



LA IMAGEN EN DISCUSIÓN

Para una teoría de la imagen en su haber de lo invisible

The Image in Discussion: For a Theory of the Image to its Credit of the Invisible

JOSÉ JAVIER DÍEZ ÁLVAREZ

Universidad Complutense de Madrid, España

KEY WORDS

*Archeology of Visuality
Introvision-Extravision
Apparatus of the Image
Phantasmagoria
Photography
Movie Theater
Representation
Aura and Shock in the
Image
Situation and Critical
Image*

ABSTRACT

We analyze the value of the scopic drive in the ambivalent action of seeing: extromission and intromission. Emphasizing that the implicit screen of our images is revealed by our vision in the confrontation with the real, as modern historiography teaches from its theories and devices of seeing and representation, verifying that confrontation by the triumph of trompe l'oeil and the simulation. The complexity of the technical productive story of the images reflects the artificiality arguing both objectivity and effusion of image, scientific connivance as a phantom, from anamorphism to mechanical devices as significant historical turns.

PALABRAS CLAVE

*Arqueología de la visualidad
Introvisión-extravisión
Aparatología de la imagen
Fantasmagoría
Fotografía
Cine
Representación
Aura y Shock en la imagen
Situación e Imagen crítica*

RESUMEN

Analizamos el valor de la pulsión escópica en la acción ambivalente del ver: extromisión e intromisión. Poniendo de relieve que la pantalla implícita de nuestras imágenes se desvela por nuestra visión en la confrontación con lo real, tal como la historiografía moderna enseña desde sus teorías y dispositivos de ver y representación, verificando esa confrontación por el triunfo del trompe l'oeil y la simulación. La complejidad del relato productivo técnico de las imágenes recoge la artificialidad argumentando tanto objetividad como efusión de imagen, connivencia científica como fantasma, desde el anamorfismo a los dispositivos mecánicos como giros históricos significativos.

Recibido: 23/05/2019

Aceptado: 01/11/2019

De la visualidad al representamen

Para un estudio breve del fenómeno cultural de la imagen y su valor, como el que nos proponemos, señalando su haber representativo y su proyección escópica en la modernidad, siempre resulta atractivo atender al llamado del poder de visualidad que se hace notar ahora de forma global en la presencia de los incontables flujos con que se mediatiza las imágenes. Es notorio que en la cultura occidental clásico-moderna, de la herencia grecorromana al medievo y con posterioridad al giro que conforma propiamente la era de la revolución industrial, las imágenes han construido un factor esencial en el devenir de las ideas y las formas de realización cultural que ha encontrado en su presencia, cierto culmen de sus definiciones y manifestaciones antropológicas con que la cultura y el arte se han constituido.

La ingente reflexión sobre el valor constructivo de representación y determinación de mundo que el sentido de la vista eleva a categoría de conocimiento es particularmente manifiesta en la herencia cultural propiamente occidental: la visión se autoerige, ciertamente, como sentido angular de toda epistemología e interpretación de la realidad. En estricta consideración de este hecho debe recordarse que el debate escotópico reincide siempre en una dialéctica que centra la apropiación del lugar del ojo como encuentro de lo real en correspondencia con lo nombrado como tal de las cosas. Dicha dialéctica articula esa incidencia en una intromisión y extramisión propia del rayo visual, evocando referentes de observación platónica, que ha fundado las diferentes teorías del valor central de esta organización epistemológica para el nacimiento moderno de la representación misma. Así, la teoría de efusión o extramisión, con toda la connotación que la acompaña como herencia platónica según la cual el ojo emite un rayo visual sobre las cosas que le permite iluminarlas en su aprensión reveladora, atiende en parte nuestras proyecciones imaginarias sobre lo real, al tiempo que la intromisión apunta hacia una observación que se enuncia objetiva. El ojo, en este lugar de preeminencia que dicta su tensión en la imagen, ha podido por ello inducir la belleza de

metáforas singulares de ese órgano de luz, como órgano solar, tal como de distinta manera recogen la poética romántica de Goethe o la Surrealista retórica de Bataille.

Esta articulación ha estado latente también dominando el sistema imaginario de la representación de lo visible en gran parte de los tratados de optometría y perspectiva que organizaban un sistema representativo como intromisión objetiva y efusión del ver aun asentada la geometría cartesiana y la compleja matematización del sistema. La mundanidad, el hecho de hacer mundo en el mundo con las imágenes, se dará como una proyección tanto de verdad objetiva como de ilusión. Las imágenes lo son porque siempre se construyen en nosotros y están al quite de nuestra mirada: ello es lo que las hace tan primordiales como vulnerables, tan activas como amenazadas en su propia naturaleza. Podemos reconocerlas al tiempo que nos reconocemos sin constancia de ello.

Sabemos que en el pensamiento griego se originó un giro en la filosofía jónica que va a culminar, en cierto modo, con el sistema de las ideas aristotélicas. Aristóteles reformula el lado formalista de la filosofía que reconoce al pensamiento en términos visuales. Pese a ser este un sentido que separa las cosas de la experiencia y es en sí susceptible del aislamiento posible que ningún otro sentido puede establecer, lo hace fundándose en la luz y en la distancia necesaria. Sin embargo no se ha señalado plenamente cómo el entendimiento del lenguaje ha podido encontrar y canalizar el sentido de la exterioridad de lo real hacia él. Hannah Arendt apunta, apoyándose en Jonas, H. (1966) (que tan soberbiamente señala estas cuestiones de la confrontación en la *distancia* que la vista ofrece para permitir, paradoja de paradojas, desde la multiplicidad cambiante la permanencia de lo mismo), esta observación que nos parece esencial al respecto:

Cada una de las actividades mentales, dirigidas hacia el lenguaje como único medio que permite su manifestación, deriva sus metáforas de un sentido corporal distinto, y su acierto depende de la afinidad innata que se produzca entre determinados datos mentales y sensoriales. Así, el pensamiento se ha concebido en términos "visuales" desde el nacimiento de la filosofía formal y, como el

pensamiento es la actividad más radical y básica, se ha tendido a hacer del sentido de la vista “el modelo de la percepción en general y, por tanto, el criterio para evaluar los otros sentidos. (Arendt, 2002, 133)

No es difícil vislumbrar que una confrontación originaria entre el oído, lugar de revelación unívoca, y la visión, ámbito de la presencia cambiante de las cosas naturales, se da de forma permanente y subrepticia; pues se presenta, a su vez, como una confrontación del dominio de lo uno todo y radicalmente diferenciado y la dispersión de lo múltiple diverso indiferenciado: recordemos que la importancia del oído en la génesis cultural lo señala como el lugar y el origen de una revelación interna, tal como nos mostraba el antiguo Egipto donde las primeras representaciones de los oídos eran indicadas para Hator y posteriormente para Amón-Ra; refiriéndose así no solo la escucha divina sino que es precisamente con el oído (diestro para más señas) por donde accede el espíritu, siendo el izquierdo el que anuncia la muerte. (Castel, 2009). Este término ha originado una iconografía esencial para apuntalar la moderna Melancolía que de forma célebre Durero ilustra significativamente, y que debe completarse con el grabado de *El sueño del doctor*, donde un geniecillo insufla con el fuelle en el oído un espíritu en aliento que revelaría y produciría su sueño: el romanticismo tomaría buena nota de las referencias de estas instancias preverbales para lo onírico y el pánico que registraba particularmente bien Fuseli. El oído, la cámara oscura de la música, es también el lugar de esa comunión originaria con las influencias de la mística indoeuropea (a Brahmá lo engendra un sonido cósmico) que el pitagorismo en gran medida resignifica y hace que Dodona y Delfos se asuman como centro del mundo. Lo oído es más veloz que lo enunciado. La escucha agudiza la atención de lo que puede aterrar: no en vano Nietzsche recordaba en *Aurora* que el oído era el órgano del miedo, y la música un arte de la noche y la penumbra. La medicina y el vaticinio de Melampo es el resultado de su sensibilidad que le abre el entendimiento del gorjeo de los pájaros. La revelación del Uno absoluto, en el lenguaje bíblico, clama al oído hasta borrar todo entendimiento de lo habitual: es la plegaria que enseñoorea el silencio y la visión de

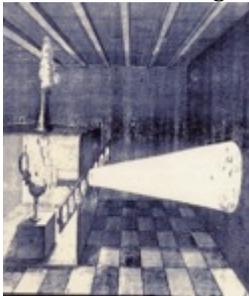
los místicos desde Hildegarda de Bingen a Emmanuel Swidemborg.

Así es que no deja de sorprender que la complejidad de la formulación y medición del ver con la perspectiva renacentista, sujeta al débito de un punto fijo, no obstante, en la construcción de dicho sistema, alcance su apogeo con la pintura ilusionista que anexiona la arquitectura en el *cinquecento*. En ella la metodología del *modellini* y el espejo que introdujo Julio Romano, acompañó las *proyecciones* regulares en las complejas situaciones de emplazamiento de los frescos que desarrollaban los artistas del entorno de Vignola, como Mascherion y Dantí, este último ilustrador en el tratado de *Le due Regola* (1583). Tales especulaciones ligaban la intelección del *trompe-loeil* a las indagaciones geométricas, cartográficas y astronómicas del momento. Ello permite ver la incidencia de dichas construcciones como fruto de la erudición euclidiana y la optometría que el tratado de Vignola y el de Barbero, *La pratica della prospettiva* (1569), mostraban de forma influyente. Tal como nos muestra Kemp, Daniele Barbero no sólo fue el editor de los diez libros de Vitruvio, y a quien se le debe por su encargo a Palladio de la villa veneciana de Maser con las célebres pinturas ilusionistas de Veronés, sino el inicio de un pequeño salto cualitativo en la especulación proyectiva de la cámara oscura, al introducir el uso de lentes en la abertura de luz para la obtención de mayor nitidez con la posibilidad de movilidad focal, unas lentes *como las que usan las personas mayores en sus anteojos* (Kemp, 2000, 192-193). Como sorprendente es que simultáneamente a la teoría de la visualidad del gran teórico de la representación pictórica, que fue Bellori, se una la efusión teórica de visión objetiva y extravisión estilística de lo subjetivo, estructura alegórica de una concepción y *construcción* mística, como recuerda Robert Klein, que ya había representado el tratado anterior de Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, escrito en torno a 1590 y ligado a influencias de Gaurico, Castiglioni y Cornelio Agrippa; una ambigüedad como génesis anamórfica donde mimesis, redescubrimiento sensual de la expresión y juego retórico (como se desprende de su elogio de Archimboldo), parecían indicar que la matemática de la visión pudiera entenderse mejor como trampa necesaria para la vista. Ambigüedad

significativa que alcanza hasta poner en crisis la monolítica unidad de la estética del humanismo con su razón de formas que pueden sorprender nuestros sentidos, tal como muestra Klein al señalar el plan-índice de la obra y apuntar el valor de pluralidad estética que recoge (Klein, R., 1980, 161 y ss.). La liquidación de la unidad de la imagen se abre en esa fundamentación barroca que hace de las imágenes ilusión.

Es de interés notar que esta indagación del poder de imagen se muestra coetánea con el posterior empuje de los artilugios que permiten fijar un correcto modo de ver tanto como la ocultación de lo visible. En este sentido debería señalarse el sofisticado artilugio de la anamorfosis en su argumentación de una visualidad que articula introversión y extraversion especialmente representada por la taumaturgia óptica de J.F. Nicéron, en cuyo tratado significativamente nombrado como *La perspective curieuse ou magie artificielle* (1638), y cuya enjundiosa reflexión trascendente del mirar se ha puesto a menudo de relieve aludiendo a su *Thaumaturgus Opticus*, apuntándose de este modo el juego de velación visual, aunque no suscrito plenamente por Kemp, en la polaridad complementaria del absoluto implícito del racionalismo cartesiano. Es significativo que el secular desprendimiento de este mirar dirigido lo recogerán en tiempos diferentes pero comunes en ello, tanto la linterna mágica de Athanasius Kircher como el natural y envolvente desarrollo del panorama o la fantasmagoría del científico E.G. Robert (Roberson), marcado este, sin duda, por las concepciones del pintoresquismo del reverendo William Gilspin (1724-1804) y antes de que la sobredeterminación dialéctica de la fotografía se presente.

Figura 1. A. Kircher Ars Magna Lucis 1671.



Fuente: Cuaderno de ultima publicación 1808. Museo Metropolitano de Nueva York.

Figura 2. Wiliam Gilspin (1724-1804)



Fuente: Cuaderno de ultima publicación 1808. Museo Metropolitano de Nueva York.

Un artilugio que centra nuestra imagen en discusión como estudio afirma un particular origen de esa suerte de *aparatoología* originaria en un giro de dialectización que lleva, paralelamente, a la particular referencia descriptiva que representaba en ese tiempo la pintura holandesa con el paradigma teórico de los estudios de la correcta representación en atención a la visión renacentista. Ello está significativamente representado por el tratado de Samuel van Hoostraten de 1614 y su célebre caja de perspectiva que, de forma subrepticia, pone de relieve la importancia de la teoría albertiana para la pintura holandesa, pero también la visión ensimismada o elogiada en escena amorosa, toda vez que dicha caja parece anudar espacio y tiempo con el relato de un instante para el engaño del ojo enamorado del ver. Tal como Hoostraten enuncia, *un pintor cuyo trabajo es engañar el sentido de la vista ha de tener un conocimiento tan profundo de la naturaleza de las cosas que comprenda enteramente los medios por los que se engaña a los ojos* (Kemp, M., 2000, 131), nos parece un ojo nuevo que liga la realidad de la extromisión con una teoría fisiológica impulsada desde la intencionalidad mágica de la artificialidad que ensaya la cámara oscura con la ilusión de su imagen ahora incorporada. Las pinturas que conforman el relato espacio-temporal, y que ilustran la *demonstración* albertiana de Hoostraten, bien podrían interpretarse como una analogía escópica del amor venusiano y, al tiempo, del amor de la visión como juego especular de la extramisión-intromisión, cuya puesta en ejercicio del mirar nos confronta con la sombra que atiende en el siglo inadvertido de la

dama ante la cristalera como pantalla de luz y de sombra que parece asomarse en el cierre. Una imagen texto en resonancia candente de intimidad es la que parece que desvelamos al mirar al interior de la caja:

Dos mirillas altas laterales en las dos paredes del fondo permiten dirigir la mirada al interior. Tres de las paredes interiores y el techo están pintadas con escenas en perspectiva que no sólo crean espacios coherentes en los paneles del final, que forman ángulo recto con la línea de visión, sino también en los planos oblicuos de la pared más larga y del techo. (Kemp, M., 2000, 219)

La construcción de lo ilusorio espacial se busca como imagen de proyección topológica pero también como revelación en el ejercicio del voyeur.

Figura 3 Samuel van Hoostraten. Caja de perspectiva y detalle de la figura ante la ventana, 1756.



Fuente: National Gallery, 2016.

El debate del valor y del dominio del mirar es candente así desde la impronta del dispositivo que desde este mirar se reclamará como velador en la revelación. Por lo demás, el giro de esta

intromisión en la teoría del ver para la cultura moderna, que en la sociedades contemporáneas han desarrollado una tecnología sofisticada para la atención de la visualidad y la producción de flujos de imágenes, pone en evidencia latente la confirmación de un triunfo iconófilo de sentido, al lado de un dominio primordial del verbo que la iconofobia arábigo-semítica podía representar. Esta es una paradoja originaria en la ocasional dinámica de las culturas que determinan un *punctum* barthesiano de la imagen atenta, por así decirlo, que nos retiene en atención de mirar y que lo hace significativo en algún lugar casual u ocasional de esos cruces de lo efusivo y lo objetivo. Quien nos muestra tejiendo la semántica esencial u originaria de esa paradoja o ambigüedad de la imagen, quien debate el trasunto de la función de la imagen, es el deseo indescifrable de su valor que se hace visual a través de sus numerosas ocultaciones cada vez que se presenta técnicamente triunfante. Lo que la imagen esconde es promesa, situándonos así en una articulación propia del tiempo y la visualidad de un amor cortes. Nombrado ese *punctum*, hemos de recordar que para Barthes la fotografía esconde, por su hecho manifiesto noemático del *esto ha sido*, un llamado al delirio por la pirueta temporal que imprime a la visión, y lo hace frente al *studium* que manifiesta su evidente conquista objetivo-analítica, o mejor aún, en él mismo y sin establecer regla propia de ese enlace: el *punctum* es ese suplemento que *añado a la foto y sin embargo está en ella*. (Barthes, 1982, 105).

Quizás no se ha incidido lo suficiente en que es a partir de esta sobreimposición proyectiva con la extensión de este anhelo en el ver como se ha movilizadо sensiblemente esa virtual objetividad de las cosas en su representación técnica. El impulso de exhibición crece en el de culto mismo desde el momento en que se confía en la intención verdadera del modo correcto de la simulación. No puede menos que resultarnos significativo cómo esta escalada tiene un análogo de referencia en la depuración técnica que se sucede desde esa fantasmagorías de finales del XVIII para facilitar y recoger el impulso de una objetividad creadora dependiente de una extraversión que nos parece que recoge, precisamente, una interioridad aurática irreductible que solo es velada por la economía de la repetición. De otro modo, y

reincidiendo en la construcción del aparataje decimonónico, si el fisionotrazo del músico Gilles-Louis Chretien de 1786 responde a facilitar y promediar en la economía de la demanda de una distinción-curiosidad del retrato, ahora cuasi mecánico con la restitución de un valor de sombra mítica ya que, al fin y al cabo, no resultaba ser más que una extensión del pantógrafo de Scheiner y el perfil de sombra que Lavater proponía para la significación del carácter (que a su vez parece retrotraernos al origen mítico amoroso de un origen de la pintura), el perfeccionamiento del estereoscopio que realiza el inventor de otra curiosidad como el calidoscopio, David Breuster, mostrará su mayor movilidad de lo verosímil documental, paisajístico y monumental, que reclamará un mayor acercamiento de la pulsión escópica de lo real en la fotografía. Esta apertura no puede, por tanto, sino verse como el tránsito mismo de un culmen que se hace dinámico al proyectar su movimiento ilusorio, fruto a su vez de las especulaciones en las psicologías perceptivas decimonónicas que permiten atender, ahora manifiestamente, al valor de su popularidad extendida en toda Europa de esas *curiosidades* para el deseo de ver. Es bien sabido que en esta apertura de artilugios se halla también la arqueología del cine y que este es un prototipo del paradigma de una condición reproductiva para la imagen. Sin embargo el cine funda un engaño al ojo en la ocultación para rescatarlo de una rigidez tanática que la fotografía subrayaba: *esto fue*, se torna en *esto está siendo*. Ello remite de otro modo a esa naturaleza de implicación del doble en la imagen que la fotografía también parece desvelar: [...] *Como si esta imagen material tuviera cualidad mental. En ciertos casos es como si la foto revelara una cualidad de la que carece el original, una cualidad de doble* (Morin, 2011, 29). La objetividad evoca el fantasma que toda imagen implica.

De otro modo: el recorrido que va del inicial disco estroboscópico de Joseph Antoine Plateau (1833), que recoge la indagación científica del doctor Jhon Ayrton Paris de 1824 de su estroboscopio donde el pájaro libre, bella metáfora a nuestro entender del libre imaginar, es enjaulado al unificar dinámicamente las dos caras del cartoncillo que recoge ambas imágenes, algo que simultáneamente se da en su

experimentación también en Viena por Simon Stampfeer, al del entrañable Zootropo de W.G. Horner, el Praxinoscopio de Emile Reynaud (1877), y al Esterofantoscopio de Helmholtz marca esta fantástica y popular maquinación que se une bellamente a las cronofotografías de Marey (1892) y de Muybridge (1887), para propiciar la aparición del cine que el 28 de diciembre de 1895, en los sótanos del Gran Café del 14 Boulevard des Capucines de Paris, tal como recoge Benjamin al referirse a la historia *del cine y sus maravillas* de Rolland Villiers (1930), se abriera la primera sala de cine. De todos ellos, el estereoscopio de Charles Wehatstone (1838) debe reseñarse particularmente, pues con él se presenta un sustancial lugar común para la intromisión y la extramisión de la mirada que ampara lo ilusorio como real. Tal como apunta Jonathan Crary (2008, 170) al respecto, *el modelo de Wheatstone no disimulaba la naturaleza alucinatoria y fabricada de la experiencia. (...) La ilusión de relieve y profundidad era, por tanto, un acontecimiento subjetivo, y el observador asociado al aparato era el agente de síntesis o fusión*. De ese modo debe reconocérsele una general manifestación coincidente del fenómeno de esta arqueología que significativamente dio en nombrarse como un signo representativo del triunfo en la contingencia moderna de las grandes ciudades de las exposiciones universales, reflejada sagazmente en aquella *"intensificación de la vida nerviosa"* al decir de la lúcida mirada de Simmel en ese tiempo propio del tránsito que señalaba su reflexión acerca de *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903), registrando el hecho inédito de que los ciudadanos se encontraban ante el hecho repetido de mirarse agrupados en los transportes o los lugares concurridos. Aquí no podemos olvidar que este cruce también replica metafóricamente una doble paternidad que recoge diacríticamente esa dialectización de la imagen inscrita en el cine: por un lado se da el documental de los Lumier y por otro la fantasmagoría de Meliés fundamentalmente y los cineastas ingleses de Brighton, como recuerda Edgar Morin (2011) apuntando en este caso el saber de la *Historia general de la cinematografía* de Sadoul (1949-1967). Se trata del lugar común de una simultaneidad para la

escena teatral y el espectáculo que en su intensificación remite también al triunfo de la magia que representó Houdini: *El trucaje y lo fantástico son las dos caras de la revolución que realiza Meliés*, nos recuerda Morin (2011, 51). Todo aquello va a impulsar su propio lenguaje, la construcción de una gramática cuasi onírica del ver hasta el elogio supremo del montaje que ilustrará posteriormente tanto Vertov, con su *cine-ojo*, como la elocuencia de Eisenstein, para la creación dinámica. Somos los espectadores quien mágicamente nos inmovilizamos expectantes, disueltas nuestras resistencias diurnas a la hipnosis de esa virtualidad de dicción imaginaria con que la virtualidad de la ubicuidad, de las metamorfosis de los objetos, de la fluidez reversible de lo dado en un tiempo, de la ralentización o aceleración de lo dinámico, de la posición polivalente de un ojo tanto en lo ínfimo como en la inmensidad, así como con el traslado a un mundo de sombras y luces que ciegan y nos amplían una visión de otro modo inalcanzable: la certeza se enlaza con la efusión de nuestro deseo de imagen, y donde la acción de pensar se presenta también de forma originaria, ahora totalmente vulnerable en ese haber abstracto y poderoso a que la técnica empuja.

El entramado científico de la óptica y la *alquimia* en la búsqueda del cloruro de plata que fundamentaba en primera instancia el sentido de la fotografía es también relato de ese cruce, si atendemos a la consideración que en el informe presentado por Arago del daguerrotipo en la Academia de Ciencias presidida por Chevreul el 19 de agosto de 1839, señala que se apresuraba a reclamar sobre todo una positiva afirmación objetiva que requería un fundamento fisiológico de lo representado, lo que nos recuerda que, en cierto modo, el experimento que Schulze en 1725 había formulado ya toda la necesaria prescripción conceptual, imaginaria, para el nacimiento de la fotografía (y, desde luego, sin lugar a dudas desde la propia *descripción* de Wedgwood-Davy que Arago parecía no considerar, así como la ya citada cámara lúcida de Wollaston), y que el triunfo de esta esperaba el giro recurrente de la visión, es decir, la conquista de la mirada y la idea de la imagen ligada a su ambigüedad y a una legitimación fisiológica e inusitada en su virtual

fantasmagoría. El entramado abría, ya en su enfoque institucionalizado de la invención fotográfica la aceptación plena de la mágica pulsión vertida tanto del simbolismo como del naturalismo popular del XIX para la mercadotecnia propia de esa popularidad. Como señala Giselle Freund (1976, 31) particularmente en la sociedad norteamericana *Se calcula que los norteamericanos se gastaron entre 8 y 12 millones de dólares en 1850 solo en retratos que constituían el 95% de la producción fotográfica*.

Narrativas del ver y su representación

Un relato emblemático bellamente figurado con pleno sentido del valor de la visualidad y el mirar, pertenecería a la novela ya insinuada de Le Roman de la Rose, que tal como ha señalado Stoichita, representa muy bien el enclave de esa instancia que ocasiona la dialéctica del ver situándose justamente en ese dominio representativo de las reflexiones tanto poéticas como éticas del siglo de lo cortés y del juglar. Este relato, en su mayor y segunda parte, de Jean de Meung (1240-1305), representa, en efecto, una importancia ilustrada para lo visual al ofrecerse como *un texto emanado en una cultura que considera el ojo como un órgano extremadamente sensible. Es en realidad una narración visual en la que actúa una fuerte pulsión escópica, aunque esta se ve frenada por numerosos obstáculos y prohibiciones* (Stoichita, V., 2006, 46). De manera que no estamos lejos de la trama que Octavio Paz señalara en *La apariencia desnuda*, el afinado estudio sobre la obra de Marcel Duchamp, al señalar el entramado de una visualidad emulada en las obras fundamentales de este artista que nos sugieren una particular pulsión del ver, cifrada en la transparencia humoral y la opacidad franqueada por el voyeur que la reflexión del *Etand Donné* pudo suponer en su momento. Dirección galante y cortés en que el dardo visual de la imagen penetra en el ojo, susceptible de identificarse con el dardo de Eros por el que recibe la demanda visible que hace imagen confrontada, ilusoria bajo una luz cenital que la proyecta y la muestra inaccesible. Este relato originario del ver y del mirar se desdobra y desvía del relato de la sombra dibujada como concesión de una imagen que se quiere

preservar, tal como la historia de la pintura ha formulado su legado señalado desde Plinio; y lo hace para acercarse a cierta intromisión narcisista, que recoge idealmente la pretensión de Pigmalión en ese contexto artístico de finales de siglo, tal como Stoichita recoge. Entre ambos relatos, en su cruce, se comprende el estigma del valor *fantasmático* de la imagen por el que alcanza una sustancia de promesa, imposibilidad y engaño en una virtualidad que define muy bien la expresión que hace del verismo su sentido: *trompe l'oeil* como arte de hacer de la realidad ilusión y trampa para el ojo; igual que el espejo confunde a Narciso la ascesis de Pigmalión busca hacer realidad la belleza de la escultura. Ilusión y engaño para el ver. Uno se lleva el instante de la fascinación inmóvil, solo posible su plenitud en aguas dulces y quietas, sin tiempo ni flujo, como espejo anémico que quiere ser revelación hipnótica; el otro se instaura en el artificio y recoge una habilidad maquinal e inversa, al tiempo que particularmente fantasmática, sujeta al suceder y ligada a la anhelada animación: la magia y el encantamiento del autómatas, y aun del replicante no se hallan lejos. De este modo, nos parece que en el intrincado devenir de esta articulación se instaura un enlace, un pathos libidinal de suficiencia en imagen que demanda un *ethos* secular, liberado en la consecución que la imagen plena promete. Es esta pasión libérrima de autonomía la que promete y sella una pretendida autonomía de lo imaginario como imagen que persuade, como el engaño barroco. El artificio visual se edifican en el ojo-mente suspendiendo temporalmente la dirección de ambos sentidos y reclamando la dicción del ojo no en la dirección del verbo sino en la del tacto, lo que supone la compulsión dinámica de sentir una presencia y viceversa, de la aparición y el relato de una realidad.

Este triunfo, aparente, le estaba vedado a la escultura como tal, pese a que su corporalidad la acercaba más plenamente a la realidad a la que los finos mármoles de su configuración invitaban a ello en su notable apogeo desde el Renacimiento al tiempo de Cánovas. Pero el tacto siempre desmiente, como recuerda la metáfora de la incursión del tiento en la yaga de la realidad amenazando lo ilusorio. Resulta por ello muy revelador comprobar que en la consecución de

este anhelante *mariage* del artificio viene siempre, al cumplimiento de su propensión, precisamente el rapto por la consecución técnica. La proyección crítica del sistema moderno ilustrado registra, tal como recuerda Stoichita en su rastreo de la iconología de simulación acerca de Pigmalión, las incidencias de entronque científico para el devenir persuasivo de esa aspiración de lo vivo en el arte. En la transición que va de la consolidación del pensamiento ilustrado al triunfo de la revolución industrial el mito de Pigmalión en su representación ejemplifica el anhelo de traspasar lo ilusorio. Ello se reconoce en el verismo para representar el modelo que va de la incidencia de lo anatómico (con su referente del sistema nervioso y sanguíneo que revelan la pintura de Louis Lagreneé, 1781, paralela en gran medida, a su vez, al grupo escultórico de Etiennee- Maurice Falconet, 1763, de la que Diderot llega a elogiar la blandura de la carne que el mármol sugiere), a la incidencia de la electromagnética que ilustra el mesmerismo de Geróme (Jean León) en 1890; todo ello pasando por el signo coincidente del flujo eléctrico que puede muy bien ilustrar Anne-Louis Girodet en su pintura de Pigmalión enamorado, de 1819. Tal como señala al respecto:

Si en Langreneé las fuerzas se entrelazan, en Girodet se transmiten en contacto físico directo. La sintaxis táctil, elemento fundamental de la reflexión filosófica y artística con la que el Siglo de las Luces aborda el mito de Pigmalión, cede lugar aquí a los fluidos energéticos. Los personajes no se tocan, aunque se comunican a través de una complicada red de gestos que suspende el contacto en el preciso instante en que hubiera debido establecerse. (Stoichita, 2006, 216)

En el devenir de esa tecnocracia visual señalada el acercamiento objetivo, se torna distancia por apariencia sustitutoria que reclama el valor pleno de la producción de las imágenes. Pues es con la utilización del recurso de la fotografía, como Stoichita nos recuerda, en efecto, que el pintor y escultor Jean-Leon Geróme alcanza la figuración de su *escenario de presentación*, por el cual la carne establece su disolución en la realidad de la forma escultórica, y ello porque puede “verse” comparándose con el testimonio del hacer del propio artista, que se

muestra a sí mismo en la secuencia de fotografías que auto-presenta como proceso de la escultura *Onfala* para el Salón de 1887, y donde la forma anónima en la supuesta objetividad del obturador de su cámara da testimonio. Testimonio que se quiere, a su vez, objetivo para la transferencia fantasmática en imagen que el artista pone en acción *reproductiva* cuando se nos advierte que la fotografía que mejor resume esta propensión de subjetiva objetividad, por así decirlo, refiere la reproducción de su pintura del *Trabajo del mármol* de su bailarina 1885-1890, con la que la fuerza del documento, manipulado, *maquillado*, alegóricamente, puede culminar y corroborar esta reversibilidad de la carne y la piedra en la imagen fotográfica.

Figura 4. Jean-Léon Gérôme. *El artista y la modelo*. El trabajo del marmol. 1895.



Fuente: Dahesh Museum of New York.

Figura 5. Jean-Léon Gérôme-Louis Bonnard. Autorretrato con la estatua *Onfala* y modelo, 1902.



Fuente: Fotografía. Albumina de colodión. Biblioteca nacional de París.

Figura 6. Jean-Léon Gérôme. *El trabajo del mármol*, 1890.



Fuente: Museo Garret, Vesoul.

El naturalismo tienen lugar común con la fotografía en el centro de su atención al poner de relieve esa dialectización del ver que Zola agudamente reconoce por la fotografía, al referirla como una visión mayor que la visión perceptiva, pues no solo permite la atención de los detalles que la pantalla de nuestra visión no nos *retiene*, sino que permite percibir la *pantalla* misma, sobre la que Zola teoriza en ese tiempo y señalar su construcción misma de los fundamentos escópicos del realismo, tal como apunta en carta a Velabregue del 18 de agosto de 1864, ese tiempo que permite tematizar el giro señalado de la mirada. Estoichita (2005) también nos lo recuerda en otro significativo texto que recoge la acción consumada de acercamiento objetivo y de proyección efusiva para la pintura moderna. Es notorio que este aspecto suele ser referible desde la polaridad visual y ocular de las obras de Manet y de Degas (teniendo particular atención, a nuestro entender, el lugar que Callebote presenta en la importancia de esa visión reflejada); en la mencionada carta, se nos retorna de otro modo al devenir de lo apuntado:

La pantalla realista es un simple cristal, muy puro, muy claro, que tiene la pretensión de ser tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y se reproducen inmediatamente en toda su realidad. (...) La pantalla realista niega su propia existencia (...) es seguramente difícil de caracterizar una pantalla que tiene como cualidad principal la de no existir apenas; sin embargo creo estar en lo cierto al decir que un fino polvo gris turba su

limpidez. Todo objeto, al atravesar ese medio, pierde su brillo o, mejor, se ennegrece ligeramente. (Estoichita, 2005, 25)

En Zola el realismo, como es natural, alcanza al hecho omnipresente de la simulación sensible como ocurriría en Courbet, tratando de ocultar la efusión en la pantalla que, sin embargo, se sabe ineludible.

Es evidente que el juego de esta pantalla, entre opacidad y transparencia, entre fisiología retiniano-luminiscente y materialización sensible de ella en el plano representado, ha marcado el ser de la representación que aúna la propensión objetiva con su lábil conexión sensitiva. Toda imagen lleva su pantalla. Cuando Baudelaire sostenía en sus *Curiosidades estéticas* la constancia en el arte moderno de lo efímero y lo eterno, sostenía análogamente la necesidad de *crear una magia sugestiva que contiene a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y al propio artista*, ponía en evidencia la necesidad de ligar la pantalla misma en el enunciado de la representación artística para asegurarse el lugar de lo impalpable que hace autónoma la obra como imagen, capaz de alimentar la unicidad de lo próximo y de la *lejanía*, sintiendo con ello la amenaza supuesta y cruel de la realidad del daguerrotipo y el poder arrollador de la industria de la imagen que anuncia detener ese vaivén:

¿Está permitido suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia material como los productos de lo bello no ha disminuido singularmente, al cabo de cierto tiempo, la facultad de juzgar y de sentir lo que hay de más etéreo e inmaterial? (Baudelaire, CH., 1996, 233)

Probablemente lo interesante de este temor pueda referirse al poder de usurpación del mirar creador y su delegación en lo supuesto que el maquinismo impone, más que a la pérdida de una fantasía como signo de lo que el espíritu pone en la imagen, pero el escepticismo del poeta por la fotografía es sin duda reconocible. Tal como recuerda Benjamin, es difícil ajustar este veredicto, pero la inmediatez básica de su objetividad es evidenciada:

La fantasía puede quizás concebirse como la capacidad de formular deseos de un tipo especial: de aquellos que puedan considerarse satisfechos mediante "algo bello". [...] Es por lo tanto claro lo que separa la fotografía del cuadro, y por lo cual no puede existir un solo principio formal válido para los dos: para la mirada que no puede saciarse nunca con un cuadro la fotografía significa lo que es el alimento para el hombre o la bebida para la sed. (Benjamin, 1970, 118)

La excelencia de las reflexiones de Benjamin sobre esta cuestión son ya lugar común, insoslayables si nos referimos, precisamente, a la consideración y pérdida aurática con que esa reproductibilidad técnica forzosamente provocaría un giro consustancial y resumido en la objetividad ocular; pero en ella lo aurático hemos podido ver que da vueltas con su reclamo permanente de lo bello sensible y lo objetivo. La propia sutileza de sus observaciones nos permiten, por nuestra parte y de manera poco habitual, acotar la instancia en esa reproductibilidad de la imagen al estatuto de lo común indiferenciado para desviar el aura, pues:

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. [...] Lo esencialmente lejano es inaccesible, la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto. (Benjamin, W., 1970, 118)

Esta cita de Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, ilustra un aspecto de lo que alcanza la asunción propia de una posible inmanencia ineludible del aura en la práctica poética de la imagen pues, a nuestro parecer, lo aurático permanece como deseo rescatable en esa búsqueda creadora de imagen en su extromisión. Rescate para el que desde sus propias tesis se nos abre y permite apuntar que en realidad, no se da desposesión en esa reproductibilidad solamente sino evidencia de la acción aurática, cuando la imagen alcanza a actuar en ella si se asume la consecuencia de su efusión, *por que una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca*, como

señala al respecto recordando a Brecht y sabiendo que *La naturaleza que habla a la cámara es distinta a la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido a la conciencia humana* (Benjamin, 1970, 26). La posibilidad de ese inconsciente óptico que se apunta nos desvela la acción posible del aura en toda imagen creadora. Queremos recordar que en otro momento elogia la particular eficiencia pionera en ello al referirse por ejemplo a Atget, capaz como nadie de absorber el enigma de la realidad que reconoce cómo esa magia enmarcada por el vacío en sus documentos sobre la ciudad de París es, en realidad, intencionalmente aurática. Es aquí donde brinda otra forma de definir y reconocer lo aurático, a nuestro parecer, precisamente como sustancia de imagen en sujeto, la misma que tematiza la mirada para la representación como imaginario en perspectiva: *Pero ¿qué es precisamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía por cerca que pueda encontrarse* (Benjamin, 2004, 40).

La imagen y el fantasma

Esta particular aprehensión próxima a lo sensible de la cosa formula la impronta lírica necesaria con que debe dialectizar la imagen su diferencia. Benjamin hace notar esta diferencia inscrita en la vorágine de la apropiación de las cosas que reclama esa diferencia mediada como copia: *Y la copia, tal como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquella* (Benjamin, W., 2004, 42). Hay aquí, a nuestro modo de ver, argumentos para una visión crítica del medio, y de la realidad formadora del valor de la imagen fotográfica en la sustancia de la permanencia (presencia-ausencia) donde se vislumbra esa singularidad como posibilidad de transferencia en el aura, más en deuda de lo que se acostumbra a señalar en la perspectiva crítica de Krakauer, y ello precisamente por el reclamo para la imagen de aquello que en sí la hace, y de la acción para

desenmascarar esa dependencia propia de lo novedoso que la hace naturalmente más precursora de su venalidad que de su valor cognitivo (Benjamin dixit). Si algo hace de la imagen un designio es precisamente ese lugar que, parafraseando a Barthes, la define como deíctica para empujar hacia lo que apunta sin mayor significación que el anhelo de realidad que el sujeto concibe. La necesaria imagen crítica entronca con la estética como producción, *poietai*, que es política, pero solo en la medida en que apunta culturalmente a lo público y, por tanto, no a la estetización de la política de masas como los totalitarismos siempre han practicado para ocultarse sirviéndose de la propia fantasmagoría de la imagen, algo que en el tempo de la crítica de Benjamin pudiera parecer que abre cierta confusión y vía libre para ello, al plantearse en el centro esa dicotomía del propagandista o el artista puro. La discusión de la imagen recoge aquí lo ejemplar desarrollado por la epigramática reconstrucción brechtiana de su *Diario de trabajo*, claro ejemplo de debate de un creador en la singladura de su exclusión. En este sentido, la recurrencia que Bertolt Brecht hace de la imagen en su demanda creadora representada en el *Diario*, pero más explícitamente en su *Kriegsfiel*, su abcé de la guerra, algo que tan directa y conscientemente ofrece reminiscencias con los *Desastres* goyescos al igual que otros proyectos brechtianos, alcanza a superar su reduccionismo partidista precisamente en su afirmación de artista con arreglo a una lírica con que la imagen toma posición en una red de relaciones que afirma su autonomía: aquella que despoja a la barbarie de sentido y hace de la imágenes el lugar en que el sujeto se debate con la realidad y su fantasma.

Tomar posición con la imagen, es lo que comprende ese desarrollo considerable brechtiano, tal como también lo expone en uno de sus textos al respecto Didi-Huberman, quien en este orden lo señala con la necesaria perspectiva de entronque que permite ver, precisamente, (posición en la demanda de reflexión simbólica de esa naturaleza de la imagen), al referir el proyecto con el rescate de la memoria, *Mnemosina*, con que Warburg hilvana en otro ámbito texto e imagen, avanzando una suerte de historia en imagen y aun de la imagen

en ese debate de intromisión extraversión. Ello permite deducir un valer propio de sí para la imagen al que Brech se debe, tal como apunta Didi-Huberman:

Porque está atravesada por la memoria, ella misma “vehículo de la memoria”, la imagen fotográfica admite aquí, por el truncamiento suplementario del epigrama que señala su antigüedad virtual, una función épica, alegórica y lírica, como transgrediendo su naturaleza inmediata de documento de la historia. (Didi-Huberman, 2008, 209)

No ignoramos, ni tampoco Brech lo ignoraría, el umbral que amenaza la objetividad de deslizar el proyecto del lado del panfleto. Pero lo que el lirismo apuntala es esa dialectización textual de su polifonía de la imagen y el texto, como vigor de un valor que permite articular la lejanía en actualidad, de confrontar el presente con la memoria que es valor de Perseo ante la Medusa para devolver el horror a su desnudez. En este contexto brechtiano el espejo es distanciamiento y el valor del montaje hilo de Ariadna. En realidad, más allá de la mera forma para enmarcar un choque de interrupción de lo ilusorio, el montaje muestra su haber creador no sólo como una suerte de *inconsciente óptico* referido, sino como la posibilidad misma de construcción de relato entre relatos, que permite afirmar la unidad como en multiplicidad: en la trama de su prospección poética, el choque y el destello en el actúa en la confrontación del sujeto con la historia y con las cosas. Ejercicio por el que el asalto de lo inaudito real y posible se hace transparente en ágil despliegue evocativo, como quien levanta la liebre, en una reconstrucción de imagen, espacio y tiempo por esa conjunción de visualidad y relato, como de otro modo mostraba la caja de Hoostraten: relato de atención y atención al relato.

La fantasmagoría y el shock que nos despierta

En este sentido es pertinente señalar lo que la literatura romántica muestra en la anticipación en algunos narradores de la genealogía de lo fantasmático y de la producción de la futura invención-proyección del uso de la imagen para ello. Nos remitimos a los textos de Villiers de

L'Isle Adams, *La Eva futura* (1885), tanto como a la posterior obra de Julio Verne *El castillo de los Cárpatos*, en el que la apariencia onírica parece tomar cuerpo para succionar la gótica ilusión de nuestros anhelos y temores, bajo el artificio proyectivo de la imagen y el fantasma que permite conjugar esa promesa de los aparatos ópticos decimonónicos, que Hofman coincide en mostrar como objetos de la impronta de ese nuevo imaginario que la *aparatólogía* enuncia como pulsión escópica. En este sentido, tal como recuerda Max Milner, en su obra así enunciada, *La fantasmagoría*, el éxito de esta espectacular asunción de la imagen en sus vericuetos de lo fantasmático que atrajo multitudes del ya citado Roberson. La mística barroca de persuasión es hora señalada por el celo renovado en la nueva economía para la educación del pueblo, que *solo alcanzará lentamente por el libro y el periódico, mientras que una presentación de supuestos fenómenos sobrenaturales fácilmente obtendría su convicción* (Milner, M., 1999, 17). El juego de intromisión-extramisión que se proyecta como aparición y proyección en *pantalla* abriendo una interioridad que, *birli birloque*, mueve la imaginación buscando el margen de todo cauce de realidad y lógica a golpe de magia y por el deseo de ver. El aforismo que Milner nos recuerda de Goethe, precisamente, expone bien, a nuestro entender, la apuesta que se juega en la *pantalla* para utilizar su valor en el cambio: *La luz y el espíritu, aquella reinando sobre el dominio físico, éste sobre el dominio moral, son las más altas energías indivisibles que podemos concebir*. La pantalla fílmica es lugar evidente de encuentro proyectivo que ilustra ahora con luces y sombras en discusión. Milner recuerda lo que expresa este debate en el contexto romántico que construye su trama narrativa en la afirmación de mundo exterior y mundo interior cuando apunta que «Esta concepción activa, interiorizada, proyectiva, de la luz, era particularmente apropiada para explicar (de manera metafórica, pero mediante metáforas en que la sustancia del término comparante nunca era totalmente dissociable del término comparado) los procesos de la imaginación creadora» (Milner, 1999, 25). Así, la metáfora óptica de la lente que transforma, con su ambigüedad de atraer la lejanía y alejar lo inmediato en su inversión, aquella que suponen

tanto el telescopio como el microscopio, encarna en la literatura romántica de Jean Paul a Novalis, de Tieck a Hoffman el apasionado de la óptica. Tal como sugería Goethe en su *Wilhelm Meisters, los microscopios y los anteojos de larga vista extravían la rectitud del espíritu del hombre*. La pulsión escópica encuentra ahora en esa pérdida y sustitución ambigua, la carga de una forma de transgresión o punición visual que recoge diversamente la mitología clásica. La atracción de los románticos por esta puesta en escena, de la imagen en imagen, tal como enuncia Milner, la representa muy bien el *Titan* de Jean Paul, donde Kunstrat Flaischdörfer, *comentando el espectáculo Rouquairol, sueña con un juego de espejos sin fin, con una serie de reflejos maravillosos en que la realidad, a fuerza de ser reproducida, representada, simulada, revestiría como un exceso de presencia* (Milner, M., 1999, 33). No hay aquí, por parte de Jean Paul y a nuestro modo de ver, sino una evocación de las reflexiones que el propio Coleridge hace a su amigo Thomas Pool en 1801, donde fascinado por las investigaciones de Newton, pero a las que acusa de mostrar sólo el valor de una mente perezosa siguiendo a Goethe, señala que todo sistema fundado sobre la pasividad de la mente, y en ello incluye la visión, como si de un espejo se tratara, tiene que ser falso. Así, la pasividad del espejo puede apuntar a la pasividad de la mente si ella no revierte el juego del propio espejo, pero al hacerlo actúa como tal entre espejos y dar el salto a la conciencia de sí misma. Como es sabido el espejo oscuro de la pintura, así llamado en relación a utilización particular del propio Lorena, permitía ver en representación, ver lo percibido del paisaje con los matices y auras, por así decirlo, necesarias para una *transcripción* verdadera.

Tal vez en este punto no podemos, no debemos, prescindir de lo señalado en la lúcida atención del estadio del espejo en la infancia por Lacan, que le permite referir que el distanciamiento desde el vidrio que este ofrece del yo, sorprendiéndose como un otro pero reconociéndose, permite la incorporación de un ideal de yo que abre lo simbólico y la posibilidad de lo imaginario creador que toma conciencia de sí. Cuando el flujo de este laberinto desconecta el permanente vaivén de la indagación de lo imaginario y lo real, desconexión fácilmente

asumida por la repetición que busca sustitución de alguno de sus términos, el flujo de construcción de sentido creador se pierde. Frente a esta pérdida el dominio que facilita lo simbólico permite no sólo la advertencia asumida de lo indeterminado en la realización del sujeto, sino la distancia que abre conocimiento y aun descrédito como mediación e ironía. Milner en su analítica de Hoffman que contrapone a una visión realista como la de Balzac, o la aludida en Zola, nos recuerda que en Hoffman, la reificación enajenada de Natanael, en su relato de *El hombre de la arena*, se ve compensado con la reificación reflexiva de Giglio en la *Princesa Brambila*. En esta encrucijada del shock se erige la imagen como término de sí misma que permite ubicar la plenitud ambigua tanto de sobrealizar como de desrealizar lo real.

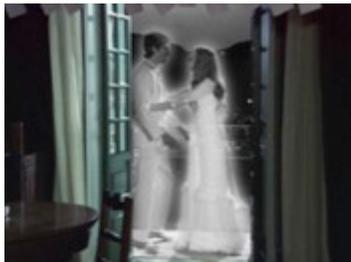
Debemos retornar aquí a la previsión pionera de la *Eva futura* que Villiers de L'Isle-Adam, que veinte años antes de los hermanos Lumière hace del proyecto de poner carne viva e imaginaria, en *imagen*, capaz de sustituir la figura real por la actriz Alicia Clary con el artificio supremo de Edison para su amigo lord Ewal, tal como es, nuevamente, apuntado por Milner en este fragmento que nos es imprescindible transcribir:

Para empezar reencarnaré toda esta exterioridad, que os es tan deliciosamente mortal, en una Aparición, cuya semejanza y encanto humanos sobrepasarán vuestra esperanza y todos vuestros sueños.[...] Reproduciré estrictamente, duplicaré a esta mujer, con la ayuda sublime de la Luz [...] Derrotaré a la Ilusión. La aprisionaré. Obligaré en esta visión, al Ideal mismo a manifestarse, por primera vez, a vuestros sentidos PALPABLE, AUDIBLE Y MATERIALIZADO. ¡Detendré, en lo más profundo de su vuelo, la primera hora de ese espejismo encantado que vos en vano perseguíais en vuestros recuerdos. (Milner, 1999, 168)

Y en efecto, el fantasma pide al final de su relato ser reconocido en su autonomía enigmática sin ser analizado fácilmente. En historiografía del cine son muchos los ejemplos de la transcripción de esta poética, pero queremos subrayar, con la fuerza que empuja *La sangre de un poeta* de Cocteau y desde el sentido de lo que ensayamos, la muy elaborada del

Extraño caso de Angélica (2010) de Manuel de Oliveira, donde el fotógrafo da vida a su fantasma anhelado por el enfoque de su máquina, además de por su afán trascendente de lo visible. En ese ejercicio la imagen conlleva la promesa de un deseo afín a una mística de la embriaguez y la trascendencia que la niega y la afirma como fantasma a su vez, como indiciaria de un numen a la manera de la Sibila con su mancia propia.

Figura 7. Fotogramas de *La sangre de un poeta* de Jean Coscteau (1932) y *El extraño caso de Angélica* de Manuel Oliveira (2010)



Fuente: *La sangre de un poeta* de Jean Coscteau (1932) y *El extraño caso de Angélica* de Manuel Oliveira (2010)

Siendo la imagen transitiva en su ambigüedad, nuestra percepción solo puede asumirla y servirse de ella en la encrucijada de un lenguaje construido con ella (razón de ser), pero a su vez solo es vivida en el instante que cierra la extramisión de lo expectante. En esa bifurcación se juega el dominio de la comprensión del mundo por el que la necesidad de las imágenes se hace

insoslayable en la discusión con lo real. El dominio de las imágenes se ve, así, en el centro de esa discusión barroca cuya victoria estriba no solo en la sustitución sino en la exaltación. Como con la bella Angélica se fragua el asombro narrado en la citada novela de Julio Verne, *El Castillo de los Cárpatos*; novela señalada por Milner como elocuente anticipación del espíritu de cine. En ella se retrata esa aprehensión del estigma *pánico* del shock que la imagen despierta para llevarse fuera de sí misma como *Imagen loca brotada de la realidad*. El hecho de que el dominio de lo visible marque particularmente el dominio de nuestro imaginario hace de la *imagen* un enigma en discusión por principio, como pudo señalar en su tiempo esa disputa teológica de la iconodulia e iconofobia, pues en ella se da religada constantemente una naturaleza bifronte de la materialidad del medio y la espiritualidad usurpada que se atribuye, lo que lleva a pensar en la idea triunfal de que el mundo se convierta en imagen como signo de la era moderna, al decir de Heidegger. La virtud de convertir el mundo en imagen es creadora, ciertamente, pero asumir ese mundo como totalidad es el principio de un desquicio del lugar que la imagen debe ocupar en la respuesta de su propio cuestionamiento y de su ineludible necesidad en la construcción del sujeto en acción crítica como prueba de luz que la hace posible.

La imagen por la prueba de luz

En la situación actual de mediática posición de las imágenes, que se suceden con la facilidad y el contagio del bostezo, ya sean de la efusión de la mercancía o del terror y la barbarie en nuestra ingesta social que instauran los espacios públicos y privados, desvirtuando ubicación y realidad por ella, sabemos que se sirven precisamente de la necesidad ineludible de la imagen que nos habita para hacer mundo en el mundo. O se esconde en su proliferación o se niega en su particularidad, la imagen en esta cosificación parece *lamentarse* desprendida de su propia dialéctica de hacer memoria y descripción en anhelo, y parece reclamar, por ello, la prueba deslumbrante de esa ceguera originaria para rescatar su haber que abrasa y colma, perdido justamente en la repetición. O, de otro modo, desviado en lo que Susan Sontag llamó *epifanía*

negativa al contemplar las imágenes de los campos de concentración donde se afina la proyección de este lamento, precisamente, por la posibilidad de borrar el hecho de la incomprensión abismal del sufrimiento acontecido:

Una vez vistas estas imágenes se está en vías de ver más y más. Las imágenes inmovilizan y anestesian. Un acontecimiento se vuelve más real de lo que hubiera sido sin el concurso de una fotografía. Pero también, tras haberse expuesto reiteradamente a las imágenes, se vuelve menos real. (Sontag, 2006, 21)

Esta es, claramente, la necesaria protección y restauración permanente, como sutil y fugaz brasa de alteridad en el ardor que es saber y que ilumina la imagen en defensa de su haber de lo invisible, y aquello que la creación y recepción de las imágenes debe procurar para un ethos de su propio relato. Tal como apunta Didi Huberman, cuando reflexiona sobre esa necesaria implicación warburgiana, ya subrayada, de pathos y forma para un ethos, que el autor refiere con el reconocimiento de la imagen artística en la obra de Alfredo Jaar, la imagen quema cuando se acerca a su propio valor:

Quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado (como se dice en los juegos de adivinanza, “te quemas” por “casi tocas el objeto escondido”). Quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardo en deseo” o “ardo de impaciencia”. (Didi-Huberman, 2008, 51)

Ardo en deseos, es precisamente la expresión que preside la carta de Niepce a Daguerre interrogándole sobre experimentos cruciales de los que pedía ver y saber de su avance, como refiere Batchet. Ardor del conocer y del ver que exige prueba de luz con que poder abrasar la indiferencia de su ocultación por la mera evidencia, es lo que la imagen reclama en un hacer aurático en sí misma.

Figura 8. Alfredo Jaar. *The Sound of silence*, 2006.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 9. Kevin Carter Times 26 de marzo de 1993.



Fuente: Elaboración propia.

Es de estos rescates permanentes, que son más que estética política implicación de ética y estética en un pathos vital, pero también sobrevivencia como memoria de lo esquilado, como nos interroga siempre la obra de Jaar en la instalación de *The sound of silence* (2006), donde una literal cámara oscura se muestra igualmente como enorme caja de luz abrasadora en un instante que reinstaura un acontecimiento para una imagen que el medio ha liquidado en su prescripción impuesta. Rescate aurático del valor de la imagen como epifanía en emulsión de luz para el espectador allí acogido. Un espacio analógico de cámara oscura con su propia imagen también incorporada, que define una inmensa sobreexposición habitable precisamente para contextualizar narrativamente lo usurpado del ver sin acontecer, sin la sustancial afirmación de un ethos que realmente hace realidad viva al tiempo que simbólica lo intransferible. En el interior se muestra el relato implicado, el *testimonio visual*, de la tristemente célebre fotografía de Kevin Carter, devorado como su imagen por el Pulitzer del 1994 fruto de su publicación en el Times del 26 de marzo de 1993. El rescate de Jaar viene dado, así, por la búsqueda esquiva que relata la delicada retícula que puede reinstaurar

dolorosamente su disparo de muerte: alegoría y símbolo en acción rescatada. Un rescate que nos muestra una desviación señalada de la pérdida del aura, inscrita en el propio Benjamin, al que alude también Didi-Huberman cuando recuerda:

La famosa crítica del aura, en la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, toma un nuevo giro: Única aparición de una lejanía, por muy próxima que esté, escribe Benjamin, como sabemos, del aura cultural. Lo que hay que desplazar, en esta frase, no es la aparición (Erscheinung) como tal. ¿Es lo 'lejano' (Ferne)? Solo hay que convertirlo en distancia (Entfernung), incluso en 'distanciamiento' (Verfremdung). Queda lo 'único' (einmalig): he aquí lo que hace falta, en efecto, lo que hace falta subvertir en la imagen. He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea 'una', o que sea 'toda'. (Didi-Huberman, 2008, 317)

Siendo una en multiplicidad es justamente como abre su discusión la imagen. Y eso es precisamente lo que en última instancia reabre el aura. El espectador no accede a esa enorme caja de luz y oscuridad más que cuando una luz verde se lo indica, y se ve invitado a ese relato que aúna silencio y palabras de luz en una pantalla oscura al fondo; palabras que cuentan pausada y

brevemente la biografía del reportero invocado por su nombre, aquel al que conoceremos en sus peripecias desde su nacimiento en Sudáfrica hasta el disparo de esa fotografía-documento, que lo pierde, y de la que conoceremos igualmente sus detalles del contexto, repitiendo tanto la ansiedad como la desolación para poder mostrar en la pantalla, al fin, por un instante enceguedor y subrepticio la propia fotografía de la famélica niña desnuda que ilustraba cruelmente la hambruna en el Sudan, sobre la tierra reseca y contemplada a pocos pasos por la espera de un buitre. Se trata no sólo de una imagen que implica la ética en las contradicciones y la discusión que la repetición del sufrimiento desposeído, sino también de un lamento de la imagen desposeída de su haber. No en vano remite a otra obra anterior que el artista nombra como *Lamento de las imágenes*.

La imagen a quemarropa, también, no solo produce su lamento como imagen en sí y en quien la requiere sino que supone un modo permanente, tal vez intencionado, de amenaza a su valor en la frágil posición que ocupa para la vivencia de lo inefable reflexivo y la construcción de un *ethos* en discusión que no excluye la renovación técnica.

Referencias

- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseo. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudelaire, C. (1996). *Curiosidades estéticas. Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Balsa de Medusa.
- Benjamin, W. (1970). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado libros.
- Kemp, M. (2000). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal.
- Klein, R. (1980). *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus.
- Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Simmel, G. (2002). *Sobre la individualidad y las formas sociales: escritos escogidos*. Argentina: Unv. Quilmes.
- Sontag, S. (2006). *Sobre La fotografía*. México: Alfaguara.
- Stoichita, V (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.
- VV. AA. (2008). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.