominados «Institutos de Ingeniería del Conocimiento» y de disciplinas llamadas «Lingüística computacional», que se dedican a faenar con lo ininteligible, es sintomática del exitoso futuro que le aguarda a esta metodología de creativa y degenerativa de producir imágenes.



[Fig. 2] Fragmento de la tabla central del Tríptico del *Jardín de las delicias* de el Bosco (1490-1500); codificación de una imagen de *Composición en amarillo, azul y rojo*, de Piet Mondrian (1937-42) y fotograma de *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel (1962) © Composición del autor, 2022

Y otra forma, que es de la que esencialmente se ocupa *Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes*, es la practicada por algunos escritores que cumplen con el mandato del versículo cuarto del capítulo vigésimo del Éxodo, con la exigencia de *Deuteronomio* 5, 8. La literatura, como una y otro demuestran con su obra, también puede ser una forma de ejercitar la iconoclasia. Ambos se ocuparon de disolver las formas o de decrear, en el sentido que Anne Carson le da a ese término en su libro *Decreación* (2014), y de recrear imágenes en sus obras experimentales. También, y ese es su propósito final, de crear imágenes utilizando la palabra como único material de construcción. Cada relato, cada novela, es una imagen cruda, pendiente de ser procesada.

Juan Rodolfo Wilcock escribió, casi ermitaño, recluido en su pequeña casa de la periferia agrícola de Roma, *La sinagoga de los iconoclastas*, el tratado en el que se por primera vez se definen los, así llamados, «institutos de excreción». El libro fue publicado en italiano en 1972, en el mismo año en el que Gabrielle Wittkop editó su primera obra, titulada *El necrófilo*. Wilcock nació en Buenos Aires en 1919; en 1958, huyendo

de la dictadura argentina, se fue a vivir a Italia, donde murió en 1978. Wittkop nació en Nantes el año 1920; en 1946, alejándose de la represión, se fue a residir a Alemania, país en el que se suicidó en 2002. El mismo año en el que murió Wilcock, en 1978, publicaron *El libro de los monstruos*; en 2006, también de forma póstuma, con el título de *Cada día es un árbol que cae*, se publicó un manuscrito de Wittkop, en cierta medida autobiográfico, que había dejado inédito madurando en un cajón de su escritorio, antes de quitarse la vida con el propósito de impedir el sufrimiento que estaba segura que le depararía el cáncer que le habían diagnosticado unos meses antes. Estos cuatro compendios de textos son álbumes de imágenes construidas con palabras, unos proclives a la iconoclasia y otros inclinados hacia la iconodulia. Estas dos obras contienen, son repertorios iconográficos basados en obras artísticas pretéritas (la de Wittkop) o expresamente proyectados para alentar la imaginación e incomodar a la lógica (la de Wilcock). De estos cuatro lugares, del conjunto de las obras completas de Gabrielle Wittkop y de Juan Rodolfo Wilcock, en ambos casos una familia breve y heterogénea, marginal e inquietante, *Cada día es un árbol que cae* y *La sinagoga de los iconoclastas* se proponen como dos territorios ejemplares para analizar la presencia del arte (y la arquitectura que le afecta) en la literatura: la omnipresencia en los textos de la francoalemana tardía y el machihembrado, la cohabitación y el entreverado orgánico, en los del italoargentino. Ambos fueron traductores, fugitivos de algo distinto, e inconformistas.

3. *El libro de los monstruos*

El libro de los monstruos pertenece a la extensa familia de *El libro de los seres imaginarios* (Jorge Luis Borges, 1957) y de *La literatura nazi en América*, la enciclopedia de escritores ficticios que fue compuesta por Roberto Bolaño en 1996. Forma parte de la saga reactivada en 1896 por Marcel Schwob con su *Vies imaginaires*; brota de las nóminas que proceden directamente de los mitos grecolatinos, de los catálogos de naves y de personajes, de héroes y de dioses, establecidos por Homero en la *Iliada* y en la *Odisea*, así como de las criaturas descritas por Publio Ovidio Nasón en su deslumbrante *Metamorfosis* (8 d. C.), o de las forzadas simetrías biográficas propuestas por Plutarco en su *Vidas paralelas* (96-117 d. C.). Los contemporáneos, incluida *La transformación* (1915) de Franz Kafka y los *Tratados de poliorcética* (2003) ordenados por José Joaquín Parra, derivan de los manuales de zoología fantástica y de los bestiarios medievales por su inusitada capacidad de construir figuras extravagantes, componiéndolas a partir de formas convencionales, y tienen algo que ver con las sugerencias de Giorgio Vasari en *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florencia, 1550), donde es difícil discernir entre realidad y ficción, y con la *Legenda aurea* compuesta por Santiago de la Vorágine mediado el siglo XIII, en la que la imaginación, alentada por el martirio, favorecida por la patológica ansia de santidad, se desborda y contamina todas las hagiografías posteriores. Si los relatos dorados reunidos por el arzobispo de Génova son herederos de las *Etimologías* (627-630) inventadas por Isidoro de Sevilla, la *Iconología* (1593) impresa por Cesare Ripa, bebe de todas estas y otras muchas fuentes para ser ella misma una máquina de producción de imágenes inéditas. Desde la *Teogonía* de Hesiodo hasta las zoologías y las iconografías de Wilcock-Wittkop, a través de tanajás, biblias y coranes, de un extremo a otro, atravesando sinagogas, iglesias y mezquitas, la literatura, aliándose con las artes plásticas (maritalmente como en la poesía visual, o mecanográficamente, como en Carl Andre, o silenciosamente, como en la obra de José Luis Castillejo), se ha empeñado en construir y en destruir imágenes, en sustituir unas por otras en una persistente labor

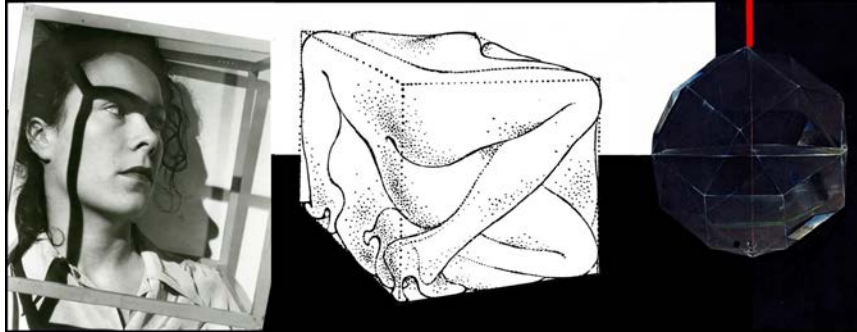
continua de superposición y de suplantación, de apropiación y de rechazo, de añadirle o de amputarle alas a las cosas, a las realidades y a las ficciones que desde el origen se entretienen y se consumen representándose unas a otras.

Las formas, deseables o no, de iconoclasia, son múltiples, y cada época las pone en práctica a su manera. La *iconofobia* y la *iconosofía* son los dos cabos que, entrelazados, contrarios, determinan una misma cuerda. No es extraño que la gran mayoría de los iconoclastas que se exhiben en el *Libro de los monstruos* y en *La sinagoga de los iconoclastas* sean, de un modo u otro, científicos, físicos aficionados, farmacéuticos por error, filósofos decepcionados, astrónomos ciegos, escritores, inventores de artefactos absurdos (André Lebrun lo fue «de la pentaciclota o pentaciclo, o sea la bicicleta de cinco ruedas». Wilcock 1981: 92) o simples mecánicos. Todos ellos aspiran a fundar un mundo mejor, un universo armónico en el que las ideas no precisen de las formas para poder manifestarse. Todos lo intentan hasta que descubren que «a nadie se le permite en este mundo ser totalmente original, a partir del momento en el que todo o casi todo ya ha sido dicho por un griego» (Wilcock 1981: 89).

El libro de los monstruos contiene el retrato, a punta de plata, de sesenta y dos criaturas: el boceto de sesenta y dos entes que alguien se ocupará algún día de traducir a líneas y a manchas, a imágenes más o menos concretas que recuerden las fisiologías extraordinarias de Athanasius Kircher (1601-1680), los bustos de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) y las composiciones de su seguidor Theodor Heinrich Alconiere (1798-1865), armadas, al igual que *Frankenstein* (1818) por Mary Shelley, con fragmentos, con despojos, con restos de otras pesadillas. Uno de los monstruos de Wilcock (el tercero en orden de aparición en escena) es el estudiante de arquitectura «Mano Laso»; el «Geómetra Elio Torpo» y el «Agrimensor Bene Nio» son otros dos, ninguno de ellos artistas, aunque ambos sean, cada uno a su modo, un espectáculo monolítico. El «Cardenal Mondo Tuto», escribe Wilcock, «una hermosa mañana despertó encerrado en un gran bloque poliédrico de plástico transparente... como el hombre imaginado y grabado por William Blake» (Wilcock 2020: 43). El poliedro en el que está encapsulado es un icosaedro («el santo hombre en su icosaedro celeste se ha revelado en tanto como una verdadera fuente de milagros»), y así, determinado por la geometría platónica, es como el cardenal quiere presentarse ante su dios el día del juicio final. El Cardenal Mondo Tuto es hermano de los papas pintados por Francis Bacon dentro de un prisma amarillo para atenuar su temor ante el *Inocencio X* encastrado en su sitial en 1650 por Velázquez. Su cubículo transparente no procede tanto del icosaedro regular descrito por Arquímedes cuanto del rombicuboctaedro de cristal pintado, en el lienzo anónimo (aunque atribuido a Jacopo de Barbari, h. 1495) del napolitano Museo di Capodimonte, a la derecha de Luca Pacioli, colgado de un hilo en un techo invisible, con sus veintiséis caras diáfanas, dieciocho de ellas cuadradas y ocho triangulares y equiláteras. Este rombicuboctaedro, con la mitad de su volumen ocupado por un líquido inexplicable, que había sido dibujado hueco por Leonardo da Vinci como ilustración del tratado de Pacioli titulado *Divina Proportione* (luego, en 1509, publicado en Venecia), es un retrato del cardenal de Wilcock fosilizado dentro de una masa de ámbar.

Recurriendo a referencias cruzadas, a transferencias elípticas y espirales, el escritor enhebra en la urdimbre de sus palabras obras de arte y artistas insignes: aunque solo cita al grabador William Blake (más afín a enclaustrar a sus figuras radiantes en esferas que en poliedros), remite a Francis Bacon y a Luca Pacioli, a Leonardo da Vinci y a Diego Velázquez y a tantos otros acróbatas agazapados en cajas de líneas,

como son Valie Export o Juliette Kepes fotografiada por György Kepes (*Woman in cube*, 1938). También a otros, directa y voluntariamente empotrados en féretros, como sucede con Robert Morris sepultado en su *Caja para estar de pie* (1961) o con Rebecca Horn inserta en su *Caja de medir* (1970). Y a Hans Bellmer comprimiendo cuerpos, enlatando organismos en hexaedros en su *Anatomía de la imagen* [Fig. 3].



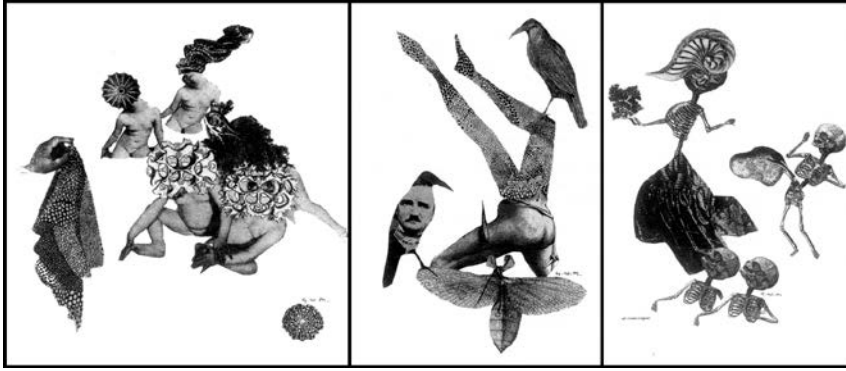
[Fig. 3] György Kepes. *Woman in cube*, 1938, seguida de Hans Bellmer (página 42 de *Anatomía de la imagen*) y de un detalle del rombicuboctaedro de Luca Pacioli, h. 1495 © Composición del autor, 2022

4. *Le nécrophile*

El necrófilo podría ser uno de los capítulos, la trigésimo séptima de las hipérboles que componen *El libro de los monstruos*. El protagonista de esta novela escueta, apenas más extensa que un relato, se llama Lucien N. Es un anticuario sin figura y sin atributos notables, residente en París: un eremita propenso al vicio que se empeña en poseer cadáveres, de los que se deshace una vez que el avance de la descomposición carnal los inutiliza. El necrófilo (el amante de lo ya destruido) es, por naturaleza, al igual que el necrófago, propenso a la iconoclasia. *El necrófilo* literario está compuesto fragmentariamente, como si se tratara de un diario de acontecimientos o un registro de las prácticas sexuales del autor, aunque de la fecha con la que se inicia cada anotación el amanuense ha borrado los dos últimos dígitos de los tres años del siglo XX durante los que transcurre la peligrosa aventura erótica.

En *El necrófilo*, al igual que en *El libro de los monstruos*, no hay arquitectura significativa: hay menciones a dormitorios, referencias brumosas a casas, a cementerios, a las Catacumbas de san Gaudioso en Nápoles y al Pendino di Santa Barbara, también napolitano; a escenarios históricos y verídicos y a escenarios teatrales, indefinidos, innecesarios para la comprensión de los actos. La pintura, por el contrario, se hace presente periódicamente pues se cita a Hieronymus Bosch y a Gentile Bellini, al dibujante Honoré Daumier y, entre otros, al escultor Koshi Muramoto. No es extraño en una autora que también se dedicó a la creación artística, aunque la historiografía apenas se ha ocupado de esta faceta suya. Gabrielle Wittkop-Ménardeau construía collages, fotocomposiciones gráficas en blanco y negro que firmaba solo con sus iniciales puntuadas: G.W.M. (sus cartas, sin embargo, las firmaba, sin recurrir a las cursivas, como «Gabrielle, la petite fille de Sade»).

La edición de *Cabaret Voltaire* de *El necrófilo* (publicado la primera vez en 1972 por Régine Deforges en su colección de literatura erótica) está ilustrada con seis de ellas, que no fueron ideadas por la autora como ilustraciones de su novela sino injertadas entre sus páginas por decisión de los editores. Se trata de seis collages, en cierta medida deudores de Max Ernst (y quizá de Grete Stern), donde cohabitan las siluetas



[Fig. 4] *Tres collages* de G. W. M. publicados en las páginas 17, 25 y 111 de la edición de *Cabaret Voltaire* de *El necrófilo*. © Composición del autor, 2022

recortadas sobre fondo blanco con los grabados, encarnados unos en otros, donde dialogan, murmurando, los fragmentos vecinos que, temerosos, se acercan y se dispersan por la superficie albina: manos, pájaros, insectos, caracolas, caracoles, corales, calaveras, recortes de Poe, etc., que forman conjuntos oníricos, zoologías inauditas, iconografías que acumulan significados [Fig. 4].

En *El necrófilo* la artista también emplaza al japonés Koshi Muramoto, el escultor del siglo XVIII que, recluido en Kyushu, «se consagró exclusivamente a los netsuke macabros» (Wittkop 1995: 29). El protagonista de la crónica, de forma secreta, colecciona aquellos *netsukes* en los que coinciden y se funden, como proponía Georges Bataille (1981), la práctica libérrima del sexo y la inminencia de la muerte. Y, de un modo u otro, sin ser explícitamente citado, está presente Gustave Courbet, con sus primeros planos de la encrucijada de la anatomía femenina, y André Masson y Hans Bellmer, con sus inventarios de posturas distorsionadas y sus estrangulamientos, todos ellos entendiendo que una piel es un territorio explorable y que un cuerpo es un lugar arquitectónico. Y está indirectamente presente, además, la obra psicótica de Unica Zürn (1916-1970), también escritora y dibujante germana, cuyo suicidio predijo, o quizá anunció, en su punitiva *Primavera sombría* de 1969 (2005). Ella es otra artista situada a la vanguardia que, acusada de degeneración, al igual que Gabrielle Wittkop, ejerció la iconoclasia literaria y la *iconolisis* gráfica [Fig. 5].



[Fig. 5] *Unica Zürn. St/*, 1963 (Tinta sobre papel, 648 x 495 mm); Gabrielle Wittkop. Ilustración en página 83 de *El necrófilo*; Hans Bellmer. Ilustración n° 1 de *Historia del ojo*, 1944 (aguafuerte, 250 x 165 mm) © Composición del autor, 2022

5. *La sinagoga de los iconoclastas*

En lugar de construir un edificio, los albañiles
construían un lenguaje.
Wilcock. *La sinagoga de los iconoclastas* (1981: 145)

La sinagoga de los iconoclastas es un espacio literario en el que unos albañiles se afanan en sustituir los sillares, o los ladrillos, de una construcción, sin permitir que esta se arruine, por conceptos. Levantan límites, paredes, tabiques, muros, sin argamasa, en seco, cohesionando verbos y sustantivos. Mientras llevan a cabo esta minuciosa labor, los trabajadores manuales son aplaudidos por atentos lingüistas teóricos que ven así demostrada, en la práctica, la inutilidad sustancial de la materia, tal y como habían postulado en sus tratados: es decir, constatan la definitiva victoria del lenguaje y de la metafísica. Los sistemas, coligen, precisan ideas y no imágenes, del mismo modo que los edificios requieren nociones, pensamiento abstracto en vez de materiales de construcción convencionales. Marc Augé con *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1993), Rem Koolhaas con *S, M, X, XL* (1995), o Josep Quetglas con *La casa de Don Giovanni, Piranesi, Mozart, Sade* (1997), han sido tres apóstoles, consecutivos y dispares, de estos postulados.

En este martirologio se refieren los hechos apostólicos de treinta y seis arquetipos: de tres docenas de iconos masculinos. El escritor es el «verónico»: Wilcock, a riesgo de ser condenado por su osadía, imprime en un papel, no en un trapo, no en un pañuelo ni en una sábana, el rostro líquido de los iconoclastas a los que, inverosímiles, él les atribuye una figura que los haga reconocibles y una memoria. Al igual que en el *Libro de los monstruos* y que en *Contad, hombres, vuestra historia* (Savinio 2016), estas alegorías son identificadas por los nombres propios de sus representantes.

No se saben los motivos precisos por los que José Valdés y Prom, el primero de ellos, ínclito por sus «extraordinarias facultades telepáticas» (Wilcock 1981: 9), o Carlo Olgiati («último entre los grandes constructores de sistemas», Wilcock 1981: 58), o Llorenç Riber (quien «tuvo la fortuna de nacer en una de las casas de pisos construidas por Gaudí», Wilcock 1981: 134) son iconoclastas. Por qué los treinta y seis destructores de ideas antiguas, de preceptos sagrados, de teorías banales, son wilcockianos «decreadores» de imágenes. Tampoco por qué forman una sinagoga y no, como los atuneros de Barbate, una cofradía, o como otros universitarios autónomos, un colegio profesional. Wilcock, desde el escritorio en el que redactó desterrado en su casita de la campiña romana, en cuyo guardarropa solo había dos viejas chaquetas, mientras escuchaba «un lied de Hugo Wolf o un cuarteto de Anton Webern» (informa Ruggero Guarini en su *Parodia* de 1990), se negó a justificar ante la interrogativa posteridad las circunstancias que limitaron de su nómina. La ignorancia de sus sucesores no nos impide que sugiramos que Gabrielle Wittkop bien podría haber formado parte de esa antología, de esa galería de negadores de lo figurativo, de opositores a las imágenes fidedignamente representativas. Gabrielle Wittkop bien podría ser una líder, no tanto de esa sinagoga, cuanto de una iglesia profana de iconoclastas, de nihilistas que aspiran a vivir en tercera persona. «Hay que vivir en tercera persona», sugiere Ricardo Piglia (2017: 95) después de afirmar, a propósito de otro asunto, que «El deseo produce imágenes» (2017: 89). La anorexia, por el contrario, las desactiva y las descompone, podría apostillarse en esta especulación acerca de la construcción y la destrucción, de

la *Deceación y recreación literaria de imágenes*. La apatía, la interpretación deductiva, el análisis y el insomnio también aniquilan las imágenes.

Si la iconoclasia de Wilcock, a través de su galería de treinta y seis efigies de personajes canónicos, consiste en el asesinato de treinta y seis imágenes icónicas que representan treinta y seis certidumbres humanas, la de Wittkop consiste en trastornar la percepción, en darle la vuelta al cuadro del que habla para desordenarlo, o en embadurnar con parafina la mirada atónita del lector: en iluminar la obra con tantos focos, con tal intensidad de luz, que el exceso lumínico la haga irreconocible; también en identificar, por ejemplo, una sacristía con un burdel, como ya hiciera Bataille con la sevillana del Hospital de la Caridad en su *Historia del ojo* (1994: 60-71).

6. *Chaque jour est un arbre qui tombe*

Catalina, en latín *Catharina*, es palabra compuesta por *catha* (universo), y de *ruina* (desmoronamiento), y significa total destrucción. Haciendo honor a su nombre, esta santa destruyó completamente cuanto el diablo en ella trató de edificar. Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, cap. CLXXII: 765

Gabrielle Wittkop-Ménardeau fue autora, informó acerca de sí misma, de catorce obras, publicadas entre 1972 y 2001 (incluidos los ensayos), y de algunas composiciones gráficas, aún no catalogadas, apenas consideradas y estudiadas por la crítica, que le dio un lugar significativo al arte (especialmente a la pintura) y a la arquitectura obsesiva entre sus cristalinas y persuasivas palabras. Un lugar significativo tanto por su extensión como por la permanente inclusión de referentes artísticos, y por la particular lectura que propone de ellos al situarlos en elocuentes contextos extraños: por tensionarlos y distorsionarlos al injertarlos, como prótesis, en medio de sus textos; por engarzarlos entre sus epítetos elitistas. Bastaría con analizar *Serenísimo asesinato*, un espacio literario en el que la acción transcurre en la Venecia corrupta y agonizante de finales del XVIII, para comprobar que le prestó una singular atención a la plástica y a la arquitectura en su, dimensionalmente breve y contenida, obra. En esta novela los hechos acontecen en el ámbito físico de un *palazzo* (el de Alvise Lanzi), en el que la atmósfera está determinada por la presencia vigilante de las pinturas de Tiépolo (pintor de ángeles con las axilas velludas), de Pietro Longhi (pintor de rinocerontes) y de Francesco Guardi (pintor de grandes canales), que le dan espesor y densidad al aire.

Gabrielle Wittkop decidió excluir el dolor de su vida antes de que este fuera insoportable. La muerte, en no pocas de sus variantes, en algunas de sus manifestaciones menos convencionales, cohesiona, como una argamasa flexible, compuesta de cal y arena de sílice, su obra. Desde la menor y reivindicativa novela con la que inició su andadura editorial (tenía entonces 52 años), que fue incluida tanto en los catálogos de obras de terror como en las más heterogéneas colecciones de pornografía, hasta la experimental biografía entreverada en las páginas de *Cada día es un árbol que cae*, la muerte es el hilo que cose las ideas y los actos, los sucesos y los sentimientos que en estas dos obras comparecen. También es la muerte la que determina la constante inclusión de referencias artísticas que la autora practica, y la que condiciona la arquitectura: la que propone como escenario para la estancia y el tránsito y la que sus personajes visitan, o la que conmemoran usándola como residencia efímera. La muerte es un árbol que cae, y la muerte encarnada, corporizada, momificada, es el amor del necrófilo que profa-

na no tanto cuerpos como representaciones fúnebres. Al fin y al cabo, cualquier arte verdadero, como ya sabían en Lascaux y en Altamira, es necrófilo porque deriva de la necesidad humana de explicar la muerte, y esencialmente es necrófila la arquitectura porque está impulsada por el deseo de postergar la muerte. La muerte es quien activa a la arquitectura: ella es quien la propone como sistema defensivo y la que siempre le exige que, al final, retorne a ella. Que vuelva a la tierra de la que procede.

El arte y la arquitectura de *Cada día es un árbol que cae* están transidas por la muerte. Roma, Venecia, Madrid o Niza, las urbes y los paisajes, son considerados desde esa óptica fúnebre por G. W. M.: desde una *Óptica cerebral*, como quizá habría propuesto Carmen Mondragón, la escritora y pintora mejicana inconscientemente predecesora de la francoalemana que, ya transformada en Nahui Olin por el Dr. Artl, defendió el patrimonio arquitectónico con la belleza de su desnudez. Gabrielle Wittkop habla en esta obra terminal de ciudades y de edificios, de arquitecturas que conoce íntimamente porque antes ha penetrado en ellas forzándolas: porque ellas se han desvelado, despojándose de sus revestimientos, ante la artista. «Ningún árbol me resulta más conmovedor que mi esqueleto desnudo, en su extrema intimidad», afirma Gabrielle Wittkop en su radiografía (2021: 54). Escribe acerca de obras de arte, de artistas y de ella misma, aunque aquí lo hace ocultándose bajo el nombre de Hippolyte, o de Max.

En *Cada día es un árbol que cae*, el manuscrito que Gabrielle Wittkop dejó inédito a su muerte, dice: «Hippolyte traza palabras que muy a menudo fueron o se volverán realidad, como si el signo extrajera acontecimientos de la sombra» (2021: 84). Signos que extraen acontecimientos de las sombras, palabras que desencadenan acontecimientos, voces que construyen la realidad, creaciones ajenas que explican los sucesos de cada día. Las arquitecturas, filtradas por la metáfora, coaccionadas por la alegoría, extraen, al igual que algunas palabras, acontecimientos de las sombras: arrancan escenografías de la opacidad.

Al hilo de las reflexiones de la escritora acerca de la Cripta de los Capuchinos en Roma, de ese «cuarto trastero de la Muerte donde, cuales fúnebres marionetas, unos esqueletos monacales totalmente encapuchados están adosados a las paredes» (2021: 144), G. W. M. habla de ella misma y, comparatista, los contrapone a su propio cadáver. Dice que esas momias romanas son mucho menos elocuentes que:

la radiografía de mi cráneo, de mis espondilos, infinitamente menos estremecedor que esa hoja traslúcida velada de blondas negras y de largos crepés, que me revela toda una parte de mí misma, que me deja hundirla mirada hasta mis más profundas médulas (2021: 146-147).

La libido de transparencia, no de translucidez, es uno de los temas basales de Wittkop: toda obra artística ella la somete, en el laboratorio de la escritura, a la acción reveladora de los rayos X.

Las catacumbas, las capuchinas de Roma o las de Palermo, las napolitanas de san Genaro o de san Gaudioso (vacías de esqueletos), son arquitecturas entrañables para Gabrielle, oquedades habitadas por esqueletos fantasmales o por cadáveres vestidos con sus hábitos, con sus sayales y con sus cíngulos, y adornados con sus atributos y sus símbolos, en las que, a pesar de la podredumbre, es posible la vida germinal y la existencia vermiforme [Fig. 6]. El esqueleto convertido en edificio, transformado en arquitectura transparente, reside en estos subterráneos, que Gabrielle localiza siempre



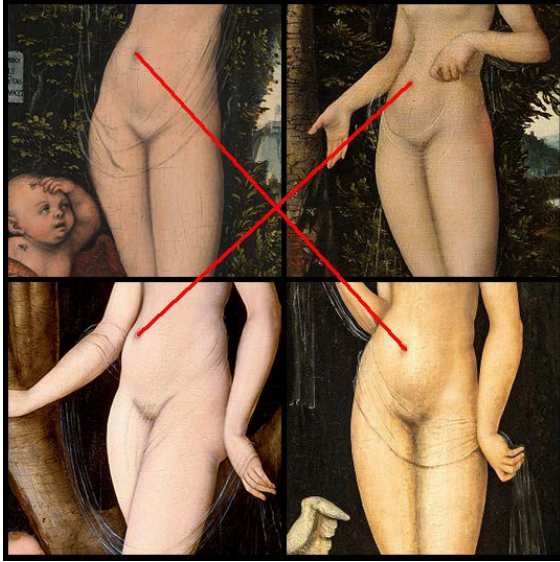
[Fig. 6] *Catacumbas de los Capuchinos*, Palermo © Composición del autor, 2022

en Italia, es reivindicado con insistencia por la escritora espeleóloga. La anatomía es considerada una fábrica: y el cuerpo, por tanto, es entendido como un espacio y como un lugar arquitectónico. No debe de extrañar, a tenor de esta idea (ya vigente en Rembrandt: en su *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, 1632, y en el *Buey desollado*, 1655, por ejemplo), su vindicación de la obra de Andrea Vesalio (1514-1564), el fisiólogo pionero en concebir el organismo como una construcción, como una estructura que soporta un conjunto de sistemas integrados.

De las figuras de Vesalio en *De humani corporis fabrica* (1543), donde el médico flamenco se muestra partidario del despellejamiento analítico y del desollamiento instructivo, afirma Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*: «Sala de disección. Las figuras de Vesalio son mucho más verdaderas que la realidad de esa mujer serosa y cancerosa en la que el patólogo busca las metástasis con una atención de exterminador de piojos» (2021: 114). Vesalio, añade la escritora quirúrgica, presenta:

probablemente por medio de Tiziano- a unos desollados con poses de bailarines cuya piel cae en pétalos redondeados, en corolas, en orejas de conejo, en colas de cangrejo de río -y algunos llevan incluso su propia piel colgada del brazo, como un abrigo-, figuras diseccionadas errando por unos paisajes flamencos con la vacilación propia de un ciego, o ahorcados pendiendo en el patíbulo, cuya musculatura fue arrancada en forma de abanico, de folleto plegable, por unos cuervos sabios. Sin embargo, nos reconocemos en esos objetos, identificamos nuestras propias estructuras, adivinamos nuestra piel en esa guantería barroca que cuelga hasta el suelo, en esos recortes que balancea el viento. Pero, aunque no los encuentre en esos cuerpos tumbados sobre las baldosas, en esos rígidos árboles descortezados de la sala de reposo, aquí como allá descubro el mismo candor, la dignidad de lo que se halla para siempre aislado del excremento colectivo, del contacto social, de la maternidad, de todas esas cosas emparentadas con las vísceras que chorrean un jugo amarillo, con las calabazas violetas goteando suave y terriblemente vivas (2021: 114-115).

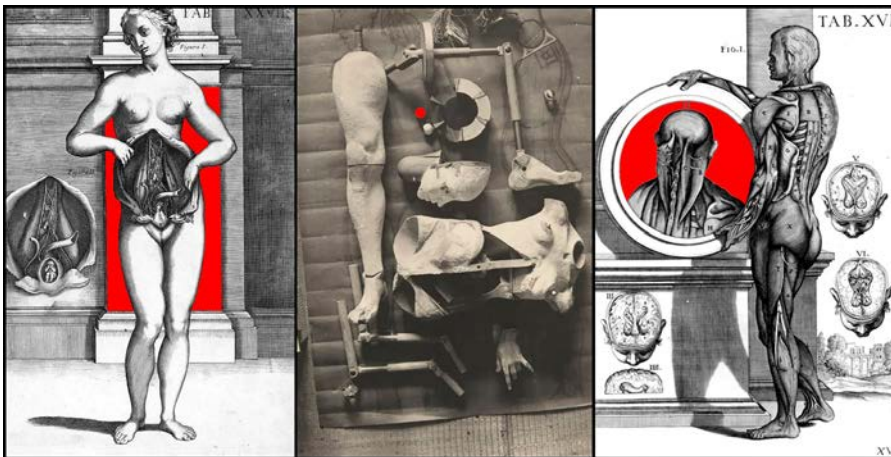
A lo que aspira Gabrielle Wittkop es a la transparencia, no a la del vidrio imperceptible, no a la natural del aire incontaminado, sino a aquella que construye el artista, la definida por Lucas Cranach el Viejo con sus Venus veladas con telas de araña imperceptibles o a las propuestas por Vesalio, en las que es necesario seccionar, romper, hendir, separar los labios musculares de la carne, mondar la epidermis y hurgar en los interiores [Fig. 7]. Gabrielle Wittkop evoca las estampas didácticas de Vesalio, la curtiduría barroca que cuelga hasta el suelo, los recortes textiles que, procedentes de su buril, balancea a su antojo el viento.



[Fig. 7] Cuatro pubis de Venus desvelados por Lucas Cranach «el Viejo» (fragmentos de *Venus con Cupido robando miel*, 1529; 1534; h. 1531 y h. 1530) © Composición del autor, 2022

Debido a ella, a su trabajo forense, echamos de menos al arquitecto Pietro da Cortona, las tablas anatómicas que también él dibujó, en las que una doncella había de abrirse el vientre, sin abandonar la sonrisa, para mostrar el feto entre las valvas rosas de su herida desmedida, o en las que un atleta, visto de espaldas, sujetaba ante él un espejo redondo para que también se pudiera ver, al mismo tiempo que sus nalgas, su frente desollada, o su cráneo diseccionado, rebanado en dos mitades cóncavas [Fig. 8]. Escribe G. W. en *El necrófilo*:

Le he separado los muslos para contemplar la vulva fina como una cicatriz, los labios transparentes de un malva pálido. Pero tendré que esperar todavía unas horas, ya que, de momento, el cuerpo sigue bastante rígido, crispado, hasta que el calor del dormitorio reblandezca la carne como la cera (1995: 14).



[Fig. 8] Hans Bellmer, *La poupée* de 1936 en el MoMA flanqueada por Pietro Berrettine o «Pietro da Cortona». Lámina XVI y Lámina XXVII de *Tabulae anatomicae* (Roma: Venanti Monaldi, 1788) © Composición del autor, 2022

Gabrielle Wittkop convoca en *Cada día es un árbol* a Alfred Kubin (1877-1959), no como escritor austriaco sino como dibujante de organismos insoportables, incómodos para la lógica racional, deformes y terroríficos (de los que tanto aprendió Roland Topor), y a Sarpedón sostenido en un vaso eufonio por Hipnos y Tánatos. Entrevera en sus páginas los mitos grecolatinos y el surrealismo de las vanguardias, y defiende la continuidad de los temas eternos, proponiendo la abolición de la cronología, de las escuelas y de las teorías académicas que subdividen las experiencias en asignaturas y en categorías. Gustav-Adolf Mossa (1883-1971), el afectado pintor simbolista francés, es otro de los recurrentemente aludidos, uno de sus muchos amantes reunidos aquí por ella en *Cada día*, y en esa casa de citas que es cualquiera de las cinco novelas escritas por esta admiradora de Marcel Proust y del Marqués de Sade y predecesora de Annie Ernaux. No debe extrañar que también sea convocado a esa mesa, en la que se concitan tan diversos pintores, Vittore Carpaccio, con sus prolijas historias, con sus grandes telas colgadas en los muros impíos de Venecia, en la *Galleria dell'Accademia* o en la *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, y que al fondo del escenario, mientras estos ilustres comensales cenan dragones y arañas vivas y crudas, mujeres embarazadas con desmedidas cabelleras o vírgenes que desembarcan a miles, proyecte columpios y otras arquitecturas públicas: toboganes, porterías de fútbol, jarras, jofainas, azafates o botellas impávidas.

A Gabrielle Wittkop, a diferencia de, por ejemplo, Louise Bourgeois, el arte no le facilita la vida: tampoco se la dificulta. No tiene ni una intención terapéutica ni un propósito analgésico. La incorporación de referentes artísticos a su obra literaria no aspira a evidenciar la amplitud de su cultura. No son una demostración. Las obras que cita son las piedras que el caminante arroja al arroyo para poder cruzarlo sin mojarse demasiado los pies, los escrúpulos que deja en el agua cuando se aleja. El arte es un contrapunto en sus textos: no un contrapunto musical, sino, como propuso William Faulkner cuando justificó que en *Las palmeras salvajes* se entremezclaran dos historias disonantes, un recurso para alcanzar el equilibrio: «advertí que algo le faltaba porque la narración necesitaba énfasis, algo que le diera relieve, como el contrapunto en música» (1983: 8). Ella recurre al arte como contrapeso del dolor de la existencia. Las obras elegidas funcionan como lenguaje cifrado que solo es inteligible, en su totalidad, como subestructura interna, por la propia autora.

7. Cuasiconclusiones

Hay quienes escriben sobre arte intentando alejarse de la crítica académica y quienes se aproximan peligrosamente al periodismo cultural, y también quienes lo plantean al revés (Piglia 2017), o siguiendo cintas de Moebius. Hay quienes no escriben ni académica ni periodísticamente sobre arte, sino que lo incorporan a su obra con la misma naturalidad con la que integran una mosca, un orgasmo o una insatisfacción existencial. Esa es, aproximadamente, la forma de hacerlo de Wittkop y de Wilcock. «Todo puede significar» (Piglia 2017: 56), postula el argentino en sus diarios de escritor dubitativo. Que una pintura en concreto también puede tener un significado determinante en una novela, o que una arquitectura elocuente, u obligada a ser elocuente por la escritura, puede ser la piedra angular del discurso, del relato, de la historia o del ensayo, y de todo ello entretejido en un mismo tapiz, lo demuestra, en la brevedad de su

extensión, en el contubernio verbal de su expresión, tanto la obra de Gabrielle Wittkop como la de J. Rodolfo Wilcock. La suya y la de tantos otros partidarios transigentes de la *iconolisis*, que como quienes van de su corazón a sus asuntos (Miguel Hernández en su *Elegía a Ramón Sijé*), se debaten entre la iconoclasia y su antítesis, convencidos unos días de que el signo hay que pronunciarlo en vez de delinearlo, y otros días de todo lo contrario: persuadidos de que la mayor iconoclasia radica en la prohibición de dibujar, en limitarse a la acción de describir, en contentarse con la representación verbal de la realidad, o de sus posibles imágenes. La iconoclastia no plantea, en el fondo, la destrucción y erradicación de las imágenes y sus prosélitos, sino su completa sustitución (desfiguración) por esa otra forma de representación que es la palabra. Para Wittkop y para Wilcock es, al fin y al cabo, un asunto verbal.

Bibliografía

- Aira, César. 2019. *El gran misterio*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Augé, Marc. 1993. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. M. Mizjari. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, Georges. 1981. *Las lágrimas de Eros*. Trad. D. Fernández. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, Georges. 1994. *Historia del ojo*. Trad. M. Glantz. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Bellmer, Hans. 2010. *Anatomía de la imagen*. Trad. E. Julibert. Barcelona: La Central.
- Bernal, M. Mar. 2009. *The Chapman Brothers y Goya*. <https://tecnicasdegrabado.es/2009/the-chapman-brothers-y-goya> (22.9.2022)
- Carson, Anne. 2014. *Deceación*. Trad. J. L. Clariond. Madrid: Vaso roto.
- Faulkner, William. 1983. *Las palmeras salvajes*. Trad. J. L. Borges. Barcelona: Edhasa.
- Fuster, Joan. 1957. *El descrédito de la realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Gerber, Verónica (editora Literaria). 2021. *En una orilla brumosa*. México: Gris Tormenta.
- Guarini, Ruggero. 1990. *Parodia*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Koolhaas, Rem. 1995. *S, M, X, XL*. Nueva York: Monacelli Press.
- Nahui Olin (Carmen Mondragón). 1922. *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. México: Ediciones México Moderno.
- Parra Bañón, José J. 2009. *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: IUACC.
- Piglia, Ricardo. 2017. *Los diarios de Emilio Renzi (III). Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Quetglas, Josep. 1997. *La casa de Don Giovanni, Piranesi, Mozart, Sade*. Madrid: LMI.
- Savinio, Alberto. 2016. *Contad, hombres, vuestra historia*. Trad. J. R. Monreal. Barcelona: Acantilado.
- Steyerl, Hito. 2021. «Medya: la autonomía de las imágenes», *En una orilla brumosa*, pp. 37-50. México: Gris Tormenta.
- Vesalius, Andreas. 1997. *De humani corporis fabrica*. Trad. A. Domínguez. Barcelona: Ebrisa.
- Vorágine, Santiago de la. 1996. *La leyenda dorada*. Trad. J. M. Macías. Madrid: Alianza.
- Wilcock, Rodolfo. 1981. *La sinagoga de los iconoclastas*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.

- Wilcock, Rodolfo. 2020. *El libro de los monstruos*. Trad. E. Montequin. Gerona: Atalanta.
- Wittkop, Gabrielle. 1995. *El necrófilo*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Tusquets.
- Wittkop, Gabrielle. 2002. *Serenísimo asesinato*. Trad. R. Alapont. Barcelona: Anagrama.
- Wittkop, Gabrielle. 2021. *Cada día es un árbol que cae*. Trad. L. Vázquez. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Wittkop, Gabrielle. 2022. *El necrófilo*. Trad. L. Vázquez. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Zürn, Unica. 2005. *Primavera sombría*. Trad. M. Gutiérrez. Madrid: Siruela.

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar

The return of the future: re-thinking the (digital) image as a force for the political with Daniel Canogar

Patricia García Gómez*

Resumen

Este artículo trata de profundizar en los modos de experiencia y relación con el tiempo en la era del «presentismo», una época que parece haber anunciado, de manera irreversible, el fin de la historia y de lo político. Pero si analizamos aquí las graves consecuencias de esta situación para la mirada y la imaginación contemporáneas no es para confirmar una vez más el diagnóstico de una contemporaneidad en crisis, sino para explorar los huecos de experiencia que todavía es posible abrir. Y lo hacemos junto al artista Daniel Canogar, cuya obra incluimos en la «categoría» de «abstracción política», teorizada por la analista cultural Mieke Bal. Su obra, sostenemos, trata de repensar la tecnología digital, para muchos la causa de nuestros males, como una nueva fuerza creativa capaz interrumpir los hábitos temporales y perceptivos, una apuesta por el potencial performativo de la imagen.

Palabras clave: Temporalidad, imagen digital, percepción, abstracción política, performatividad.

Abstract

This paper tries to delve into the modes of experience and relationship with time in the era of «presentism», an era that seems to have announced, irreversibly, the end of history and «the political». But if we analyze here the serious consequences of this situation for the contemporary gaze and imagination, it is not to once again confirm the diagnosis of a contemporaneity in crisis, but to explore the gaps in experience that can still be opened. And we do it together with the artist Daniel Canogar, whose work we include in the «category» of «political abstraction», theorized by the cultural analyst Mieke Bal. His work, we maintain, tries to rethink digital technology, for many the cause of our problems, as a new creative force capable of interrupting temporal and perceptive habits, a commitment to the performative potential of the image.

Keywords: Temporality, digital image, perception, political abstraction, performativity

* Universidad de Murcia, España patricia.garcia13@um.es
Artículo recibido: 20 de julio de 2022; aceptado: 26 de septiembre de 2022

1. Introducción

En el presente artículo tratamos de indagar en las características de la temporalidad del presente, en los modos en los que experimentamos y pensamos el tiempo en lo que se ha venido a llamar la era del «presentismo». Un «presente extendido», identificado con una «realidad capitalista» (Fisher, 2016), en el que nada cambia, en el que habría que lamentar el cierre absoluto de la posibilidad del *actuar político*: tanto a nivel de las instituciones como a nivel de un sujeto colectivo, que ya no existe, desaparecido ante la aniquilación del espacio público, ya solo entendido como ese espacio donde coinciden un conjunto de «individuos con intereses particulares» (Fisher, 2016: 116). Tratamos de discutir, en realidad, en diálogo con la obra más reciente del artista Daniel Canogar, en la que trabaja con la imagen digital y flujos de datos, la idea de que ese régimen presentista, que caracterizaría nuestros modos de estar en el mundo hoy, sea todo lo que tengamos que decir del presente, todo lo que tengamos que esperar del futuro: apenas nada, nada más que una innovación constante de un «lo mismo» repetitivo. Que nuestra experiencia se haya reducido y aplanado tanto que no quede más que un presente estancado en sí mismo, con ojos sólo para sí. Que no exista ya un espacio y un tiempo para lo nuevo, para una producción singular, imaginativa, para una relación «resonante» con el mundo (Rosa, 2019). Que no queden ya otra cosa que sujetos indiferentes, tan cegados como *cansados*.

A pesar del pesimismo que se ha instalado en los debates académicos contemporáneos en relación a la *pobreza temporal* de un presente mediado por las tecnologías digitales, como veremos, apostamos por la posibilidad de una experiencia del tiempo distinta, por momentánea que sea, en la que éste no se reduzca a una mera sucesión de presentes vacíos. O lo que es lo mismo, en la que el capital, esa «estructura impersonal» que se autorregula para seguir ocupándolo todo, ocupándonos, que vacía de sentido todo lo que toca para llenarlo de valor de mercado, no aparezca mediando en nuestro acercamiento al mundo, metabolizando nuestros deseos para devolvérselos como los suyos propios (Berardi, 2019: 28), llenándonos de una prisa patológica, ansiosa, que se nutre de todas nuestras energías.

Como otros autores han hecho, como veremos, y como Canogar parece hacer en su producción artística más reciente, nos preguntamos aquí sobre las posibilidades que nos deja hoy esta realidad, sumida de lleno en la era «posfordista» del capitalismo, un tiempo de impotencia política, en el que las viejas reivindicaciones revolucionarias del capitalismo inicial se encuentran ahora con un escenario transformado. Un escenario en el que los mecanismos de control y sujeción de los cuerpos están por todas partes, sin un centro al que dirigir toda la rabia y la frustración, y, lo que es más grave todavía, interiorizados en nuestros cuerpos, sostenidos incluso por nuestros propios deseos. Un escenario en el que los tiempos de la reflexión y la emoción los marcan los de la actualidad periodística y de los medios de comunicación, una actualidad que tan rápido asciende a primer plano como se olvida. Un escenario en el que no hay tiempo para nada, en el que pararse un momento es tanto un privilegio como un esfuerzo tremendo por abandonar la inercia que nos mantiene atrapados. Sostenemos que ese cierre del futuro, ese anuncio de una época de fines, del fin de la historia, el fin de lo posible, el fin de la experiencia, como otros tantos fines que se han declarado hoy, tienen que ver con un problema de tiempo:¹ con la captura de nuestros tiempos por parte del capital,

1 Véase, por ejemplo, Christine Ross (2012).

de los tiempos de la reflexión, de la emoción y de la atención, pero también del deseo y de la imaginación. Byung-Chul Han, por ejemplo, sugiere que la «vita activa», que no distingue ya el tiempo de trabajo del tiempo de ocio, ha desplazado radicalmente a la «vita contemplativa», ha contaminado con los tiempos de la productividad y el consumo toda forma de acercamiento al mundo (Han, 2015). Así, en estas circunstancias, pensar en lo posible requiere que volvamos sobre las formas de temporalidad que dominan el presente, que intervengamos sus ritmos. Como señaló Agamben: «la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente cambiar el mundo, sino también y sobre todo cambiar el tiempo» (Agamben [1979] 2007: 131).

La vía estética será pensada aquí como una vía capaz de abrir esos pequeños espacios y tiempos liberados del interés y de los tiempos del capital, como una oportunidad para volver a pensar la potencia de los cuerpos, como también una oportunidad para volver a pensar la potencia de la imagen. No se trata, sin embargo, como veremos, de la apuesta por una producción artística contra-discursiva, de la reivindicación de una imagen con contenido político, sino más bien de una imagen que actúa para lo político, de acuerdo con la distinción que hace la teórica y artista visual Mieke Bal (2016: 63-66), cuya manera de acercarse al estudio de la imagen será clave a la hora de pensar la obra de Canogar: atendemos aquí a lo que la obra o, más bien, el encuentro entre obra y espectador, es capaz de producir en el presente. No se trata tanto de mostrarnos otros caminos, de plantearnos otras cosas que desear, como de abrir un espacio para recobrar los tiempos del deseo, del afecto, de la imaginación, de la solidaridad, donde se disuelve, momentáneamente, las fronteras del Yo individual(ista). Apostamos, con Bal, por el potencial performativo de la imagen, por la posibilidad de que *suceda* algo en el espacio (colectivo) de la exposición en un tiempo en el que aparentemente ya no *sucede* nada, entendiéndolo como la incapacidad de que lo que vivimos (*Erlebnis*) penetre en la experiencia (*Erfahrung*), que ya pensó Walter Benjamin casi un siglo atrás (Benjamin, 2010 [1939]). Un espacio, en el caso de Canogar, como en muchos que estudia Bal, que redescubre la imagen digital, que explora las posibilidades de lo tecnológico a pesar del profundo daño para la mirada y para la imagen que las dinámicas de la tecnología digital han provocado.

La tecnología, a manos del capital, es cierto, ha desempeñado un papel clave en la aparición de este escenario transformado del capitalismo posfordista, también conocido como capitalismo financiero o capitalismo de la información: en la flexibilización y precarización del trabajo, en la anticipación de nuestros deseos, en la automatización de los mecanismos de control, en el adormecimiento de la atención ante el bombardeo masivo de imágenes y de información que nublan nuestra mirada, en la total disponibilidad del mundo, del otro, a través de una pantalla. Tanto es así que las (relativamente) nuevas tecnologías digitales (que manejamos a través de nuestros ordenadores y *smartphones*) se han convertido casi en un equivalente de ese poder ubicuo, la causa de todos los males para muchos, el enemigo que hemos dejado entrar en nuestro bolsillo. Los avances tecnocientíficos, que en cierto punto de su historia todavía podían ser pensados como aliados en la lucha por la emancipación del trabajo asalariado, en la lucha por un tiempo en el que la explotación de lo humano fuera sustituido por el trabajo de la máquina (Berardi, 2019: 25), han contribuido hoy, parece ser, a ese cierre del futuro, a la explotación de cada rincón de nuestra vida, a producir un terreno de juego que cambia con nosotros pero que, en realidad, no está dejando lugar al cambio. Una afirmación que deberá ser, más adelante en este texto, convenientemente precisada.

Este aplanamiento de la *vida*, como el de las pantallas, no parece ya dejarnos otra salida que no sea la de una vuelta atrás (Berardi, 2019: 74), como reclama una nostalgia tecnófoba, irritada ante una juventud que debería dejar de mirar a sus dispositivos y empezar a mirar a la realidad. ¿Qué pasa, sin embargo, cuando la realidad, que no es otra cosa que la naturalización de una ideología, como indica Fisher (2016: 42), está tan incrustada dentro que ya da igual hacia dónde mires? ¿Es lo tecnológico, el medio digital, necesariamente incompatible con la revolución? ¿La modernización y el avance pueden ser únicamente leídos en clave de un progreso neoliberal que nos lleva al desastre? Y, lo que es más importante todavía: ¿es posible todavía un tiempo de revolución, un *actuar* en el mundo? ¿Es posible todavía una relación con el ahora, con el mundo y con el otro, con la imagen, un espacio compartido, una producción del deseo, una imaginación del futuro, que no estén intervenidos por las dinámicas de la realidad capitalista?

El capital se ha hecho con nuestra producción libidinal, como decimos, tanto como con nuestra infraestructura tecnológica, de tal manera que no parece haber ya otro mundo posible en el que, tanto una como otra, puedan funcionar, fuera de esa economía de consumo (Fisher, 2016: 143). Es por ello por lo que el motor de la historia, aparentemente, se ha parado: porque el deseo ya solo apunta a un lo mismo, por mucho que no acabe satisfaciéndose nunca. Porque la tecnología está sólo al servicio de que ese lo mismo se actualice constantemente, de que no quede un espacio y un tiempo para soñar una alternativa. ¿Qué pasa sin embargo, si pensamos la tecnología, los recursos de los que disponemos hoy, en las condiciones del presente, como una herramienta para abrir lo posible? ¿No es ese constante mirar hacia atrás, esa necesidad de acudir al pasado para reparar el presente una señal más del empobrecimiento de la «imaginación política»? (Gómez-Urzaiz, 2022).

El espacio expositivo que acoge la obra de Canogar funciona, nos parece, como ese espacio y tiempo compartido ya no para soñar, sino para experimentar una alternativa, aquí y ahora, aunque se trate, por ahora, de la alternativa a un presente, a un régimen de temporalidad dominado por el capital. Una alternativa que nace desde el interior de nuestro paisaje digital habitual, rodeados de pantallas, pero donde la imagen ya no cumple con la función de saciar tanto como de producir nuestros impulsos más inmediatos. Canogar y su equipo empiezan por *hackear* el algoritmo, por intervenir los modos en los que la imagen está disponible en nuestro entorno, para poner a prueba a los cuerpos que se introducen en ese espacio, a sus tiempos y a sus afectos, a la manera de estar juntos y de imaginarnos. «La crítica temporal», es también, dice Christine Ross, «una crítica perceptiva» (2012: 12): a base de interrumpir nuestra percepción, negando la posibilidad de que cerremos el significado de la imagen en torno a algo rápidamente consumible, la obra de Canogar, prácticamente ilegible, busca prolongar nuestra atención, «temporalizarla», nos invita a una duración de la mirada. Es en este sentido en el que la abstracción, entendida por Bal como la resistencia de la imagen a la inmediatez de la mirada, puede ser profundamente política, ofreciendo las condiciones para una «apertura» del tiempo y de la percepción (2016: 57-85).

En un tiempo en el que no hay ya un centro del poder al que pedir responsabilidades, en el que la responsabilidad recae sobre cada uno de los cuerpos (Butler, 2010: 60), mientras cargamos también con la impotencia, con el sufrimiento emocional que nos trae esa disociación entre lo que *sabemos* y lo que *podemos* (Garcés, 2017: 9), la obra de Canogar se vuelve importantísima: se trata de abrir un espacio, veremos cómo, para

la formación de un sujeto colectivo (y conectivo) que reflexione sobre la crisis de la mirada y de la imaginación en el presente, pero sobre todo que comience a explorar, a experimentar (si es que eso todavía es posible) nuevas formas en las seguir con-vivien-do, de habitar el aquí y ahora.

2. Un tiempo de im-potencia y de fines: el presente capitalista como única posibilidad

El término «presentismo», conceptualizado por autores como François Hartog y Hans Ulrich Gumbrecht, está en la base de muchos de los discursos actuales sobre la historicidad del presente, es decir, sobre la posibilidad de continuar hoy con una narrativa histórica (Hartog, 2007; Gumbrecht, 2005). Un debate abierto sobre lo histórico que va en realidad mucho más allá de una cuestión metodológica, de la pregunta de cómo continuar haciendo historia, de cómo seguir contando el pasar del tiempo, sino que concierne también a los «tiempos» que marcan nuestro día a día: el problema del tiempo en el que nos encontramos sumergidos hoy es un problema que lo abarca todo, una homogeneización de nuestra experiencia temporal que repercute en las fuerzas que mueven la historia, porque no parece ya haber fuerza ni movimiento alguno. Muchos autores están de acuerdo en afirmar que el presentismo (aunque no sea el término que utilicen) es el «régimen de historicidad» que se impone en nuestro tiempo, que parece explicar todo aquello que *sucede* a nuestro alrededor, todo aquello que *nos* sucede, si es que «suceder» es la palabra. Pues lo que el término «presentismo» pone sobre la mesa es una visión sobre el fin del «acontecimiento» (Baudrillard, 2006). Una situación en la que, aunque no dejan de pasar cosas, todo el rato, ante nuestros ojos, en las pantallas, nada *sucede* en realidad; una afirmación que, aunque problemática, y ampliamente rechazada por autores que hablan de un retorno de la acontecimiento (Dosse, 2012), pretende resaltar, por ahora, los graves problemas de la experiencia contemporánea.

Un tiempo, pues, en el que nada *nos sucede*, a cada uno de nosotros, como cuerpos indiferentes, exhaustos por los ritmos del trabajo y el consumo, dos caras de un mismo fenómeno que ha colonizado todas las áreas de nuestra vida: la lógica de la productividad y el rendimiento económico parece estar presente en todo lo que sucede, y por eso apenas nos sucede nada. Llamados a no dejar de movernos, a no dejar de producir, a no dejar de consumir, o paralizados también por la incertidumbre y la situación de precariedad que domina nuestras vidas, dos de los ritmos en los que se insertan hoy los cuerpos (Wajcman, 2017), apenas nos queda tiempo y energía para responder ante el mundo: ante lo que pasa, ante el otro, ante todas las imágenes y la información que nos llegan, todo ya-listo para consumir. No tenemos tiempo para la solidaridad y la escucha en un sistema que exige a cada uno ser competitivo y eficiente frente a los demás, en el que urge salvarse a uno mismo, porque esa es toda supervivencia (si podemos llamarla así) a la que podemos aspirar. No tenemos tiempo para la atención en un mundo «infosaturado» e «hiperconectado» que nos reclama constantemente, siempre desde otro lugar, alejándonos de lo que tenemos delante (Berardi, 2019: 62 y 65). Esta «dolencia de la duración», como dice Berardi (2019: 62), una incapacidad patológica para sostener la atención, es quizás una de las mayores catástrofes de nuestro tiempo, la causa del corto alcance del deseo, de la sustitución del afecto por el sentimentalismo que se consume rápidamente.

La aceleración del ritmo de vida, de los cambios, de los flujos de datos y de los *inputs* que recibimos merman, inevitablemente, nuestra capacidad de respuesta al mun-

do, de sostener la mirada.² Ya nada dura, diría el teórico Byung-Chul Han (2015: 57), el mundo ha perdido toda resistencia, nos alejamos de los tiempos lentos de la verdad y la belleza. Lo inmediato, lo fugaz llena nuestra vida, llena nuestra rutina y nuestros tiempos muertos, llena nuestra angustia ante el vacío, en una sucesión cada vez más acelerada. Una aceleración que no sería en realidad más que una consecuencia, dice Han, de esta situación de aplanamiento del tiempo, de esa insatisfacción que acaba por producir nuestra relación con un todo-mercantilizado (2015: 39-48). El mundo es ahora algo enteramente disponible, ya e inmediatamente accesible, un sinfín de posibilidades que proliferan a nuestro alrededor (Han, 2021: 36). Nuestra atención, «nerviosa», «inquieta», «impaciente», insaciable, salta de una a otra, de un acontecimiento a otro, de una cosa a otra, queriéndose llenar, al menos de cantidades. Queriéndose llenar de experiencias, de informaciones, de imágenes que apenas alcanzamos a mirar, pero que coleccionamos para nutrir nuestro capital cultural (Bourdieu [1979] 2011). El mucho abarcar y poco apretar del refranero popular: hoy, dice Javier Moreno, «la dispersión y la inoperancia son males endémicos» (2022). La atención, entendida como un mirar duradero y activo, se ha convertido casi en cosa del pasado. Estamos, dice Moreno, ante «la paulatina sustitución de una cultura de la atención por cultura de la interacción» (2022); somos adictos a la dopamina que nos proporciona el click fácil, ese que se disputan los medios de comunicación o las plataformas de entretenimiento (desde Instagram hasta Netflix).

Y la pantalla se ha convertido en la plataforma de acceso a ese mundo hiperdisponible. Jugamos a la vida a través de ella: seleccionamos y descartamos, *scrolleamos* compulsivamente. La pantalla es hoy el medio de nuestra relación con el mundo, esa superficie amable y segura que nos pone delante del mundo al tiempo que nos protege de él, desde donde mirar sin ser mirados, en el que el otro no es más un otro que nos devuelva la mirada, sino el objeto de nuestra mirada deseosa de consumir información: «hoy, el mundo no tiene ojos. Ya no nos mira. Pierde su alteridad» (Han, 2021: 69). El otro, el mundo, se ha aplanado a través de la pantalla: se han suprimido los tiempos y las distancias, se ha eliminado toda resistencia, que es, precisamente, dice Han, «constitutiva de la experiencia» (2021: 37). Los tiempos cortos del entorno digital son también los tiempos cortos de la imaginación y el deseo, esos que precisamente nos encierran en el presente tal y como está ya-dado. Esos que llevaron a Fredric Jameson a anunciar «el fin de la temporalidad», es decir, el fin de la experiencia temporal, la supresión de la *durée* bergsoniana por una «simultaneidad temporal virtual» (Jameson, 2012: 32-33), o a Manuel Castells a hablar del presente como «un tiempo atemporal» (Castells, 2006). Un diagnóstico sobre nuestra época que parece estar ya presente cuando Foucault afirma que el tiempo ha sido sustituido por el espacio en nuestra época (Foucault, 1984).

Pero se trata también, y como consecuencia de lo anterior, de un tiempo en el que nada *sucede*, en relación al estado de las cosas, desde un punto de vista más amplio que podríamos llamar histórico. No hay ya, parece querer decir el «presentismo», un acontecimiento que produzca novedad, que nos obligue a partir de ese punto a transitar lo desconocido, que nos permita imaginar otro rumbo posible en el devenir de las cosas. La pandemia de la Covid 19, quizás, más allá de las tímidas esperanzas iniciales, ha

2 Algunos de los autores ya clásicos que estudian los efectos de la aceleración tecnológica, de los cambios sociales y de los ritmos de vida en las formas de subjetividad son Harmut Rosa (2016), Paul Virilio (2003) o Peter Sloterdijk (2003)

venido a confirmarlo una vez más. Todo acontecimiento es rápidamente historizado, como apunta Hartog, como un «hito» de un presente que no deja, en realidad, de dar vueltas sobre sí mismo (2007: 225). Se trata del gran «acontecimiento presentista» (Beck, 2017), que no tiene nada que ver con el «acontecimiento» que autores como Baudrillard creen ya no-posible. La historia, en el presente, tiene mucho que decir, mucho que mostrar, pero nada de ello se convierte en un evento *significativo*, un nuevo punto desde donde volver a pensarnos, desde donde caminar a tientas. Lo que se pierde, tras el fin de la historia de Baudrillard, «es la fuerza de resonancia de la historia (...), esto es, que los acontecimientos históricos ya no tienen nada que decirnos» (2019: 391).³

Sólo hay presente, además, porque el futuro se presenta ahora como el lugar al que no queremos mirar: el escenario de la destrucción hacia el que caminamos ya, parece, de manera irreversible. Es el tiempo del fin, del colapso, de la escasez, del desastre medioambiental. El tiempo de la distopía o de la utopía tecno-científica, dos posibilidades ante el deterioro de las condiciones de vida vivibles: un tiempo sumido en un totalitarismo, a merced del poder tecnológico o militar (como muestra mucha de la producción cultural reciente); o, por el contrario, un tiempo que se sobrepone a los daños, capaz de hacer al «Hombre» menos vulnerable a los efectos devastadores, de dominar definitivamente a la naturaleza, e incluso a otras naturalezas del universo (como sueña el impulso transhumanista). Así, los futuros que quedan visibles son solo «los futuros del capitalismo» (Beck, 2017: 56). La continuación de un (post)Humanismo devastador, que pone el rendimiento económico en el centro, ya sea para llevarnos al fin del mundo o a una salvación parcial sobre el fondo de un escenario apocalíptico (Braidotti, 2015). Habitamos hoy, dice Marina Garcés, un «tiempo póstumo», un presente que convive con la irreversibilidad de la muerte, con la certidumbre del fin de las «condiciones de vida vivibles» y de que nos hemos quedado sin futuro: casi como una restitución de la «linealidad histórica» de la modernidad, la línea única del progreso nos lleva, no ya a la salvación, sino hacia un hundimiento progresivo (2017:13-31).

En cualquier caso, lo que se ha producido es el cierre del futuro como posibilidad de cambio, el cierre del presente como terreno para la acción, la cancelación de toda alternativa a la deriva capitalista. Una incapacidad de pensar en otra forma de organización posible, efectiva, aun cuando somos conscientes de la insostenibilidad del modelo actual. La «fantasía de la buena vida» se ha desintegrado, como sostiene Lauren Berlant (2020), es cierto, la precariedad y la angustia golpea nuestras vidas, y tenemos la suficiente información como para alarmarnos por la situación del planeta. Y sin embargo, la revolución no parece hoy una vía posible. Bastante tenemos con lidiar con la angustia, con cumplir con los tiempos. La idea del progreso neoliberal como meta inacabada se ha convertido en la gran mentira para la que seguimos trabajando. Tanto Berlant (2020) como Sarah Ahmed (2019) han analizado, desde el punto de vista afectivo, las contradicciones de habitar un presente que nos expulsa de sus promesas de felicidad (Ahmed) o de buena vida (Berlant) y que, sin embargo, continúa «direccionando» nuestras vidas. El «optimismo» que nos ata a las dinámicas capitalistas se ha vuelto «cruel» porque, lo hemos visto, no cumple lo que promete, pero continúa siendo la lógica estructural que regula nuestra interacción con el mundo; cualquier

3 El problema del fin de la historia que inauguró Francis Fukuyama es hoy muy discutido. Se habla incluso del retorno del acontecimiento (Dosse, 2012; Badiou, 2012) y del retorno de lo político (Chantal Mouffe).

alternativa nos deja fuera de juego. Las ilusiones parecen acabadas, pero todavía tenemos que seguir lidiando con unas dinámicas que siguen operativas. La «impasividad» característica de nuestro tiempo, una suerte de desafección que se ha diagnosticado ampliamente desde la sociología, no sería, para Berlant, sino una forma de adaptación a ese «entorno de muerte lenta» (2020: 2014).

Para Berardi, la crítica al capitalismo convive sin problemas con el capitalismo, porque sus formas de gobernabilidad no tienen que ver ya con la tarea propagandística o persuasiva, sino con la captura del deseo, de la atención, de los tiempos, de nuestros cuerpos. No están ni siquiera en manos de un «actor humano», de la decisión política, sino de los procesos automatizados de la «tecnología digital» y de la «abstracción financiera», o de aquello que Éric Sadin llamó «gubernamentalidad algorítmica (...) robotizada, globalizada, individualizada» (2017: 134). En nuestro tiempo, el poder ha sido cedido al cálculo, al rendimiento económico, a la máquina, que procesa y decide a una velocidad que nos supera. En realidad, el problema de «la impotencia puede ser visto como un problema de ritmo», como la «disincronía» entre los tiempos de la máquina al servicio del capital y los tiempos de lo humano (si es que en la era posthumana podemos seguir hablando de «lo humano» sin problemas) (Berardi, 2019: 64). Todo intento de volver a pensar la potencia de los cuerpos tendrá que ir aparejado, por tanto, a un esfuerzo por recuperar nuestros tiempos, por *hackear* los ritmos a los que nos lleva el presente. ¿Cómo volver a conectarnos al mundo en la era de «mutación conectiva», en la que nuestros modos de relación han cambiado para siempre? ¿Puede la máquina, como nuestros tiempos y nuestros deseos, emanciparse del interés del capital?

3. Daniel Canogar: el arte como vía para intervenir el presente antes de que se cierre el futuro

Autores como Judy Wajcman (2017) han puesto de relieve el «determinismo tecnológico» que invade nuestros días y han llevado a cabo la necesaria tarea de matizar y relativizar la relación entre las tecnologías digitales y el grave problema de la experiencia que sufrimos hoy en día. Entre otras cosas, la autora apunta a que la aceleración tecnológica, por sí sola, no está detrás de ese *malestar temporal*, de esa sensación de apremio y dispersión que llevamos encima todo el día. De hecho la cada vez mayor reducción de los tiempos necesarios para realizar cualquier tarea debería traer consigo un *alivio temporal*, una ampliación del tiempo de descanso y, con ello, una mayor predisposición para, lo que podríamos llamar, una lectura reposada del mundo. Y sin embargo, las comodidades que nos traen las mejoras tecnológicas no parecen sino hacer más acusado ese «hambre de tiempo» (Rosa, 2016: 29-30). Harmut Rosa apunta, como causante de esa «paradoja», a la lógica estructural de la modernidad y la modernidad tardía, aquello que el autor llama «estabilización dinámica», es decir, «su dependencia sistemática del crecimiento, la innovación y la aceleración para conservar y reproducir su estructura» (2019: 519). Una lógica capaz de sobreponerse a casi cualquier cosa menos a que el mundo, la circulación, las mejoras o nosotros mismos nos quedemos quietos. Una lógica que está modulando los desarrollos tecnológicos tanto como nuestros deseos. Ese hambre de tiempo es hambre de más, hambre de acumulación de capital, hambre de la buena vida, que, según hemos interiorizado, son equivalentes. Así, el problema de la falta de «resonancia» con el mundo ha de remontarse, al menos, al siglo XVIII, coincidiendo con el paso «al modo moderno de la estabilización dinámica», y como muestra una larga tradición literaria y filosófica que el autor se encarga de analizar mi-

nuciosamente en esta misma obra. Y, de la misma manera que ofrecen una perspectiva histórica, Wajcman y Rosa también inciden en otras experiencias temporales de un presente complejo.

No podemos decir, sin embargo, que todos los autores mencionados hasta ahora incurran en ese «determinismo tecnológico» del que nos habla Wajcman, que no está presente, por ejemplo, en los textos de Fisher o Berardi, que se distancian de toda postura tecnófoba o nostálgica de un mundo previo a la proliferación de las tecnologías digitales o industriales. Tampoco en Donna Haraway (2019) o en Rosi Braidotti (2015), quien, a pesar de apuntar hacia las prácticas «inhumanas» del «tecnocapitalismo», rechaza la huida de la ecología holística a un pasado en el que la conexión con la naturaleza no esté «tecnológicamente mediado» (2015: 85). Nuestra relación con lo tecnológico va más allá de lo meramente «protésico» o «mecánico», y ha contribuido a la configuración de un escenario «posthumano», que disuelve las dicotomías naturaleza-cultura (2015: 83). La nuestra es la era de un «posthumanismo» conducido por el capital, lo que requiere un análisis de la violencia que ejerce sobre el mundo, pero, todavía más, un esfuerzo por comprender su potencia, liberado de las garras de un interés que nos lleva a un individualismo cada vez más profundo, a una ruptura de los lazos de solidaridad cada vez más aterradores, a una soledad impotente. Liberado de un interés que nos lleva, derechitos, a la destrucción de lo vivo y de las condiciones de vida vivibles como diría Garcés (2017). Por eso, estos autores (en los que no parece que podamos incluir a Byung-Chul Han, en el que se observa un rechazo sin costuras a las tecnologías digitales) llevan a cabo un análisis crítico que trabaja sobre las condiciones del presente: lo posible nace aquí y ahora, está presente en «la vibración social», como indicaba Berardi (2019), pero no está ya-determinado por una única vía. Debemos profundizar en la «ambivalencia» del presente, estar atentos a sus oportunidades, dejar espacios para el afecto y el deseo, para ese poder intuitivo que pueda imaginar nuevos escenarios, nuevas formas de relación, nuevas formas de estar con el mundo.

Y esto mismo, nos parece, es lo que trata de hacer Canogar a través de gran parte de su obra. Una obra, en general, que se preocupa por los modos en los que lo tecnológico, al servicio del capital, ha cambiado para siempre nuestra forma de relacionarnos con la imagen, con la información, con el arte y con el tiempo. Sin embargo, su propuesta artística no se construye únicamente en torno al lamento por una «autenticidad» perdida, como el anuncio de un tiempo de fines. Si bien sus obras dejan ver una y otra vez la reflexión sobre las condiciones del presente, el grave daño que nuestra percepción ha sufrido en el tiempo de la velocidad y el cambio frenético, la investigación de Canogar y su equipo sobre los procesos digitales se traduce también en la producción de una imagen, digital, tendente a la abstracción, que interrumpe los modos en que consumimos el mundo. Que reclama nuestra atención al mismo tiempo que dificulta la lectura de la imagen, invitando a nuestra mirada a permanecer en medio de la confusión, haciendo de interferencia entre la mirada y el mundo de las cosas consumibles. Las obras de Canogar se muestran críticas con la contemporaneidad, pero, sobre todo, parecen seguir preguntándose qué puede todavía un cuerpo, qué puede todavía el arte, exigiendo a aquellos que están reunidos en ese pequeño espacio de la exposición un trabajo de la mirada.

Un ejemplo característico de esta «ambivalencia» es *Amalgama Phillips* (2021), una obra «generativa» que proyecta las pinturas de la Phillips Collection (Washington D.C.) para transformarlas en una imagen digital chorreante que se derrite por las paredes,

como si quisiera poner imagen a esa realidad «líquida» (Bauman, 2003), cambiante, inestable, difusa, en la que se ha convertido nuestro mundo.⁴ Pero la importancia de la obra, me parece, no se agota en la reflexión crítica que podamos extraer rápidamente antes de pasar a otra cosa, en el tema que propone la obra, si es que, acaso, podemos sumergirnos en algún tipo de reflexión en el poco tiempo que, normalmente, dedicamos a posar la mirada sobre la obra. Lo que *sucede* allí es todavía más valioso: esa misma imagen que analiza la mirada contemporánea, está puesta frente a nosotros para desafiar al mismo tiempo nuestros hábitos perceptivos, para que nuestra atención se deslice sobre esas formas fluctuantes sin que acertemos a descodificarlas. Para promover la atención como «duración» (Ross, 2012: 12). Como dice Mieke Bal de algunas obras de Doris Salcedo (como *Unland*, 1995-1998), a las que la teórica atribuye la categoría de «abstractas», no tanto porque se deshagan de todo elemento figurativo, como por su resistencia a todo significado claro y unificado; el reconocimiento de cualquier discurso coherente y cerrado es sustituido aquí «por la sola performance de la atención» (2016: 79).

La abstracción, que tiene que ver, para Bal, con una suerte de indisponibilidad de la imagen, con la negativa a «ceder ante el ojo vago» (2016: 58), se ha vuelto más radical aquí que en las obras de Salcedo: apenas hay nada que leer. La imagen ha omitido las formas y se ha quedado con los colores, se deshace en una imagen tan cautivadora como ilegible: sus superficies parecen volverse blandas, pegajosas, unas formas ondulantes, sensuales, que amenazan con salirse de la pantalla. Contraria a la función de espectacularización que la imagen digital como infraestructura suele tener en los museos, que pone el foco sobre los elementos icónicos que han atraído hasta ahí a los turistas ávidos de consumir la ciudad, la imagen aquí no se le pone en bandeja al visitante, se resiste a toda claridad, se vuelve irreconocible. Se complejiza a medida que avanza el tiempo, en un proceso de descomposición. Nos pide tiempo para dejar de comprender lo que comprendimos-ya-inmediatamente, para desorientar toda imagen prediseñada que nos hayamos formado de las obras que se exhiben en ese museo, para abrir la mirada a la experiencia. Nos pide eso mismo que supuestamente ya no podemos dar.

Esta «temporalización» de la atención que la obra reclama es el requisito, como afirma Bal, de acceso a la percepción (2016: 78). De acceso a una *visualidad imaginativa* que nace del mismo encuentro entre la obra y el espectador. El tiempo lento que la obra hace aparecer ante la incapacidad de cerrar su significado, retrasando hasta el infinito la posibilidad de que el sentido sea resuelto, manteniéndonos a la espera de que ocurra algo que finalmente nunca ocurre, es clave para introducir al espectador en un estado de afectación, en el que la mirada y la imaginación se abren al mundo y el mundo, de repente, cobra una relevancia e «intensidad» nuevas a nuestro alrededor, en el que «la rutina se ralentiza» y la imagen de un Yo cerrado pierde fuerza. El foco está puesto en el «evento visual» que la obra, el espacio entre la imagen y el observador, es capaz de movilizar, una visualidad que no tiene un contenido ya pensado por la obra. Se trata, en definitiva, de la posibilidad misma del «acontecimiento» de la mirada.

En *Ensayo sobre el cansancio*, Peter Handke describe muy bien este estado del cuerpo y de la mirada al que accedemos no sólo a través del arte y la literatura, por ejemplo,

4 Sobre la obra de Daniel Canogar, véase su página web <http://www.danielcanogar.com/>

sino también a través de cualquier oportunidad que se presente en nuestra realidad cotidiana de interrumpir el tiempo. En su caso, es el cansancio extremo, la incapacidad de seguir los ritmos del presente después de un largo viaje, el que le ha dejado en ese lugar de atención «activa». Es especialmente interesante observar, además, cómo esa apertura hacia el mundo supone también en Handke, como en Bal, un debilitamiento de ese «yo cartesiano», de ese «yo» frente al mundo del que se alimentan también las dinámicas capitalistas, para dar lugar a un yo extrañado sensible a las diferencias, receptivo al *encuentro* con el otro. Esta *salida del yo* es una de las cuestiones a tener en cuenta para comprender la importancia *social* de promover este tipo de experiencias en un mundo en el que la indiferencia parece ser la norma.

La mirada de este cansado era una actividad, hacía algo, intervenía: los actores de este juego se hacían mejores con él, más bellos –por ejemplo, tomándose más tiempo ante estos ojos–. Este lento parpadeo les hacía valer, les llevaba a tener el valor suyo propio. A su vez, al que estaba mirando así, gracias al cansancio, como por milagro, se le quitaba el Yo-Mismo, la eterna causa de desazón: habiendo desaparecido las deformaciones de antes, las costumbres adquiridas, los tics y las arrugas de preocupación, no era otra cosa que los ojos liberados al fin, tan insondables como los de Robert Mitchum. Y luego: el mirar ajeno a uno mismo, mucho más allá de las bellas transeúntes, se hizo activo; incorporaba a su centro del mundo todo lo que vivía y se movía (Handke, 1990:27).

Este juego con el tiempo del espectador, que autoras como Mieke Bal o Christine Ross han reconocido como un esfuerzo muy habitual en el arte contemporáneo, es entendido como un compromiso político, en tanto que tratan de contrarrestar uno de los grandes problemas del presente: esa crisis de la temporalidad (en tanto que experiencia del tiempo), que es también una crisis de la percepción, de la experiencia, de la imaginación, del afecto, y que conduce a una crisis del tiempo histórico y de lo político (en tanto que estancamiento presentista). Abrir la experiencia temporal del presente, ya sea ralentizándola, *espesándola*, convirtiendo el paso del tiempo en algo casi *tangible* (como trata de hacer la obra de Canogar), ya sea activando otros tiempos en el ahora (como trata de hacer la obra de Salcedo y también Canogar, especialmente en obras anteriores donde trabaja con objetos obsoletos), entre otras muchas formas de jugar con el tiempo, permite también volver a pensar la historia. Aún más, permite volver a pensar la historia no sólo frente a ese vacío presentista, sino también frente a esa linealidad y objetividad del tiempo de la historiografía tradicional: la temporalidad compleja que producen ciertas formas de arte contemporáneo es también productora de una historicidad nueva, de una concepción del tiempo histórico que no se reduce ya a la cronología. Bal habla de «heterocronía» para referirse a esa rica «textura temporal» del presente, a los distintos ritmos temporales en los que ciertas obras nos introducen (discontinuidades, superposiciones, saltos e irrupciones de otros tiempos, etc.). La historia, el presente, así entendidos, no se pueden dar por acabados, están siempre a la espera de ser reformulados (2016: 63-66).

Así, frente a la abstracción clásica, que a menudo remite a ciertas formas de «trascendencia» (Malévich y Mondrian), o que se sumerge en la exploración de la pureza del medio, de acuerdo (en ambos casos) con una radical separación entre forma y contenido a favor de la primera, como si quisiera depurar al objeto de toda relación con el

«exterior», la abstracción por la que se interesa la autora está imbricada en lo social, es profundamente política. Y lo es de la única manera en la que el arte, para Bal, puede *actuar* para lo político (2016: 70-75): afectando al presente de quien mira, activando la mirada, aludiendo a un exterior y transformándolo, como el *punctum* barthesiano (Barthes, 1990 [1980]), lanzado como una flecha hacia afuera, transforma el ahora del observador. Para la autora, es la propia forma de la imagen, su superficie, lo que produce «exterioridad», pero no a través de un referente «externo», de la realidad, al que aluda de manera representativa, sino a través de los «huecos» no-representativos que «rellena» el espectador desde el presente. He aquí una reivindicación de la «visualidad de la imagen», de los modos en que la «presencia» de la imagen produce sentido en el presente, un impacto *visual* en aquel que mira que no tiene que ver con una intención significativa (Bal, 2009: 351). Es, además, una apuesta por la performatividad de la imagen, en tanto que depende de un enfrentamiento activo obra/espectador en el presente: la imagen produce a la mirada tanto como la mirada a la imagen, en una afectación mutua, una interdependencia que cobra sentido en el ahora.

Esta importancia dada a la producción de sentido en el presente demuestra hasta qué punto aquello que Bal entiende por compromiso político del arte no tiene nada que ver con un contenido pensado para ser transmitido. A la autora no le interesa el arte que se identifica a sí mismo como «político» por el discurso que trata de hacer llegar al espectador. Un arte que, en un contexto en el que toda crítica al sistema está ya formulada y absorbida por el propio sistema, como decíamos más arriba, puede llegar a ser un arte verdaderamente «apolítico», en tanto que incapaz de movilizar la mirada (2016: 62). Para comprender la manera en que muchas obras de arte reciente «trabajan» para lo político, como apunta también Ernst Van Alphen, es necesario prestar atención, más allá del «mensaje o significado programático», a las «operaciones afectivas del arte (y la literatura)» (2008: 22). Ante la «implosión de significado» del presente, expresión que Van Alphen recupera del artista Félix González-Torres en el mismo texto, como consecuencia de la «explosión de información» y de imágenes, la respuesta del arte contemporáneo, pero también de otras muchas disciplinas, ha sido la de desplazar el foco desde el significado al afecto.

No estamos hablando, sin embargo, como ya se puede adivinar, de una cualidad efectista de la obra, ligada a un sentido de espectáculo, capaz de encender en el espectador un sentimentalismo que se consuma rápidamente, justo lo que hace el capital cuando especula con las emociones ligadas a determinados productos (entre los que se encuentran los productos culturales). Tiene que ver más con una capacidad de extrañamiento, de desorientar la mirada, de dejarnos sin apenas recursos para significar la imagen, hasta el punto de que el significado deje de importarnos. La palabra «trabajo» (*work*), que utilizan tanto Bal como Van Alphen en los textos a los que nos hemos referido, es clave. Un trabajo de la obra que invita a un trabajo de la mirada, para abrir el tiempo y la percepción a una *imagen afectiva* que no tiene un contenido claro y pre-establecido.⁵ Lo que la obra de Canogar transmite, a través de esa exuberancia colorista, no son significados, sino «intensidades», algo a lo que el ojo permanece ajeno

5 Esta «visualidad imaginativa» que puede hacer surgir una imagen en el espectador no es, sin embargo, exclusiva del arte visual, tal y como lo ve Bal. Tanto lo textual como lo visual pueden trabajar para la aparición de esa «imagen» del pensamiento que, retomando la «imagen dialéctica» de Walter Benjamin, es clave en el pensamiento de la autora (2009: 81-130).

a menos que nos tomemos el tiempo necesario; de ahí la importancia de hacer durar la atención. A lo que la autora se refiere por «intensidad» es al impacto afectivo de una imagen, sin contenido fijo, abierta por todos lados, que nos *fuerza al pensamiento* («*shock to the thought*») (Bal, 2016: 79; Van Alphen, 2008: 21).⁶ Una imagen que nos moviliza desde una apertura de las formas, que es, a su vez, la condición de posibilidad de la apertura del futuro.

«Intenso» significa que el trabajo está repleto de posibilidades y poderes desconocidos e invisibles. Estos emanan de la obra al espectador; son, por definición relacionales. Para ver así, uno debe volverse ciego ante lo habitual. (...) Sólo entonces se pueden suspender las formas ya conocidas. Tal es la paradoja de la abstracción. Señala los límites de lo visual» (Bal, 2016: 74).

Y, según nos parece, la obra de Canogar responde a esta manera de la imagen de *trabajar* para lo político, en un contexto en el que la imagen parece haber perdido todo poder de afectarnos. Esta obra, como muchas de sus obras más recientes nacen de la preocupación por este mundo «infosaturado», por la imposibilidad de traducir –de transformar en conocimiento efectivo, afectivo, del mundo– esos flujos de información que nos llegan constantemente, perdiéndose en un magma de «actualidades». Las obras de Canogar también procesan grandes cantidades de datos. En algunos casos se trata de información poco productiva para la maquinaria del capital, como en el caso de *Dinamo* (2021), que recoge el roce de las manos con la barandilla de la sala de exposición. En otros, sin embargo, trata de recuperar los datos alarmantes que nos ofrece la climatología, la demografía o el tráfico en las ciudades (*Flume*, 2021), o aquellos que aportaron algunos de los acuerdos internacionales recientes sobre la situación del planeta (*Ráfagas*, 2018). Unos y otros hoy no parecen *significar* nada. No más que los datos sobre los productos más vendidos (*Scroll*, 2020), sobre las tendencias que muestran las búsquedas en Google (*Billow V*, 2020) o sobre el valor financiero de determinados activos (*Waterfall*, 2020), a los que los agentes económicos sí han de estar atentos, y con los que trabaja Canogar en otras obras. Son estos últimos los que parecen decidir hoy nuestro destino, unas fuerzas a merced de nadie, pero alimentadas por todos.

Sin embargo, las tecnologías creadas por el equipo de Canogar no se prestan a ese bombardeo informativo que vacía de significado toda información; tampoco pretenden anticiparse a nuestros deseos, mostrándonos los caminos que abre el mercado. La máquina trabaja aquí para crear una imagen intraducible, que se deforma en una sucesión de formas abstractas, brillantes, que conservan todo el colorido y capacidad de seducción de la imagen digital. Las obras de Canogar no son una ventana de acceso al mundo, no al menos, de acceso a un mundo de informaciones. Como a Berardi le gustaría (2019: 243), el algoritmo está ahora en manos del artista (él decide con qué propósitos se automatizan las funciones de la máquina), al servicio de una producción visual distinta, creativa, que se resiste a mostrarse ya-inmediata, ya-legible, lista para ser consumida, saturada ya de ideas y emociones con las que habría de responder el espectador (Han, 2021: 28). Una ilegibilidad que se ofrece aquí como una oportunidad para una elaboración, también creativa, de la mirada. Esa indisponibilidad de la imagen, que Bal identifica como una forma de «abstracción política», resulta importantí-

6 Una expresión que alude, dice Van Alphen, al trabajo de Deleuze y Guattari.

sima en sus obras: están «temporal como perceptivamente fuera de quicio» (2016: 72).

El caso de *Dinamo* resulta especialmente interesante porque incluso las pantallas parecen resistirse a mostrarse plenamente disponibles: no sólo el *software*, sino también el *hardware*, la presencia física de la máquina, como también todo su espacio alrededor, ha sido intervenido por el artista. Se trata de una pieza interactiva formada por varias pantallas curvas que se enredan sobre sí mismas, recorridas por un flujo visual continuo y cambiante, casi como si asistiera a los procesos vitales de un cuerpo orgánico, impresión que refuerza la aparente flexibilidad de sus superficies. Un cuerpo extraño que recoge a tiempo real los datos que se generan con el contacto de los visitantes con la barandilla que rodea la obra, traduciendo esas señales en corrientes de colores por momentos frenéticas, que recuerdan tanto a la circulación sanguínea como a la circulación de *bits*. La obra, pero también el espacio y sus luces, evoca un paisaje futurista capaz de seducir y aterrar al espectador a la vez, un efecto acrecentado por el estruendo que parece surgir de esos haces de luz cuando los espectadores interactúan con la obra. Un sonido de máquinas industriales que parece lejano en el tiempo y que resuena con más fuerza cuando la interacción crece, como un grito chirriante, desagradable al oído.

La obra se muestra en el espacio como una figura inquietante, como un ser bello y deformado que responde de manera inesperada, casi como un cuerpo-otro, entre lo tecnológico y lo vivo, que no se deja reducir a una imagen «plana» de sí mismo. La máquina no es meramente un objeto a nuestra disposición, un «otro» enteramente disponible. La pantalla tampoco es ya esa superficie amable y «lisa», de «líneas rectas», ese objeto «sin resistencia» del que se quejaba Han (2021: 36), empezando por la pérdida de planitud: aquí las pantallas han ganado en profundidad, han ganado cuerpo; también en alteridad. Se retuercen y se repliegan en el espacio como las formas barrocas, como si quisieran no mostrarse del todo, como si quisieran conservar el «enigma». Multiplican sus perspectivas, obligando al espectador a tomarse tiempo para recorrer el espacio. Un espacio que no es tampoco ese espacio seguro, protegido del exterior, que prometen las pantallas de nuestros dispositivos electrónicos: el espectador está aquí expuesto a lo imprevisible, así como a la presencia de ese cuerpo que es la obra con capacidad de devolvernos la mirada.

Lo barroco, precisamente, cobra especial relevancia en el pensamiento de Bal en relación a esas obras que gusta considerar en la categoría de «abstracción política»: no porque algunas de ellas incorporen elementos «característicos» del estilo barroco, o no solamente, como puede ser la dimensionalidad escultórica, el tratamiento exuberante del color, o la riqueza de pliegues, que podemos ver también en *Dinamo*. No se trata de eso: la autora habla de una «forma de razonar» típicamente barroca que estas obras comparten, una elaboración del «pensamiento barroco» cuyo antecedente teórico más claro puede verse en *El pliegue* de Gilles Deleuze (1989). Una de las características de esta forma de razonar barroca tendría que ver precisamente con el tipo de saber (en realidad un no-saber, irresoluble) y de temporalidad («en escorzo», que invade el tiempo del espectador) del que hemos estado hablando hasta ahora, que, tanto las obras del período histórico, como las de este «barroco contemporáneo», serían capaces de producir: la autora habla de una vocación de la imagen barroca de salirse de sí misma para aludir directamente a aquel que mira (2016: 84). Frente a la medida de la perspectiva lineal renacentista, objetiva, medida, autocontenida (que aspira a la unidad y la coherencia), y su punto de fuga alejándose (en la dirección contraria al observador), la manera de hacer barroca nos priva de la construcción de un significado estable, se

desborda, hacia nosotros, como poniendo al espectador en el centro del problema sobre el sentido de la obra.

Y esto es, precisamente, lo que logran hacer obras como *Dinamo*, nos parece. Con la particularidad, además, de que esta obra pone en primer plano esa participación del espectador en la imagen visual resultante, en aquello que la obra misma nos ofrece. Sin la presencia del espectador, que pasea sus manos por los sensores, que ofrece al algoritmo algo con lo que trabajar, la obra no sería nada, también en un sentido estricto. La obra pide al que entra que *performe* un papel en ese espacio, antes y después de acercarse a los sensores, de que la obra se muestre en su colorido, como un «actor responsivo», que afecta y es afectado por la imagen. El espectador camina por la sala alerta, confuso, sobrecogido por la visión y el sonido que le ofrece la obra, pero todavía más por el silencio y la calma que de repente se impone, como si el espacio, las propias pantallas, se hubiesen quedado sin energía. Como si responsabilizara a los cuerpos presentes, al gran cuerpo colectivo del que depende el funcionamiento de la obra, del milagro que se ha producido unos segundos antes. *Dinamo* es especialmente interesante porque pone imagen a nuestra potencia: como el instrumento que le da nombre, hace del movimiento una potencia o de la potencia un movimiento. Nos pone frente a esa imagen (de lo que somos capaces juntos) como preguntarnos qué queremos hacer con ello.

4. Conclusiones

La exploración artística de Canogar se adentra en uno de los principales problemas de nuestra época, al que muchos autores han apuntado: en la manera en que la tecnología y sus automatismos, programados por el capital, han impuesto sus propios ritmos, han saturado nuestra capacidad de respuesta, se han adelantado a cualquier voluntad de acción. El espacio artístico de Canogar es un espacio dominado por la imagen digital, que trabaja con flujos de datos que ya no *significan* nada. Pero la elaboración creativa de esas imágenes digitales, la distancia que sus obras imponen con respecto a la mirada contemporánea, insaciable, la exigencia de un tiempo de contemplación que interrumpe nuestros hábitos temporales, hacen de ese espacio un espacio productivo para el pensamiento, para el afecto y para la imaginación, en el encuentro con el otro: armas poderosísimas que preludian toda posibilidad de acción y cambio, sobre todo cuando empiezan a brotar de un «cuerpo social» consciente de las necesidades colectivas.

La importancia de la obra de Canogar radica en los elementos que trae a escena para la discusión, pero todavía más en los efectos que tienen sobre los espectadores, es decir, en el «acontecimiento» que produce en el ahora del visitante de la exposición, que no está, en ningún caso, dado de antemano. Aunque en sus obras podemos encontrar elementos recurrentes con los que trabaja, como la imagen digital, los dispositivos tecnológicos obsoletos o el Big Data, estas cuestiones no son traídas simplemente como «tema» sobre los que reflexionar. Las obras de Canogar no «tratan sobre», sino que nos ponen a nosotros, a los espectadores, en el centro mismo del problema. Si tratan de algo sus obras es sobre la pregunta de qué puede todavía una imagen, qué puede en relación a un cuerpo. Qué puede suceder todavía entre uno y otro. Y sobre todo, qué pueden los nuevos formatos de imagen que hoy llenan nuestra visión, de los que nos podemos apartar ya la mirada. Visto así, también podríamos considerar la obra de Canogar una ficción utópica, que da forma a un futuro soñado del pasado, como si los usos de la tecnología hubiesen seguido otros derroteros.

Lo interesante de su obra es que, lejos de quedarse en la reprimenda por nuestros

hábitos conectivos, lejos de ser un toque de atención a tiempo para apartarnos de las pantallas, trata de liberar a los medios que hasta ahora han sido monopolizados por el capital. Juega a su mismo juego: juega con nuestra atención y con nuestro tiempo, con nuestro afecto y con nuestra capacidad de imaginar, haciendo de las pantallas la principal herramienta, pero para ponerlos al servicio de una causa bien distinta. Obras como *Dinamo* ofrecen un espacio donde el conjunto se enfrenta a una imagen digital transformada, inquietante, una imagen que ya no nos asalta con un contenido listo para consumir, sino que aguarda el momento en el que queramos atender a su complejidad, a su singularidad. Un espacio donde el «yo» individualista, con sus propios intereses, se debilita, a poco que nos demos cuenta de lo que somos capaces como conjunto, a poco que ese cuerpo-otro que es la obra consiga afectarnos, romper con los límites de una individualidad bien forjada.

La obra de Canogar no nos ofrece un modelo para reconstruir el presente, una guía de instrucciones rápida para reparar el vínculo con el mundo. Lo que logra, más que discutir las posibles soluciones a nuestros problemas, más que resultar instructiva, es interrumpir los automatismos que nos mantienen atrapados en la encerrona del presente. Una interrupción que requerirá de un trabajo conjunto entre obra y espectador: no se trata de que la obra haga el trabajo por nosotros, de que nos muestre el camino, como ya hace el algoritmo al servicio del capital, anticipando y produciendo todos nuestros deseos, todas nuestras inquietudes. Es esto precisamente lo que se trata de contrarrestar aquí: ese abandono de la «voluntad» a los «automatismos tecnolingüísticos», como los llama Berardi (2019). El espectador, ante la obra, ha de comprometerse a seguir mirando. Lo que surja de allí, las imágenes que haga surgir en el espectador, no están prescritas por la obra, pero eso es precisamente lo interesante, porque el futuro todavía necesita ser creado.

Queda por ver si realmente la obra de Canogar, por sus propios medios, logra ofrecer un espacio que asegure las condiciones para ese trabajo de la mirada y para esa insistencia duracional de la imaginación o si requiere de una cuidada elaboración curatorial que ofrezca un lugar y una relación expositiva que permita activarlas. Pues, en ocasiones, algunas de sus obras, especialmente aquellas que se disponen en espacios de tránsito e, incluso, en los escaparates de grandes corporaciones como El Corte Inglés, corren el peligro de pasar desapercibidas a ojos del transeúnte y de (des)aparecer como una continuación de nuestro paisaje digital habitual: mera información visual en la que apenas profundizamos. La abstracción de las obras, en estos espacios, no supone una extrañeza para aquel que mira, se convierte en un reclamo lumínico más de los muchos con los que nos topamos en una ciudad o, quizás, en una curiosidad lo suficientemente bella como para tomar una foto. La belleza abstracta y la espectacularidad de sus obras pudieran funcionar aquí como un obstáculo para el encuentro crítico entre obra y espectador, quedándose en un mero experimento formal del artista con el medio. Aunque no puede ser convenientemente explorada aquí, creemos que esta puede ser una posible vía crítica a tener en cuenta a la hora de acercarnos al trabajo de Canogar con la imagen digital.

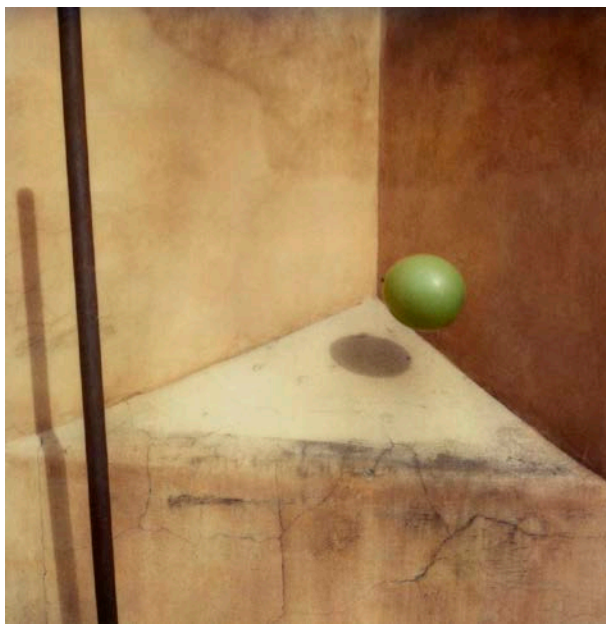
Bibliografía

- Agamben, G. 2007. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahmed, S. 2019. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*.

- Buenos Aires: Caja Negra.
- Badiou, A. 2000. *El ser y el acontecimiento*. Madrid: Literaria.
- Bal, M. 2009. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Bal, M. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. 1990. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. 2006. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. 2003. *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. 2010. «Sobre algunos temas en Baudelaire». H. A. Murena (ed.). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, (pp. 7-58).
- Berardi, F. 2019. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berlant, L. 2020. *Optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bourdieu, P. 2011. Los tres estados del capital cultural. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI .
- Braidotti, R. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Butler, J. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. 2006. *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Fisher, M. 2016. *Realismo Capitalista. ¿No hay Alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. 1984. «Espacios otros». *Architecture, Mouvement, Continuité*. n. 5.
- Garcés, M. 2017. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez-Urzaiz, B. 2022. «Contra lo neorrancio. Por qué triunfa el repliegue sentimental», en Begoña Gómez-Urzaiz: *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Península.
- Gumbrecht, H. U. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Han, B.-C. 2015. *El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. 2021. *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Handke, P. 1990. *Ensayo sobre el cansancio*. Madrid: Alianza.
- Haraway, D. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chulthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Moreno, Javier. 2022. *El hombre transparente*. Madrid: Akal (formato electrónico).
- Rosa, H. 2016. *Alienación y Aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad crítica*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Rosa, H. 2019. *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Hartog, F. 2007. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Jameson, F. 2012. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.
- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Ross, C. 2012. *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. New York: Continuum.
- Van Alphen, E. 2008. «Affective Operations of Art and Literature». *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 53/54: 20-30.

- Sadin, É. 2017. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sloterdijk, P. 2003. *Esferas I. Burbujas*. Madrid: Siruela.
- Virilio, P. 2003. *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Wajcman, J. 2017. *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós.





LOCOONTE

RESEÑAS

La atracción del fracaso

Joan M. Marín*



Aurélien Demars y Mihaela-Gențiana Stănișor
Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques.
Tome VI.
 Classiques Garnier, Paris, 2022
 ISBN 978-2-406-13030-7 (livre broché)
 ISBN 978-2-406-13031-4 (livre relié) ISSN 2103-5636
 Páginas: 279

Dirigida por Aurélien Demars y Mihaela-Gențiana Stănișor—grandes conocedores de la obra de Emil Cioran— la publicación *Cioran, Archives Paradoxales*, de la editorial Classiques Garnier, aborda en cada número un tema principal de la obra de Emil Cioran. La colección tiene una periodicidad anual (a excepción de los años pandémicos); y, desde que fue creada en 2015, sus cinco primeros volúmenes se adentraron en las temáticas de la transfiguración, las lamentaciones, la muerte, la soledad y la poesía. En esta ocasión le toca el turno al fracaso.

El fracaso, antes que un asunto, es un sentimiento profundamente arraigado en la obra de Cioran. En la introducción, titulada «Le raté exemplaire et la apothéose de l'échec selon Cioran» Aurélien Demars indaga de quién, de qué y de dónde procede la fascinación que Cioran siente por los fracasados, los perdedores y los mendigos. Como nos muestra Demars, la sensación del fracaso de Cioran es tan voraz que no se limita a las derrotas y a los fiascos incontestables, sino que alcanza a todo «semi-éxito». La reiteración del «semi-éxito» conforma el fracaso cotidiano; un fracaso gris y anémico que contrasta con el paradójico orgullo que acompaña al fracasado absoluto y el aura de lo sublime que lo envuelve.

Dos de los colaboradores de este número, Patrice Bollon y Jean-Pierre Chopin conocieron personalmente a Emil Cioran. El escritor y periodista Patrice Bollon, en su artículo «Variations sur l'échec et ses doubles», argumenta que para Cioran el fracaso no es una eventualidad de tal o cual sujeto particular, sino que es consustancial a la condición humana. En cierto modo, la filosofía de la existencia de Cioran es una ontología del fracaso que se extiende entre el inconveniente de haber nacido y la muerte inevitable; entre la vida no solicitada y la muerte no deseada. En la segunda mitad de su artículo, Bollon analiza la relación entre la figura del perdedor y la del dandi (una temática en la que es un reconocido especialista).

* Universitat Jaume I, España marin@uji.es

El texto de Jean- Pierre Chopin, como su propio título indica –«Cioran, éthique et esthétique de l'échec»– también aborda las implicaciones éticas y estéticas de la obra de Cioran, aunque desde una perspectiva diferente; en su caso, analiza el carácter trágico de la lucidez de Cioran; la misma lucidez que, sin embargo, se puede convertir en una «propedéutica de la Esperanza contra las falsas esperanzas y las ilusiones optimistas que conducen a la verdadera desesperación».

Por su parte, el discurso del artículo de Pierre Garrigues «De l'urgence de ne pas réussir», discurre entre dos conocidas afirmaciones de dos amigos de Cioran: Benjamin Fondane (ne pas réussir / no triunfar) y Samuel Beckett (échouer mieux / fracasar mejor); su texto presta especial atención a las diferencias que se pueden establecer entre los fracasos *en* la vida y el fracaso *de* la vida.

François Démont, en su artículo titulado «Écrire l'échec ou comment exister pour Cioran dans le champ littéraire» indaga sobre los aspectos positivos que la escritura sobre el fracaso ha podido reportar a Cioran, tanto en el ámbito literario (explotar la corriente de simpatía que las figuras del perdedor y del fracasado despiertan en el lector) como en plano personal, en el que ha podido funcionar como un escudo terapéutico.

¿Por qué la obra de Cioran es más reconocida en el ámbito de la literatura que en el de la filosofía? Vicent Bertheliey trata de responder a esta pregunta en su artículo «Cioran, philosophe raté» investigando las coincidencias y diferencias entre (el fenomenólogo) Emmanuel Levinas y (el literato) Cioran en el modo de abordar la fenomenología del insomnio; o entre Heidegger y Cioran cuando tratan temas como la técnica y el progreso.

Muy diferente es la temática elegida por Pierre-Emmanuel Dauzat, quien, en su «Cioran et le corpus juif. une lecture en échec» analiza las alusiones y las citas que Cioran realiza de los textos canónicos de la tradición judaica – el Talmud y el Zohar– , llegando a la conclusión de que su aproximación a los mismos resulta fallida; no por antisemitismo, sino «simplemente por el olvido o desconocimiento de lo que podría ser una lectura judía».

La primera parte de este volumen incluye también tres aportaciones de procedentes del continente americano. Alfredo Abad –impulsor, junto a la que fue su maestra, Liliana Herrera, de la difusión del pensamiento de Cioran en Colombia– nos descubre en su artículo «La séduction de l'échec» los vínculos que los conceptos de vacío y de hastío mantienen con la noción de fracaso. Abad considera al fracaso como una de las claves de la antropología cioraniana, si bien concluye reconociendo «la lucidez de un pesimismo que no empequeñece la vida, sino que la intensifica a través del reconocimiento de sus fracturas». Por su parte, Rodrigo Inácio R. Sá Menezes –creador del interesante y dinámico Portal E. M. Cioran Brasil– en su artículo «Hantise de l'échec essentiel» nos presenta al filósofo rumano como un «virtuoso del fiasco» que se debate, en medio de la angustia, entre la sed de lo esencial y la inanidad. Y Joseph Acquisto, de la Universidad de Vermont, en su «De l'impossible de l'échec chez Cioran», revela la existencia en el pensamiento de Cioran una dialéctica en entre el éxito y el fracaso que imposibilitaría concebir a este último en los términos habituales.

El dossier temático de este volumen se cierra con los artículos de dos destacadas especialistas rumanas en la obra de Cioran. Simona Modreanu, en «La dignité de l'exclu» contrapone las variadas experiencias del fracaso que nos esperan en la «vida exterior» –desde el vacío al hastío– a la experiencia (interior) de la lucidez, a menudo desgarradora pero dignificante. Y por último, en su artículo «L'échec de l'amour et

l'amour de l'échec chez Cioran», Mihaela-Gețțiana Stănișor, se sumerge en el libro *Fenêtre sur le Rien* –el último manuscrito del escritor rumano, inédito hasta su publicación en 2019 gracias a las investigaciones y a la traducción al francés llevadas a cabo por Nicolas Cavallès–. En este texto, Stănișor realiza un doble viaje; en la primera etapa visita los motivos por los que el fracaso se convierte en el horizonte del amor; y, en la segunda, contempla el amor de Cioran por el fracaso.

En la segunda parte del volumen, denominada «Varia», además de 3 cartas –dos de Cioran a Jean- Pierre Chopin; y una de Stefan Barsacq dirigida a Mihaela-Gețțiana Stănișor– encontramos otros dos interesantes artículos. En el primero, el filósofo brasileño José Tomás Brum traza interesantes puentes entre la obra de Fernando Pessoa y la del filósofo rumano. Y, en el segundo, Mónica Garoiu estudia los cambios acaecidos en el estilo de Cioran como consecuencia la sustitución del rumano por el francés como lengua literaria.

Sin duda, este volumen VI de *Cioran, archives paradoxales* nos brinda, en su conjunto, un valioso y poliédrico estudio del fracaso en el pensamiento de E. M. Cioran.

Joan Fuster y la crítica cultural como género literario

Andreu Blai Fernández-Serrano*



Joan Fuster
Escritos de crítica cultural
 Salvador Ortells, Francesc Pérez Moragón, eds.
 Valencia: PUV- Estètica&Crítica, 47, 2022
 ISBN: 978-84-9134-933-4
 Páginas: 395

La literatura és un prejudici petit-burgés. (Josep M^a Castellet, a qui li ho dic, em contesta que això és precisament una idea petit-burgesa. Potser, i aleshores, tant més a favor meu.

Joan Fuster, 2003

Es posible que Joan Fuster sea el intelectual valenciano más prolífico del siglo XX. Es una figura destacable no solo por sus publicaciones, sino por haber sido el impulsor de iniciativas culturales y políticas —desde la promoción de artistas de la Nova Cançó hasta la dirección de organizaciones como Acció Cultural del País Valencià—. O dicho de otra manera: por su compromiso cívico, práctico, del hombre de letras para con su sociedad. Pese a la reducida influencia que pueda tener hoy su persona entre un público castellano hablante, ajeno, quizás, a las tendencias literarias y culturales de lenguas minorizadas como el catalán; podemos hacernos una idea aproximada de su proyección social como pensador a partir de tres datos de suma importancia. En primer lugar, en 1972 se encontraba en la lista de intelectuales peligrosos de la Brigada Político-Social de la policía. En segundo lugar, en 1979 la revista *Actualidad económica* lo situó en la lista de los españoles más influyentes. Por último, fue víctima de un atentado bomba en su propio domicilio. La magnitud de sus ideas tiene reflejo en las reacciones, violentas o no, que despierta. Incluso hoy, cuando la Generalitat declaraba el año 2022 como el Año Fuster, se han dejado ver reminiscencias de los debates y polémicas de décadas atrás.

En *Fuster portàtil*, Josep Iborra caracterizó la figura de Joan Fuster como un acontecimiento insólito en el ámbito cultural y político del País Valencià; atendiendo, sobre todo, al contexto en el que se enmarca su trayectoria literaria y cívica. Una observación cuestionable que, sin embargo, permanece en la conciencia de aquellos que

* Universitat de València, España andreublai98@gmail.com

se apropian de la obra del ensayista. ¿Cómo puede ser que, perteneciendo a una familia conservadora, y bajo el régimen dictatorial franquista, apueste por la defensa de una lengua e identidad minoritarias? Este misterio, la curiosidad por desvelarlo, ha sido el motivo de una diversidad de libros. Así, en 1993, se publicó *Joan Fuster: dies i treballs*, una serie de ensayos entre los que había una nota biográfica elaborada por Francesc Pérez Moragón. Poco tiempo después se publicó un primer libro biográfico, titulado *Joan Fuster des de Sueca: Setanta anys de vida i obra*.

A propósito del Año Fuster, Salvador Ortells y Francesc Pérez Moragón han editado varios libros del escritor, entre los que cabe destacar *Escritos de crítica cultural*, una selección de textos —un trabajo de rescate bibliográfico en el que podemos encontrar artículos de periódico dispersos, así como capítulos de libros como *El descrédito de la realidad* o *Diccionario para Ociosos*— de la crítica ejercida por el escritor a lo largo de su trayectoria personal. Sin embargo, y esto es una apreciación meramente personal, pareciera que el título tiene un componente de ironía al categorizar los escritos compilados bajo un mismo denominador común: la crítica cultural. Puesto que la ambigüedad del término —que no es solo semántica— no supone única y exclusivamente la crítica de la cultura en sentido estricto; sino la crítica de la sociedad a partir de ciertas prácticas culturales. Una dualidad, entre la cultura entendida como sistema positivo de valores o como un conjunto de prácticas junto con los significantes que les acompañan, omnipresente cuando el lector trata los textos compilados como conjunto. Fuster, pese a no tratar la cuestión de una manera directa, es ilustrativo al respecto de la dualidad cultura y sociedad:

En la cuenta de la técnica moderna cabe apuntar, en efecto, una serie de descubrimientos y de posibles realizaciones que tergiversan ya directamente los esquemas axiológicos de nuestra cultura. Es el caso de algunos fármacos amenazadores de que se habla con insistencia. El suero de la verdad nos impondría una abdicación de libertades íntimas que hasta ahora creíamos inviolables; unas drogas podrían curarnos de las angustias que consideramos nuestro destino personal; un combinado de hormonas haría que un tonto se convirtiese en un genio o un malvado en santo, con lo que el mérito intelectual y el mérito moral se desvanecerían por completo... Ya sé que tales riesgos solo se presentan, de momento, en una perspectiva hipotética. Pero tal perspectiva no es injustificada: está ahí y exige que la aceptemos. Visiones como la de Orwell en *1989* o la de Huxley en *Un mundo feliz* no son sino exageraciones o caricaturas, pero exageraciones y caricaturas de algo que existe ya, en potencia al menos. (Fuster, 2022: 131).

El libro está dividido en tres partes temáticas. En la primera de ellas, los escritos de crítica literaria, se compilan indistintamente artículos de periódico con capítulos de *Diccionari per a ociosos*. El abanico de autores mencionados es el característico de la literatura de su tiempo —Balzac, Eugeni d'Ors, George Orwell, Hemingway o clásicos como Virginia Woolf y Goethe—. A su vez, se desarrollan cuestiones de fondo —que tratará con mayor profundidad en su libro *Les originalitats*— a partir de la relación entre Miguel de Unamuno y Joan Maragall, a saber: la autoconciencia del escritor y de qué manera su literatura expresa su originalidad como individuo. Además, cabe destacar la herencia humanista —y por ende, una ética— la cual podemos apreciar en la fascinación del escritor por figuras como Erasmo de Rotterdam y los paralelismos entre su época y la de posguerra:

Una primera razón que nos hace verdaderamente hermanos del destino de Erasmo, es el drama mismo de su actividad de escritor. No cabe duda de que, en otra época más tranquila o sólida que la nuestra, esto no hubiera sido tan evidente. El intelectual no siempre se ha visto constreñido a la inmediata necesidad de optar y decidirse entre las facciones combatientes que escinden su propia sociedad. (Fuster, 2022: 198).

El humanismo enarbolado por Fuster era un humanismo de cuño liberal, caracterizado por la autonomía del escritor respecto de la sociedad a la que pertenece. Sin embargo, esta supuesta independencia no supone una oda a la indiferencia o inhibición. El humanista es, en palabras de Fuster, lo contrario de un esteticista. «[N]o es el hombre que toca el violín mientras arde Roma. Él es el primero en luchar contra los pirómanos». (Fuster, 2022: 105).

La segunda parte temática está compuesta por los escritos de crítica artística. Destaca la preeminencia de capítulos del *Descrédito de la realidad* (2003), obra donde el autor hace un repaso a la evolución de la pintura, desde el renacimiento hasta las vanguardias de la primera mitad de siglo XX, bajo la tesis del descrédito de la realidad de la práctica artística. Una píldora concentrada que, en 1954, exponía la evolución del arte plástico desde la mimesis de la naturaleza, el arte figurativo, hacia fórmulas abstractas o deconstructivas de la realidad. Y aunque la afirmación principal del libro es discutible —e incluso interpretable a la inversa (Rubert de Ventós, 2006), a saber: el arte como una progresión positiva del conocimiento de la realidad hasta sus formas elementales—, o perder vigencia con las vanguardias de la segunda mitad de siglo XX (Foster, 2001), Fuster no pierde el mérito ni el interés.

En tercer y último lugar encontramos los escritos de crítica musical. Si bien Fuster no fue músico, fue un gran oyente. Pese a todo, y a diferencia de los escritos de crítica literaria o crítica artística, esta tercera parte es ligeramente menos densa en extensión y profundidad. Prioriza la anécdota, el artículo de opinión, sobre la música que escucha, que le gusta escuchar, o bien sobre la significación de esta en la vida personal de cada uno. Destaca, sobre todo, la función de acompañamiento que cumplía antes de que se popularizaran los conciertos en salas dispuestas exclusivamente para la música.

Escritos de crítica cultural abre un sentido nuevo a los textos compilados al plantear la cuestión de la crítica como obra literaria con entidad propia. La capacidad de Fuster, al igual que Montaigne, de hacer a través de sus ensayos literarios y artículos de periódico «crítica de la vida» (Lukács, 1975), alejaría al autor de cualquier pretensión de encontrar nuevos fundamentos teóricos objetivos a partir del objeto criticado. Todo lo contrario, y como expuse al principio: tratar la contemporaneidad a partir de las prácticas culturales. Aun así, la ironía utilizada, con afán de amenizar el escrito y atraer al público lector, no deja de verse como un pequeño demonio contenido; un deseo de verdad, de expresar una verdad sobre un hecho determinado.

Fuster, como crítico, peca también de tomar distancia respecto el objeto de su crítica. Eso sí, sin intención de ponerse en un plano superior a dicha manifestación cultural. Son habituales en él las expresiones de modestia, las llamadas *captatio benevolentiae* —protegerse antes de que llueva, como dice Salvador Ortells en la introducción—, las cuales contribuyen a rebajar su condición de crítico. Pese a todo, la consciente relación entre cultura y sociedad o el uso de distinciones como alta cultura y baja cultura, cultura popular o cultura nacional, la crítica cultural de Fuster tiene la huella de la crítica cultural moderna, a saber: el no cuestionar la división entre el trabajo intelectual y el

trabajo manual sobre el que se fundamenta. De este modo, al mismo tiempo que *Escritos de crítica cultural* presenta el esfuerzo del intelectual por la democratización de la cultura en todos sus ámbitos —en un contexto político nada favorable—, también representa la posición del crítico como un mediador que, disponiendo de cultura, «suprime de ella lo que le permitiría salvarse de una total inmanencia a la sociedad existente, y no dejan de ella más que lo que cumple en esa sociedad un objetivo inequívoco» (Adorno, 1962: 18)

Referencias

- Adorno, Th. (1962). «La crítica de la cultura y la sociedad» en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, M. Sacristán, Trad. Ediciones Ariel, Barcelona. pp. 9-30.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, A. Brotons Muñoz, Trad. Ediciones Akal, Madrid.
- Fuster, J. (1999). *El descrédito de la realidad*, J. Palàcios, Trad.; 3.ª ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Fuster, J. (2003). *Judicis finals*, 1.ª ed. Universitat de València, València.
- Fuster, J. (2022). *Escritos de crítica cultural*, F. Pérez Moragón y S. Ortells, Eds. 1.ª ed. Universitat de València, València.
- Lukács, G. (1975). «La forma y la esencia del ensayo» en *Obras completas 1*, M. Sacristán, Trad. Ediciones Grijalbo, Barcelona. pp. 15-45.
- Rubert de Ventós, X. (2006). *El arte ensimismado*, Editorial Anagrama, Barcelona.

La lógica del fragmento

Carlos Hernández Sacristán*



Pilar Carrera

La lógica del fragmento. Arte y subversión

Valencia: Pre-Textos, 2022

ISBN: 978-84-18935-42-8

Páginas: 103

Pero una herida / es también un lugar donde vivir

Joan Margarit

Bajo esta «lógica del fragmento» el lector puede encontrar una «incisiva» reflexión sobre la naturaleza del proceso creativo en literatura, artes plásticas y audiovisuales, sin que un deslinde entre ámbitos se haga estrictamente necesario. Encontrará una posición y una mirada que nos sitúan en la motivación que subyace a toda pulsión simbolizadora, y que implica siempre subversión de un orden, incluso cuando tal orden ha dejado de ser marco de referencia al que «oponerse» o, justamente, porque tal orden no existe en la mente del creador. Y esa mente, en la propuesta que nos ofrece Pilar Carrera, debe atribuirse, de entrada, al Creador con mayúscula, imaginado o imaginario, y a una Palabra que –según reza el Evangelio de San Juan– estaba junto a Dios o era Dios (ambigüedad nunca resuelta). Esa palabra es pura potencialidad sin significado definido, es en realidad puro significante, aunque significante inserto en un mundo, o abierto a un mundo que se ignora a sí mismo.

El texto que comentamos se aparta de una visión meramente transformadora de lo que ya existe, de toda suerte de re-textualización o recontextualización postmodernas, y devuelve a la actividad creativa, de una manera radical, su complemento necesario: «ex nihilo», de la nada. Maticemos, si se quiere, esta formulación diciendo que todo acto verdaderamente creativo implica enfrentar siempre la palabra o el signo a la nada, al silencio, tratar de que palabra o signo dialoguen con la nada, tener junto a mí a la nada. No se pretende afirmar con ello que la tradición y el discurso ya dado dejen de contar. Se trata más bien de identificar en eso que se nos ofrece como un «todo» discursivamente configurado, las grietas o intersticios, los fragmentos, a través de los cuales vislumbramos la «nada» sobre la que flota o se sustenta ese «todo».

A fin de ilustrar lo que se quiere decir, e incluso a riesgo de trivializar la cosa, llevemos este tema sobre una práctica común de la que todos (o, tal vez, muchos) hemos

* Universitat de València, España Carlos.Hernandez-Sacristan@uv.es

podido tener una experiencia. Hay dos maneras bien diferentes de escribir la primera palabra o la primera oración de un texto, de insertar ese fragmento de inicio. En un polo o extremo diríamos que el resto de la página en blanco no suscita mayor problema, es el espacio que va a ir siendo rellenado con palabras que ya están de alguna forma anticipadas en mi mente o que son las previsibles. Sé que si lo que inicio es –pongamos– una carta comercial, acabará diciendo al final «afectuosamente», palabra a la que añadiré mi firma. Muchos discursos supuestamente creativos contienen también una receta tranquilizadora para ir así avanzando hasta culminarse. En el polo o extremo opuesto la página en blanco nos interroga, no se percibe como simple continente pasivo. Por el contrario, incomoda, llega incluso a angustiar. La primera palabra que pongo sobre esa página no está dotada de sentido pleno, es un mero significante que apuesta por tener algún sentido. Dialoga con el vacío que sigue. El texto se va configurando así sobre ese vacío, o junto a ese vacío, que San Juan de la Cruz describía como «un no sé qué que quedan balbuciendo» los mensajeros del Amado en su Cántico Espiritual.

La referencia a la mística, y particularmente a San Juan, está bien presente en el texto que comentamos. El verdadero valor creativo de una palabra no se percibe sin el espacio de inefabilidad al que necesariamente apunta toda palabra de uso común, y que correspondería a ese blanco de página todavía por rellenar. Quien considera que toda palabra tiene su significado establecido (como convencionalmente nos hace pensar un diccionario), quien considera que toda experiencia puede expresarse con palabras, no ha experimentado el mundo con la profundidad que el mundo o él mismo / ella misma merecen, e ignora, de paso, el verdadero valor creativo de la palabra (Hernández Sacristán, 2022: 91).

Una lengua nos dice Saussure, el padre de la lingüística moderna, es un sistema «où tout se tient» y, siendo esto de alguna manera cierto, también diremos que todo acto creativo en el decir introduce un desequilibrio una pieza discordante en ese sistema. De la mano de Mayorga, traigo aquí a colación las afirmaciones de Samuel Beckett, que se entrecomillan en la siguiente cita:

Mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él». La meta de un escritor debería ser ahora, no resultando posible eliminar de un golpe la lengua, «abrir en ella un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse». De momento, habría de conformarse con una burla de la palabra que acaso dejase percibir «un susurro de esa música última o de ese definitivo silencio que subyace a Todo. (2019: 36)

Esa pieza discordante es el fragmento del que nos habla Pilar Carrera. El fragmento no es el resultado de la ruptura de un todo preexistente, al que se apelaría desde la nostalgia (esta es una lectura convencional del fragmento). El fragmento es en realidad resultado de una actividad atencional que descubre en el todo su radical provisionalidad, y nos hace dialogar con la nada. Desde este punto de vista, y en nuestra aproximación a la *Victoria de Samotracia*, que comenta la autora (págs. 30ss), lo fragmentario tendría que ver no con una actitud que exija reponer el rostro supuestamente perdido de esta figura, sino con la actitud que abre nuestra actividad imaginativa al infinito y siempre inconcluso trabajo de poner un rostro a lo que existe.

Destaca Pilar Carrera el vínculo irrenunciable que tiene el fragmento con la materialidad del signo. Sin materia no habría manera de rasgar o romper nada. Ninguna actividad creativa puede concebirse en el puro mundo de las ideas. Se requiere que las ideas se encarnen, para poder luego herirlas. La materialidad aporta una cuota de arbitrariedad al sentido que hace siempre azarosa toda actividad creativa. Sin llegar a extremos como el que nos propone Lewis Carroll en el famoso «Galimatrazo» de *Alicia a través del Espejo*, está claro, por ejemplo, que toda rima en poesía materializa un tipo de conexión mental previamente inexistente entre las cosas, y lo hace con la cuota de arbitrariedad requerida para mostrar la nada sobre la que flota el discurso.

Esa materialidad susceptible de herida deriva en realidad de un punto de vista: el que, según Pilar Carrera, induce, por ejemplo, el cineasta Andrei Tarkovski en el film *Andrei Rublev* (1966), llevando el ojo del espectador al granulado en primerísimo plano de los iconos del recordado pintor y monje ruso del siglo XV. Alterar las condiciones de recepción de una obra de arte proponiendo distancias no convencionales para el ojo que la observa, nos permite en efecto descubrir esos surcos no meditados sobre la materialidad de la tabla o, en su caso, el lienzo o la pantalla. Lejos de ser mera anécdota, se trata de elementos que abren para la obra una esfera inagotable de posibles sentidos. Algo parecido, en otros términos, se nos dice sobre la excepcional aportación que supone la obra arquitectónica de Louis Kahn: «No son tampoco los de Kahn espacios compartimentados, llenos de receptáculos con puertas que imitan pequeños *todos*. Son espacios abiertos, *pero no diáfanos* (palabra de moda), de los que emergen sistemáticamente «obstáculos», «ruidos» que abren otras dimensiones, insospechadas, de ese espacio, de ese texto que descifrar; dimensiones que pasarían inadvertidas tras el gesto (más bien gesticulación) de lo diáfano, de la transparencia, de la sensación de control del entorno y de un falso empoderamiento» (pág. 24).

La reiteración, la repetición, la redundancia son también manifestaciones materializadas de una vocación de apertura a lo que no puede ser clausurado de ninguna forma, o no puede ser definitivamente dicho. Ejemplifica aquí la autora del ensayo con los varios aterrizajes con los que se inicia el film *Fata Morgana*, de Werner Herzog (págs. 48ss) o con las variantes de Cézanne sobre el escenario de la *Sainte Victoire* y las *Variaciones Goldberg* de Glenn Gould (pág. 49): «Es la redundancia sistemática que no tiene por misión eliminar el ruido ni alcanzar la perfección. Una perseverancia que pone el texto fuera de sí: «Insistir e insistir hasta exprimir cada nota musical o cada elemento plástico» (Teixidor, 2020: 24). El referente se diluye poco a poco en estas variaciones, pasa a un segundo plano y empieza a concretarse, a cobrar densidad otra cosa, fruto de la insistencia: «La repetición es la transgresión» (Deleuze, 1993: 9)».

Sin este diálogo con lo material, con la arbitrariedad de lo material, la apertura creativa de nuevas esferas de sentido se antoja inviable. Este es posiblemente el caso del territorio digital del que la autora afirma en una visión realmente esclarecedora de sus condicionamientos: «En el territorio digital, el discurso está condenado a vagar sin espacio, ni tiempo, sin materia *propia* con la que fundirse y continuarse, castrado en su autosuficiencia virtual, cortados todos los vasos comunicantes con la materia, menguado y, finalmente, condenado a desvanecerse sin huella...» (pág. 20). La materialidad es parte consustancial de la obra, porque constituye la puerta de acceso a la apertura infinita del sentido de la misma, y garantiza su perdurabilidad gracias precisamente a ello.

Dedica la autora más de una reflexión a Don Quijote, que ejemplificaría ese carácter abierto y siempre de alguna manera inconcluso de una obra de arte. Más que un ejemplo, entre otros, se trata aquí de un paradigma. Esa primera salida del personaje, que concluye en el capítulo 5 de la obra, tal vez pudo ser un plan inicial de escritura, pero parece claro que la palabra en este caso engendró palabra en la mente del loco (esto es, ante el sinsentido), y arrastró virtuosamente al narrador hacia un despliegue, inagotable en su naturaleza, que lo desbordaba a él mismo y que solo podía cerrarse devolviendo la cordura a quien en algún momento la perdió. Las páginas en blanco sobre las que se inclinaba Cervantes en su obligado retiro carcelario alcanzaban esa naturaleza abismal, llamada abismal desde la Cueva de Montesinos, para cuya percepción tal vez no estaba dotado su imitador, Avellaneda.

Concluimos con la lectura política que, según Pilar Carrera, cabe realizar de esas dos posibles visiones de lo fragmentario a las que se ha hecho referencia. Fragmento que reclama una reposición del todo al que supuestamente pertenece, que nos inclina nostálgicamente hacia un pasado, que reclama reconstrucción donde no se muestren las fisuras: discurso del orden. Fragmento que deriva justamente de poner al descubierto las fisuras que ya existen, de encontrar en ellas la motivación para la acción creativa con la que el todo se enfrenta radicalmente a la nada: discurso subversivo. Poco más me es posible añadir aquí sobre lo que la autora nos muestra y que rebasa, con creces, lo que se ha tratado de articular en estas líneas.

Referencias

- Beckett, Samuel (2004 [1937]) *Deseos del hombre. Carta alemana*. Segovia, La Uña Rota (trad. Miguel Martínez-Lage).
- Deleuze, Gilles (1993). *Différence et répétition*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Hernández Sacristán, Carlos (2022). *Presencia y palabra. Una antropología del decir*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Mayorga, Juan (2019). *Silencio. Discurso de ingreso en la Real Academia Española*. Madrid, Real Academia Española.
- Teixidor, Jordi (2020). *Los límites de la pintura*. Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla

Melania Torres Mariner*



Eulàlia Blay
Nada se ha perdido. Aproximación a Paul Celan
 Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, 2022
 ISBN: 978-84-124426-1-8
 Páginas: 175

«Así que / todavía hay templos, una / estrella todavía da luz. / Nada. / Nada se ha perdido». Un verso de *Stretto* [*Engführung*], del poemario *Reja del lenguaje* (1959), da nombre al libro en el que Eulàlia Blay ensaya un acercamiento del todo inédito a la poesía de Paul Celan. Se trata de una lectura a partir, ante todo, de Hölderlin y su teoría de los géneros poéticos griegos. Una admirable, poco frecuente claridad de pensamiento y de escritura caracteriza esta peculiar aproximación al poeta en lengua alemana; a pesar de no haber sido nunca transitada, esta forma de leer, traducir y comentar los poemas de Celan se le va revelando al lector casi desde las primeras páginas como cierta, veraz, plena de sentido. Una vez reconocido lo que en ella se aprende, la experiencia de lectura se ve enriquecida, elevada en la comprensión. Ocurre aquí lo insólito: las páginas de *Nada se ha perdido*, como la estrella de *Stretto*, arrojan todavía una luz inesperada precisamente sobre el poeta de lo oscuro, de la ruina y de la nada; aquí acontece el raro juego en el que el pensamiento encuentra a la poesía y ambos se iluminan mutuamente.

Cuatro capítulos (*Círculos, Ritmo y ser, Poesía y barbarie, Voces*) componen este escrito, cada uno de los cuales se abre con una reflexión que da a su vez paso a la lectura y traducción de varios poemas. A pesar de que estos últimos pertenecen a distintos poemarios, son congregados en cada capítulo por aquello que, en cada caso, pueden dar a pensar acerca de lo perdido, de lo muerto y de lo irrecuperable. Y es que en el libro de Eulàlia Blay el poema celaniano tiene lugar como último eslabón de lo poético; recoge el testigo que del *épos* homérico pasa al *melos* pindárico y de ahí a la tragedia griega. Se trata de la señal que Hölderlin reconoce al comprender que ya Grecia «solo puede comparecer sustrayéndose» (45), vestigio que este lega a Celan, quien lleva a cabo el último canto posible de la historia de Occidente: el canto del duelo. Así, el poeta de Czernowicz lleva a cabo la tarea de «recoger la historia acontecida» (33): sus poemas constituyen un elemento sustancial y último en el pensamiento que colinda con lo poético; no representan un mero accidente en la poblada historia de la literatura, y tienen

* Universitat de València, España melania.torres@uv.es

sentido por lo tanto como lugares o sendas del pensar. La autora se aproxima a cada poema aquí traducido y comentado a fuerza de auscultar con atención los momentos donde Celan recibe esta dote y esta herencia.

En la primera parte, *Círculos*, se trata en primer lugar del discurso pronunciado por el poeta en Darmsdtadt en 1960 con motivo de la concesión del premio Büchner. Eulàlia Blay traza aquí un meridiano hasta ahora desconocido, que hace a las oscuras declaraciones de Celan sobre su poesía pasar por la línea que va de Homero a Píndaro, de Píndaro a la tragedia, de la tragedia a Hölderlin, e indudablemente va recibiendo el texto por este camino circular una nueva luz. Con ello, por ejemplo, la alusión en el discurso a Mallarmé y al arte de las «marionetas» y los «alambres» adquiere un sentido inexplorado: no se trata del poema moderno, que «estrecharía» y no «ampliaría» el arte, que olvidaría el tiempo de la vida y la figura de lo humano (23-25), sino del «poema hoy» que, como en Mandelstam, hace comparecer a las cosas como lo que son, «en su presente y presencia». La poesía de Celan no juega con la lengua para hacer brotar de ella configuraciones materiales sorprendentes: el poema habla, como dijera el poeta en otro lugar conocido como el *Discurso de Bremen*, y lo hace desde el interior de la lengua; la poesía actúa como un «arado que deja ver las capas más profundas» (30) del habla [*Sprache*] donde se hace manifiesto el ser, que en este caso solo puede mostrarse como el acontecimiento de la pérdida, como la falta del origen, como las fragmentarias ruinas de lo poético. El poema habla desde la «fidelidad a la finitud» (30): vuelve la vista atrás para comprender y traer consigo, cuidadosamente recogido y guardado, aquello por encima de lo que el sujeto moderno e infinito han pasado: el tiempo de lo humano, la poesía, la muerte.

Tras la lectura de estas primeras páginas el poema de Celan ya cuenta con un lugar desde el que ser leído y comprendido, como el propio poeta deseaba que el poema lo fuera: que el lector hallara siempre en el poema su fecha oscura, cada vez distinta, pero nunca sin sentido. Y la propuesta consiste aquí en leer a Celan como si cada poema albergara, en el sentido mencionado anteriormente, un diagnóstico de la modernidad, a través de la presentación de lo extraviado, lo olvidado y lo roto precisamente en tanto que extraviado, olvidado y roto. Es de esta manera como, partiendo de la lectura de *Mnemósine* de Hölderlin, se leen poemas como *Corona* (*La arena de las urnas*, 1948), *Estar* (*Cambio de aliento*, 1967), *Los viñadores* (*De umbral en umbral*, 1955) o *Tubinga, enero* (*La rosa de nadie*, 1963). Este último fue escrito precisamente con motivo de la visita de Celan a la torre en Tubinga donde Hölderlin compuso sus últimos poemas, recluso bajo el estigma de la locura. Aquel último verso del poema entre paréntesis (*Pallaksch, Pallaksch*) contiene duplicada la palabra que Hölderlin en sus últimos años empleaba tanto para negar como para afirmar, y la autora lo lee, consecuentemente, como expresión del «inhóspito estado de cosas al que se ha llegado, roto y desgarrado» y comprende el poema como el modo de «llevar este absurdo a la luz» (65), otorgándole así sentido, legándose así a un «tú» que pueda leerlo; que pueda compartir este absurdo, este tiempo.

En el segundo apartado, que lleva por nombre *Ritmo y ser*, esta idea de lectura presta atención, sorprendentemente, al tratamiento del ritmo y de la rima en la poesía celaniana; el recorrido de Eulàlia Blay pasa aquí del dáctilo épico a la sucesión de metros pindárica, de ahí a los trímetros yámbicos del héroe trágico que se emplean para expresar la desgarradura y la distancia entre los hombres y los dioses. Pasando por el giro en el que la poesía clásica latina se ciñe a la sola dimensión acentual, en

consonancia con el tiempo hespérico, occidental, «ritmo de puntos sobre la dimensión continua» (75) del tiempo cronológico, y pasando también por la peculiar recuperación de la «construcción dura» de Píndaro en los últimos poemas de Hölderlin, este recorrido se detiene en Celan, en quien el ritmo traerá consigo los fragmentos rotos y dispersos del desastre. Esto se pondrá de manifiesto de distinto modo en poemas como *Una canción en el desierto* (*Amapola y memoria*, 1952), *Y con el libro de Tarussa* (*La rosa de nadie*, 1963), *Soles-hilos* (*Soles de hilo/ Soles filamentos*, 1968) u *Oí decir* (*De umbral en umbral*, 1955). En este último el poeta escribe «recogí del suelo aquella miga / que tiene la figura y la nobleza de tu ojo, / te quité del cuello la cadena de los decires / y orlé con ella la mesa en la que ahora yacía la miga» (93). Para la atenta lectura de Eulàlia Blay, la «miga» [*Krume*] viene a ser el «resto de algo que fue» (95); con ella el poeta arma «la figura como ruina». Fragmentos de lo poético se esparcen y dan testimonio de la catástrofe; los ritmos y las métricas diversas se juntan recomponiendo el mosaico de los escombros, de modo que lo perdido, también en su metro, se convoca como perdido.

Una tercera parte titulada *Poesía y barbarie* explora la potencia política de estos restos. Como «toda gran poesía es política» (119), también los poemas de Celan, que recogen el testigo de la tradición poética de la última forma posible, muestran la imposibilidad del retorno a Grecia, de la renovación de la polis, del retorno al origen o de la recuperación de una comunidad identitaria: «ya no queda nada por cantar (o fundar) salvo que no queda nada por cantar (o fundar)» (120); cualquier política debe, bajo esta premisa, reconocer su fundamento necesariamente en esa pérdida. Los poemas *Bebo vino* (*Estancia del tiempo*, 1976), *Schibboleth* (*De umbral en umbral*, 1955) y *Fuga de muerte* (*Amapola y memoria*, 1952) son leídos y traducidos aquí. *Todesfuge*, tan amplia y diversamente leído desde tantos ángulos, recibe aquí pues una lectura inexplorada, que sin obviar la frenética actividad de los campos de exterminio nazis que Celan evoca, encuentra además en el poema «la marcha propia de la modernidad, que desemboca en la pérdida de todo valor, es decir, en el nihilismo» (137). También en el último apartado del libro, *Voces*, la autora prestará atención a los poemas *Resto cantable* (*Cambio de aliento*, 1967) y el que da nombre a la sección: *Voces* (*Reja de lenguaje*, 1959), escritos que hacen comparecer el «imperio de la muerte» (167) y que están a la escucha del «producto de una quema o quiebra», es decir, que traen a la memoria las voces reales de las víctimas, pero, al mismo tiempo, constituyen lugares donde se piensa el «aliento» con su «dirección y figura» (169); se presta atención a lo que resta y ello es (*herz-)**schleimiges Rinnsal*: reguero (corazón) viscoso (163), «cristal de aliento» que no es la imagen originaria y que ni siquiera remite a la imagen a través de la forma que deja la huella, sino que constituye su condición vestigial y finita; la voz del poeta y las voces «entreveradas de noche», «en el interior del arca» (161) como restos de un paso: el de los asesinados, el del poeta, y también –y esto es lo que viene a traernos el claro y meditado libro de Eulàlia Blay– el del acontecimiento occidental.

Para cerrar esta reseña recordemos a la poeta Rose Ausländer, quien conoció a Paul Celan en Czernowicz. Ella publicó, en un poemario de 1976, un poema breve: *Fünf Dichter* [*Cinco poetas*] entre los que aparecen tanto Hölderlin como Celan, cada uno con su epíteto. Hölderlin es aquí descrito como el «amigo de los dioses»; Rilke, por su parte, «el que creó a Dios». Por lo que respecta a Celan, su antigua compañera, que lo lee atentamente desde que lo conociera en el gueto, lo caracteriza como «el

desesperado» [*der verzweifelte*]¹. Justamente captaba ella aquí de Paul Celan aquello a lo que Eulàlia Blay presta atención en su lectura: el poema de Celan lo es de la desesperanza. El poeta que llega tras el «amigo de los dioses» y tras el «creador de dios» da testimonio de la ausencia de todo lo divino, de lo irrecuperable del origen y de la pérdida de la poesía. No obstante, en la medida en que se ha logrado atestiguar esta pérdida poéticamente, todavía el pensamiento puede recorrer esta estela, todavía es posible leer el poema y pensar las ruinas que han quedado escritas, y testigo de ello es este libro valiente, sereno y diáfano.

1 «Der verzweifelte/ Celan». Ausländer, Rose. *Gedichte und prosa 1976*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1984, p. 38.

Hölderlin concelebrado

Anacleto Ferrer*



Friedrich Hölderlin

Pan y Vino

Edición bilingüe de Félix Duque, seguido de *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*

Madrid: Abada editores – Clásicos de la literatura, 2022

ISBN: 978-84-19008-11-4

Páginas: 636

El 30 de agosto de 1794, Goethe envía una carta a Schiller en la que le añade unas hojas, de lo que él mismo llama *Impromptus*, para las que solicita la indulgencia del amigo. «Al leerlas nuevamente, me veo como aquel muchacho que se propuso verter el océano en un hoyuelo»,¹ le dice, en alusión a una leyenda atribuida a Agustín de Hipona según la cual paseaba éste por la playa de Civitavecchia cuando vio un niño que afanoso llevaba agua del mar en una concha y la echaba en un hoyito. «¿Qué haces?», le dijo el santo. «Estoy agotando el mar», le respondió ingenuamente el chico.

En términos similares se expresa el eremita Hiperión ante su joven e impetuoso visitante en la *Hyperions Jugend*: «¿Quién puede abarcar el Olimpo con sus brazos? ¿Quién contener el océano en una concha?»². La fabula docet es conocida. Y pese a serlo, resulta difícil no sucumbir a la tentación de la *hýbris*: ¿Cómo intentar dar cuenta en apenas unas pocas páginas de todo el saber acumulado en la fascinante y prolija edición de la elegía *Pan y vino (Brod und Wein)*, de Hölderlin, llevada a cabo por el profesor Félix Duque? El desafío está lanzado.

En primer lugar, es necesario aclarar que no nos hallamos ante un libro, sino ante dos, comprendidos en un único volumen: la edición crítica bilingüe de *Pan y vino* (459 S.) y *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*, una monografía de 175 páginas en la que Duque contextualiza el pensamiento poético del suabo. Vayamos por partes.

Félix Duque (1943) es un filósofo de amplísimo registro cuyas indagaciones se centran, principalmente, en las doctrinas del idealismo alemán, del romanticismo y del postmodernismo, así como en la filosofía de la historia, de la técnica y de la cultura, del mito y de la religión. Además de autor de numerosos libros y artículos

1 <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1794/6-an-schiller-30-august-1794/>

2 Friedrich Hölderlin, *Hiperión. Versiones previas*, edición de Anacleto Ferrer, Hiperión, Madrid, 1989, p. 103.

* Universitat de València, España Anacleto.Ferrer@uv.es

sobre estos y otros temas, ha sido traductor y comentarista de obras capitales en la historia del pensamiento: el *Tratado de la naturaleza humana* (*A Treatise of Human Nature*), de Hume; el *Opus postumum*, de Kant; o la *Ciencia de la lógica* (*Wissenschaft der Logik*), de Hegel.

Aunque el interés por la figura de Hölderlin resuena en su propio quehacer intelectual como una especie de *basso continuo*, Duque no había publicado nada sobre él de la extensión y el calado del volumen que nos ocupa (sí ensayos o capítulos de libro). Los 250 años del nacimiento de Hölderlin sólo han sido el detonante: «Y eso hay que celebrarlo (porque algo habrá que celebrar, en un mundo atemorizado por la pandemia)», reconoce en el prólogo a la obra (p. 7). Y a celebrar la actualidad de Hölderlin — porque «ser actual no es estar de moda, sino ser más bien, ora extemporal, ora intempestivo. Y el poeta fue las dos cosas» (p. 13) — se entrega en las páginas que siguen con perspicacia analítica y profusión de saberes. Una celebración (mejor aún, una concelebración dual) casi eucarística, con *Pan y vino*.

Sus pesquisas «se mueven, por lo demás, en la senda de lo que ha venido en llamarse el ‘giro occidental’ de Hölderlin, especialmente a partir del cambio de siglo [...]. Así, en *Pan y vino*, el poeta presiente la inminencia de una paz que sigue sin llegar, y a la que quiere contribuir escrutando las posibilidades de una transfusión, de un fecundo trasplante de los ideales griegos a este nuestro mundo de la tarde (*Abendland*), sospechando que, a pesar de todo, no habrá retorno de los dioses ni tampoco un más allá que nos ‘compense’ por los servicios prestados, pero sabiendo con todo que, en recuerdo de la noche sagrada, seguiremos estando confortados por los dones ofrecidos de consuno por Dioniso (el hijo de la Llama y de la Carne, engendrado en la tormenta de Dios) y Cristo (nacido de la Mujer de tierra y del Espíritu divino), a saber: los misterios del pan y del vino» (p. 14).

Mencionado ya el pretexto y expuesto sintéticamente el proyecto, Félix Duque arranca la primera parte de su investigación, la más original, la más copiosa también: «la edición de la elegía» (pp. 15-459).

De esta elegía existen dos versiones compuestas entre 1800 y 1801: el *Reinschrift* y la reelaboración posterior —con tantas y tan significativas variaciones que han hecho que sea considerada como una segunda versión— están recogidas en el Homburger Folioheft. En este complejo poema liminar, se relacionan elementos de la religiosidad órfica con otros provenientes del cristianismo heterodoxo, creando una suerte de sincretismo en el que se veneran tanto a los dioses griegos como a los elementos de la naturaleza y al propio Cristo, y sobre cuyo fondo se adivina «una recepción bien informada de los últimos eventos políticos, a saber: las guerras napoleónicas contra los poderes absolutistas (siendo pues la historia la que tendría que obrar de mediadora entre naturaleza e ideal). En la elegía se aprecia efectivamente la influencia —sobre todo en el dístico final de la 2ª versión— de los acontecimientos políticos: en junio de 1800, la victoria en Marengo permitió al Primer Cónsul ofrecer una paz duradera a los austriacos, al principio renuentes, aunque hubieron de ceder al fin el 9 de febrero de 1801, con la Paz de Lunéville: un acontecimiento que influiría fuertemente en el himno *Friedensfeier* (‘El Príncipe de la Paz’), con el cual comparte *Brod und Wein* el ideal escatológico» (pp. 63-64). Esto en cuanto a la materia histórico-cultural de la que está hecha la urdimbre del poema.

En lo que a su forma se refiere, es estricta e invariable en las dos versiones: «está compuesta por dísticos elegíacos (un hexámetro y un pentámetro) en nueve estrofas,

divididas temáticamente en tres tríadas; cada estrofa, de 9 dísticos, está subdividida sintáctica y temáticamente cada 3 dísticos» (p. 66).

Félix Duque se entrega al desglose analítico de las dos versiones siguiendo, a su vez, una precisa pauta de trabajo: en primer lugar, transcribe y traduce cada una de las versiones (su traducción es tan hermosa como fiel) (pp. 16-43); en segundo lugar, avanza «una propuesta de interpretación» (pp. 49-61), en la que considera el poema «un palimpsesto en el que varios textos superpuestos han sido deliberadamente raspados (pero no borrados por entero), y del que hay que ir haciendo surgir, trabajosamente y al principio casi a tientas, múltiples incrustaciones, préstamos griegos y cristianos que las palabras del poeta, calculadamente ambiguas, ocultan y a la vez dejan entrever» (p. 50); y a escrutar ese palimpsesto —a cepillarlo «a contrapelo» (*gegen den Strich*), que diría el Walter Benjamin de las *Geschichtsphilosophische Thesen*— se dedica Duque, principalmente, en el «glosario de la primera versión» (84 vocablos y expresiones que desmenuza histórica, filosófica y filológicamente entre la página 83 y la 200) y en el subsiguiente comentario, estrofa por estrofa (pp. 201-256). También, siguiendo idéntico esquema, en el «glosario de la segunda versión» (42 vocablos y expresiones entre la página 273 y la 339) y en el comentario de esta versión (pp. 341-400). Una sección de 227 notas (pp. 401-447) y una «bibliografía selecta» (pp. 449-459) completan este primer libro del volumen, la minuciosa exploración de *Pan y vino*.

En el segundo libro del volumen, Félix Duque acomete una contextualización «según las cuatro grandes vertientes» de la obra de Hölderlin: «Ontología, Mitología, Religión y Política, ofreciendo así una visión de conjunto del quehacer del gran poeta de Lauffen» (p. 14).

En el primer capítulo, titulado «El arduo pensamiento de un poeta filosofante» (pp. 465-511), el autor pretende acercar la obra del suabo, a través de algunos de sus esbozos teóricos y poetológicos, «en lo posible a quienes, interesados por Hölderlin, se limiten a tenerlo por un poeta entre otros, por alto que lo sitúen. Y es que no se trata tan sólo de la altísima calidad de su poesía, sino de algo bien distinto, a saber: de la estrecha conexión de su pensamiento filosófico, plásticamente sensibilizado, y una suerte de religión sincrética, en la que, de manera tan extraña como fascinante, intercambian figura y aspecto, funciones y atributos Dioniso y Cristo; Zeus y el Padre Éter; los santos cristianos y los dioses» (p. 468).

Si los ensayos antes estudiados, entre ellos *Urteil und Sein*, «parecían ofrecer una sólida base teórica para establecer el quiasmo entre la verdad del ser y el ser de la verdad, no menos preciso era encontrar algún anclaje en la ‘experiencia’, por soñada que ésta fuera, pero al menos con fundamento en los grandes clásicos de la antigüedad, que pudiera servir de complemento existencial [...] a tan arduas excogitaciones» (p. 515). Y al análisis de la imagen de Grecia y su contraparte, la Hesperia, dedica el capítulo segundo: «Desplazamiento a la letra: Grecia en la distancia» (p. 513-545).

A «La religión de la ausencia de Dios», consagra Duque el tercer capítulo (pp. 547-570): un Dios que «se zafa del presente y se extiende por un pasado recogido en la palabra poética y por un futuro que alienta quiliásticamente en la palabra profética (ambas palabras, la griega y la judeocristiana, aunadas en la voz de Hölderlin. Un Dios que falta» (p. 557).

El libro (y el volumen completo) se cierra con un capítulo, anclado en la política, que lleva por título «Noche sagrada y prosa del mundo» (pp. 570-632), en el que el au-

tor da cuenta del conjunto de factores que «pudo haber motivado el drástico viraje, en virtud del cual la relación del ser o de la naturaleza con el poeta se tornará en acontecer trágico» (p. 600).

Como advertía al principio, resulta difícil no caer en la *hybris* al enfrentarse a un texto tan polimático como el de este Hölderlin concelebrado por Félix Duque, así que asumo de antemano que mi pecado lleve implícita ya su penitencia.

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres

Ana Meléndez*



Oskar Pfister

Psicoanálisis del expresionismo. La base psicológica y biológica de los cuadros expresionistas

Traducción y estudio preliminar de Manuel Pérez Cornejo

Valencia: PUV- Estètica&Crítica, 48, 2022

ISBN: 978-84-1118-053-5

Páginas: 222

Desde su origen a finales del siglo XIX, al establecer que la formación de los síntomas histéricos responde a mecanismos psíquicos, el psicoanálisis cuestionó las creencias y certezas acerca de la enfermedad mental propia de su tiempo. Allí donde los médicos de la época tan solo apreciaban desechos, Freud y sus discípulos defendían y trataban de demostrar que los síntomas patológicos tienen un sentido en el seno del proceso de subjetivación de una persona, que se refiere tanto a su relación con ella misma como a su relación con los otros. La consecuencia no solo fue tratar a estas personas como sujetos con dignidad, sino también interrogar con prudencia y respeto el contenido de su decir, en lugar de diluirlo bajo el rótulo genérico de lo anormal. Pues lo que el psicoanálisis perseguía no era tan solo suprimir el síntoma, sino más bien alcanzar su significado, lo cual contribuyó a comprender el conflicto psíquico inherente al ser humano, un ser escindido entre su inconsciente y su resistencia a lo inconsciente.

Es bien sabido que Freud no creía posible que ese inconsciente pudiera ser representado de forma plástica y, quizás influenciado por la tradición iconofóbica semita que se remonta a la historia de su héroe bíblico, Moisés, siempre se mostró contrario a cualquier intento de ilustrar mediante imágenes los descubrimientos del psicoanálisis. No obstante, algunos de sus mejores discípulos sí que contemplaron esta posibilidad y contribuyeron a trasladar la lógica de la interpretación psicoanalítica a terrenos plásticos o visuales. Un ejemplo conocido es la participación que Karl Abraham y Hanns Sachs tuvieron como asesores en la película *Misterios de un alma* (1926), cuya finalidad fue divulgar masivamente la terapia psicoanalítica contando, a través del cine, el proceso de una curación por la palabra. Menos conocida es la investigación, pionera en su género, realizada por Oskar Pfister en *Psicoanálisis del expresionismo* (1920), un estudio sobre la génesis psicológica y biológica de la pintura expresionista, a cuyos productos gráficos el autor atribuye un carácter de síntoma patológico.

La tesis central de la investigación sostiene que, así como sucede en los sueños o

* Universitat de València, España anamevi89@gmail.com

en la sintomatología psicopatológica, la pintura expresionista puede entenderse como el reflejo de un mundo autoconstruido, prisionero de sus propias represiones y dominado por sus propios deseos. Esta interpretación no tendría por qué ser aplicable a cualquier vanguardia artística, sino tan solo al expresionismo pictórico, que Pfister entiende como «una exposición subjetiva, con una completa o casi completa deformación de la naturaleza, hasta lo incognoscible, o con privación de toda realidad exterior» (p. 58). Es por ello que considera a los pintores expresionistas *autistas artísticos*, puesto que a través de sus producciones crean un mundo de fantasía despótica sin ningún tipo de apego al principio de realidad.

El libro se estructura en tres partes. En la primera de ellas, «Análisis de un artista expresionista» (pp. 61-136), Pfister lleva a cabo el análisis de un pintor francés, paciente suyo, al que se refiere con el nombre ficticio de José. A través de la técnica psicoanalítica de la interpretación de sueños, basada, como es sabido, en la asociación libre del soñante, el pastor protestante expone diversos sueños relatados por su paciente y las asociaciones que este realizaba en las sesiones de consulta, interpretando el sueño fragmento a fragmento, a partir del sentido que el soñante va dando a los diversos símbolos oníricos y significantes. Pero dicho análisis onírico, y ahí radica la novedad, se completa con diversos dibujos realizados por el paciente en consulta, los cuales pueden visualizarse en los anexos del final de la obra. Lo importante de dicho análisis, como así afirma Pfister, no es el juicio estético de los dibujos, sino su origen psicológico y su empleo para el desciframiento del sentido del sueño en tanto que manifestación de deseos inconscientes.

Mediante el escrutinio de los datos biográficos de José y el análisis de sus dibujos, en una segunda parte, titulada «Sustrato psicológico y biológico de los dibujos analizados» (pp. 137-165), Pfister expone y explica de una forma original, mediante referencias a los cuadros analizados, algunos de los conceptos más importantes de la teoría psicoanalítica, como son «regresión» o «identificación». En relación con la función biológica de la creación artística, el discípulo de Freud sostiene que los cuadros remiten a la satisfacción de pulsiones autistas –impulso de venganza, deseos sádicos y masoquistas, ansia de dominio–, lo que respondería, a su vez, a un intento de impulsar su existencia desgarrada y configurar el mundo exterior artísticamente para poder así afirmarse e imponerse frente a él. De modo que los sentimientos experimentados con ocasión del dibujo habrían de entenderse en buena medida como un apaciguamiento camuflado de estas ansias, si bien no contienen la garantía suficiente que se requiere para superar la escisión interior.

En la tercera y última parte, «Sustrato psicológico y biológico del expresionismo» (pp. 167-219), Pfister ofrece un juicio psicológico y biológico sobre el arte expresionista en general. Si bien comienza confesando que emprende con «alguna vacilación» (p. 170) dicha tarea, ya que únicamente ha tenido la ocasión de analizar a un solo artista, considera que este análisis le ha permitido entrever los tesoros que alberga esta línea de investigación y que le ha llevado a establecer la tesis central de que el expresionismo es una pintura introvertida o, como se diría en terminología psicoanalítica, regresiva.

Cada artista, dirá, «pero muy especialmente el expresionista» (p. 172), es un hombre destinado a sufrir; y ese sufrimiento puede llevar a interrumpir el discurrir temporal mediante el retorno a fases más tempranas de la vida psicosexual. Debido a una serie de amargas experiencias el artista se esconde en su propio interior y lo engrandece hasta convertirlo en el poder creador del mundo. De tal suerte que el enorme senti-

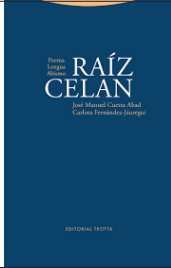
miento de grandeza que caracteriza al artista expresionista no es, en realidad, vanidad o engreimiento, sino que «constituye ciertamente un medio necesario para escapar a la ruptura de la personalidad que se ve aislada y despojada de la realidad» (p. 176). El psicoanálisis ha investigado con detalle estas regresiones, y ha mostrado, además, que el retorno a esos puntos de fijación permite reelaborar experiencias que no se elaboraron bien en su momento, incluyendo así la posibilidad de procesar los nódulos traumáticos del pasado para integrarlos en el presente mediante una significación no anacrónica que abre la posibilidad de reconstruirse y alcanzar una progresión sana.

Con relación a la consideración biológica, Pfister afirma que el artista pinta con el fin de dar salida a su necesidad anímica y satisfacer sus pulsiones. Toda producción pictórica sería, como ocurre con las oníricas, una satisfacción encubierta de un deseo reprimido. Del mismo modo que los sueños se presentan ante el soñante como un enigma, tales deseos son completamente opacos para el pintor. No obstante, este intento de superación simbólica permite al expresionista escapar del peligro de aislamiento al que le exponen sus tendencias regresivas. Al exponer sus cuadros al público, según Pfister, lo que busca es escapar de la introversión y atenerse a la realidad. Ya que, si bien muchos pasarán por delante de los cuadros expresionistas sin sentir nada, habrá otros que, al experimentar en un plano inconsciente las mismas necesidades que el artista, serán conmovidos y le profesarán admiración por identificar en sus símbolos su mismo desgarramiento interno: «Dime de qué expresionistas gozas, y te diré quién eres. Pues sólo aquel cuyo inconsciente habla el mismo lenguaje que el del artista, puede entenderle» (p. 178).

Cabe destacar que la presente edición viene precedida por una valiosa introducción de Manuel Pérez Cornejo, titulada «Pesimismo y optimismo en el psicoanálisis: Sigmund Freud y Oskar Pfister, ante el arte expresionista», en la que se aborda la relación, tanto personal como teórica, que el pastor suizo mantuvo con Sigmund Freud. Más allá de las discrepancias con respecto a sus respectivas interpretaciones de la vida religiosa, el autor presenta un estudio sobre cómo la polémica que ambos intelectuales mantuvieron trasciende al ámbito del arte y, muy especialmente, al arte expresionista. Mientras que Freud suscribió a lo largo de su vida una concepción tradicional del arte y nunca reconoció en ninguna vanguardia su metapsicológica del inconsciente, Pfister fue más allá y examinó en esta corriente la plasmación de los conflictos inconscientes de sus autores, reconociéndola como una forma artística que debe comprenderse y superarse.

El poema en Paul Celan: un habla de raíz

Melania Torres Mariner*



José Manuel Cuesta Abad y Carlota Fernández-Jáuregui

Poema. Lengua. Abismo. Raíz Celan

Madrid: Trotta, 2022

ISBN: 978-84-1364-060-0

Páginas: 290

Dichten ist nachdichten

Tsvietáieva

La raíz, órgano subterráneo, se ancla a la tierra, arraiga; la raigambre invade el suelo y lo agarra, asiéndolo para nutrirse. Solo así las hojas dan, con el tiempo, en lo alto, sombra. En el centro de este libro se yergue, no obstante, una imagen descomunal, monstruosa: la del árbol del revés, cuyas raíces se elevan en el abismo estelar, cuyas ramas desgarran y penetran la tierra y cuyos frutos se abren, dolorosos y secretos, en la profundidad del sustrato. *Radix, Matrix*, poema «largamente gestado» (113) por Paul Celan entre el mes de abril de 1962 y los meses de diciembre y enero de 1963, publicado en el poemario *La rosa de nadie* (1963), es aquí traducido y doblemente leído por José Manuel Cuesta Abad y Carlota Fernández-Jáuregui. Esta doble y complementaria lectura es el eje que articula *Raíz Celan*, obra que ve la luz en el centenario del nacimiento y el cincuentenario de la muerte del poeta.

El libro constituye, en torno a la interpretación y la lectura a dos voces de *Radix, Matrix*, una inmersión en profundidad en los poemas y en la prosa celanianas, que sondea con una mirada renovada aquellos lugares ya concurridos (Hölderlin, Heidegger, Mandelstam, Derrida...), al tiempo que explora nuevas e inquietantes afinidades (desde Dante hasta el *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz). A medida que se leen los poemas y la prosa celanianos, se van desgranando multitud de planteamientos, interrogantes, contradicciones y dilemas que necesariamente despierta y convoca la «contrapalabra» de Celan, palabra que pone del revés el ámbito de la hermenéutica literaria y el pensamiento acerca de la poesía. Para estas preguntas, que permanentemente acechan nuestra lectura del poeta de Czernowitz, lo que ofrecen Carlota Fernández-Jáuregui y José Manuel Cuesta Abad no es el gesto autoritario de una respuesta definitiva, sino la pormenorizada reconstrucción del enigma y la paciente auscultación de sus posibilidades.

* Universitat de València, España melania.torres@uv.es

El primer enigma de este árbol que exhibe su tuberculosa raíz en el firmamento – *raíz de Abraham, raíz de Jesús, raíz de Nadie*– es el de su vinculación negativa con la belleza, entendida como «espectáculo variado del cosmos», de las «partes armónicamente dispuestas en una sinfonía», de la policromía en «alegre consonancia con el consumo cultural» (188). ¿Es bella la poesía de Paul Celan? ¿Se trata aquí de la belleza? Las voces de ambos autores toman en consideración la insistencia celaniana en no poetizar, en no estetizar, en no guardar con lo más espantoso de la lúgubre memoria ninguna armonía o consonancia [*Wohlklang*]; exploran la ruptura con lo bello y lo armonioso, la «lengua más gris» que Celan reivindicó (44). La constitución de esa lengua «empedernida» (44) es puesta aquí en relación con la sobriedad de Hölderlin, límite del entusiasmo, quizás también vinculable al imperativo brechtiano de «permanecer sobrios» en el poema *Cuando empiece la guerra*. Se trata de una palabra gris cuyo poder lo es de desarraigo [*Entwurzelung*] del suelo natal, «soledad estricta de la piedra» (188), amargura de la almendra, nunca expresión del «interior genial de un sujeto», sino «realidad a la que da acceso la palabra precisa del poema» (45).

Otro de los grandes dilemas que acechan a cualquier libro sobre Paul Celan es el de cómo escribirse: ¿debe hablarse «sobre» o «en» el texto? ¿qué es lo justo: tomar distancia de lo escrito por Celan y abordarlo desde lo académico o sumergirse poéticamente en la experiencia del texto? Una de las particularidades de *Raíz Celan*, nunca ajeno a esta problemática, es precisamente su girar continuamente sobre sí mismo e interrogar constantemente sus propios acercamientos; la de interrumpir en el preciso momento la lectura atenta y documentada de los textos, la «indagación crítica, filológico-histórica, hermenéutica, retórica, semiótica y psicológica» (25) con la exploración poética de sus ramificaciones, la erótica de la lectura, el deseo del texto a la manera en que este fue descrito en el breve pero intenso *Che cos'è la poesia* de Jaques Derrida. El lector no encontrará pues una «prelación gnoseológica concluyente» (29), un privilegio de lo exterior o de lo interior, sino que hallará aquí la íntima meditación *en* la lengua poética, constante y continua como un satélite, alrededor de la interpretación que versa *sobre* los textos y que lo hace a partir de la tradición literaria, del psicoanálisis, de la filología o de la historia del pensamiento.

Son múltiples las incógnitas que la lectura de Celan engendra y que aquí se transitan. Por ejemplo, la eterna interrogación acerca de la naturaleza y el sentido de lo oscuro en la poesía celaniana, oscuridad que el autor siempre reivindicó. ¿Es esta oscuridad condición de un eventual «desciframiento»? ¿O habría que entender aquel «leer a Mallarmé hasta las últimas consecuencias» del discurso del *Meridiano* como indicación para acercarse a lo escrito a la luz de la nihilidad del poema moderno o del hermetismo simbolista de Gottfried Benn (58)? ¿Cabe leer la poesía de Celan desde un prisma biográfico –recuperando la polémica que Gadamer expone en las primeras páginas de *Quién soy yo y quién eres tú* y que sigue vigente en nuestros días– o considerar en primer lugar la oscuridad inherente al poema en tanto que poema? ¿Y en qué consistiría esta oscuridad? ¿Es el poema resto traumático, síntoma de la historia, a la manera en que lo estudia Ulrich Baer en *Traumadeutung*, para quien «el gesto del poema –y más en el de un poeta como Celan, que experimentó él mismo la destrucción – debe aparecer como destructivo»¹? ¿Es siquiera transitivo, tético el poema: tiene un «tema»?

1 Baer, Ulrich. *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022, p. 167.

Todos estos caminos se transitan y exploran a dos voces, acudiendo a su vez a los textos en prosa de Paul Celan y congregando también al Blanchot de *La escritura del desastre*, al Derrida de *El monolingüismo del otro*, a Michel de Certeau o a Heidegger, en cuya relación con el poeta se profundiza. Si bien los poemas están abiertos, «offene Gedichte», «en absoluto herméticos», no existe un desentrañarlos que consistiera solo en hallarles un asunto subyacente, histórico o biográfico –algo en lo que habría creído por ejemplo Jean Bollack en su conocido *Poesía contra poesía*–, pues, en palabras del propio Celan, «la verdadera poesía es antibiográfica» (32). No se trata, como también escribe el poeta en carta a Peter Szondi, de encontrar en los poemas esas «divulgables vueltas-del-revés» (244). El poema es irreversible: es *poema* no por el tema, sino por el «pneuma» (244). Al mismo tiempo, sin embargo, este no atesora su oscuridad en el sentido en el que, como señalara Certeau sobre la mística, hiciera «cuerpo a partir de la palabra»; no consiste meramente en «pliegues textuales que llaman la atención sobre su propia materialidad» (84). El poema no es tampoco opaco, no permanece cerrado sobre sí, orgulloso de su imposible lectura. Al sustraerse a la poética mimético-expresiva (53), en Celan el poema es «dicción surgida de lo oscuro»; claridad y apertura, sí, pero hacia un lugar que no es aquel al que se supone que el lenguaje representacional proporciona el acceso.

¿Y de dónde, entonces? ¿Qué es lo oscuro de donde proviene la dicción? ¿Cuál es el lugar hacia el que el poeta da claridad en la epifanía del poema? El poema canta la pérdida, la carencia; canta el desastre de la «lengua madre» (62), noción central en el libro que nos ocupa. Es monolingüe, en el sentido que Derrida apunta en *El monolingüismo del otro*: no puede estar en casa [*daheim*] en ninguna lengua (95) y no remite impropriamente a un ser-afuera sirviéndose de metáforas trasladables, traducibles a otro discurso reappropriable, sino que «ya habita la soledad intrasladable de su ser afuera» (204). El poema va –como indica la cita de Tsvietáieva que encabeza nuestra reseña y que también es convocada en el texto– a la zaga de la lengua madre: *dichten ist nachdichten*, siendo que la lengua madre no es siquiera *lengua*, sino falta, ausencia de origen que se busca poner de manifiesto en la escritura del poema. La poesía de Celan pone la raíz del revés, deja al descubierto la ausencia de origen, que es la *lengua madre* o el sustrato de la poesía, de modo que «una vez perdido el origen, la lengua estará en el lugar de esa falta» (236), como en la imagen del árbol invertido que evocábamos al inicio; la lengua empedernida ocupará el lugar de la pérdida, salvaguardándola. Recordemos, además, que a pesar de las huellas que la experiencia individual y colectiva han dejado sobre la lengua, esta «no se perdió a pesar de todo» y el poema «habla», como consideraba Celan, de la mano de *El interlocutor* de Mandelstam, en el conocido *Discurso de Bremen*.

Pero, al hilo de nuestra imagen del árbol que exhibe su raíz: ¿Se trata entonces de imágenes que se presentan y suceden al lector que las mira? ¿Es una «lengua de imágenes» la de quien escribe *Radix, Matrix* (aunque escriba Celan contra las «lenguas de imágenes» en *En vino y extravío* (*La rosa de nadie*, 1963): «manipulaban/ nuestro relincho en una/ de sus lenguas de imágenes»)? Este es un asunto que ocupa también las páginas de *Raíz Celan*. En todo caso, no se trata de imágenes clausuradas que se suceden de forma opaca: el poema habla, necesita un interlocutor [*Gegenüber*], y lo hace «como se habla a la piedra, como / tú/ a mí desde el abismo». Se trata de un apóstrofe (la dirección de un «tú») que se dirige a lo extrahumano o a lo anterior de la piedra, del abismo, de la lengua madre, del «Aber-du» [contra-tú]. Un apóstrofe que es a su vez, en el poema, respondido por otra voz en eco o en respuesta, «catapultado» [*zu/geschleuderte*] hacia el

«yo». El poema es el vaivén del impulso hacia afuera, hacia lo no humano, y la atención a lo que adviene en eco o en respuesta desde la ausencia. Todo esto parece consonar, en efecto, con lo que el autor dejó escrito acerca de la importancia del espacio y la dirección [*Raum und Richtung*] y ante todo con aquella brillante anotación, recogida en *Microliten*, según la cual la elipse en poesía no es un tropo, sino que «el fondo de ausencia» (244) desde el que se escribe el poema, lejos de reducirse a metáfora que remite a una presencia, constituye efectivamente su *deus absconditus*. La escritura del poema es la contrapalabra [*Gegenwort*] que, a fuerza de ir a la zaga del lugar natal de lo utópico, trae consigo como respuesta este no-lugar, esta pérdida hecha palabra. Y todas estas consideraciones, por último, arrojan una renovada y gratificante luz sobre la relación de la poesía de Celan con el heideggeriano «estar a la escucha de la palabra resonante» o con el *dictum* silente del poema (97-102; 261-268).

Elementos del premundo atraviesan este libro: raíz, árbol, tierra, piedra, astro; el paisaje deshilachado (67) de lo inubicuo, de lo que no tiene lugar. Estos elementos lo hacen, al orbitarlo, también un libro bello, dejan en el lector una impresión de variada belleza vegetal y mineral, como si se hubiera asistido, con Celan y con ambas voces que aquí lo acompañan, al «mudo lenguaje de las cosas» (66). Pero en el centro late el siniestro cuestionamiento de la belleza y del origen, la señal o el surco de la privación, la patria del abismo – el *Abgrund* como *Heimat* (116)– del poeta superviviente.

Una vez es ninguna vez

Kateryna Rozumna*



Vicente Jarque

Una vez es ninguna vez. Mimesis, relato y cine en Walter Benjamin

Palma de Mallorca: Genueve Ediciones; N.º 1, 2021

ISBN: 978-84-18452-07-9

Páginas: 328

En la introducción a su libro *Una vez es ninguna vez. Mimesis, relato y cine en Walter Benjamin*, Vicente Jarque, Catedrático de Estética en la Universidad de Castilla La Mancha y profundo conocedor de la filosofía de Benjamin, compara la tarea de aproximarse a la heterogénea producción del pensador alemán con la de recorrer «un laberinto con mil entradas y salidas, sin que ninguna de ellas pueda considerarse con seguridad la más indicada» (p. 12). En efecto, el estudio de la trayectoria filosófica de Benjamin nos lleva desde su interés por la teología y el mesianismo judaico, plasmado en sus textos de juventud, hasta su deriva hacia el materialismo dialéctico y la fragmentación intencionada del discurso, pasando por un sinfín de artículos, críticas, ensayos o traducciones, en virtud de los cuales se erige como una figura enigmática del pensamiento europeo que destaca por su polifacetismo y la falta de sistematicidad de su obra.

Es por ello por lo que el libro de Vicente Jarque se ofrece como hilo conductor con ayuda del cual recorrer ese laberinto con mil entradas o, más convenientemente, con el que conectar los puntos de la constelación que conforman el pensamiento benjaminiano a la luz del concepto de mimesis que se descubre como entretejido entre las líneas de sus escritos, permitiendo relacionar motivos aparentemente distantes de su filosofía.

La obra, dividida en varios bloques temáticos, analiza el concepto de mimesis como núcleo en torno al cual se articula la reflexión benjaminiana acerca del lenguaje, la historia y la experiencia. Ésta, a su vez, se concibe como piedra angular sobre la que reposan sus consideraciones acerca del conocimiento, la modernidad o la experiencia estética y, en particular, las concreciones que ésta adquiere en el cine y en los diferentes tipos de relato; convirtiendo, así, en el eje central de este libro la relación entre mimesis y experiencia, fundamentalmente.

Puesto que es difícil abordar tal variedad de temas de manera unívoca, el libro comienza con la exposición de tres motivos –el *déjà vu*, el «una vez es ninguna vez» y

* Universitat de València, España rozumna@alumni.uv.es

la orientación hacia la mimesis— que se convertirán en las constantes que servirán de punto de encuentro y conexión entre los diferentes temas de los que se ocupa la obra. A primera vista carentes de relación, esos motivos remiten a la compleja concepción benjaminiana de la experiencia como aquella que se construye a partir de la actuación de la memoria, la repetición o imitación y el reconocimiento. Estas nociones forman un tejido en el cual se hallan interrelacionadas de tal forma que es difícil explicar la una sin remitir a la otra.

Tal como explica Jarque en ese primer capítulo dedicado a los *motivos*, la experiencia en Benjamin se articula a través de la dialéctica entre la continuidad y la discontinuidad, la repetición y la constante diferencia, la consumación del «de una vez por todas» y el «una vez es ninguna vez» que exige la repetición para convertirse en una experiencia real. Así, podemos decir que la experiencia necesariamente se basa en la repetición o la imitación de una vivencia semejante para el sujeto en momentos diferentes que, además, precisa de su registro en la memoria para que ésta permita el reconocimiento de ciertas continuidades o patrones en repetición bajo el cual subyace la puesta en acción de la primitiva capacidad mimética. El *déjà vu*, por tanto, responde al reconocimiento súbito o azaroso de una vivencia semejante que había sido relegada al inconsciente.

En *Sobre unos motivos en Baudelaire*, uno de los textos en que Benjamin más estudia la experiencia y cómo la estructura de ésta se modifica con el advenimiento de la modernidad y su consecuente tendencia a la aceleración y dispersión, se ilustra, a raíz de su soneto *À une passante*, que el amor en la gran ciudad «es un amor no tanto a primera vista como a última vista»¹, un amor que debido a su fugacidad y carácter único nunca llega a consumarse, sino que queda predestinado a ser recordado bajo un interrogante de si acaso alguna vez habrá tenido lugar ese encuentro. Del mismo modo que el héroe de *La Cartuja de Parma* de Stendhal se pregunta, tras haber vivido la confusa batalla de Waterloo en la que era azotado incesantemente por *shocks* que hostigaban su conciencia sin que pudiera hacerles frente sosegadamente, si acaso él había participado verdaderamente en la batalla de Waterloo². Ambos pasajes ejemplifican la idea en la que repara Jarque de que, para que una experiencia deje constancia, ésta debe repetirse y registrarse en la memoria para definirse como tal, en caso contrario «una vez es ninguna vez».

En consecuencia, podemos ver que lo que reluce al fondo de estas reflexiones acerca de la memoria o la continuidad de la experiencia, es el concepto de mimesis entendido como aquel que permite reconocer semejanzas, correspondencias, patrones y repeticiones que, en esencia, posibilitan la distinción de instancias que, de alguna manera, *imitan* a otras y, por tanto, se parecen. La mimesis así entendida, faculta para afirmar lo idéntico y discriminar lo diferente.

Dilucidados los puntos de apoyo, Vicente Jarque se embarca en el análisis e interpretación de la filosofía de Benjamin a la luz de esa estrecha relación entre mimesis, experiencia y memoria.

En primer lugar, se dirige hacia la relación que se establece entre el lenguaje y la mimesis, aproximándose a las dos teorías del lenguaje acerca de las que reflexionó el

1 Benjamin, W. «Sobre algunos motivos en Baudelaire». En *Obras. Libro I/Vol. 2*. Madrid: Abada, 2008. Pág. 225.

2 Stendhal. *La cartuja de Parma*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2008. Pág. 99.

pensador a lo largo de su vida. Comienza partiendo de la consideración de la teoría nominal del lenguaje que bebe de los elementos mesiánicos y teológicos de su filosofía. En ésta, habla de la omniabarcante extensión del lenguaje a todos los ámbitos de la vida, incluido el espiritual o el religioso, en que se establece una comunidad casi mágica con las cosas con las que el sujeto se relaciona a través de su nombramiento, el cual, a su vez, parecería dotarle de un conocimiento puro y pleno. A esta teoría nominal del lenguaje se le contraponen la teoría mimética que resuena en diferentes lugares de su pensamiento, desde sus consideraciones acerca de la relación primitiva del hombre con la naturaleza, hasta sus observaciones acerca de la tarea de la traducción. De esta manera, la teoría mimética del lenguaje se asienta sobre la asunción de la existencia de un «ilimitado archivo de semejanzas inmateriales» (p. 51) y la facultad mimética entendida como «don de percibir semejanzas» (p. 68). Vemos, así, cuán arraigado se halla el concepto de mimesis y la facultad mimética en la producción de un lenguaje simbólico en que se ponen en relación la pasividad con que se reciben las semejanzas y la espontaneidad o agencia con que éstas se constatan y se expresan en el lenguaje.

A continuación, Jarque pasa a la consideración de la distintiva teoría de la experiencia que Benjamin trataba de elaborar como base para la construcción de una teoría del conocimiento que fuera más allá de las limitaciones de las condiciones trascendentales del conocimiento que separan tajantemente al sujeto en relación con el objeto. Es por ese rechazo a la concepción clásica de la experiencia, como *ancilla* de la racionalidad, que Benjamin pone la experiencia en relación con la actitud porosa y receptiva de la facultad mimética como caracterizada por la permeabilidad y posterior capacidad de reconocer y producir semejanzas. Aquí es también donde Jarque ya saca a colación el carácter visual que adquiere esa capacidad de reconocer y producir semejanzas al ponerla en relación con los conceptos de «origen» o «imagen dialéctica», relevantes a la hora de entender sus consideraciones acerca de la historia, la modernidad o el arte. Esto se debe a que Benjamin entiende ese «origen» como un momento que se concreta en forma de una prehistoria en otro momento específico de la historia. Es en ese momento de reconocimiento de rasgos semejantes del presente en el pasado en que el encuentro se ilumina relampagueantemente en una *imagen* dialéctica en que se construye como figura que representa y, por tanto, de alguna manera imita las relaciones causales y expresivas que se establecen entre las experiencias pasadas y presentes que se reafirman como semejantes.

Esto, como es natural, nos lleva entonces a examinar la concepción benjaminiana de la historia que muestra su verdadera faz en los momentos en que esas relaciones miméticas se cristalizan en imagen y, por un momento, interrumpen o detienen su curso catastrófico. Jarque insiste una vez más en que el reconocimiento del encuentro del pasado y el presente en esa imagen fragmentaria responde a la capacidad mimética del hombre; tal reconocimiento, además, es involuntario. Es por esta razón, que esos momentos del *despertar* en que espontáneamente se cobra consciencia o se reconoce lo semejante –al modo del *déjà vu*– son siempre relativos: mientras una generación reconoce su presente en el pasado, ya está prefigurando o, mejor dicho, «soñando» la siguiente.

Aquí el autor del libro repara en la dicotomía que compara un tiempo vacío y homogéneo que responde a la continuación de un progreso que Benjamin califica de catastrófico (p.126), que es vacío precisamente porque la catástrofe se repite una y otra vez y al ángel de la historia no le queda otra opción que observar cómo ésta se amonтона incansablemente a sus pies; y un tiempo lleno o tiempo-ahora en que esa conti-

nuación catastrófica se interrumpe para dejar ver, en suspensión, la imagen dialéctica en que se reconoce y se actualiza le pasado.

Vicente Jarque dedica, además, un esclarecedor capítulo a la modernidad y la experiencia. En él recorre el hilo argumental que nos lleva ocupando hasta ahora en lo referente a las funciones miméticas presentes en el lenguaje, en la experiencia y en la historia.

El «giro copernicano» consiste en «*reconocer* en un determinado pasado ciertos elementos no conscientes de afinidad con nuestro presente» puesto que «solo lo semejante conoce lo semejante» (p. 160) y, de esta manera, poniendo en ejercicio la capacidad mimética, Benjamin analiza el siglo XIX como proto-historia de su presente: en el *despertar* actualiza el pretérito y le confiere un sentido que no tuvo en su momento.

Finalmente, tales consideraciones acerca de la facultad mimética como posibilitadora de experiencias, le lleva a Jarque a reflexionar acerca del relato y el cine en Walter Benjamin en los dos últimos capítulos del libro. Lleva a cabo un interesante y detallado recorrido, lleno de concretos análisis de autores, libros, cineastas o películas, sin perder nunca de vista el papel de la mimesis en la experiencia estética de la literatura y el cine. Encuentra que a la base de esa experiencia se halla una suerte de *inmersión* que le lleva a afirmar que ello implica «como sugería Aristóteles, una cierta identificación con los personajes (pero también con el narrador, o con la cámara), y, un reconocimiento de contextos imaginarios, de acciones, motivos, pasiones, emociones e ideas» (p. 297). La lectura y el cine enriquecen nuestra experiencia porque nos permiten identificarnos con otros –imitarlos– y guardar registro de su pretendida experiencia en nuestro recuerdo para, luego, reconocerla como semejante en otras ocasiones: reconocerla como algo ya vivido en alguna otra vida, reconocerla como un *déjà vu*.

Una vez es ninguna vez. Mimesis, relato y cine en Walter Benjamin se establece como una obra en la que Vicente Jarque ofrece un exhaustivo y profundo análisis de los motivos más interesantes del pensamiento de Walter Benjamin, esclareciendo algunos de sus puntos más confusos –su mesianismo, sus teorías del lenguaje o las ambigüedades en torno al concepto de experiencia– ofreciendo, a su vez, un nuevo punto de vista desde el que aproximarse a su obra e iluminarla con una nueva luz. La toma del concepto de mimesis como hilo conductor permite inspirar cierta coherencia en su heteróclito pensamiento – sin tratar de forzarlo a adecuarse a un sistema– y articular sus polos como un todo orgánico o una constelación que, bajo esta interpretación, posee un poderoso denominador común.

Fascinantes imágenes casi privadas

Francesc J. Hernández*



Ferranda Martí Campoy
L'afició fotogràfica del doctor José Ribes Marco
 Catarroja; Barcelona; Palma: Editorial Afers, 2021.
 ISBN 978-84-18618-14-7
 Páginas: 166

Bien podríamos decir que el libro *L'afició fotogràfica del doctor José Ribes Marco* es un objeto estético. Una sobrecubierta traslúcida nos introduce en la magia fotográfica. Después siguen unas reproducciones cuidadosísimas de los retratos del doctor José Ribes (1877-1935), algunos de los cuales los podemos observar en reproducciones anaglíficas al final del libro (la obra se acompaña de unas gafas que permiten la conocida visión tridimensional). Si prescindiésemos del texto de Ferranda Campoy, el libro ya valdría la pena. Pero, además, la editora nos aporta, como buena historiadora, una explicación exacta de la figura del doctor Ribes, de su entorno (en el cual hay que hacer mención del célebre arquitecto Demetrio Ribes, hermano del médico) y de las circunstancias de las imágenes, así como una reflexión rigurosa del sentido de la fotografía doméstica, del uso que hizo la burguesía a caballo de los siglos XIX y XX, y dialoga, además, con las teorías actuales sobre la fotografía. El texto, sin las imágenes, también tendría valor por él mismo. Afirmar que la tarea de Ferranda Martí ha sido la recuperación gráfica de una colección familiar sería reducir en exceso el valor de la obra comentada. En un ámbito, el de los libros fotográficos como objetos estéticos, generalmente colonizado por las grandes firmas extranjeras, se agradece todavía más el esfuerzo de la autora y editora y la pulcritud de la editorial Afers para realizar el proyecto. Con todo, Ferranda Martí parece haber hecho un esfuerzo de contención: la información es mesurada y las reflexiones austeras, quizás para dejar que hablen las imágenes.

La pregunta se mantiene flotando en aire: ¿por qué nos resultan tan fascinantes estas imágenes casi privadas? No sabría dar una respuesta categórica porque sospecho que cualquier tesis que se enuncie queda envuelta en un conjunto de paradojas.

Se fotografía el instante; es cierto, pero las imágenes aportan siempre algo de atemporal: una niña reflexiva junto al tronco de un árbol, una pareja que exhibe ufana su bebé, un pequeño que posa tímidamente porque lo han disfrazado, una mujer que lee... nos identificamos con estas situaciones por más que estén aparentemente

* Universitat de València, España Francesc.J.Hernandez@uv.es

marcadas por una circunstancia de clase distinta. Pero, además, la paradoja entre el tiempo y la atemporalidad queda reforzada en este caso por el tema de las imágenes. Pueden convivir el carro de caballos y el vehículo de explosión en el mismo encuadre, sobre los adoquines de la ciudad o los caminos rurales o, para mencionar otro ejemplo, contemplamos una vertiginosa imagen desde la fortificación pétreo de Montjuic de la Barcelona en crecimiento acelerado. Si hay alguna ilustración oportuna de la representación del tiempo de la física cuántica son estas dualidades, estos plegamientos, estas paradojas.

Se contempla un fragmento de la realidad según la óptica del objetivo de la cámara y según la orientación decidida por el fotógrafo; es verdad, pero también, casi involuntariamente, la mirada va recorriendo aquellos detalles que quizás pasaron inadvertidos al ojo del retratista: una figura medio escondida en último plano, una jarra o un capazo dejado en tierra, un perrito que alguien mimaba... Quizás este ejercicio cotilla no fue previsto por el Mito de la Caverna. O tal vez en esta práctica de alejarse de aquel eje etéreo que tenía que unir la cabeza, el ojo y el corazón (como dijo Cartier-Bresson) hay espacio para la mirada oblicua y curiosa, porque el esclavo empieza su salida de la gruta.

No es menor la tercera paradoja. La fotografía en vidrio ganaba a la película en captura de la luz, lo que le daba más profundidad de campo y nitidez. Por eso, los telescopios astronómicos mantuvieron los vidrios durante décadas cuando ya se había generalizado el uso de los carretes fotográficos, a fin de poder recoger la escasa luz de los meteoros remotos. Su positivización, sin embargo, está sometida a la limitación de la escala de grises. Y esta imagen precisa y monocromática nos introduce en una dimensión ciertamente onírica: podemos ver mejor, pero falta el color. Curiosamente a la misma paradoja se atienen los retratos familiares realizados hace unas décadas y conservados en álbumes familiares: o presentan colores desvanecidos, virados al rojo o cualquier otra aberración cromática que la memoria no recordaba. Mientras tanto, las cámaras fotográficas instaladas en los teléfonos móviles (y soy consciente que definiciones como esta que he escrito pueden quedar obsoletas en pocos años) prometen un registro hiperrealista, pero al tiempo un repertorio de artificios que quiere convertir la fascinación en «aplicación»: una pasión vana o un timo.

En todo caso, la imposibilidad de determinar con precisión qué resulta fascinante de libros como el editado por Ferranda Martí Campoy sería un argumento a favor del carácter abierto, inherente a cualquier obra de arte, de la incapacidad de recluirla en la definición lógica y, por lo tanto, su potencia para devenir promesa de una comunicación más allá del verbo. La inefabilidad del arte es tan penetrante como esplendorosa la mirada de la niña de la portada.

El mito del cinematógrafo reencontrado

Rubén Carmine Fasolino*



Antonio Rivera

La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine

Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2022

ISBN: 978-84-18981-32-6

Páginas: 744

Porque hay libros y libros, incluso para una temática que engloba la estética y la política del y desde el cine. No solo, por tanto, estética y política, sino una estética de la política y de lo político que encuentra su mayor colmena en el Séptimo Arte que, con independencia de las voluntades de sus distintos padres, ha terminado siendo el arte de masas del siglo XX. Asunto espinoso, por tanto.

La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine de Antonio Rivera García es, ante todo, un itinerario con bifurcaciones que recorren la historia del cine también como una *estética* (o crítica) de la política o, dicho de otro modo, un transitar por los caminos en los cuales el cine termina manifestándose por lo que ha llegado a ser (quizás porque siempre lo fue): el lugar por excelencia donde la reflexión estética y la reflexión política se implican mutuamente, esto es, allí donde las sombras y las imágenes iluminan y desvelan los simulacros poniendo de manifiesto que no siempre las relaciones de imágenes, ideas y conceptos resuelven cuestión de existencia, esto es, alcanza a mostrar la «realidad». El cine como hacedor de simulacros, nos cuenta el autor, es algo en esencia dividido entre la imagen y lo visual, y es sobre esta distinción entre dos tipos de *sombras* que el libro se desarrolla y ramifica.

La mentada distinción no puede más que dar cuenta, entre otras cosas, de lo que le ocurre al cine de manera cíclica, sus muertes seguidas de prontas resurrecciones debido al imparable progreso tecnológico de dispositivos que registran y reproducen la «realidad», aspecto este ya presente –y que se repite cíclicamente– en los nacimientos diferidos del «cine». En efecto, que la experiencia cinematográfica coincida con una proyección de imágenes en movimiento de una determinada duración y ante un público en una sala, ha hecho sí que, desde sus «comienzos», el *Kinétographe* de Edison, por ejemplo, no fuese considerado el origen del arte de las imágenes en movimiento. Pero curiosamente lo que ahora es mayoritario es precisamente algo cercano al disfrute en solitario del que ya se podía gozar con el *Kinétographe* como uno de los precursores

* Universidad Complutense de Madrid, España rubencfa@ucm.es

del proyector cinematográfico. Pero este goce solitario y autista es algo que ocurre diariamente con la televisión, los ordenadores, los móviles y otros aparatos que han terminado (casi) sustituyendo ese ritual que distingue al cine –o lo hacía–: el prepararse para ir hacia la sala con la posibilidad de encontrar algún conocido en la cola o en la taquilla, adentrarse en el cine, tomar asiento mientras se espera a que las luces bajen su intensidad hasta oscurecerse y dejarse seducir, entre otras personas, por la magia y el mensaje de las sombras proyectadas en la pantalla. Como ya dijo Bazin, el cine sustituye nuestra mirada por un mundo más en armonía con nuestros deseos (en todo caso con los deseos del que está detrás de la cámara y que decide el montaje y *dirige* las posibles miradas), deseos que, como se ha podido constatar, rara vez se encuentran en armonía.

De ahí una cierta dificultad que recorre el libro entre un cine que vincula las miradas y las porta sobre sí –el productor de los deseados mundos mágicos–, y otro que exhiba la falta como lo constitutivo de la posible lucha por la emancipación –siempre un deseo, pero de otro estatuto–. Sea como fuere, la potencia y la magia del cine pronto fueron utilizadas como aparatos para la propaganda política y nunca más pudieron zafarse de tropezar en eso. De allí la (breve) historia del cine y sus entrecruzamientos inevitables con la política, sus resistencias internas que son destacadas de manera magistral por el libro hasta llegar a la cuestión central: con las posibles muertes del cine, ¿qué es realmente lo que está en peligro de desaparecer? La pregunta no es nada trivial y ahonda en que, propiamente, no se da, no hay cine cuando el aparato se limita a registrar y proponer lo visual como ausencia de falta, como realidad plena y sin fisuras –algo muy extendido desde hace algún tiempo–, sino que lo hay allí donde las sombras muestran una cierta endeblez que admite la precariedad y la falta constitutiva en y de la realidad, única vía para poder construir y generar aberturas, en una palabra: libertad. En el fondo, y es la intuición –o una de ellas– más fuertes del texto, el cine es un *pharmakon* donde, por un lado, los simulacros hacen «enfermar» allí cuando se presentan como lo visual, mientras dan la «curación» (que no sanación) cuando los simulacros se manifiestan como imágenes. Esta doblez constitutiva del cine (quizás del arte en general) no es, como puede suponerse, fácilmente decidible.

Esta indecidibilidad de fondo para con los simulacros, quizás se deba al origen impuro y en diferimiento que distingue de manera tajante al arte cinematográfico, y termine siendo un aspecto claramente sentido en el texto de Antonio Rivera como algo decisivo de nuestro tiempo (cuyo síntoma principal es la misma sospecha de un origen impuro y en diferimiento). De allí que las necesarias bifurcaciones ahonden en las posibilidades productivas (lo conducido hacia delante en una dirección) y mostrativas del cine, haciendo hincapié en notables pero solapadas diferencias como la no coincidencia entre aspectos que en apariencia nos resultan muy próximos, y a los que ya nos hemos referido, la imagen y lo visual, donde la primera es –o trata de ser– siempre «política», es decir, un intento de mostrar el juego en el que ya siempre estamos introducidos, mientras que el segundo consiste en la verificación óptico-sensual en la que se propone una ausencia de manquedad porque nada hay, *in primis* la posibilidad del acontecimiento que ha sido desplazada y reprimida. Esta es la trampa que divide el ver de lo que se ve, la visibilidad hipnótica y sugestionada o la visibilidad crítica que desvela lo invisible, auténtica meta de un cine en constante lucha consigo mismo.

En este cruce, siempre en manos del lector, sobresale la riqueza del texto: la imagen que, sin dejar de ser un simulacro, propicia la apertura y la posibilidad del acontecimiento.

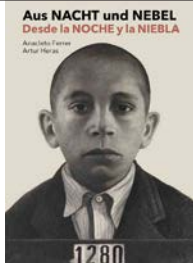
tecimiento y, por otra parte, lo visual, también este un simulacro, como registro de lo que hay, del presente y de un futuro anunciado como inevitabilidad, imposibilitando, entonces, el futuro (como) acontecimiento y libertad. Aquí radica uno de los múltiples puntos fuertes del volumen, el análisis pormenorizado de la imagen generadora de posibilidades y, a la vez, presa de su sustancial *impouvoir* (y aquí aparece Artaud, uno de los muchos espectros que acompañan y asedian este itinerario), de esa tensión constante que la imagen sufre para apresar la alteridad que ha sido borrada (*effacée*) por lo visual.

En cierto modo, el cine no ha salido de sus orígenes y sus muertes no han sido más que un retorno: el registro visual de los hermanos Lumière y las imágenes fantasmagóricas de Méliès, por un lado, lo que supuestamente es de manera necesaria y, por otro, lo que es posible, lo que no se clausura. El cine por fin se revela: por un lado, registro como grabación que encubre y, por otro, fantasmagoría manifiesta en tanto producción de imágenes que desvelan su propia esencia como «pensamiento de la imagen precaria» que puede generar lo posible y la crítica (siempre, no olvidemos, bajo el constante asedio de estar a punto de desaparecer en las múltiples muertes). No es más que aquello que también está inscrito en el propio cine: ser la ilusión de la visibilidad en una constante lucha con los demás medios tecnológicos. De hecho, la muerte anunciada y próxima asedia al cine desde sus inicios, baste recordar lo afirmado por uno de los supuestos padres oficiales de esta criatura endeble que nació muerta, allí cuando Louis Lumière vaticinó que: «*Le cinéma est une invention sans avenir*».

A todo lo anterior añadimos todavía un aspecto que poco a poco está desapareciendo: una erudición enciclopédica que podrá permitir a quienes decidan adentrarse en este viaje elegir, según las posibilidades y voluntades, el propio modo de hacer el camino. Este es el mérito –otro, y quizás el mayor– de un viaje, el de *La crueldad de las imágenes*, que es para turistas, aventureros, exploradores y nómadas del inmenso territorio de la *Estética y política del cine* que el autor nos presenta.

Desde la NOCHE y la NIEBLA

Carlos Hernández Sacristán*



Anacleto Ferrer & Artur Heras

Aus NACHT und NEBEL. Desde la NOCHE y la NIEBLA

Valencia / Madrid: Institució Alfons el Magnànim-València /
Instituto Cervantes-Bremen, 2022

ISBN: 978-84-7822-019-9

Páginas: 159

Decreto Noche y Niebla era la manera ‘apocopada’ de referir a una retahíla de palabras altisonantes donde se contenían las directrices para la puesta en marcha y ejecución de la ‘Solución Final’ por la Alemania nazi. Un pulcro y esmerado lenguaje administrativo anticipaba y exhibía lo que había de ser un proceso presidido por la eficiencia, pero ocultaba, al mismo tiempo, su verdadera naturaleza y sentido. Explorar los fragmentos testimoniales de la Shoah, recordarlos ‘desde la noche y la niebla’ es el objetivo de este libro firmado por filósofo y pintor, donde filósofo y pintor entran en un particular diálogo. En este diálogo las palabras, sin recato alguno, presentan o devienen imágenes, no las ocultan; y las imágenes hablan o, en términos más precisos, interpelan.

Anacleto Ferrer nos ofrece los textos en versión original española primero, y en versión alemana después, con traducción de Reiner Kornberger. Reflexiona sobre el relato que merecen los hechos y sobre la puesta en escena que realiza sobre ellos Artur Heras en una extensa serie de composiciones que se realizan con técnicas pictóricas variadas. Se ofrecen en el libro las versiones fotográficas de las mismas a cargo de Rafael de Luis. Textos y composiciones pictóricas han sido motivo de una exposición que tuvo lugar durante los meses de septiembre y octubre de 2022 en dos sedes simultáneas: el Instituto Cervantes y la Biblioteca Pública de la ciudad de Bremen (Alemania). La cronología de las composiciones, aunque en su mayoría recientes, abarca desde el año 1974 al año 2021.

La labor reconstructiva de la memoria, que nos ofrece este libro, donde palabra e imagen cooperan, muestra ramificaciones e interconexiones varias, pero se destacan en particular las que se establecieron entre el régimen nazi y el franquismo, coetáneos en un breve y convulso periodo de la historia europea. En la Guerra Civil Española se anticipaba una labor de exterminio que distaba mucho de la ejecución altamente tecnificada del III Reich, pero que era asimilable a ella en su calado moral y –sobre todo–

* Universitat de València, España carlos.hernandez-sacristan@uv.es

también en el afán de ocultamiento. Nunca sabremos si es posible establecer grados de lo abyecto, como imaginara Dante para los círculos del infierno, pero la supuesta existencia de una abyección máxima, nunca hará por ello perdonable el primer paso hacia lo abyecto. Poco importa el círculo del infierno que se alcance. De igual manera, la exterminación masiva no hará nunca disculpable el asesinato de un individuo, porque, ciertamente, no se asesina a la masa como tal, sino a cada uno de los individuos que la integran.

Algo nos obliga a cerrar los ojos del congénere muerto y a velar su rostro. También para el pelotón de fusilamiento es preferible que los ajusticiados tengan vendados sus ojos. Los ojos vendados no son tan solo un modo de afrontar la condición y la perspectiva de la víctima, sino también una paradójica protección para quien dispara con los ojos bien abiertos, aunque quisiera cerrarlos. De esta manera, es posible decir que poner al descubierto el rostro de la víctima es ya en sí mismo un acto de denuncia, de desvelamiento de lo atroz (p. 79). He comentado en otro lugar la particular pregnancia de la fotografía que figura en la portada del libro de Ferrer (2020), donde se destacan e individualizan las figuras de Sril y Zellig Jakob, hermanos pequeños de Lili Jakob, y cuyo destino inmediato -y desconocido para ellos- era la cámara de gas. Sabemos algo más sobre estos dos niños por el relato de la propia Lili Jakob, en cuyas manos, de manera azarosa, llegó a caer el álbum fotográfico donde se recogen estas imágenes de deportados en su llegada al campo de concentración y exterminio de Auschwitz, en esos siniestros vagones-celda.

Vale la pena reproducir aquí la versión de Artur Heras sobre ese vagón ya vacío, donde se contiene la huella del hombre, aunque sin noticia del hombre (al que sabemos ya esclavizado o –más bien- exterminado). Véanse las cucharas en el andén o al borde de la vía en el encuadre con el que se selecciona y focaliza este objeto:

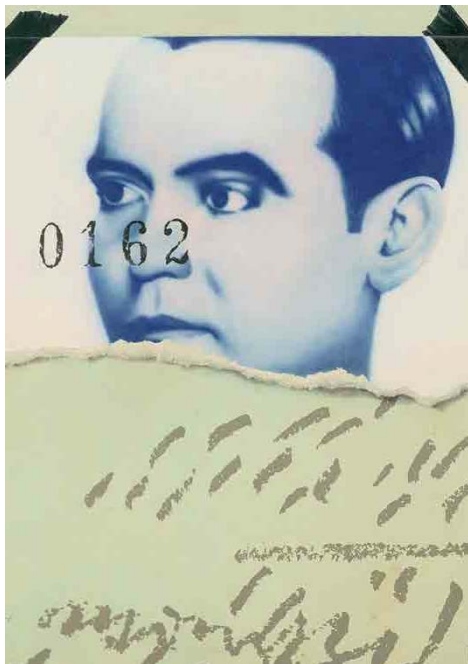


Destino Auschwitz 2020-2021, acrílico, óleo barniz sobre madera y plomo 350 x 380 cm

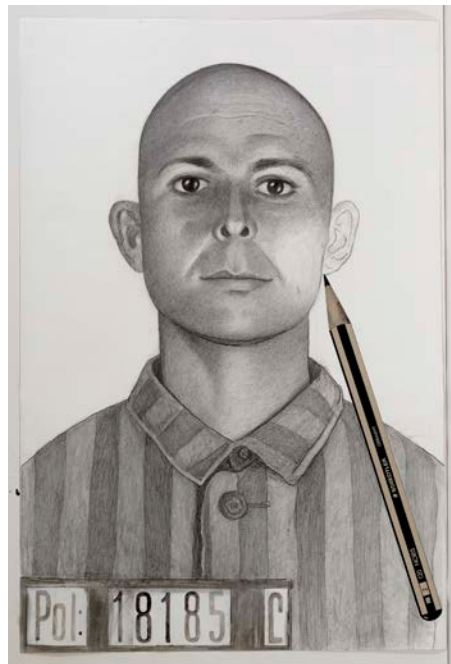
Estos materiales fotográficos que dan cuenta fragmentaria de lo acaecido en la Shoah, y otros que dan cuenta también fragmentaria de la sintonía, anticipación o reverberación que de la Shoah pudo mostrarse en la Guerra Civil Española y el consecuente régimen franquista, contienen motivos que inspiran la obra pictórica de Artur Heras. En la portada del libro que comentamos tenemos ya el efecto retórico de un oxímoron. Se combina el número que señala masa, arbitrariedad o anonimato administrativo: 1280, con la presencia singular de un rostro y una mirada que identifica a un individuo. No sabemos a quién (tampoco importa). Pero esa mirada nos interpela, nos lleva dentro de alguien, y dentro, a la vez, de nosotros mismos, por un efecto especular. El rostro y la mirada, que singularizan y personalizan, niegan por ello, denuncian y levantan su dedo acusador sobre el número, con el que se pretende disolver lo que vemos en la pura indiferencia de un acto administrativo. En el caso del retrato de Lorca, el número contradice y pretende sin conseguirlo anonimizar. Sugiere, por el contrario, tantas historias y vivencias personales como las que debieron preceder o seguir al número 0162:

El individuo, pese a todo, está aquí. Eso nos dice la imagen, aunque la imagen se emborrone. Y nos lo dice, en muchas de las composiciones, combinando una suerte de hiperrealismo figurativo con una técnica tan primordial como el dibujo a lápiz, del que Artur Heras realiza un ejercicio sencillamente primoroso. El hiperrealismo, a fuerza de 'hacer real lo real', acaba siempre desbordándolo y conteniendo una propuesta conceptual o simbólica. De ahí que se pueda hacer compatible la figuración de un rostro con el instrumento creativo, como en la imagen 29 del libro, donde al oxímoron anteriormente referido se suma el efecto especular de que el lápiz dibuja al lápiz.

Anacleto Ferrer trae en este punto a colación (p. 42) unas palabras esclarecedoras de John Berger sobre la esencia del dibujo:



Poeta 0162 1974 (detalle), acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm



Amadeo Alagarda Ballester 2020, grafito y collage sobre papel 122 x 82 cm

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita ; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo, es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo (...)

Si la imagen interpela, como ya se ha dicho, es porque el artista se ha dejado antes sorprender en su propia labor reconstructiva de un objeto cuyos fragmentos habitaban ya en su memoria y sus vivencias. Las de Artur Heras están bien próximas a las ya mencionadas reverberaciones de lo atroz en el tardofranquismo, incluidas las últimas ejecuciones de pena de muerte en los años 70 del pasado siglo. Las imágenes que nos ofrece obedecen, según Anacleto Ferrer, a un objetivo, el de la *figuración alusiva* (p. 16), el de las imágenes que piensan (o hacen pensar) según propusiera Walter Benjamin. Benjamin fue, por cierto, uno de aquellos sujetos en tránsito entre la Alemania nazi y España. De su imagen ofrece Heras diferentes versiones, como la que interroga troquelando («combinación binaria de presencias y ausencias», p. 20) y pretendiendo, sin conseguirlo, tachar superficialmente una idea o un pensamiento.

El pintor ha vivido también, al menos a través del relato, la historia de los emigrados republicanos españoles y su destino en los campos de concentración del régimen nazi. De tal hecho da reflejo en diferentes composiciones sobre estos individuos también en tránsito. Merece en particular mi atención la versión que ofrece de Neus



Walter Benjamin 2019, tinta sobre papel, 75 x 53 cm

Català (deportada en el campo de concentración de Ravensbrück) sobre papel, lápiz de color y degradado que lleva, por contraste, nuestro foco de atención sobre su rostro y la profundidad de su mirada:



Neus Català

2021, grafito y lápiz color sobre papel, 110 x 85 cm

Artur Heras no ahorra en medios variados en su labor reconstructiva de todo aquello que, de alguna forma, pervive en su memoria y encuentra en los testimonios gráficos de una época, sean palabra o imagen. De manera que no duda en combinar técnicas y soportes, en convocar diferentes medios expresivos u objetos extrapictóricos en sus composiciones. Nada que sirva al efecto reconstructivo es por definición descartable. De esta forma el cuadro puede incluso llegar a salir literalmente del cuadro, otra paradójica manera por la que se nos sugiere el modo de adentrarnos en él.



Laborables

2021, acrílico y óleo sobre tabla, herramientas 200 x 80 cm unidad

Siendo variadas las técnicas y medios que conjuga el pintor, el objetivo último que define su pintura, el de estas «imágenes que piensan o hacen pensar», es resumido en las palabras de Balthus (2014) que, muy oportunamente, trae a colación Anacleto Ferrer (p. 79):

Pintar no es representar, sino penetrar. Ir al fondo del secreto. Ser capaz de sacar la imagen interior. De modo que el pintor también es un espejo. Refleja el espíritu, el rasgo de luz interior. Tiene que concentrar la mirada, la mano, en ese núcleo oscuro, casi impenetrable, oculto en el interior, proyectarse en él y extraer la verdadera identidad del retratado. Es muy difícil, una alquimia que requiere mucha concentración, mucha resistencia al mundo exterior. (...) Un retrato es un fragmento de alma que se atrapa, una incursión en lo desconocido.

Confiamos en que la mencionada exposición en la ciudad de Bremen tenga pronto sus réplicas en otros espacios de exhibición o museísticos. La pintura debe disponer del lugar propicio desde donde ser mirada. La perspectiva sobre la obra, el aperebirnos de su formato en relación con el cuerpo y el ojo que la contempla, es la manera básica en que una imagen puede y debe interpelar.

Referencias:

Balthus (2014). *Memorias*. Barcelona: Debolsillo.

Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ferrer, Anacleto (2020). *Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah*. Valencia: Shangrila.

Estética y filosofía en el mundo hispánico

José Rufino Belmonte*



Albares Albares, Roberto, Hernández Sánchez, Domingo (eds.)
*Estética y filosofía en el mundo hispánico, Actas del XVIII
 Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*
 Salamanca: Luso-Española de Ediciones
 ISBN: 978-84-15712-49-7
 Páginas: 448

La Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca acogió durante los días 17 y 18 de abril de 2018 la XVIII edición del Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana, motivo de la presente publicación. Desde sus inicios, la pluralidad doctrinal y el diálogo crítico, aplicado a los distintos niveles personales, institucionales e interdisciplinares, han sido las principales características de este Seminario, que lo han convertido en punto de referencia imprescindible para todos aquellos que se dedican a la filosofía española. A ello se suman dos razones específicas para la presente edición. La primera de ellas hace alusión a la fecha, pues en 2018 se cumplían cuarenta años de la fundación del Seminario, coincidiendo con el octavo centenario de la Universidad. La segunda apunta a la temática propia de esta edición: la historia de la Estética como disciplina en el mundo hispanoamericano. De la unión de ambas surge este volumen que coordinan los profesores Roberto Albares y Domingo Hernández.

El papel de la Estética en los estudios filosóficos ha cobrado auge y entusiasmo a lo largo del siglo pasado, hasta el punto de dejar de considerarse «la dermatología de la filosofía» para adquirir un papel preponderante en los estudios filosóficos. Este motivo hacía necesaria una publicación específica que estudiase de forma colaborativa este fenómeno dentro de la tradición hispanoamericana desde su compleja formación histórica y su actualidad, objetivo principal de la presente edición. Es sin duda el mayor logro de la obra, pues ofrece la configuración de una disciplina «joven» dentro del saber filosófico en el panorama hispanoamericano a partir de sus rasgos institucionales y conceptuales.

Atendiendo a este propósito general, el Seminario se articuló respondiendo a una triple motivación: mostrar los problemas fundacionales y actuales de la Estética como disciplina, ofrecer las reflexiones particulares sobre la relación de la Estética y la Filosofía en el pasado y, finalmente, analizar algunas de las propuestas filosóficas hispánicas presentadas a lo largo de la Historia. Todo ello quedó plasmado en un denso

* Universidad de Salamanca, España rufibelmonte@usal.es

programa que recogía cuarenta y cuatro ponencias –quince plenarias y ocho mesas breves–, articuladas en su mayoría en las tres secciones de esta obra: (1) Estéticas: la disciplina en su historia, (2) Obras y textos y (3) Autores, figuras, personajes.

El primer apartado se encuentra vinculado íntimamente a la Introducción, que recoge la Conferencia inaugural de Román de la Calle. En ella se aborda la consolidación de la Estética como disciplina dentro del currículo académico. Esta historia narrada en primera persona comienza con el tardofranquismo de los años setenta y culmina con la creación de los Departamentos y el Área de Estética en los años noventa. Era una época en la que ««la Filosofía» y «las Letras» bailaban juntas», dando lugar a fructíferas relaciones. Sin duda, esta alusión al carácter interdisciplinar de la Estética, así como su comprensión como «filosofía práctica» van a ser subrayadas por otros autores del primer apartado. De forma similar, Gerard Vilar ofrece una visión de los «rotos y retos» que presenta la disciplina en la actualidad, subrayando la necesidad de una lucha por la emancipación y el reconocimiento para acabar con su estado subordinado. La doble marginación que sufre la Estética dentro de los programas educativos de la filosofía en general y dentro de la cultura se deben al carácter indisciplinado de la Estética, pues parte de la «imposibilidad de disciplinar mediante la reflexión filosófica objetos y fenómenos que se resisten a este tipo de reflexión y apuntan a una crítica de la filosofía misma» (50). Este elemento convierte en crítica una disciplina dentro del ámbito de la filosofía y de las artes, denunciando el carácter netamente ideológico y político de cualquier representación. Por consiguiente, se trata de una crítica a la mirada de poder que los siglos han instituido. En este punto, la aportación de Ana Martínez Collado subraya la infravaloración artística de la mujer, privada de la esfera artística y del mundo del pensamiento al quedar ligada la genialidad y lo sublime a la masculinidad. Por otro lado, desde una perspectiva histórica, autores como Ignasi Roviró y Rafael V. Orden señalan la preceptiva de una disciplina tanto desde un caso particular (historia de la cátedra de Estética en la Universidad de Barcelona a partir de 1868 y su influencia en la Estética española) como desde un general (la Estética y la crítica literaria en el siglo XIX español). Desde el panorama hispanoamericano, la estética de inicios del siglo XX queda representada por la apuesta ecléctica de una estética metafísica de José de Vasconcelos, mientras que la estética actual queda representada por la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot. Estas son dos de las pocas reflexiones sobre la estética hispanoamericana que el libro presenta y que, como ya indican los propios editores en la Introducción, sería un tema para profundizar en futuras ediciones.

Las cuestiones disciplinares se aprecian también en el segundo apartado del libro –Obras y textos–, centrado básicamente en los juicios estéticos de los siglos XIX y XX, teniendo un papel notable la teoría del arte de Manuel de la Revilla y su estética realista de tintes idealistas. En este punto cobra relevancia la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo. A través de las colaboraciones de Fernando Hermida, Gerardo Bolado y María Cristina Pascerini se apunta la forma en que el autor afronta de manera revisionista las recepciones existentes de la estética y la teoría de la literatura en la España de fines del siglo XIX, así como su recepción en Italia, especialmente por parte de Benedetto Croce. La respectiva toma de distancia de posicionamientos filosóficos enconados hizo de esta obra una base común que podía ser utilizada por cualquier escuela, cuyos matices conservadores se vieron atenuados

por los rasgos modernizadores de las reseñas históricas.

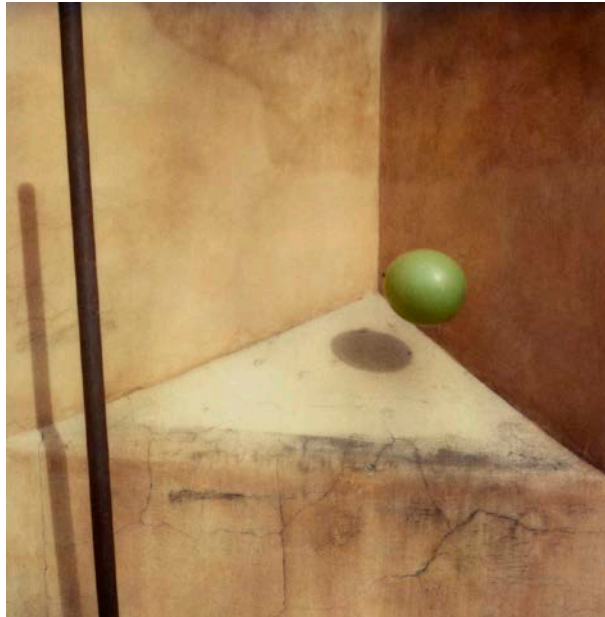
Otro rasgo que merece ser reseñado de esta obra es que se trata de un volumen tan plural como lo es el objeto artístico. No solo se tiene en cuenta las diversas formulaciones estéticas sobre el arte como fenómeno unitario, sino que también se atiende a sus diversas ramas. En este sentido, es necesario destacar que, aunque la literatura tiene un lugar preponderante, especialmente la novela –José Luis Mora– y poesía contemporáneas –Rosa Benítez–, también se dedican estudios a artes que han sido históricamente denostadas, como sería el caso de la música –Ana Nicolás y Antonio Notario– o del teatro –Zoe Martín–.

En último lugar, la tercera sección nos ofrece a partir de «autores, figuras y personajes» una semblanza variopinta de la estética española e iberoamericana desde los postulados abisales de Juan de la Cruz a la gnosis sensorial de Eugenio Trías. A través de las diversas aportaciones se puede observar la peculiaridad que define la estética española: una epistemología del sentido común frente a cualquier intento de fría especulación. De esta concepción emana el carácter ecléctico de la filosofía hispanoamericana que en todo momento pretende ir más allá de las disputas de escuelas. Esta estética hunde sus raíces en una visión naturalista del arte, que, si bien parte de la sensibilidad, no se deja atrapar por ella, sino que la articula desde la idea. La reflexión sobre la belleza y su irracionalidad (Bacca), lo cotidiano, la naturaleza y su fragmentación, con su posterior intento rehacer el mundo (Tàpies), nos aleja de las ideaciones simbólicas y sublimes para adentrarnos en el terreno de la fragilidad de la naturaleza artística. Este oxímoron conformado por la materia y su necesidad constante de trascenderla, patente en la obra velazqueña, muestra mejor que ningún otro el rasgo principal de la estética española que nos ofrece esta obra.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

