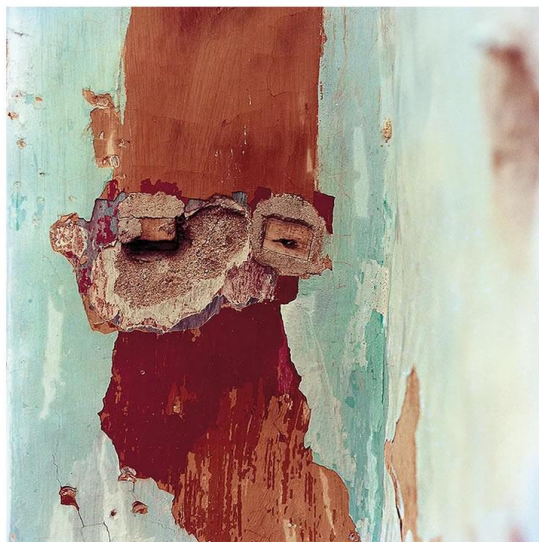


n21

Fotografía en homenaje a Pérez Siquier, de la serie, *La chanca en color*, 1962-1965



<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.01>

**De la imagen y la cosa. Una reflexión en torno al sentido del
aparecer de la imagen fotográfica
Of the image and the thing. A reflection on the meaning of
appear from the photographic image**

Sergio González Araneda
Universidad de Santiago de Chile

Resumen:

Nos proponemos abordar la cuestión sobre el sentido del aparecer de la imagen fotográfica. Para esto, es necesario dilucidar las estructuras que constituyen el fenómeno de la fotografía, distinguiéndolo de un análisis técnico sobre su producción, es decir, expondremos: a) el carácter referencial e *indicial* que posee el objeto-fotografía y b) la función afectiva que com-porta la imagen fotográfica el momento de ser captada. Con esto, notaremos la necesidad de una aproximación fenomenológica respecto de la aprehensión intencional de la fotografía y, especialmente, del modo en que se manifiesta lo fotografiado: la imagen fotográfica.

Palabras clave: Afectividad, fenomenología, fotografía, imagen fotográfica, sentido.

Abstract:

We propose to examine the question of the sense of the apparition of the photographic image. For this, it is necessary to elucidate the structures that constitute the phenomenon of photography, distinguishing it from a technical analysis of its production, that is to say, we will expose: a) the referential and indexical character that the object-photography possesses and b) the affective function that the photographic image carries at the moment of being captured. With this, we will note the need for a phenomenological approach to the intentional apprehension of photography and, especially, to the way in which the photographed, the photographic image, manifests itself.

Keywords: Affectivity, phenomenology, photography, photographic image, sense.

Introducción

Las investigaciones filosóficas en torno a la teoría de la imagen y la imaginación adquieren preponderancia durante el siglo XX no solo desde ámbitos epistemológicos, como lo habría sido a lo largo de la Modernidad en figuras como Descartes, Pascal, Hume o Kant. Ahora, con el advenimiento de nuevos descubrimientos tecnológicos, las consideraciones sobre imagen e imaginación abren su discusión hacia distintos campos de la disciplina filosófica tales como la fenomenología, la estética, la ontología, la filosofía de la historia o la hermenéutica.

En este contexto, las reflexiones filosóficas que se permiten plantear a partir del fenómeno de lo fotográfico no solo se reflejan en cuestiones de talante técnico-operacional, por ejemplo, en virtud del aparato fotográfico o del procedimiento químico que revela una fotografía; sino que, fundamentalmente, una teorización filosófica sobre la imagen exige abordar el fenómeno de lo fotográfico en tanto imagen que se devela con un sentido captado significativa y afectivamente en un mundo.

Advertir esto implica una apertura metodológica hacia el sentido que constituye la fotografía, dado que, en tanto imagen-fotográfica, el aparecer de lo fotográfico comporta tanto una estructura significativa como una afectiva. Esto, esencialmente, relacionado con el momento en que un espectador capta, aprehende e intenciona un determinado contenido fotografiado.

A partir de estas consideraciones preliminares, recogemos una de las interrogantes que atraviesa las investigaciones de John Berger, a saber: “¿Qué le da, pues, sentido a una fotografía en cuanto que fotografía?”¹. Encontrar respuesta filosófica a tal interrogante obliga, en primer lugar, realizar una descripción sobre la estructura significativa que caracteriza a la imagen fotográfica. Para esto, es necesario fijar lo fotográfico en tanto *imagen indicial*, cuyo aparecer comporta su propia referencialidad como índice de las cosas del mundo.

En segundo lugar, es imperativo abrir un análisis acerca del instante en que se efectúa la captación intencional de lo fotográfico, puesto que el *aparecer de la imagen fotográfica* señala una estructura afectiva que dota de sentido el momento de su aparecer. Esta constatación conduce, a su vez, a una consideración respecto del sujeto intencional que capta la imagen fotográfica, atendiendo a que toda captación intencional es un posicionamiento afectivo sobre el mundo circundante. Con esto, se evidencia que la imagen fotográfica, en su aparecer intencional-afectivo, se constituye como una experiencia que rebasa la mera captación de objetos, o mejor aún, no se limita a una estructura significativa cuya presencia consiste en ser índice de lo fotografiado.

Justamente por medio de que el fenómeno de la fotografía indica “cosas del mundo” fotografiadas, es que necesita de un polo afectivo que la instituya como *representante* de algo, fotografía de algo, imagen de algo.

Es evidente, por lo tanto, que para abordar metodológicamente la estructura del aparecer de lo fotográfico, esto es, exponer la esencia del fenómeno de la imagen-fotográfica, es preciso realizar una descripción fenomenológica en torno a esta experiencia. Así, es posible desplazar las definiciones de tipo técnico-operacional de la fotografía, en virtud de una apertura sobre el *sentido* de lo fotográfico y de su aparecer en tanto imagen que exige una disposición activa y afectiva en su captación.

Si “toda imagen es, en cierto modo, un relato”², entonces la imagen fotográfica también lo será. No obstante, la constitución de ese relato resulta de un proceso particularmente complejo y distintivo, debido a que un *relato de la imagen fotográfica* no solo significa lo presente como objeto de la fotografía (una mascota, una persona, un paisaje, un monumento, etcétera), sino, y más importante aún, este relato debe convocar también al contenido apresente que la imagen fotográfica siempre comporta. Solamente desde este lugar podrá vislumbrarse la constitución de un sentido de la fotografía en cuanto que fotografía.

La imagen fotográfica como rastro

Abordar la estructura significativa del fenómeno fotográfico que es presentado y captado mediante la imagen-fotográfica, ya sea en formato analógico o formato digital, implica, a la vez, exponer a la fotografía como elemento de referencia sobre el mundo y mostrarla como elemento *indicial* e intencional, constituido bajo la fórmula donde toda fotografía es “fotografía de algo”.

De este modo, se vuelve preciso comprender a la imagen fotográfica como un rastro, es decir, como huella que acusa y registra la presencia de otro elemento. En este sentido, la imagen fotográfica se constituye como un símbolo cuya esencia radica en el *apuntar* hacia aquello que lo trasciende, diremos, aquello fotografiado. Ricoeur se refiere a los símbolos como la estructura de significación “en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido nada más que a través del primero”³.

Por definición, toda imagen fotográfica es “fotografía de algo”, y en esta definición cabe comprenderla como símbolo ricoeuriano. Esto se debe a que es imposible separar el referente fotografiado de la experiencia del aparecer de la imagen fotográfica. Más

precisamente, toda captación intencional de una imagen fotográfica indica y da testimonio de un referente efectiva y necesariamente real: lo fotografiado. De esta manera, el *referente fotográfico* no es “la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”⁴.

Las reflexiones de Barthes sobre el fenómeno de lo fotográfico centran su atención en esta constatación, a saber: en el hecho de que mientras la imagen fotográfica adquiere un significado al capturar un objeto fotografiado, también lo hará en tanto testimonio visual de una existencia trascendente. En este contexto, y a diferencia de experiencias visuales como la contemplación de un cuadro de pintura, donde no existe testimonio de existencia externa respecto del mismo contenido captado, el referente fotográfico responde a un *haber existido allí necesariamente*.

Por lo tanto, se constata temporalmente la referencialidad significativa de lo fotográfico: una intención sobre el pasado en tanto *testimonio de lo fotografiado*, pero también una intención presente, en tanto aprehensión de un contenido visual que relata este testimonio. Sobre esta captación temporal de lo fotográfico Barthes señala que “lo que intencionalizo en una foto [...] no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía”⁵.

Ahora bien, la fotografía, como símbolo que designa temporalmente la existencia del contenido fotografiado, no consiste en una especie de restitución de aquello fotografiado-pasado. Es decir, la fotografía no rememora un pasado, sino que simplemente es “el testimonio de que lo que veo ha sido [*ça-a-été*]”⁶, y en este sentido, la fotografía es símbolo que enlaza su mostrarse visual con el contenido testimonial⁷.

De este modo, la estructura significativa del aparecer fotográfico, en tanto que símbolo visual, encuentra su sentido solamente a partir de un análisis semiológico que exponga el campo significativo y referencial desde donde la imagen fotográfica se constituye. Al respecto, Barthes sostendrá en su *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* (1977) que la semiología es una ciencia que lejos de fijar y determinar los signos, los describe como agentes de distintos tipos de experiencias, cuyo significado no se agota en definiciones lingüísticas últimas. Antes, los signos corresponden a toda clase de experiencia que indique, se dirija o intencione una referencia. Barthes afirma: “La semiología aquí propuesta es entonces negativa o, mejor aún –independientemente de la pesadez del término-, *apofántica*, no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos, acorporales”⁸.

Consecuentemente, la imagen fotográfica participa de la definición de una semiología *apofántica*, desde el momento en que su significado no está establecido antes del momento de ser captada. Por el contrario, en el instante en que se aprehende la imagen fotográfica es que se dota de significado y sentido tanto a la imagen fotográfica como al momento de su captación. Esto se debe a que el sentido de una fotografía jamás se agota en el puro “re-flejar lo fotografiado”, sino que varía y se desplaza afectivamente dependiendo del espectador que observa una determinada fotografía.

Con esto, es claro que la descripción sobre la estructura significativa de la imagen fotográfica requiere de un ejercicio más amplio que un re-presentar estático de “cosas fotografiadas”. De hecho, en tanto que *función representativa*, la imagen fotográfica se constituye como signo que compromete la participación de un sujeto que descubre su sentido. Esto se debe a que la función representativa no se limita a una mera imagen de la cosa o la reproducción sensorial del objeto capturado fotográficamente, sino que dicha función consiste en que el polo representativo (la fotografía), en el instante en que es captada, toma el lugar de lo fotografiado en tanto realidad efectivamente existente.

Por lo tanto, el signo no solamente es algo que *está en lugar de la cosa*, sino que es una estructura mediante la cual el sentido de lo real sobrepasa y es más amplio que la mera presencia efectiva de las cosas. Por ello, los signos no operan sólo sustituyendo las cosas, o, incluso, dando testimonios de ellas, sino que se fundan como instrumentos que ponen lo real al alcance de una interpretación. Al respecto, Peirce entrega una definición fundamental sobre la operatividad de los signos y su función representativa:

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Ese signo creado es lo que yo llamo *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* [*Ground*] del *representamen*⁹.

A partir de las investigaciones peircianas sobre semiótica, se presenta un nuevo escenario de análisis que permite profundizar en la exposición de la estructura significativa del aparecer fotográfico. Peirce, a diferencia de Saussure¹⁰, considera el campo de interés de la semiótica ampliamente, es decir, no limita su estudio a un lenguaje verbal, sino que la semiótica se abre al estudio de signos desde otros campos significativos, como lo es la visualidad.

En este contexto, Peirce elabora un modelo triádico respecto de la estructura de los signos, a saber: a) un signo es *ícono* que poseería el carácter que lo hace significativo,

aunque su objeto *no* exista; b) un signo es *índice* (*index*), cuyo sentido consiste en que perdería inmediatamente su carácter si su objeto fuera suprimido, pero no perdería ese carácter si no hubiese interpretante; c) un signo es *símbolo* cada vez que se establece *convencionalmente* su significado referencial en el mundo, es decir, perdería su carácter si no hubiera interpretante¹¹. Dentro de este modelo triádico, la fotografía será definida como *índice* en tanto que señala, apunta, registra, indica y da testimonio de la existencia de un determinado instante espaciotemporal del referente fotografiado¹².

Dubois, en *L'acte photographique* (1990), ha vuelto a las consideraciones peircianas acerca de la naturaleza *indicial* de la fotografía, sosteniendo que la imagen fotográfica es *índice* producto de su “contigüidad física del signo con su referente”¹³. Esta afirmación conduce a la comprobación de que, en su estructura significativa, la fotografía es rastro de la efectividad de la presencia de *lo fotografiado*, en tanto que *contigüidad física*. No obstante, el sentido del aparecer de la imagen fotográfica no resulta exclusivamente de un testimoniar una presencia física, de hecho, la supone y la trasciende temporalmente cada vez que la imagen fotográfica es re-interpretada.

Por esta razón, en *What Is a Sign?* (1894) Peirce afirma que las fotografías resultan ser instructivas en torno a la relación entre referencialidad física e interpretación. Puesto que, si bien las fotografías son exactamente como los objetos que representan, esta representación es efectuada, precisamente, mediante un acto desde el sujeto que capta la fotografía en cuestión.

El índice está físicamente conectado con su objeto; constituyen un par orgánico. Pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esta conexión, salvo señalarla una vez establecida. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión tal¹⁴.

Según Peirce, la *semiosis*, antes de solamente designar, es constituida gracias a la *interacción* del objeto, el *representamen* y el interpretante. Esta triangulación complejiza el aparecer de lo fotográfico, puesto que, desde ahora, la fotografía ya no solo es un rastro de lo que ha sido (*ça-a-été*), sino también es el compromiso de un interpretante que se vuelca, en este caso, sobre el *objeto-fotografía*. Al respecto, encontramos en Peirce un esfuerzo por hacer partícipe del proceso significativo al sujeto-interpretante. En una carta enviada a William James, fechada el 14 de marzo de 1909, Peirce escribe:

Un Signo es algo de cualquiera de los tres Universos que, siendo *bestimmt* [determinado] por algo distinto a sí mismo, llamado su *Objeto*, *bestimmt* [determina] a su vez a la mente de un intérprete respecto a una noción que llamo *Interpretante*; y hace esto de tal forma

que el Interpretante está, por tanto y en eso, determinado de forma mediata por el Objeto¹⁵.

Ahora bien, que la estructura significativa de la fotografía responda a un signo *indicial* se evidencia en su mismo aparecer. De hecho, sería imposible una fotografía desprovista de una indicación sobre el mundo, una fotografía sin “lo fotografiado”¹⁶. De la misma manera, el *aparecer* de la imagen fotográfica comporta la participación de un interpretante, un sujeto que aprehende y capta el sentido de este aparecer. En este contexto, la imagen fotográfica se constituye fenomenológicamente como imagen que en tanto es percibida, despliega su sentido sobre el mundo. Consecuentemente, Peirce sostendrá que una fotografía “no solo suscita una imagen, [...] una apariencia, sino que, a causa de su conexión óptica con el objeto, es una prueba de que esa apariencia corresponde a una realidad”¹⁷.

Desde este lugar, el análisis sobre el aparecer de la imagen fotográfica alcanza una nueva dimensión, que requiere ser expuesta en virtud de comprender el sentido de tal manifestación. Esta primera dimensión, correspondiente a la estructura significativa de la imagen fotográfica, comprueba que la fotografía en tanto que captura de lo real, es signo que refiere indicando esto capturado. De la misma manera, se evidencia que el sentido del aparecer fotográfico no solo se alcanza por medio de un acto de *indicar*, sino que se necesita de un interpretante que capta y otorga sentido a esto indicado, diremos, a lo fotografiado.

Por lo anterior, es preciso comprender a la imagen fotográfica como “un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad”¹⁸. De este modo, un análisis sobre el aparecer de la imagen fotográfica, en tanto registro de lo que “ha sido”, debe pasar desde su estructura significativa hacia su estructura afectiva-intencional. Puesto que, en lenguaje barthesiano, aquello que “ha sido” en ningún caso es totalmente, o mejor aún, lo fotografiado no agota su significado en mostrarse como *realidad que existió en algún momento espaciotemporal*. Esto, gracias a que en tanto fenómeno, la fotografía es constitutivamente proyecto de ser, una potencialidad de ser que se actualiza por medio de la participación del interpretante que la aprehende y significa afectiva e intencionalmente.

Afectividad y fotografía: entre (y más allá de) Barthes y Sontag

La imagen fotográfica, en tanto fenómeno visual, comporta una *estructura indicial* que, en estricto rigor, solamente es captable y significativa gracias a una reducción afectiva ejercida sobre su manifestación. Esto resulta evidente, dado que es la participación de un intérprete lo que constituirá un determinado sentido gracias a que, como advierte Heidegger, “la disposición afectiva es un modo existencial fundamental de la *apertura cooriginaria* del mundo, la coexistencia y la existencia, ya que esta misma es esencialmente un estar-en-el-mundo”¹⁹.

El fenómeno fotográfico no escapa a esta disposición, por el contrario, el aparecer fotográfico, en la justa medida en que se expresa –y expresa– un mundo, será afectivamente constituido y afectivamente constituyente. Con esto, es preciso comprender al fenómeno de lo fotográfico inmerso en la complejidad de un estar-en-el-mundo, cuya posibilidad de manifestarse desborda la representación y se despliega sobre una aprehensión esencial, diremos fenomenológicamente, una reducción afectiva que sostiene todo aparecer fotográfico.

Desde las investigaciones de Barthes es posible hallar un suelo a partir del cual expresar una estructura afectiva subyacente al aparecer de la imagen fotográfica. En efecto, para el filósofo francés la fotografía siempre es “exterior al objeto, sin relación con su esencia”²⁰. No obstante, resulta imprescindible notar que la esencia de las cosas responde justamente a su aparecer, al acto de donarse intencionalmente, es decir, la esencia de la fotografía radica en el fenómeno del aparecer de lo fotografiado y su relación con el intérprete afectivo-intencional.

Esta relación acoge como medio la dimensión afectiva que, como hemos notado, sostiene todo acto intencional. Cuando Barthes sostiene que “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”²¹, evidencia que el acto intencional donde el intérprete capta una fotografía (*Spectator*), jamás lo hace respecto de, por ejemplo, el papel fotográfico compuesto por tintes, texturas y una determinada exposición lumínica. Cuando un intérprete se enfrenta a una fotografía, toma una posición en torno a esta fotografía, específicamente, en torno al contenido que muestra la fotografía: lo fotografiado, aquello que Barthes denomina *Spectrum*.

Así, notamos que es el contenido de la fotografía lo que se muestra al intérprete, lo que tiene un sentido, una historia, un lugar o una función en el mundo. De allí comprendemos que esta *potencialidad de ser* de la fotografía, se actualiza solamente gracias a un influjo afectivo-intencional. Veámoslo con un ejemplo sencillo. Imaginemos a un interpretante X que tiene en sus manos la fotografía de su primera mascota, un perro. Esta fotografía comporta una dimensión afectiva que se abre en el momento de

aprehensión de este intérprete, pero ¿la fotografía comporta el mismo contenido afectivo para el intérprete Z? Evidentemente no, puesto que, en este caso, la fotografía mostraría solamente un individuo de la clase de los perros.

Este breve ejercicio expone la esencia afectiva que posibilita y determina todo aparecer fotográfico. Siguiendo el ejemplo, si es que el intérprete Z llegase a experimentar ternura, cariño, simpatía o algún tipo de afecto por el animal que muestra la fotografía, no escaparía a este análisis. Dado que estos sentimientos, que probablemente comparta con el intérprete X, son originados, aprehendidos y experimentados desde fuentes distintas y, por lo tanto, se manifiestan de distinta manera.

Ahora bien, con esto surge un escenario paradójico dentro de las consideraciones barthesianas de orden fenomenológico, puesto que, por un lado urge realizar una reflexión en torno a la esencia de la fotografía, en razón de captar su sentido interno mediante el cual se presenta al mundo. Por otro lado, la fotografía resulta ser contingencia, singularidad y aventura, por lo que difícilmente sería posible fijar y determinar una esencia de esta (al menos en los análisis de una fenomenología estática).

A partir de este escenario, emerge la importancia de un análisis en torno al halo de co-presencia afectiva que comporta toda experiencia fotográfica y que es posibilitada por una intencionalidad activa-afectiva. De este modo, podemos resolver este escenario paradójico, advirtiendo que en la experiencia fotográfica jamás se es “sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”²². La fotografía es la justa retro-relación entre el percibir lo fotografiado, el despliegue afectivo y la síntesis significativa que surge de este entrecruzamiento.

A partir de este punto, aquello que junto a Peirce denominábamos *interpretante*, ahora es manifiestamente intencionalidad afectiva. Con esto se revelan dos conceptos fundamentales para exponer la estructura afectiva del aparecer de la imagen fotográfica y como es captada. El primero de ellos es el de *studium*, que responde a un interés general provocado por algún móvil: el *studium* “es el campo tan vasto de deseo indolente, del interés diverso [...] El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*”²³. El segundo concepto es el de *punctum* que, operacionalmente, resulta preponderar sobre el *studium*, dado que el *punctum* perturba y sintetiza el interés general suscitado por el primero. El *punctum* es “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”²⁴.

La conceptualización barthesiana permite acercarnos a una captación esencial de la imagen fotográfica, en la medida en que tanto *studium* como *punctum* develan la

fundamental donación de sentido que implica observar una fotografía. Volviendo al ejemplo planteado, notamos que para el intérprete Z la fotografía del perro no pasará de un *studium*, un interés general, pero que potencialmente puede ser *punctum* en la medida en que el perro de la fotografía representa algún elemento que descansa en la afectividad de este intérprete. Mientras que para el intérprete X resulta ser inmediatamente una experiencia más profunda, que conlleva un relato, una historia, una emoción. Esto, precisamente, es el *punctum* aquello que el intérprete intencionalmente añade “a la foto y *que sin embargo está ya en ella*”²⁵.

Consecuentemente la fotografía no es solamente un testimoniar, un acto de registrar representativamente aquello fotografiado que “ha sido”²⁶. Aún más, es un fenómeno de ordenamiento visual que posibilita una apertura de sentidos sobre el mundo cada vez que es captado intencionalmente. Por esta razón, es necesario entender fenomenológicamente la fotografía como “fotografía de algo”, dado que esta fórmula conlleva un reconocimiento de la *imagen fotográfica*, y esto, a su vez, conduce a una comprensión sobre el sentido del aparecer fotográfico atendiendo a que su aparecer no es la unión de coloraciones y trazos, sino la *mostración* de un contenido del mundo. Barthes afirma:

Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego: a causa de su collar redondo, la negra endomingada ha tenido, para mí, una vida exterior a su retrato²⁷.

Desde este punto, la cuestión de la estructura afectiva de la captación de la imagen fotográfica se desenvuelve en torno al *modo de manifestarse*, por sobre su poder de representación. Dicho de otro modo, la captación de la imagen fotográfica se efectúa depositando la atención en el *aparecer mismo de la imagen*, puesto que, estrictamente, la imagen fotográfica de la cosa *no es* la cosa misma, sino su *analogon*. Y en tanto que *analogon*, la fotografía posee un campo de referencialidad en ausencia, una nada que es animada afectivamente por un sujeto afectivo-intencional.

Ahora bien, resulta fundamental exponer al aparecer de la imagen fotográfica en esta captación afectiva, que es intencional y activa en la medida en que capta, aprehende y dona sentido y significado al fenómeno fotográfico. Esto permite desplazar la definición de lo fotográfico hacia una retro-relación constitutiva, donde el aparecer no solo se dona hacia un interpretante intencional, sino que este capta aprehendiendo un sentido específico a partir de esta manifestación.

Estas reflexiones en torno a la estructura afectiva del aparecer de lo fotográfico son fundamentales para reforzar el hecho que, en tanto representante significativo, lo fotografiado que muestra una fotografía no es existencialmente idéntico al objeto del mundo circundante, el objeto físico-material. Aunque la fotografía, tomada en sí misma, es una cosa, lo que percibimos de ella no es el papel de color, sino la *imagen*, que constitutivamente es más que el papel coloreado, y que en última instancia no está allí como lo está la pared donde cuelga la fotografía. Dicho de otra forma, la fotografía no es una imagen en sí misma, sino un material perceptivo que ayuda a imaginarla, en definitiva, un *analogon*, un soporte que nos remite afectivamente al aparecer de la imagen que esta fotografía representa²⁸.

Por lo anterior, resulta problemática la vinculación entre *fotografía* y *antigüedades instantáneas* que presenta Sontag, y que despierta cierta artificialidad en el modo de comprender la imagen fotográfica²⁹. Para Sontag, la fotografía tiene la potencialidad de cosificar al sujeto volviéndolo objeto, dado que su producción en serie no reproduce un momento espaciotemporalmente único (lo fotografiado), sino que reproduce la cosa-fotografía objetualizando lo propio de la expresión fotográfica.

De esta forma, notamos que las consideraciones de Sontag son aún más problemáticas. Cuando Sontag describe la imagen fotográfica, coloca la atención en su carácter referencial, esto es, en su capacidad de capturar, de fijar una realidad que se nos presentaría móvil. De cierta forma, para Sontag la fotografía da testimonio de lo que “ha sido”, pero, a diferencia de Barthes, esto que “ha sido” indica que lo capturado fotográficamente no ha surgido desde un punto neutro, sino que responde a una perspectiva determinada por quien realiza la fotografía³⁰. Esta constatación sería muestra de que la fotografía responde a un ejercicio de apresar y, en cierto grado, de ejercer un poder sobre lo real que ha sido fotografiado³¹:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado³².

La dificultad de la hipótesis sontagniana resuena en torno a la captación fenomenológica-afectiva de la imagen fotográfica. Pues, en tanto que *analogon*, la fotografía posee características distintivas que la dotan de un contenido intencional y un sentido esencial. Por lo tanto, difícilmente podría sostenerse que lo real sea reducido a meras imágenes, más bien, aquello que llamamos *imágenes* forman parte de una realidad significativa que constantemente se desborda intersubjetivamente.

Por lo que, metodológicamente, las reflexiones de Sontag quedan circunscritas a la constatación epistemológica kantiana, donde la captación de lo real es captación de aquello que aparece al ser iluminado, lo *phainomenon* (*φαινόμενον*), tal como es el funcionamiento de las cámaras fotográficas. Empujando a un margen la posibilidad de que el aparecer de la imagen fotográfica se geste retro-relacionalmente entre el interpretante intencional y la fotografía.

Asimismo, cobra preponderancia las consideraciones ontológicas sobre el modo en que se nos expresa la cosa y la manifestación de esa misma cosa ahora fotografiada. Esto se debe a que, para Sontag, la fotografía antes de ser una experiencia temporal de testimoniar un pasado, es una captura espacial, esto es, la detención de lo real que se expresa visualmente. En *On Photography* (1977) podemos leer: “La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio”³³. No obstante, es precisamente allí donde emerge la necesidad de un sujeto que intencionalmente reconstruya una narrativa del mundo real y del sentido de la existencia fotográfica, fotografiada y fotografiable.

Esto implica que, para Sontag, la fotografía no *presentifica imaginadamente* lo real, antes, muestran a la fotografía como realidad tomada por sí y en sí, *referida sobre sí misma*. De allí, por lo demás, se comprende la preocupación de Sontag por la reproducción técnica a gran escala de las fotografías. En consecuencia, afirmará Sontag: “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes”³⁴. El problema que resulta de esta afirmación no es el hecho de que exista una diferencia en el modo de captación y las características propias de cada manifestación, específicamente, respecto de la experiencia de captar el objeto efectivamente delante de nosotros y captarlo mediante una fotografía, sino algo aún más fundamental.

Desde ahora, el problema se centra en suponer que la imagen fotográfica de un objeto del mundo presenta una diferencia ontológica respecto de su “original”, dado que, aceptar esta hipótesis, supone una desconexión respecto del momento de captar y significar afectivamente un objeto fotografiado. Dicho de otro modo, cuando observo la fotografía de mi primera mascota, yo no observo un ejemplar de la clase de los perros del mundo, sino que observo mi mascota, es decir, se aprehende afectiva y activamente lo mostrado analógicamente por la fotografía.

Esto ocurre siempre, en cada experiencia captada lo que opera fenomenológicamente es un halo de co-presencia afectiva, cuya función se manifiesta según determinados estados anímicos en el sujeto intencional, ya sea temor, odio, repulsión, ternura, melancolía,

angustia, etcétera. Por lo tanto, invirtiendo la fórmula que presenta Sontag, podemos sostener que las fotografías, efectivamente, ponen ante nosotros imágenes, pero estas imágenes constituyen y otorgan *testimonio* de realidades, no lo son.

Entendemos, por lo tanto, que entre el aparecer de la imagen fotográfica y el objeto fotografiado existe una *diferencia existencial*, mas no ontológica, una diferencia relativa a los modos de expresión y ser aprehendidas. Por lo tanto, lo fundamental en la estructura afectiva de la imagen fotográfica radica en el modo en que se manifiesta y es donado este fenómeno, y no en su grado de “materialidad efectiva” o “similitud visual” respecto de lo fotografiado.

Hacia una fenomenología de la fotografía

Atendiendo a la interrogante en torno al sentido propio de la fotografía, notamos que, según lo expuesto, mediante la exposición de las estructuras significativa y afectiva, que constituye la experiencia de captar una fotografía, es manifestado un sentido en su aparecer. De esta forma, se abre un nuevo escenario de análisis, ahora, a partir de la captación misma de la manifestación fotográfica, o mejor aún, se vuelve patente la necesidad de un acercamiento fenomenológico sobre el sentido que comporta la imagen fotográfica.

En este contexto, es preciso advertir que el aparecer de la imagen fotográfica responde a un acto intencional que, al momento de captar perceptivamente (la fotografía en papel), despliega imaginativamente su sentido. Con esto, el sentido de la fotografía no se encuentra anclada en ser un objeto material del mundo, sino en la dimensión *presentificadora* de su imagen, de lo fotografiado. Efectivamente, como nos advierte Husserl:

La fotografía como cosa es un objeto real y como tal es aceptada en la percepción. Pero esa imagen es algo aparente que nunca ha existido y nunca existirá, que en ningún momento validamos como realidad. Así pues, distinguimos la imagen física de la imagen representante, del objeto aparente que tiene la función de reproducir imaginativamente, y por el cual es reproducido el tema de la imagen³⁵.

De este modo, la captación fotográfica inicia con el percibir de este objeto físico, el papel fotográfico. Mediante esta percepción la atención se focaliza en el objeto material, compuesto por tonalidades, iluminaciones, trazos, efectos visuales (*Bildobjekt*). Con esto, lo que emerge en esta experiencia son formas y contornos determinados, por lo tanto, surge ante nosotros un sujeto de la imagen (*Bildsubjekt*). Husserl lo ilustra con la

observación de la fotografía de un niño, el cual emerge al posicionar nuestra atención en su registro fotográfico, diremos, la captación de los datos de la fotografía que trae a presencia al niño. En consecuencia, la fotografía del niño “no es naturalmente el niño, sino solamente su *imagen*”³⁶.

En este proceso ocurre metodológicamente una reducción al momento de saltar desde el objeto percibido a la imagen aprehendida. No obstante, esta reducción no implica *transformación*, por ejemplo, como se vislumbra desde Sontag, donde opera una transformación a tal grado que el sujeto mismo se objetualiza. Para este caso, la reducción no implica transformación gracias a que la diferencia entre la foto percibida y la imagen fotográfica manifestada no resulta de una modificación sustancial del objeto. Por el contrario, lo fotográfico es, por definición, *analogon* de lo real:

No hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común³⁷.

A partir de esto, se abre un campo fenomenológico a partir del cual es posible presentar el fenómeno de lo fotográfico, su constitución representativa y, especialmente, el aparecer de la imagen fotográfica tomando distancia de la mera fotografía-objeto. Aún más, solo desde este campo es posible captar el sentido del aparecer de lo fotográfico, en tanto se produce por medio del salto desde la fotografía como objeto físico-material hacia la aparición de lo fotografiado: la imagen fotográfica.

En este sentido, la imagen fotográfica surge intencionalmente, es decir, mientras el *objeto-fotografía* representa objetos o situaciones de la realidad, la *imagen fotográfica que surge de él* intenciona y presentifica una nueva experiencia, como se observa, a partir de una captación afectiva. Tal reconocimiento establece una distancia operacional entre la función referencial y la función intencional implicada en la experiencia de la imagen fotográfica. De hecho, presentando la filosofía de Peirce, McNabb entrega indicios de esto al sostener que la principal diferencia entre la filosofía de Peirce y la fenomenología radica, precisamente, en la función intencional del interpretante: “a Peirce le interesan los fenómenos de la mentalidad y la conciencia, pero [...] esos fenómenos no son autoevidentes, no se dan de forma directa, sino que son productos de un proceso de inferencia, y la fenomenología [...] sólo mira, no infiere”³⁸.

La brecha metodológica presente entre la mera referencialidad y la captación fenomenológica de la fotografía resulta fundamental. Dado que, en tanto que *imagen*, el

fenómeno de la fotografía se constituye por medio de un estrato aún más profundo que la referencialidad y la representación; la imagen fotográfica es síntesis afectiva-intencional que capta no solo el objeto-fotografía, sino toda condición que involucra el surgir de la imagen fotográfica: posicionalidad del intérprete, memoria, disposición afectiva, disposición atencional. Flusser, en su célebre *Für Eine Philosophie Der Fotografie* (1983), ha observado de cerca esta complejidad implicada en la manifestación de la imagen:

La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifestación en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, si no conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación³⁹.

Por consiguiente, el aparecer de la imagen fotográfica evidencia que la fotografía, al momento de registrar lo real, lo fotografiado, también registra aquello que no se muestra, aquello infotografiable, lo que Flusser llama *símbolos connotativos*. Esto es, el componente afectivo que opera en cada captación intencional y que, en un sentido amplio, permite interpretar: “Al mismo tiempo que registra lo que ha sido visto, una foto, por su propia naturaleza, siempre se refiere a lo que no se ve”⁴⁰.

Plantear la necesidad de una aproximación fenomenológica en torno a la experiencia de la fotografía apunta hacia la captación del origen de este fenómeno, es decir, a su sentido, por sobre una reflexión en torno a su producción técnica o foto-química. El planteamiento fenomenológico permite aproximarnos hacia el sentido de su aparecer, esto es, posicionarnos sobre “el lugar donde su condición se hace posible, porque fotografía designa, precisamente, un modo de aparición [...] llamando como tal a una fenomenología”⁴¹.

Allí descansa la importancia de dilucidar la experiencia de captar una fotografía fenomenológicamente, a saber: la exposición constitutiva de la imagen fotográfica que se manifiesta a partir de los polos de presencia (referencialidad) y ausencia (afectividad presentificadora). Solamente gracias a la relación de estos dos polos constitutivos la fotografía puede encontrar el sentido propio que le corresponde a su aparecer.

Comentario final

Las resonancias que surgen desde el planteamiento fenomenológico de la experiencia fotográfica envuelven la aprehensión de su manifestación: la imagen fotográfica. Con esto, notamos que se precisa de un análisis fenomenológico en torno a la amplitud de experiencias que comporta el teorizar de la imagen. No solamente distinguiendo el grado de percepción desde donde emerge una imagen, sino, especialmente, en virtud de la dimensión ontológica que constituye el *aparecer imaginal*.

En este contexto, la reflexión sobre el sentido del aparecer fotográfico (o de toda imagen), no debe perder de vista lo que Flusser llama “duda fenomenológica”, puesto que esta experiencia “intenta acercarse al fenómeno desde tantos puntos de vista [...] sea posible”⁴². Al igual que todo fenómeno, la manifestación de la fotografía se realiza por escorzos (*Abschattung*), cuestión que pone en evidencia el grado de apertura que posee la imagen fotográfica y, por lo tanto, resulta imposible de apresar solamente en una estructura referencial⁴³.

En definitiva, una reflexión en torno al sentido del aparecer fotográfico, la imagen fotográfica, apunta hacia una consideración mayor. Dado que mediante la exposición fenomenológica se manifiesta y se capta el sentido de la fotografía, también se evidencia que, a pesar de toda la “materialidad” que envuelve a la fotografía, su valor no radica en ello, sino en la información que posee y comporta en su propia superficie visual.

Consecuentemente, la fotografía y su modelo fenomenológico de exposición se posicionan como suelo de sentido para una comprensión de la *información visual* presente en las imágenes; desde allí, justamente, dilucidamos el sentido de la fotografía en tanto imagen fotográfica. Este ejercicio permite no solo abordar estructuralmente el fenómeno visual, sino abrir el campo de comprensión a distintos modos de su expresión, que, en cierto punto, interrogan el grado de presencia que posee la visualidad y la información que se presenta a un intérprete intencional.

De esto último hacen eco las experiencias visuales como la tridimensionalidad cinematográfica, el fotomontaje o la fotogrametría, cuyas técnicas de composición involucran, a la vez, niveles de presencia, movilidad de los elementos de la imagen, profundidades y perspectivas que distorsionan las figuras potencialmente captables. Para todos estos casos, sería necesario exponer fenomenológicamente la estructura de la experiencia visual en su aparecer, dado que, si bien lo fotografiado puede alterarse y modificarse mediante diversas técnicas o elementos visuales, lo que jamás se cancela es la incesante presencia de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (2015). *El placer del texto y lección inaugural* (Trad. Óscar Terán). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland. (2009). *La cámara lúcida* (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos y voces* (Trad. Carlos Fernández Medrano). Barcelona: Editorial Paidós.
- Berger, John. (2014). *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos* (Trad. Pilar Vázquez). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Deladalle, Gérard. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa Editores.
- Dubois, Philippe. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós
- Flusser, Vilém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* (Trad. Eduardo Molina). México: Editorial Trillas.
- Flusser, Vilém. (1987). "On Edmund Husserl". *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, vol. 1, pp. 91-100.
- Heidegger, Martin. (2015). *Ser y tiempo* (Trad. Jorge Eduardo Rivera). Santiago: Editorial Universitaria.
- Husserl, Edmund. (1980). *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- McNabb, Darin. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (2012). "¿Qué es un signo?". En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (Trad. Darin McNabb). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (2012). "Del razonamiento en general". En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (Trad. Darin McNabb). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Peirce, Charles. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, Paul (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megápolis.
- Sartre, Jean-Paul. (1986). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.

Saussure, Ferdinand. (1945). *Curso de lingüística general* (Trad. Amado Alonso). Buenos Aires: Editorial Losada.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. Carlos Gardini). Buenos Aires: Alfaguara.

Spiegelberg, Herbert. (1994). *The Phenomenological Movement*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Thélot, Jérôme. (2009). *Critique de la raison photographique*. París: Les Belles Lettres

¹ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994, p. 159.

² Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 111.

³ Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megápolis, 1975, p. 17.

⁴ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷ Barthes advierte: “En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica”. *Ibid.*, p. 92.

⁸ Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 110.

⁹ Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, p. 22.

¹⁰ Resulta metodológicamente pertinente recordar que Saussure presenta una semiología distinta a la de Peirce, principalmente, definiendo al lenguaje como un sistema de signos cuyo lazo significativo resulta ser arbitrario. En su *Cours de linguistique générale* señala que “el lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por *signo* el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: *el signo lingüístico es arbitrario*”. Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945, p. 130.

Anteriormente define al signo como “la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto ‘árbol’, de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto”. *Ibid.*, p. 129.

¹¹ Deladalle, Gérard. *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa Editores, 1996, p. 98.

¹² Peirce entrega una definición precisa sobre el índice: “Un *índice* está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a atender a ese objeto”. Peirce, Charles. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 61-62.

¹³ Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, p. 42.

¹⁴ Peirce, Charles. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 57.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 590-591.

¹⁶ Al respecto afirma Peirce: “Una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una contigüidad espaciotemporal. Así, los son la sustancia del Índice de la cosa contenida en el signo a través de aquel: es el puro en su sustancia dotada de una forma diferencial respecto

de otras formas posibles”. Peirce, Charles. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987, pp. 13-14.

¹⁷ Peirce, Charles. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987, p. 361.

¹⁸ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 161.

¹⁹ Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago, Editorial Universitaria, 2015, p. 163.

²⁰ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009, p. 26.

²¹ *Ibíd.*, p. 28.

²² *Ibíd.*, p. 34.

²³ *Ibíd.*, p. 46.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibíd.*, p. 72.

²⁶ Como señala Barthes: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘Esto ha sido’”. *Ibíd.*, p. 91.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 73-74.

²⁸ En sus estudios sobre imagen, imaginación y lo imaginario Sartre observa claramente este fenómeno fenomenológico-visual, afirmando que al momento de observar el retrato de Pedro, la conciencia no apunta al retrato en sí, sino que a través de esta imagen material, apunta a Pedro en su individualidad física, diremos, lo *presentifica*: “La foto ya no es el objeto concreto que la percepción me proporciona: sirve como material para la imagen”. Sartre, Jean-Paul. *L’Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986, p. 47.

²⁹ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2006, p. 118.

³⁰ A partir de este análisis encontramos en Sontag luces de una hermenéutica de la fotografía, pero no solo esto, sino también de una ética de la fotografía, en cuanto el acto de fotografiar desnuda una determinada relación con una otredad: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada”. *Ibíd.*, p. 31.

³¹ *Ibíd.*, p. 16.

³² *Ibíd.*, p. 229.

³³ *Ibíd.*, p. 41.

³⁴ *Ibíd.*, p. 231.

³⁵ Husserl, Edmund. *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. La Haya: Martin Nijhoff, 1980, p. 19.

³⁶ *Ibíd.*, p. 109.

³⁷ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986, p. 13.

³⁸ McNabb, Darin. *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 61.

Respecto de la relación entre Peirce y la fenomenología, podemos encontrar en Spiegelberg luces del tipo de relación que existió: “El último ejemplo de una fenomenología filosófica independiente del Movimiento Fenomenológico, y al mismo tiempo su primera instancia en el continente americano, es la fenomenología de Peirce, el iniciador del pragmatismo original. Ciertamente, sólo utilizó el término “fenomenología” durante el breve pero significativo período comprendido entre 1902 y 1904, y lo sustituyó después casi por completo por neologismos como “faneroscopia”, “ideoscopia” y “fenoscopia”. Esta fenomenología surgió del esfuerzo sostenido de Peirce por desarrollar un sistema de categorías correspondientes a las principales clases de fenómenos que conforman nuestro mundo”. Spiegelberg, Herbert. *The Phenomenological Movement*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994, pp. 16-17.

³⁹ Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990, p. 11.

⁴⁰ Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 159.

⁴¹ Thélot, Jérôme. *Critique de la raison photographique*. París: Les Belles Lettres, 2009, p. 31.

⁴² Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990, p. 37.

⁴³ No resulta menor que Flusser compare al fotógrafo como un actor anti-ideológico, dado que no se cierra a un registro único de significación y comprensión sobre el mundo: “La ideología es la suposición de que un solo punto de vista es preferencial a todos los demás. El fotógrafo actúa en forma posideológica [...] Es ‘fenomenológico’, en el sentido de ser anti-ideológico”. *Ibid.*, p. 37.

El mismo Flusser, en “On Edmund Husserl”, profundiza en este carácter anti-ideológico de la fenomenología, esta vez, desde la constitución abierta y relacional del tejido social: “Bajo una percepción fenomenológica, la sociedad será vista como una red compuesta de relaciones intencionales intersubjetivas. Los individuos que componen la sociedad no tienen nada de concreto: si se desanudan, desaparecen. Yo soy la suma de mis relaciones concretas (un padre, un escritor, el amigo de alguien, un contribuyente); si se eliminan todas estas relaciones, no quedará nada... Por otra parte, no hay nada concreto en la sociedad: si se desanudan los nudos que la componen, simplemente desaparecerá”. Flusser, Vilém. “On Edmund Husserl”. *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, vol. 1, p. 98.

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.02>

" **FO =/O, 849? FOFH ? 2, 1, B u F 70F CE@D?, ?@? ID/ 44 7E@A >F**
4B, 2D, =4 >ID, =, ?A >E - =OF/ FB, 20RH ? F: 9?08; : =úQ F, = F@V@, . 49
%3CF0 =/0-92F F 3 ? 2, ; 3F CD 9/ FBID/ 44 F?, ?@. FCB
4B, 2D, =DF9/ E, =, ?4OF- : @F3CF: 9?08; : = DF 3 ? FB, 20R =FBID@, ?49

Víctor Murillo-Ligorred // Nora Ramos Vallecillo

Alfonso Revilla Carrasco

Universidad de Zaragoza

Resumen:

El presente artículo trae al frente una de las posibilidades actuales de nuevos imaginarios que amplían los territorios de la imagen fotográfica, más allá de una definición del término clásico, interrumpido por las nuevas formas de hacer de las imágenes en nuestro tiempo. Esta circunstancia está propiciada por la incursión de nuevos *softwares* de edición y creación de imágenes que se apropian de la estética de la imagen lúcida convirtiéndose, en su apariencia, en auténticas fotografías. Para ello, primero centramos el debate de los nuevos imaginarios y visualidades que tienen lugar en términos de velocidad y eficiencia, a medio camino de los mundos físicos y digitales. Segundo, se aborda la apariencia como la clave para la presentación de estas imágenes, llegando al tercer punto, donde las herramientas digitales son generadoras de nuevos contenidos e identidades que pasan inadvertidas entre las fotografías. En cuarto lugar, se analiza la capacidad de agencia de esta iconografía con los espectadores. Finalmente, se despliega una teoría para la ampliación de los horizontes fotográficos basada en autores y teorías de los últimos años.

Palabras clave: Imágenes, fotografía, educación, arte contemporáneo, índice

Abstract:

This article brings to the fore one of the current possibilities of new imaginaries that expand the territories of the photographic image beyond a definition of the classic term, interrupted by new ways of making images in our time. This circumstance is caused by the incursion of new image editing and creation software that appropriates the aesthetics of the lucid image, becoming, in its appearance, authentic photographs. For it, we first focus the debate on the new imageries and visualities that take place in terms of speed and efficiency, halfway between the physical and digital worlds. Second, appearance is addressed as the key to presenting these images, reaching the third point, where digital tools are generators of new content and identities that go unnoticed among the photographs. Fourth, the agency capacity of this iconography with viewers is analyzed. Finally, a theory is deployed for the expansion of photographic horizons based on authors and theories of recent years.

Keywords: Image, photograph, education, contemporary art, index

Introducción

La fotografía, desde la superación de su estética como documento a partir de la segunda mitad del siglo XX, pasó a formar parte de los discursos artísticos como miembro de pleno de derecho, dentro de las propias instituciones artísticas. Autores como Edward Ruscha, Mike Mandel, Larry Sultan o Dan Graham son ejemplos que llevaron a la fotografía hacia nuevos territorios alejados de una función clásica, entendida únicamente en términos de documentación de lo representado. Así, la estética de lo banal, lo anodino, lo indiferente, eclipsaron la atención de los fotógrafos, quienes realizaron series identificadas con una pesada y reiterativa búsqueda del anonimato, así como de la falta de singularidad del objeto representado, aumentando el espacio discursivo de la fotografía considerablemente. Las piscinas, las gasolineras, las carreteras, las casas americanas se convierten en el objeto de estudio de la mirada de los fotógrafos, siendo confundidas en un primer momento con los libros de viaje, con la promoción del estilo de vida americana y con el amateurismo puramente. Sin embargo, estos actos fundacionales de una estética de lo banal, surgió con fuerza en los años sesenta, en las postrimerías de la modernidad y los albores de la postmodernidad, cambiando el sentido de lo representado. Desde este punto de vista, las fotografías se presentan como objetos que dialogan con la cultura, con la sociedad, desde su propia condición de índices históricos. Es decir, la ampliación de los territorios discursivos y las narrativas de la fotografía se ha mantenido durante casi medio siglo en esas prácticas representacionales siempre al amparo de la condición indicial de la imagen foto. Esto nos sitúa en el debate actual sobre la fotografía y las imágenes. Como señala Boehm:

Se ha hablado mucho en los últimos años de la actualidad de las imágenes. La creciente marea mediática hace que las imágenes sean omnipresentes. Y, sin embargo, no hemos tomado conciencia, sino es de un modo muy esporádico y sin apenas desarrollar, de las preguntas que las imágenes nos plantean (2006: 7).

En este contexto, y a la luz de la reflexión que reclama Boehm, juegan un papel fundamental el desarrollo de nuevas aplicaciones móviles y software digitales que, en los últimos tiempos, han hecho que la estética de lo que entendemos por imagen fotográfica se mantenga, prescindiendo, a su vez, de lo que caracteriza a cualquier fotografía, el esto ha sido barthesiano.

Este imaginario de distinta y muy variada procedencia se nos trae al frente en forma de fotografías, películas, vídeos, gifs, memes, cinemagraphs... Así como, para ello, las redes sociales juegan un papel fundamental en la transferencia y circulación a nivel planetario.

La aparición de estas nuevas imágenes de estética y apariencia fotográfica hacen que debamos reflexionar sobre lo que entendemos hoy por fotografía. Su abundancia y creciente democratización, se sitúan en un territorio donde lejos de distinguirlas, consiguen ocupar el lugar de las fotografías tradicionales. Por ello, no se trata de un malestar semiótico, en cuanto a la denominación de esos imaginarios sino, por el contrario, de comprender la nueva situación y considerar las posibilidades materiales que permiten una reorientación de las cualidades fotográficas a la luz del nuevo contexto.

Para ello, analizamos primero los principios de singularidad, atestiguamiento y designación que se dan en toda fotografía, en virtud de la búsqueda de esos principios que separan a la fotografía de cualquier otra imagen que no lo sea:

Así, el signo indicial se presenta, en primer lugar, en términos de singularidad en tanto que remite a esa huella física, a la marca indicial única que tiene un solo referente a través de la luz. Peirce (1933) señala que individuos, unidades singulares, colecciones singulares de unidades y continuos singulares, mientras que Barthes (2007) lo centra en el particular absoluto. El principio de singularidad indicial tiene el origen en la unicidad misma del referente. Este, por definición no puede repetirse existencialmente, como señala Dubois, jamás puede cruzarse dos veces el mismo río (Dubois, 2008: 66).

En segundo lugar, el principio de atestiguamiento trae al frente la naturaleza misma de la fotografía. Testimonio, certificación y ratificación de la existencia del objeto que existió. En Barthes lo encontramos en el esto ha sido de toda imagen.

En tercer lugar, el principio de designación muestra lo que llama la atención en la fotografía. El punctum barthesiano que señala con el dedo hacia algún lugar. El mensaje sin código, la potencia designadora vacía de contenido, que no afirma nada, solo dice allí.

Desde este punto de vista, la fotografía puede mentir sobre la cosa dicha, pero jamás lo hará sobre su existencia puesto que esos tres principios funcionan para situarla en los términos de literalidad y causalidad que necesita para ser considerada como auténtica fotografía.

Hasta este momento no tenemos dudas de qué es una fotografía y de qué no lo es. Sin embargo, existe una creciente tendencia de imitar a las fotografías que se ha venido gestando desde los años sesenta y se centra en lo que Moxey (2015) señala una búsqueda de una división clásica entre una crítica de la representación y un énfasis en las propiedades de la imagen como presencia.

Nuestro estudio centra de una parte una crítica de la representación y, de otra, la búsqueda de esas propiedades de presencia como también apunta Gumbrecht (2004) en los medios digitales puesto que la apariencia de las imágenes que pretenden ser fotografías se diluye entre el mundo físico y el mundo digital en una democratización cada vez mayor por el uso de software digitales a través de dispositivos, cada vez más usuales, en nuestras sociedades.

Desde una genealogía en la imitación de ciertas prácticas artísticas en la suplantación de fotografías, encontramos a artistas como Gerhard Richter:

Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de la ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro. Podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada. Así, de hecho, los conceptos “reproductivo” o “directo” carecen de sentido. (Richter, 2003: 18).

Richter pinta, o crea, un mundo fotografiado como señala Luc Lang (2003; 95). Sólo es posible pintar como él lo hace. Donde todo está mediado por el aparato fotográfico, solo cabe hacer pinturas como fotografías, o mejor aún, fotografías con pintura. Richter crea un tipo de pintura que en esa suerte de imágenes encontradas se convierten en una pintura ready-made. Es decir, traslada la imagen, punto por punto, desde la objetividad de la foto a la objetualidad del cuadro. Richter se embarca en un debate de lo fotográfico en relación con una suplantación de lo pictórico. Entendiendo la pintura como un arte de máquina y considerando que hace fotografías con pintura.

En la actualidad, una buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas entienden las imágenes a través de los medios digitales, tanto por su propia materialidad en esos mismos términos, como en su forma de visualización globalizada a través de la circulación y la velocidad. La sintetización de imágenes, un camino emprendido en los años setenta del siglo pasado, se ha posicionado al frente considerando que las imágenes no tienen sentido fuera de la producción/creación, distribución y circulación de los entornos digitales. Las imágenes, en su default mode, son creadas para ser mostradas. Esta condición en la actualidad se ha vuelto exponencial al dinamizarse su exposición a través de la viralidad digital, perdiendo el sentido de exposición al recrearse continuamente en ella. Las imágenes, en su circulación y como señala Virilio al respecto de “La ilusión locomotriz”, se convierten en la verdad de la visión, al igual que las ilusiones de la óptica se asemejan a las de la vida. El propio Virilio, citando a Godard

señala: "El cine es la verdad 24 veces por segundo" (1998). No hay ya un único sol, con el motor nació un nuevo sol, capaz de cambiar las leyes de la visión y de vaciar la bolsa de la memoria, que suele quedar, en este sentido, llena, detrás de lo que se ve. Para percibir lo fugaz, lo fosforescente, lo instantáneo (figuras directas o indirectas producidas por las prótesis tecnológicas), la visión, pasiva, desprendida de la memoria, tiene que ser guiada". En este caso, la guía en tanto que imagen, nos sorprende, o mejor, nos desconcierta.

La apariencia como estrategia en la presentación de las imágenes

Como se ha señalado, la imagen fotográfica se asienta, desde su inicio, en sus máximas de certificación, atestiguamiento y designación, una literalidad y causalidad que guarda memoria con el objeto al que representa. Esta singularidad de la imagen, hace que su condición de literalidad sea irremplazable. Por ello, y sin embargo, a pesar de los distintos esfuerzos de los virtuosismos en la creación de nuevas imágenes de apariencia fotográfica, estas imágenes nunca pueden alcanzar tal estatuto ontológico en términos estrictos y desde definiciones tradicionales, puesto que su falta de existencia singular empírica, de conexión física con su referente, son imprescindibles para considerarlas como auténticas fotografías. El índice como signo que imita punto por punto a la realidad en forma de huella no se ve alterado: ni en la imagen foto analógica, ni tampoco en su versión digital.

Hasta este momento, la problemática no existe, puesto que, por muy parecidas a las fotografías, estas imágenes siguen perteneciendo al ámbito de lo procesual, lo rudimentario y la mediación de la técnica del artista, frente a una fotografía que es inmediata, mecánica y literal sin ningún tipo de mediación. Estas nuevas imágenes de apariencia visual fotográfica tienen su origen, generalmente, en impresiones captadas de la realidad, transformadas luego a partir de las posibilidades de la imagen digital en nuevas realidades que, a su vez, se alejan de la inmediatez del índice y, por tanto, de la certificación que supone el término esto ha sido.

Sin embargo, su verosimilitud y apariencia hacen que las confundamos con auténticas fotografías o fotografías puras, por su apariencia que imita una estética que trasciende su condición ontológica de propiedades físicas.

Son imágenes que suscitan, por tanto, forzar nuevas perspectivas en el discurso sobre lo fotográfico y sobre lo tecnológico, con sus particulares maneras de presentar sus objetos, para, en definitiva, desarrollar una crítica actualizada desde el interés de los nuevos

medios digitales y reconsiderar qué hace en la actualidad que una imagen sea una fotografía.

Desde este punto de vista, la condición indicial es tan solo una manera de entender la fotografía. Puesto que el tipo de plano, la luz, la composición o todas las cualidades que componen el lenguaje fotográfico se cumplen con estas nuevas imágenes que pretenden ser auténticas fotografías.



Imagen I

Proyecto de realidad virtual de N-VIDIA. <https://www.neoteo.com/esta-gente-no-existe-retratos-creados-por-inteligencia-artificial/>

Un claro ejemplo de esto mismo lo encontramos en el proyecto de creación de retratos con inteligencia artificial de N-VIDIA, el gigante gráfico, que suscita nuevas formas de creación de retratos a partir de la gestión de datos que circulan por la red. Son imágenes que combinan aspectos de múltiples personas generando una especie de replicante ficticio, que no pertenece a nadie en particular, a partir de las posibilidades del software digital. Como señala Barthes “la fotografía puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (...) toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 2007: 151). En estos casos, la

fotografía puesto que no es tal, miente sobre su existencia además de hacerlo sobre el sentido de la cosa, pero se confunde con ella a través de su estética. Nuevamente, encontramos imágenes que se camuflan con la apariencia de una fotografía y que circulan por la red como auténticas imágenes indiciales, creando y descubriendo lo real al mismo tiempo como señala Belting.

Más allá del proyecto del gigante gráfico, otra aplicación que está revolucionando la creación de imágenes por el alto grado de nitidez y detalle que puede conseguirse con sus herramientas es el software Procreate, un programa de Apple, para Ipad Pro.

Procreate y sus mundos de creación

La proliferación de software digital de creación de imágenes ha provocado que ciertos caminos del arte contemporáneo se fijen en el mundo de lo digital como una vía de escape y producción de imágenes de nueva factura donde a través de la circulación, ocupen un espacio que estaba consolidado por el espacio discursivo de lo fotográfico. Programas como el Procreate de Apple, son una herramienta del mundo de lo técnico al servicio de la representación, con recursos y filtros capaces de crear imágenes tan perfectas como las realizadas por una cámara fotográfica con la guía de un agente que se sitúa a medio camino entre el artista, el diseñador y el informático.

Este imaginario centra una realidad que debe ser analizada por la estética y los nuevos discursos sobre lo icónico. Se trata de imágenes creadas sobre la pantalla táctil de un ipad, los denominados dispositivos o tabletas digitales que, con los dedos, dibujan con mayor perfección y virtuosismo que la mejor cámara hace fotografías. Su encuadre, su enfoque, su precisión, su apariencia fotográfica, el plano, el ángulo, se acerca a lo que conocemos como fotografías. Si en los años setenta el hiperrealismo se preocupaba de imitar a las fotografías o ser más perfectas que ellas mismas, todo ello desde la materialidad de la pintura, la utilización de este tipo de software sustituye la práctica pictórica por la gestión digital de datos, filtros y capas, a través del enmascaramiento y sustitución del índice de las fotografías tradicionales.

Las fotopinturas digitales de Kyle Lambert creadas a partir de Ipad pro con la aplicación Procreate son un ejemplo concreto de imágenes que pretenden ser fotografías a través de las posibilidades del medio tecnológico. Como apunta Osborne, lo fotográfico invade la escena, capturando la esencia pictórica, y transformándola en cuasi-fotografías. Una imagen que muestra claramente lo que explicamos es la referida al retrato hiperrealista del actor Morgan Freeman. En esta imagen no somos capaces por más que lo intentemos

de averiguar su origen, si esta proviene del mundo de lo icónico y por tanto, de la mano de un artista, o de si proviene de la huella de una cámara fotográfica. Su condición de imagen digital y su apariencia impiden que podamos distinguir una de otra: no solo eso, sino la estética fotográfica de la que hablaba Richter cuarenta años antes sigue estando presente.



Imagen II

Retrato con IPAD y software Procreate de Morgan Freeman.

<https://www.semana.com/reproduccion-de-fotografia-de-morgan-freeman/368515-3/>

En este imaginario el concepto de pintura está presente únicamente en un sentido figurado, ya que la desmaterialización de la imagen digital en un sentido clásico del término impide cualquier recuerdo o rastro con una técnica tradicional pictórica. Incluso, prescindiendo del modelo, la imagen podría continuar pareciendo una fotografía. Algo parecido ocurre con los retratos realizados por Tomasz Welne con la herramienta digital Ipad pro y su aplicación procreate. Los retratos se diluyen entre lo real y lo verosímil, no desenmascarando el engaño y alimentándose de forma continuada en el trampantojo a través del cual se expresan. Lo mismo sucede con la obra del artista zaragozano Jaime Sanjuán, a medio camino entre la fotografía y la pintura, con unas imágenes que trascienden a través de su apariencia la propia condición indicial para relacionarse directamente con el mundo de la fotografía.

Más allá de la pintura hiperrealista, esta nueva iconografía se encuadra dentro de los cauces de la tecnicidad de la imagen contemporánea. Solo a través de las prótesis tecnológicas como señala Virilio es posible alcanzar este imaginario. Los objetos, como

en este caso son los hardware con los que se crean las imágenes, son la única parte física del proceso de creación. Las imágenes, a través de los distintos algoritmos, la interacción con los dedos del artista, y su puesta en circulación, consiguen parecer auténticas fotografías de estudio. En este caso, y para que la magia de la fotografía aparezca, deben intervenir tres elementos fundamentales, el software, el artista y la visualización en la pantalla; entre los tres consiguen presentar una imagen que, a pesar de la procesualidad de su configuración, simula ser una fotografía en términos de apariencia. Estos tres factores, agentes de este tipo de imaginario, actúan de la siguiente manera:

Primero. El software, a través de su espacio físico representado en forma de tableta digital, debe poner al servicio del artista las condiciones de posibilidad para que suceda. El software tiene la capacidad para que, con la habilidad del artista, éste convierta a la imagen en la imagen buscada. Pero son las codificaciones y algoritmos los que permiten que esto suceda. Las imágenes se traen al frente de forma procesual, continuada y desde su construcción a través del error. Aquí, el concepto de presencia entrelaza dimensiones temporales, como la experiencia en tiempo presente y dimensiones espaciales, que involucran aspectos relacionados con la distancia, la proximidad y la corporeidad (Martínez Luna, 2018). Esto es clave para comprender ante el tipo de imagen que nos encontramos puesto que, al no tener una relación de causalidad como sucede con las imágenes foto tradicionales, al prescindir de esa máxima donde la certificación de una presencia, el esto ha sido no se convierte en un esto no ha sido, obtenemos una imagen que comparte con la fotografía su apariencia, pero, en ningún caso, ni la inmediatez del aparato, ni tampoco la literalidad del referente real. El software nos brinda la oportunidad de hacer fotografías que, a su vez, no lo son, o mejor, no pueden ser consideradas como tales por no responder a la categoría de índice. Las construimos mecánicamente, asistidos por los filtros y capas del programa, alejándose con esto de la máxima de Peirce. Sin embargo, el concepto de presencia se viene adelante como en las fotografías. La presencia hace que estas imágenes de apariencia fotográfica tengan que ver con la corporeidad de una fotografía digital y, en este sentido, son una cosa tridimensional que va más allá de la bidimensionalidad de la imagen, puesto que tienen una presencia material en el mundo, tanto en el digital como en el físico.

Segundo. El artista, con sus dedos, consigue estirar las posibilidades representacionales del software creando una imagen tan perfecta como cualquier fotografía. El oficio de pintor no se expresa en este sentido. No existe rastro, huella, empaste o pincelada. No alberga ningún recuerdo ni memoria con una imagen procesual. Si a comienzos del siglo XX la fotografía vino a liberar al arte de su representación, en los últimos tiempos parece que la dependencia con la realidad es más fuerte que a mediados del s. XIX.

La tecnicidad del medio, el antiestilo de su propia configuración hacen que las imágenes pertenezcan al mundo de lo técnico y nuestro encuentro con él se funde en la percepción de una imagen que fuerza un pensamiento hacia lo tecnológico y lo aleja del rudimentario del oficio del pintor. Como señala Virilio (1998), el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores. Nuevamente, la apariencia es la que determina este resultado y la espectacularidad de la propia imagen es la que borra cualquier rastro de mano que exista detrás para su realización.

Tercero. La visualización y circulación en las pantallas es parte indispensable de este imaginario. Si no existiese la condición de pantalla digital, el alcance de estas pseudo-fotografías no causaría el mismo efecto. Las redes hacen que podamos ver y experimentar las imágenes de un modo que nunca antes había sucedido. El artista huye de los empastes, de las pinceladas, de todo gesto que recuerde a un cuadro tradicional; su objetivo es el de realizar una imagen técnica, mecanizada y con la ilusión de ser inmediata (Flusser, 2001: 31). La pantalla nos sumerge en la realidad empírica, heredera de una cultura televisiva donde lo que aparece es verdad. Se centra en mostrar y reproducir de forma fiel los contenidos digitales que circulan por la red. “Quien quiera que controle el territorio lo posee. La posesión del territorio no es primordialmente un asunto de leyes y contratos, sino, primero y mayormente, un asunto de movimiento y circulación” (Virilio, 1998: 50)

Estas imágenes artísticas en su apariencia de imágenes fotográficas se sitúan en lo que asimilamos como fotografías, en buena medida por su circulación a través de las pantallas con las que fueron creadas, hacen que debamos replantearnos qué entendemos por imagen foto en la actualidad.

Capacidad de agencia de las imágenes de estética fotográfica

La relación que el espectador mantiene con este imaginario podemos analizarla desde la aproximación a una teoría de la agencia material secundaria de las cosas, donde los sujetos y los objetos establecen una relación dialógica traspasando la condición estática de agente y paciente (Murillo-Ligorred, 2019), dentro de las fluctuaciones que pueden establecerse a través de esta particular vida de los objetos (Gumbrecht, 2004, Moxey, 2015). Partiendo del análisis de los dos términos fundamentales con los que Alfred Gell en su conocida *Arte y agencia* (1998) inicia su teoría, centrados en el “agente” y el “paciente”, encontramos una primera relación en la acción del productor de imágenes, en forma de agente. La asistencia del software también se sitúa cerca del plano del

productor, en este caso, es la herramienta necesaria con la que construir las imágenes. Sin embargo, su condición técnica las sitúa del lado opuesto, en posición de paciente de la acción de un sujeto. A su vez, el efecto producido sobre la superficie de la pantalla con los dedos sitúa al objeto en la acción del paciente. Esta primera relación de los distintos elementos que traen al frente la imagen técnica que establece un diálogo en la dirección en la que el agente es el artista o productor y el paciente la herramienta, el objeto con el que se construye la propia imagen. Existe una causa y un efecto que determinan que esto sea de este modo, por tanto, observamos una clara intencionalidad en la creación de este tipo de imaginarios.

Esto es, El artista hace un trazo o activa un recurso y por esa acción el software reacciona y ejecuta la orden. El propio Gell señala al respecto: “De forma típica, el agente lleva a cabo una acción y el paciente recibe o es el objeto de esa acción” (Gell, 1998: 5).

Pero, más allá de este primer nivel de interacción entre el sujeto de la acción y el objeto de la misma, podemos encontrar una capacidad atribuida al propio objeto. El objeto con su capacidad de afectar al artista también se enviste con una capacidad de agencia sobre éste. No se trata de buscar en las imágenes unas capacidades que no poseen. No se trata de ningún tipo de animismo en ellas, ni de atribuir propiedades que no pueden realizar o expresar. Las imágenes por sí solas no tienen una intencionalidad puesto que no son seres intencionales, ni poseen una capacidad de investirse en formas de hacer concretas. A pesar de esto último, las imágenes imponen una presencia particular que va más allá de la mera transmisión de intenciones ajenas (García Varas, 2019).

Sin embargo, la capacidad de agencia la encontramos en Gell cuando matiza al respecto, “un agente puede ser no sólo una persona sino también un objeto, una obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos causados por la voluntad, la intención y la mente” (Gell, 1998: 5). En la capacidad, como bien advierte Murcia Serrano (2019), a propósito de Gell, que “la mirada del idólatra llega a cruzarse con la mirada que la imagen le dispensa” (125). Las secuencias causales son, en este caso, las propias funciones informáticas del software activadas por la voluntad del productor. Un ejemplo son los denominados renderizados del software que definen las imágenes hacia una apariencia real de las mismas. El término de renderizado es un anglicismo que se refiere al proceso de generar imágenes visibles a partir de la información digital que introducimos en la tableta física. En este sentido, los renderizados son ejemplares, al igual que sucede con el dibujo, porque si bien la mano no está controlada por la línea que se prefigura antes de ser dibujada, el trazo que aparece es siempre una suerte de sorpresa para el dibujante: “En este punto uno se vuelve el espectador de sus propios esfuerzos por dibujar; esto es, uno se vuelve paciente” (Gell, 1998:45). Aquí es donde el objeto se

torna agente, en la sorpresa que muestra al dibujante y con un claro matiz claramente antropológico y social, en virtud del cual solo puede entenderse que un objeto sea agente en un entramado de relaciones comunitarias que se objetivan (Murcia Serrano, 2019: 126) a través de una agencia propia de los seres intencionales.

En este sentido, los trazos se transforman a partir de las posibilidades técnicas del software en imágenes de apariencia fotográfica. Las imágenes emprenden un viaje a partir de su propia creación que se expresa en términos de circulación acelerada y velocidad. “Las imágenes en movimiento adquieren nuevos significados y se abren a nuevos usos a través de su circulación en red” señala Martínez Luna (2019). A través de su circulación, las imágenes solamente muestran el resultado final de todo su proceso. Únicamente somos capaces de ver y observar su último paso, aquel que simula una fotografía. En este contexto de circulación a través de la velocidad, las imágenes son focalizadas, apropiadas, publicadas, compartidas e intercambiadas en los distintos dispositivos digitales, situaciones que no las desenmascara, puesto que, en la visualización de su finitud, lo que nos muestran es una cuasi-fotografía. El ritmo nos impide mirar más allá, reconocer en este imaginario si estamos ante una fotografía o ante un producto digital ficticio. Eso, o al menos, la capacidad de reflexión de ante qué estamos. De modo que, la velocidad de circulación es la clave central de la eficiencia comunicativa de la imagen (Martínez Luna, 2019). Es la imagen, en su circulación, la que ejerce una agencia sobre los espectadores en tanto que éstos observan una imagen foto, o la apariencia hiperrealista indetectable en la pantalla de una imagen de software. La agencia se encuentra en la inestabilidad que produce la imagen en el espectador, que lo subyuga o lo afecta de algún modo. La forma en que estas imágenes procesuales se presentan como inmediatas pasan por auténticas fotografías. Nuestra relación con ellas se establece en términos dialógicos interactuando con nosotros no solo por lo que cuentan, sino desde el medio en que lo hacen.

Nuevas narrativas sobre la foto objeto: horizontes para su ampliación

Las imágenes procedentes de software digital, como las presentadas a partir de la aplicación informática de procreate, muestran una clara alusión de presencia y pertenencia al mundo de las fotografías y prefieren la interpelación directa al juego retórico, se sienten más cómodas en la metalepsis que en la elipsis: se presentan delante del espectador para ser percibidas y tocadas (Martínez Luna, 2019: 58). Walter Benjamin en su análisis de la fotografía en relación con las obras de arte dice que “las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales -, esta presencia, que sería lo

cercano en ella, lo familiar, revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario” (Benjamin, 2003: 46). Esta circunstancia de la apariencia cercana de las cosas es la que promueve en este imaginario una pertenencia al mundo de la fotografía, pues lo extraordinario y lo lejano, que son los mecanismos de la máquina, se camuflan tras lo cercano de su apariencia final y tienen su lugar, como señala Murcia Serrano dentro de su dimensión social que posee paralela a la existencia de los humanos (Murcia Serrano, 2019: 135). Estos objetos siguen teniendo una presencia marcada en el mundo, puesto que su condición de imagen así lo manifiesta. La desmaterialización del propio *software* con el que son configuradas no impide que en su habitar en el mundo físico y digital no posean una materialidad igual a la de las propias fotografías (Brea, 2010). El aura, en el sentido de Benjamin, que poseen estas imágenes está relacionada con la magia de su apariencia en el mundo de las fotografías (Mitchell, 2017). No existe una mediación de la mano del autor, ésta se desvanece en las funciones informáticas del programa. Los renderizados son los que aportan el realismo necesario a la imagen para su apariencia hiperrealista, por lo que el aura de la imagen se encuentra en este punto.

El resultado final de la imagen no muestra el rastro del proceso, no existe por tanto un desenmascaramiento que las sitúe en los iconos y no en lo que en apariencia las vemos como índex. La presentación de las imágenes de software se hace en términos de inmediatez y no de procesualidad, mostrando una continuidad que se relaciona con la intimidad del documento fotográfico (Murillo-Ligorred, 2019). Un imaginario que se expresan en términos de indiferencia visual, de tecnicidad y mecanicidad traídas al frente por la propia estética literal de las fotografías. Si esta estética se centra en realizar con iconos resultados que en su apariencia señalan a índices, estamos ante una circunstancia donde las apariencias marcan el resultado final de los procesos. Si nuestras imágenes digitales creadas a través de este tipo de software nos muestran un tipo de imágenes que no podemos distinguir entre la literalidad de la imagen fotográfica y el dibujo terminado de un artista, nos encontramos ante lo que en apariencia son fotografías a todas luces (Murillo-Ligorred, 2019).

Por tanto, debemos repensar qué cualidades, más allá de la indicial, ostentan las fotografías en este nuevo tiempo y cómo identificarlas. Elizabeth Edwards y Janice Hart propusieron entender las imágenes fotográficas como cosas reconocibles que tienen una dimensión material clave en los procesos de recepción, y no como un elemento pasivo que permita la apariencia de la imagen en un medio físico (Edwards y Hart, 2004). Las fotografías son entendidas como una cosa tridimensional que va más allá de la bidimensionalidad de la imagen. Las fotografías tienen una presencia material en el mundo, “como depósitos químicos sobre papel (Edwards y Hart, 2004). La fotografía se

ve atropellada por los nuevos avances tecnológicos que se apropian de su puesta en escena. Por ello, en estos términos podemos ampliar los significados de la fotografía más allá de su estatuto indicial que la ha definido y distinguido durante algo más de siglo y medio, y forzar nuevas lecturas sobre lo icónico y lo fotográfico puesto que la tecnología se incorpora de forma fuerte a la representación desde el apropiacionismo, donde una de sus posibilidades actuales es la creación de imágenes cuasi-fotografías que imitan a la realidad, y siempre lo hacen en términos de apariencia fotográfica. Señala Belting:

¿Estaba Baudrillard en lo cierto cuando distinguió nítidamente las imágenes de la realidad y acusó a la práctica de las imágenes contemporáneas de forjar la realidad, como si ésta existiera totalmente aparte de las imágenes mediante las cuales nos la apropiamos? ¿Es posible distinguir las imágenes de la llamada realidad con tanta ingenuidad ontológica? (Belting, 2011: 316)

Moxey a este respecto concluye con que los artefactos visuales nos ofrecen un acceso amplio a las dimensiones de la experiencia emocional y psíquica (2015: 117). Las imágenes fotográficas o de apariencia fotográfica mantienen ese punto de fricción entre la ausencia del cuerpo, estudiado en Belting (2011), traídas al frente por su presencia en tanto que imagen. Así, las imágenes viven en la paradoja de llevar a cabo la presencia de una ausencia o viceversa (312).

Por ello, el horizonte de la fotografía se sitúa más allá de su condición indicial. Tienen que ver, con ese carácter mortuorio, que sustituyen aquella ausencia del cuerpo al que aluden, pero siempre en términos de materialidad. Según Elizabeth Edwards y Janice Hart (2004) la clave para entender estas imágenes cuasi-fotográficas, o fotografías fuera de su estatuto indicial, se sitúa en la materialidad como elemento formativo para la comprensión de las fotografías como imágenes sociales. Un enfoque que reconoce la centralidad de la materialidad y que permite mirar y utilizar las imágenes como objetos socialmente salientes, como activos y recíprocos en lugar de simples implicaciones de autoridad, control y consumo pasivo, por un lado, o de discursos estéticos y supremacistas por otro.

Las imágenes se convierten entonces en algo más que simples ilustraciones, sino universos que ofrecen una semántica creada de acuerdo a sus propias leyes que se materializa de forma inusualmente expresiva (Bredkamp, 2004: 21).

En este sentido, Hart y Edwards (2004) señalan que hay muchas formas de desarrollar y dilucidar la idea de las fotografías como cultura material. Lo fenomenológico, lo sensorial, la psicología de la percepción, la historia del coleccionismo, la historia de la exposición, la presentación, el estudio de los marcos expositivos y domésticos, la

etnografía de las prácticas fotográficas en muchas partes del mundo. Incluso en la era digital, cuando la materialidad de muchas imágenes se evapora en una serie de pulsos electrónicos, el deseo del objeto material permanece, ya que se seleccionan para imprimir fotografías producidas digitalmente, algunas en papel fotográfico, otras simplemente impresas a baja resolución en papel ordinario... La imagen se sitúa no como un derivado ni una ilustración, sino un medio activo del proceso de pensamiento (Bredenkamp, 2015). La fotografía entendida más allá de su estatuto indicial y relacionada directamente con la cultura material que dialoga desde su condición de imágenes sociales nos recuerda que “los artefactos visuales se niegan a ser confinados por las interpretaciones que se les imponen en el presente” (Moxey, 2015: 126). Una ruptura en la hegemonía de la imagen fotográfica que permite desarrollar nuevas formas de crítica en el terreno de lo icónico, en las fisuras de las narrativas y en la vida social de las imágenes, que continúan desarrollándose en el campo de lo teórico y tiene un reflejo en su vertiente educacional desde el sentido de la circulación y la demanda de imágenes participadas y compartidas.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. (2007).

BELTING, H. *An Anthropology of images: Picture, Medium, Body*, traducido por Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press. (2011).

BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*. (2003).

BOEHM, G. *¿Qué es una imagen?* Munich. Bild und text. (2006).

BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal. (2010).

BREDEKAMP, H. *Teoría del acto icónico*. Akal: Madrid. (2015).

DUBOIS, P. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: La marca editorial. (2008).

EDWARDS, E. y HART, J. (eds.) *Fotografías Historias de objetos: Sobre la materialidad de las imágenes*. Londres. Routledge. (2004).

FLUSSER, V. *La fotografía. Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis. (2001).

GARCÍA VARAS, A. Imágenes, agencia e intencionalidad. Modelos alternativos para una acción estética, en García Varas, A. (ed.), *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Madrid: Plaza y Valdés. (2019). pp. 17-45.

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press. (1998).

GUMBRECHT, H. U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press. (2004).

MARTÍNEZ LUNA, S. La imagen interconectada: participación, mimesis, cuidado, en García Varas, A. (ed.), *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Madrid: Plaza y Valdés. (2019). pp. 17-45.

- MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria: Sans Soleil. (2017).
- MOXEY, K *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia.* Vitoria: Sans Soleil. (2015).
- MURCIA SERRANO, I. De la ausencia a la presencia. Estudio comparativo y revisión crítica de algunas teorías en torno a la agencia material e icónica, en García Varas, A (ed.) *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas.* Madrid: Plaza y Valdés. (2019). pp. 115-141.
- MURILLO-LIGORRED, V. Actos de pintura y actos de imagen a través de index en la obra de Gerhard Richter, *Aisthesis*, nº 66, (2019). pp. 97-110.
- MURILLO-LIGORRED, V. Agencia y alteraciones en la estética de la imagen foto contemporánea. Información y circulación de imaginarios digitales, en García Varas, A (ed.) *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas.* Madrid: Plaza y Valdés. (2019). pp. 197-213.
- LANG, L. The photographer's hand. Phenomenology in Politics, en Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch y Luc Lang. *Gerhard Richter.* París: Dis Voir. (1995).
- OSBORNE, P. Painting Negations: Gerhard Richter's Negatives. *October*, vol. 62. (1992).
- PEIRCE, C. S. *Collected Papers 4.447*; Cambridge (Mass): Harvard University Press. (1933).
- RICHTER, G. Notas 1964-65, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad.* Barcelona: Gustavo Gili. (2003).
- VIRILIO, P. *Estética de la desaparición.* Barcelona: Anagrama. (1998).

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.03>

La fotografía como medio dinamizador de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica
Photography as a dynamic medium for artistic practices contemporary in Central America

Gabriel Galeano
Universidad de Granada

Resumen:

El presente artículo contiene un conjunto de reflexiones que se encaminan a explorar e indagar algunos de los aportes estéticos y artísticos de la producción fotográfica a la práctica artística contemporánea de la región centroamericana. La fotografía como género artístico ha sido escasamente empleada por los artistas contemporáneos centroamericanos, sin embargo, la producción fotográfica de Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto y Donna Conlon ha sido tan relevante y fundamental que ha logrado alterar y dinamizar el aparato productivo del arte en Centroamérica. Por tanto, demostrar la incidencia en el campo de la estética y del arte de los aportes del trabajo fotográfico de estos artistas es parte de los propósitos de este artículo.

Finalmente, el artículo intenta advertir sobre los peligros que conlleva la estetización como proceso, sobre todo, de aquellas fotografías que intentan revelarse en expresión desenfrenada contra el sistema, pero que terminan siendo víctimas de los procesos de estetización que todo lo neutralizan.

Palabras clave: fotografía, aparato artístico, prácticas artísticas contemporáneas, arte centroamericano, régimen estético.

Abstract:

This article contains a group of reflections that are directed to explore and investigate some of the aesthetic and artistic contributions of photographic production to contemporary artistic practice in the Central American region. Photography as an artistic genre has been scarcely used by contemporary Central American artists, however, the photographic production of Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto and Donna Conlon has been so relevant and fundamental that it has managed to alter and invigorate the productive apparatus of the art in Central America. Therefore, to

demonstrate the incidence in the field of aesthetics and art of the contributions of the photographic work of these artists is part of the purposes of this article.

Finally, the article tries to warn about the dangers that aestheticization as a process entails, above all, of those photographs that try to reveal themselves in unbridled expression against the system, but that end up being victims of the aestheticization processes that neutralize everything.

Keywords: photography, artistic apparatus, contemporary artistic practices, Central American art, aesthetic regimen.

Fotografía y contemporaneidad en Centroamérica

Las imágenes producidas desde los medios de reproductibilidad técnica han sido objeto de múltiples reflexiones. De hecho, han sido parte de las preocupaciones de diversas filosofías. Debemos de considerar que «siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes, y desde Platón los filósofos han intentado debilitar esa dependencia evocando un modelo de aprehensión de lo real libre de imágenes».¹ Sin embargo, los cambios en las técnicas y tecnologías de la imagen trae consigo «nuevas formas de producción, de lectura, de recepción, de consumo, de intercambio de imágenes, etc. Tales transformaciones tendrán radicales consecuencias en los significados de la imagen».²

En el caso específico de Centroamérica, diferentes actores que integran el mundo del arte también se han dado la tarea de debatir y reflexionar sobre las imágenes reproducidas desde las nuevas tecnologías y su incidencia en los procesos artísticos contemporáneos, así como los cambios provocados en los modos de la percepción y receptividad estética. De manera que, pensadores e investigadores de diversas disciplinas se han dado la tarea de dar respuesta a las diversas transformaciones e innovaciones que ha introducido la fotografía artística y sus productos derivados en el contexto de las artes visuales en la región centroamericana. Esta preocupación por debatir y dilucidar las transformaciones experimentadas a nivel de la imagen responde a una necesidad que se ha extendido desde la filosofía hasta saberes particulares como la semiótica o semiología y los estudios visuales.

Cuando el filósofo checo Vilém Flusser planteaba que la fotografía es uno de los fenómenos más sorprendentes del presente y del futuro inmediato, no dejaba de tener razón, puesto que la fotografía se ha convertido en información pura y, por otra parte, ha logrado mostrar de forma ejemplar la transición de la sociedad postindustrial a la sociedad de la información pura.³ Ahora bien, para los propósitos de este artículo interesa conocer los cambios paradigmáticos que ha provocado la fotografía a nivel del régimen de las artes en Centroamérica, pero también advertir sobre el peligro que conlleva la estetización de las imágenes fotográficas a lo que Theodor Adorno denominó arte auténtico.

La fotografía es un medio o género artístico de reciente exploración entre los artistas visuales del contexto centroamericano. Fue hasta la década de los noventa del siglo anterior que la fotografía, la instalación, la performance, el video arte y el arte contextual empezaron a integrar el aparato artístico de los artistas de la región centroamericana. La práctica sistemática de estos géneros artísticos contribuyó a generar nuevas formas en la

sensibilidad y la receptividad estética y, por supuesto, a renovar el régimen de las artes en Centroamérica. Sin embargo, la renovación del discurso artístico en la región, es decir, el paso entre lo moderno y lo contemporáneo, paradójicamente propició la pérdida de la radicalidad política del arte de la época de conflicto e introdujo los efectos depotencializadores y neutralizadores de la estetización.

El proceso de estetización como fenómeno que afecta a las obras de arte se dio en el marco de una situación de reajustes en lo político y lo económico, pero fundamentalmente en un contexto de apolitización de la política, es decir, en un momento que se caracterizó por la pérdida de la radicalidad política y de las aspiraciones revolucionarias que caracterizaron a los movimientos de vanguardia. En términos culturales a esta etapa puede denominársele como postmodernismo. En palabras de Fredric Jameson, el postmodernismo es un modo de producción o la tercera fase del capitalismo que «incluye estilos artísticos y culturales en su seno, pero que en realidad designa al capitalismo tardío como tal, que desde luego no ha pasado, sino que todavía está muy con nosotros».⁴

Las innovaciones en el aparato artístico y estético en la región centroamericana se debieron a causas exógenas y endógenas. Con relación a la primera, se considera un factor importante los cambios a nivel de la cultura y la sociedad producto de las transformaciones económicas y sociales impulsadas por la globalización y los reajustes en lo político. A partir de lo expuesto por Jameson en su libro *Postmodernismo revisado (2012)* se puede considerar tanto a la globalización como a la postmodernidad como la misma cosa, es decir, «dos caras de nuestro momento histórico o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente se halla inserto. Si se prefiere la terminología clásica, entonces la globalización es la base y la postmodernidad es la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo...».⁵

Para la década de los noventa del siglo XX, Centroamérica experimentó un proceso de pacificación producto de los acuerdos pactados entre los grupos insurgentes y los diferentes gobiernos del istmo, asimismo, en ese proceso se alcanzó un clima de estabilidad generado a raíz del fortalecimiento de la institucionalidad democrática -algunamente provechoso para la actividad creadora. En cuanto a las causas endógenas, se pueden considerar los reajustes y los cambios generados en el mundo del arte a partir de la adhesión de los artistas a visiones posthistóricas del arte.

Durante la década de los años treinta del siglo XX, el filósofo de nacionalidad alemana Walter Benjamin, reflexionó sobre las transformaciones que se experimentaron en los

modos de receptividad estética a partir del desarrollo de las técnicas de reproductibilidad de la imagen. Walter Benjamin fue de los primeros en advertir la influencia anestésica y alienante del arte en la época de la reproductibilidad técnica de la imagen, pero también logró advertir las modificaciones experimentadas en el aparato artístico a raíz de la serialización del objeto único e irreplicable, es decir, a partir de la pérdida del aura y la transgresión de la función cultural de las obras de arte por su reducción a bienes de consumo y de entretenimiento masivo. Para Benjamin el fenómeno aurático estaba condicionado técnicamente y, en ese sentido, lo que se volvía decisivo en el campo de la fotografía era la relación del fotógrafo con la técnica.

Benjamin supo reconocer que el arte de su época había sido ampliamente trastocado por las nuevas técnicas de reproductibilidad de la imagen, pues «los métodos mecánicos de reproducción no son sino una técnica reductiva y ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas».⁶

Asimismo, Benjamin vaticinaba «si se permite sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por entero, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud».⁷

Sin embargo, Benjamin mantuvo una creencia firme sobre el papel revolucionario que podía jugar el arte post aurático y, por tanto, le atribuía un valor emancipador. Por esa razón, Benjamin sostenía que el cine produciría receptores críticos, sujetos con conciencia preparados para la revolución. Con ello, Benjamin elogió el potencial cognitivo y en consecuencia político de la experiencia cultural tecnológicamente mediada. Aunque, la visión optimista se invierte al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)*:

«*Fiat ars, pereat mundi*, dice el fascismo, esperando de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica».⁸

En el caso específico de Centroamérica, críticos, comisarios, profesionales del campo de las letras, las ciencias sociales y la filosofía intentaron dar respuesta a los profundos cambios acaecidos en el círculo del arte durante la década de los noventa del siglo pasado, precisamente en el momento, en que el capitalismo impulsaba cambios profundos a nivel de la cultura y en el régimen estético de las artes. Dentro del corpus de reflexiones sobresale el trabajo de Bélgica Rodríguez, Virginia Pérez Ratton, Tamara Díaz Bringas, Mónica Kupfer, Adrienne Samos, Rosina Cazali y el de los críticos hondureños Carlos Lanza y Ramón Caballero. Cabe señalar que, la mayoría de estos intelectuales asimilaron de forma positiva los cambios que impulsaba a nivel del arte y la cultura el capitalismo

en su fase transestética. Para ellos, la nueva situación del arte dejaba atrás el compromiso militante y se iniciaba un periodo de mayor creatividad y exploración en el arte centroamericano. No obstante, este nuevo periodo no solo propició el «todo vale» en el arte, sino que se elevó a la categoría de obra de arte las obras que reproducían las formas de la vida cotidiana y empleaban estrategias más próximas al marketing y a la publicidad y, por otra parte, se empezó a cuestionar críticamente las pretensiones modernas de transformación de las formas del arte por medio de una revolución social y estética.

De la basta producción literaria en el campo de las artes, deseo hacer hincapié sobre el trabajo titulado *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas (2012)* de José Pablo Hernández-Hernández, pues se constituye como uno de los pocos esfuerzos por comprender el arte contemporáneo centroamericano desde la estética y, específicamente, por comprender los vínculos promovidos por la práctica artística contemporánea entre la imagen y la palabra; dichos vínculos, de acuerdo con el autor, han sido convertidos en estrategia de creación por un grupo de artistas contemporáneos en la región centroamericana al enfrentar los problemas y temáticas relativas al lugar, la sujeción y la mirada.

Para Pablo Hernández, en el contexto de posguerra, los artistas del istmo gestaron un tipo de producción que se caracterizó por la utilización de la palabra escrita como elemento estructural de sus obras. Este elemento predominante en la producción del arte centroamericano de fin de siglo, resulta vital para la comprensión de las diferentes dimensiones de las relaciones entre la cultura visual y la verbal en un espacio de inestabilidad económica, política, simbólica y cultural.

De acuerdo con Hernández-Hernández, las experimentaciones de los artistas contemporáneos centroamericanos entre la relación de imágenes y palabras evidencian la necesidad de alterar los registros simbólicos relativos al espacio, la sujeción, la violencia y la mirada, puesto que estos registros implican la lógica de instalación, interpelación, intercambio y fricción.

La investigación le permitió a Pablo Hernández comprender el valor cultural de la producción artístico contemporánea con las relaciones entre las imágenes y las palabras y, por otro lado, conocer el valor «de una determinada configuración del saber en la que se lleva a cabo una evaluación constante de la pretensión académica contemporánea de producir una ciencia de las imágenes, o una ciencia de lo visual, al lado de los jóvenes estudios culturales y estudios poscoloniales».⁹

Los cambios en el aparato artístico centroamericano generaron un amplio debate que, por cierto, fue ampliamente documentado por algunos actores fundamentales del

contexto artístico centroamericano. Para la mayoría de críticos, curadores y el resto de intelectuales de la región las transformaciones experimentadas en el régimen estético de las artes en Centroamérica fueron justas y necesarias, pues el arte centroamericano no solo permanecía aislado y marginado de los centros hegemónicos del arte, sino que adolecía de formas de expresión propias que contribuyeran de forma innovadora al desarrollo del arte universal. Asimismo, para la mayoría de críticos los planteamientos estéticos que fundamentaron la producción del arte centroamericano durante la época de conflicto se caracterizaron por la preeminencia de una perspectiva sociopolítica, con una fuerte influencia del marxismo y la teoría de la dependencia.

El crítico de arte de nacionalidad cubana Gerardo Mosquera se refiere a esta etapa del arte latinoamericano como arte de tradición militante. Para Mosquera, el contexto fue un aspecto central en el discurso de la tradición militante del arte, dado que es el modo particular y nuevo en que el contexto informa a la obra, pero lo que caracterizó a la nueva generación de críticos fue la forma en que el contexto participa en la obra, modelando desde al interior sus recursos visuales. Y, en ese sentido, para el crítico y curador cubano, resultó significativo un cambio en la forma en que los componentes culturales participan en el discurso simbólico de la obra de arte.

Esta práctica implica una presencia de lo cultural, interiorizada en la manera misma de construir las obras y sus discursos, pero también una praxis del propio arte, que establece constantes identificables, construyendo la tipología cultural desde la manera de hacer arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en este.¹⁰

En el espacio de la globalización cada vez más artistas de diversos contextos sitúan sus obras en un lenguaje artístico internacional y en la problematización de temas globales de actualidad.

El arte desde América Latina ha contribuido fuertemente a esta dinámica. Su neurosis identitaria es ahora menos seria, lo cual facilita una aproximación más enfocada a la creación artística. Contrario a los clichés del arte latinoamericano, los artistas contemporáneos tienden menos a representar elementos históricos, culturales y vernáculos, permitiendo así que sus entornos trabajen desde dentro de su propia poética. No es que hayan perdido interés en lo que sucede fuera del arte. Por el contrario: el arte desde América Latina sigue preocupado con su entorno. Pero el contexto tiende a aparecer menos como materia prima y más como un agente internalizado que construye el texto. La diferencia es, por tanto, construida cada vez más a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un set de «códigos internacionales».¹¹

Las reflexiones de Gerardo Mosquera se dirigieron a analizar las estrategias y las formas de participación e inclusión del arte latinoamericano en los circuitos globales del arte. Aun cuando las estrategias de participación se rijan desde las reglas de juego de los centros de poder e impliquen la pérdida de la radicalidad política que caracterizó buena parte del arte latinoamericano durante la década de los setenta y ochenta del siglo pasado.

En el modelo crítico propuesto por Gerardo Mosquera «América Latina» dejó de designar una unidad de sentido, y se disgregó en múltiples emplazamientos que son actuados desde el interior de las obras. Asimismo, desde la identificación de la apertura hacia el contexto, como elemento común del arte latinoamericano, comprendió el arte de la región a partir del modo en que las obras incorporan sus contextos respectivos.

En cuanto al arte producido desde las periferias Mosquera le atribuye la tarea de subvertir, alterar, pero en definitiva acomodarse a los discursos centrales.

La crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba reflexionó en diversos momentos sobre la situación de inmovilidad y el atraso del arte de la región centroamericana respecto a los procesos artísticos desarrollados en los países de mayor desarrollo cultural de América Latina. De manera que, para Marta Traba en el contexto de la región centroamericana «y parte del Caribe, es fácil imaginar la inmovilidad de las artes plásticas [...] la persistencia de los géneros, la imposibilidad del público de ir más allá del modelo real».¹²

Para Traba, la situación de aislamiento de Centroamérica no solo limitaba los procesos de producción artística, sino que volvía algo denso la voluntad de comprender qué estaba pasando en el mundo del arte y obnubilaba cualquier propósito de saber que ocurría en el ámbito peculiar de cada país. Asimismo, para la crítica de arte argentino colombiana las reglas de funcionamiento del arte centroamericano pasaban por:

La reducción de la creación artística a una mera tarea técnica; la falta de lealtad de los artistas más jóvenes con sus propias ideas y la sospecha premura con que pasan de unas a otras; la básica inseguridad de los comportamientos de los artistas, bien sean precipitados o, al contrario, demorados en seguir la moda; la desconexión parcial o total de los medios donde viven y actúan.¹³

En la línea crítica de Traba se encuentra el trabajo reflexivo de Bélgica Rodríguez que, por cierto, era de la idea que la región centroamericana presenta diversos conflictos. «Los puntos son el desconocimiento que de él se tiene. Los conflictos son un mayor grado de subdesarrollo en relación al resto de América Latina, el aislamiento de esta área y el mundo, y por último unas profundas limitaciones económicas y culturales».¹⁴

El panorama descrito por Marta Traba durante la década de los setenta y, posteriormente por Bélgica Rodríguez, experimentó un giro profundo durante la década de los noventa del siglo pasado. De acuerdo con el crítico y curador de arte de nacionalidad cubana José Manuel Noceda, a partir de la última década del siglo XX, el arte centroamericano generó una dinámica artística intensa y atractiva, justo en el momento en que se produjo un giro de 180 grados en las dinámicas culturales y en las producciones visuales que se materializaron durante la década de los noventa y se extendieron a través de la actualización de los referentes lingüísticos y conceptuales, y en el que llamó poderosamente la atención el desplazamiento de una tradición afincada en la pintura a la porosidad postmoderna, en un proceso que permitió conectar a Centroamérica a la producción simbólica contemporánea.¹⁵

En el proceso de gestación y renovación de los lenguajes artísticos contemporáneos en Centroamérica la fotografía ha tenido un lugar preponderante, no solo por generar nuevas posibilidades discursivas en el campo de lo simbólico, sino también por mostrar nuevas formas de exploración visual e impulsar una amplia transformación en géneros tradicionales como la pintura y la escultura.

No se puede obviar la profunda influencia de la obra del artista guatemalteco Luis González Palma y de la costarricense Victoria Cabezas en la producción plástica de los artistas que emprendieron cambios profundos en el aparato artístico centroamericano durante la década de los noventa del siglo pasado. Tanto Luis González Palma como Victoria Cabezas contribuyeron de forma esplendorosa a renovar y a expandir el horizonte de posibilidad creativa de los artistas contemporáneos en Centroamérica, sin embargo, su producción fotográfica más reciente se encuentra estetizada y, por tanto, la fuerza crítica y valor político de sus obras se depotencializa y degrada al adquirirse por los ricos coleccionistas como bellas mercancías.

El mundo es bello, es el lema de estas fotografías. En él se desenmascara la actitud de una fotografía capaz de situar mediante un montaje cualquier lata de conservas en el todo universal, pero que en cambio no sabe captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece, y que, por tanto, hasta en los lemas más alejados de lo real es más precursora de su propia venalidad que de su valor cognitivo.¹⁶

El lugar de la fotografía en las artes visuales de Centroamérica

La fotografía como recurso o medio de creación visual ha sido poco empleada por los artistas de la región centroamericana, sin embargo, ha sido muy utilizada como registro de acciones contextuales, es decir, como documento de obra realizada en espacio urbano,

en situación de participación y colaboración. Una prueba concreta de lo anterior, es el registro del trabajo de Regina José Galindo, Jessica Lagunas, Jorge de León, Aníbal López, Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Edgar Calel (Guatemala), la obra del colectivo *The Fire Theory*, Víctor Rodríguez, Alexia Miranda, Melisa Guevara, Ernesto Bautista, Mauricio Kabistan (El Salvador) las performances de Jorge Oqueli, Lía Vallejo y César Manzanares (Honduras), en la obra colaborativa de Ernesto Salmerón (Nicaragua), en la obra performática de Guillermo Vargas (Habacuc) (Costa Rica) y en la performance de los panameños Jonathan Harker y Humberto Vélez.

Para estos artistas, la fotografía ha desempeñado un papel muy importante en la documentación o registro de su trabajo contextual, pero se sigue planteando la interrogante si la fotografía documental de performances se concibe únicamente como documento o memoria detallada de una acción artística o, puede concebirse, como una obra derivada con los suficientes atributos artísticos y estéticos como para adquirir el estatuto de obra de arte. Para Barbara Clausen, el fotógrafo documentalista de la performance:

Desarrolla su propio lenguaje visual representando su relación con la acción. La presencia del *performer* es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado.¹⁷

Más allá de la discusión si la fotografía como medio documental de la performance es simplemente un registro o una obra derivada, se tiene que reconocer que los medios digitales han hecho posible que una acción perdure más allá del momento de su realización, constituyendo un fondo documental. Ahora bien, resulta extremadamente complejo dejar de lado las incertidumbres sobre las reacciones provocadas ante el espectador, es decir, si la imagen fotográfica alcanzó a tener el mismo impacto del instante en el que se realizó la acción.

Este trabajo no persigue la intención de reflexionar sobre la fotografía como documento de acciones contextuales, sino sobre aquellos artistas que han logrado tejer una poética y un discurso desde la fotografía artística. En esa dirección, resulta imprescindible hacer mención del trabajo del artista guatemalteco Luis González Palma, pues la contribución del trabajo fotográfico de este artista ha sido sumamente significativa para el desarrollo y expansión de las prácticas artísticas contemporáneas en la región centroamericana.

Relatar la experiencia artística de González Palma significa remontarse a los pilares del arte contemporáneo centroamericano, no solo por sus valiosos aportes estéticos y

artísticos, sino también por su contribución como gestor y promotor de las prácticas artísticas contemporáneas en Guatemala y el resto de países de la región. No se puede obviar la gestión realizada por Luis González Palma desde la Galería Imaginaria¹⁸ o desde Fundación Colloquia, «espacio de experimentación de nuevos lenguajes contemporáneos que puso en marcha dispositivos de discusión crítica, talleres de artistas internacionales y apoyo a propuestas vinculadas con el contexto social-cultural guatemalteco».¹⁹

Como creador, Luis González Palma es uno de esos casos excepcionales en el contexto de las artes visuales en Centroamérica, pues no direccionó su trabajo bajo el modelo estético del realismo socialista, por el contrario, se encontraba interesado en:

Buscar «otra» forma de reflejar o representar lo que sucedía en Guatemala a través de la imagen fotográfica, y lo que a mí me pasaba como individuo con miedo e incertidumbre ante la vida. Buscar un modelo que se alejara de las representaciones relacionadas con el fotoperiodismo tan presentes durante el conflicto armado y ajenas a la imagen publicitaria turística del país.²⁰

El aporte estético y artístico de Luis González Palma a las prácticas artísticas contemporáneas en la región centroamericana ha sido fundamental, de hecho, es uno de sus principales artífices. En cuanto a su producción fotográfica se puede decir que no solo ha influenciado a artistas de diversos géneros, sino que -como diría Walter Benjamin- es políticamente acertada. Lo anterior, no por orientar sus narrativas a un proyecto de emancipación o de transformación social, sino por ser una obra que promulga una poética compleja que incita el libre juego de la imaginación y unas formas de expresión que despiertan goce, placer y deleite estético. Al respecto, Walter Benjamin señalaba lo siguiente:

La tendencia políticamente correcta incluye una tendencia literaria. Y, para decirlo todo: que es esta tendencia literaria -contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política correcta-, y no otra cosa, lo que confiere calidad a la obra. La tendencia políticamente correcta de una obra implica, por tanto, su calidad literaria porque incluye su tendencia literaria.²¹

De manera que, para Benjamin una obra de arte es políticamente correcta por su calidad técnica y no necesariamente por manifestar una afiliación política de izquierda. En tal sentido, la obra de González Palma es políticamente correcta por sus implicaciones y aportes estéticos y, por ende, su presencia ha implicado un aporte fundamental en el campo de la fotografía y de las artes visuales de la región centroamericana.

Lo anterior, tiene una relevancia fundamental, puesto que, durante la época de conflicto en el mundo del arte de la región, a los creadores se les exigía un discurso que

contribuyera a la formación de la conciencia de clase, sin embargo, González Palma transgredió los paradigmas artísticos y los imaginarios simbólicos existentes. Para Walter Benjamin, las exigencias artísticas establecidas en aquel momento, por revolucionarias que parecieran esas tendencias, tenían «un efecto contrarrevolucionario mientras el escritor [expresase] su solidaridad con el proletariado solo mediante su actitud política y no en su condición de productor».²²

Benjamin cuestionaba de forma profunda a aquellos artistas que únicamente alimentan un aparato de producción, pero que no introducen ningún tipo de innovación o transformación. Está claro que este no es el caso de Luis González Palma, pues desde su condición de creador ha contribuido a desarrollar y revolucionar el aparato artístico de las artes visuales de Guatemala. En ese sentido, la obra de González Palma no tiene nada de rutinario, puesto que por principio no ha renunciado a introducir innovaciones en el aparato de producción, de hecho, se ha propuesto como relevo de una amplia tradición pictórica.

Para González Palma, su trabajo ha sido una reflexión sobre la mirada, le interesa responder a ciertas interrogantes sobre la constitución de algunos mecanismos perceptivos y cognitivos. En ese sentido, el trabajo fotográfico de González Palma evoca los mecanismos planteados por la fenomenología descriptiva. Pero no le interesa quedarse en el plano de la descripción, puesto que para él lo importante es cuestionar el orden de lo establecido, es decir, la forma en que se organiza las relaciones de poder, concretamente, la de la mirada como poder. Así, su fotografía le permite cuestionar la forma en que se ha condicionado la mirada o, más bien, la manera en que se posiciona el estar-en-el-mundo. José Pablo Hernández-Hernández se refiere a esta primera etapa de la siguiente manera:

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos presenta en sus primeras series de trabajos diversos modos de enfrentarnos con la multidireccionalidad y movilidad constantes de la mirada. El punto de partida de sus trabajos, frente a este tema, es claro y directo: lo que miramos, nos mira de vuelta y nos interpela en un espacio de encuentro de múltiples miradas. Por esta razón, la mirada no puede ser asumida si no es en un espacio de mediación entre las diversas direcciones y movimientos, intercambios y fricciones que ella misma pone en marcha.²³

En esta primera etapa, González Palma invita a examinar e interrogar la historia que ha producido las gradaciones de la mirada y, por ende, las formas de estar-en-el-mundo.

De modo que, González Palma en su proceso artístico invita a examinar el sentido de las formas y, por ello, crea imágenes que permitan otras percepciones del mundo, otras formas de comprensión de la realidad para modificarlo intersubjetivamente.

Durante la primera época de su trabajo, el artista guatemalteco creó ciertas metáforas a través de retratos frontales de mirada fija y directa que funcionaban como espejos de la subjetividad del artista. En los rostros de indígenas guatemaltecos, el artista se interrogaba y cuestionaba algunos aspectos existenciales fundamentales. En esta primera etapa se advierten algunas reflexiones sobre la belleza, la memoria y el tiempo como caída.

Una obra clave de este proceso es *La mirada crítica (1999)*, en esta fotografía un rostro de una mujer indígena nos observa con ojos luminosos, mientras en su frente expone una cinta de medición, símbolo de las operaciones de medida, clasificación y ordenamiento. La cinta de medición evoca la racionalidad matemática, la cultura occidental que organiza y normativiza el mundo de la vida a partir del cálculo y la legalidad de las ciencias duras. La cinta de medición se presenta como un elemento simbólico que cuestiona la racionalidad instrumental, sobre todo, por eliminar lo auténtico y suprimir a las personas. En la parte lateral izquierda de la fotografía el artista colocó la página inicial del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Barín y Aron intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. La religiosidad y la fe católica fue empleada durante la época colonial como instrumento de control y sometimiento. Para Antonio Acosta, «el objetivo de la implantación del cristianismo entre los indígenas, por parte de la Corona castellana y del Papa, no escapó a los intereses económicos coloniales»²⁴ y, en tal sentido, el papel de la iglesia católica fue determinante.

La joven indígena interpela con su mirada, por no decir, cuestiona o enfrenta al espectador. El artista con esta fotografía coloca a la mujer indígena como símbolo de las minorías oprimidas, marginadas e invisibilizadas por la sociedad ladina. En Centroamérica, los diferentes grupos indígenas desde la época colonial hasta nuestros días han sido víctimas del exterminio y la violencia colectiva, de la esclavitud y del sometimiento. Las fotografías de este momento confrontan «los rostros subalternos del indio, frente a los del criollo. A través de esa confrontación, se restaura la otredad del rostro indígena, tradicionalmente marginado por el discurso etnocéntrico occidental».²⁵

Luis González Palma con esta obra en específico intenta revertir el orden instaurado y, por ello, sitúa a la mujer en un primer plano con una mirada que interroga, cuestiona e increpa. La mujer retratada y perfectamente fotografiada ha cobrado conciencia de su lugar histórico, ya no se muestra simplemente como persona que soporta y padece, sino que ha empezado a cobrar la plenitud de su realidad. Para esta joven indígena «la realidad que es la historia ha sido larga, pesadamente padecida por la mayoría [...] y especialmente por esos que integran la multitud [...] pues le ha sido inasequible el único

consuelo: decidir. Pensar, actuar responsablemente o, al menos, asistir con cierto grado de conciencia al proceso que los devoraba».²⁶



Imagen I

La mirada crítica 100 x 50 cm,

Luis González Palma, 1998

En la obra *Anatomía de la melancolía* (1998) González Palma expandió su campo de exploración, pues esta serie no puede concebirse como fotografía pura, sino que la fotografía se integra con la pintura. En la parte superior del espacio plástico, el artista coloca dos retratos de tonalidades sepias (betún de judea), el primero, una mujer con un velo negro que disemina su mirada por el espacio y, la otra, una niña de facciones indígenas que observa de forma detenida al espectador. En ambas figuras, la luz golpea los rostros y descubre las formas, como si de una pintura barroca se tratara. Lo anterior, bajo la consideración que «la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros».²⁷

En la parte inferior del soporte se despliega un fino lienzo con un epígrafe bordado: *Anatomie de la Melancolie*.

Entre raíces y aire (1997) es una fotografía con técnica mixta compuesta de dos lienzos que conforman un espacio de 100 x 50 cm; en la primera estructura plástica, se encuentran superpuestas una serie de páginas de libros que en su parte inferior contienen un cementerio clandestino, el cual, no está definido de forma clara, sino más bien simulada. En la estructura derecha el espacio plástico se configura a partir del

retrato de una mujer indígena que dirige su mirada hacia los espectadores. La mirada provoca angustia con el propósito de mostrar cierto desasosiego.

En la obra de González Palma se manifiesta un deseo de reflejar cierta poética melancólica y, en efecto, es parte de su proyecto estético y político. Para el artista:

Hay una melancolía, pero no para añorar momentos pasados, como los acontecimientos dolorosos [...] La hay como una forma de mostrar un cierto desasosiego, una consciencia de pérdida. De saber que uno va quedando como despojo de un tiempo que sigue su rumbo. En mis retratos intento mostrar la desazón humana de buscar algo que jamás se tuvo ni se tendrá, que somos hijos de la pérdida, de un paraíso caído y de un dios que nos abandonó desde siempre.²⁸

La fidelidad del dolor (1991) es una estructura realizada con materiales diversos y tiene una dimensión de 100 x 100 cm, la obra formalmente es un tríptico fotográfico, en el plano central se encuentra el rostro de una mujer indígena con un velo de color negro. En los planos laterales emergen alas de paloma que logran ensamblarse con la imagen del plano central. Las fotografías tienen el mismo tratamiento cromático -betún de judea- y, por tanto, se perciben las mismas tonalidades. Desde este tratamiento técnico, el artista obtiene ricas tonalidades sepia, simulando suaves veladuras. La parte inferior se construye a partir de un color rojo que funciona como fondo o soporte de las imágenes superiores. Más que fotografías, la obra de Luis González Palma pareciera estar más cerca de la pintura, pero no una pintura tradicional, sino la pintura que se construye a partir del legado de las grandes vanguardias. El propio artista declara que «pintar la fotografía, rasgarla, pegarla, romperla fueron estrategias que fui inventando para poder tocar mi propia mirada, o la huella de mi mirada».²⁹

Luis González Palma ha manifestado que le interesa «la idea de una fotografía expandida, que pueda llevarse a otras disciplinas: a la escultura, al sonido, a la pintura. Una fotografía que no se quede en lo estrictamente fotográfico».³⁰



Imagen II

La fidelidad del dolor 100 x 100 cm,

Luis González Palma, 1991

La Rosa (1989) es una fotografía donde la muerte y la vida se entrecruzan. En el plano central del espacio plástico se encuentra una indígena guatemalteca que carga de forma ornamental rosas que, por cierto, sobresalen las de color blanco. En la parte superior de la cabeza de la mujer resalta un cráneo de una persona. Considerando la situación de contexto, la imagen podría interpretarse como un testimonio del atropello y los asesinatos masivos de miles de indígenas durante el contexto de la guerra civil en Guatemala. Aunque, el artista señala que para ese momento su deseo era «generar una mirada horizontal, sin jerarquías, quería que el modelo viera directamente a la cámara,

deseaba que generara una empatía emocional en donde el espectador pudiera reconocerse en su fragilidad y desasosiego». ³¹

El trabajo realizado desde la fotografía por Luis González Palma se ha caracterizado desde finales de la década de los ochenta del siglo XX y los primeros años del nuevo siglo por:

La representación de sujetos indígenas, la violencia y la colonialidad en un proceso continuado y de larga duración [...] Aquí se superponen, imbrican, alternan y tocan sin un orden preciso ni cronológico, representaciones de sujetos de guatemaltecos en situaciones que evocan diferentes momentos y procesos históricos de Guatemala. ³²

La serie de objetos intervenidos desde la fotografía *Raíces del Paraíso (1999)* navegan entre la escultura, la pintura, la fotografía y el arte objeto. Este conjunto de piezas simula los escapularios que se ofertan como souvenirs en los centros religiosos donde se practica la fe católica. Estructuralmente, estas piezas, son dípticos que alternan figuras bordadas al estilo barroco e imágenes del universo simbólico del artista: un balón de fútbol deteriorado y envejecido, una mujer guatemalteca con velo negro, una rosa blanca con espinas negras entre sus pétalos, una mujer con un texto sobre su frente que señala arráncame el miedo, un conjunto de balas y una silla en un salón envejecido. Cabe señalar que, gran parte de los símbolos empleados en la fotografía de González Palma provienen de sus recuerdos de infancia, sobre todo, imágenes que tienen su origen en la violencia practicada durante la época de la guerra civil y del imaginario simbólico de la iglesia católica. El artista guatemalteco manifiesta que su mirada nace en las iglesias. «Mi infancia y adolescencia las viví con miedo y con un deseo muy fuerte de encontrar un sentido a la vida en medio de un conflicto armado. Ese sentido lo encontraba en las iglesias». ³³

En el trabajo fotográfico de Luis González Palma es preponderante el dialogo con la historia de la representación del barroco, el cual, tiene una carga simbólica relacionada con lo espiritual y lo sagrado. Sin embargo, la obra reciente del artista guatemalteco – MÖBIUS- se constituye como una reflexión entre las dos formas de representación de mayor amplitud en el arte latinoamericano del siglo XX: la figuración y la abstracción geométrica. Para González Palma, la influencia para esta serie de fotografías proviene de:

La figuración con el arte barroco y desde la abstracción con los movimientos que se dieron principalmente en países como Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela o Cuba, para citar los ejemplos más importantes. Los movimientos abstractos que se dieron en el continente tenían una forma de ver el arte que era distinta a la abstracción que se dio

en Europa, era totalmente utópico y generó varios movimientos que tuvieron una enorme vigencia y evolución: Madi, Perceptista, Neoconcretismo, etc.³⁴

El aporte del trabajo fotográfico de Luis González Palma ha sido preponderante para el desarrollo de la práctica artística contemporánea en la región centroamericana. Su legado se extiende desde la fotografía, la pintura y la escultura, artistas como Walterio Iraheta (El Salvador) y Darío Escobar (Guatemala) han nutrido notablemente sus poéticas a partir de los aportes formales y estructurales de la obra de González Palma.

Otra artista de la fotografía con incidencias notables en el desarrollo del arte contemporáneo de Centroamérica es Victoria Cabezas. Vicky Cabezas, como se le conoce en el mundo del arte de Costa Rica, ha realizado gran parte de su trabajo artístico desde la fotografía, pero también trabaja a partir de la utilización del documento como elemento vinculante a la memoria y el testimonio. De acuerdo con María José Chavarria, «Cabezas introduce, además, elementos que vinculan lo objetual con el lenguaje gráfico-tipográfico, asociado al replanteamiento de distintas nociones sobre el Arte».³⁵

Parte de la obra de Victoria Cabezas intenta recuperar las tradiciones populares, sobre todo, las que se relacionan a distintas expresiones asociadas al culto religioso. Una prueba concreta de lo anterior, son las obras *Negocio en el mercado (1984)*, *Imagen en dormitorio (1985)*, *Pescadería en el mercado (1985)*, *Rincón en cocina (1985)*, *Rincón en el mercado (1985)*, *Rincón en dormitorio (1985)* y *Habitación de la casa de la Familia Aguilar Quirós (1996)*.

Cabe señalar que, para la década de los ochenta del siglo XX, Centroamérica se encontraba subsumida en medio de conflictos armados y, en la mayoría de los países, se manifestaba una amplia violación de los derechos humanos, sobre todo, de los sectores que simpatizaban con las organizaciones que pregonaban una transformación radical de la sociedad centroamericana. Y, a pesar de que, Costa Rica era la excepción, no se puede obviar la influencia del realismo social entre los artistas plásticos y las vanguardias literarias. No obstante, no fue el caso de Victoria Cabezas quien se propuso indagar desde la fotografía otras aristas de la subjetividad y, por tanto, representar aspectos que no eran parte del ideario y del programa artístico que marcó a los artistas de la región durante la época de conflicto. Las fotografías señaladas con anterioridad se distancian de los imperativos del momento y, en estas obras, se percibe la necesidad de construir un tipo de narrativa desde la relación del artista con el imaginario simbólico religioso. Pero también, se trata de registrar, o más bien, retratar los momentos percibidos e interiorizados por el sujeto creador. Cabezas con este gesto nos recuerda que:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes...³⁶

Esta experiencia artística vislumbra que, en Centroamérica, pequeña porción de América Latina, «la noción de «religiosidad popular» esconde, a partir de creencias y prácticas múltiples, toda una heterogeneidad de imaginarios religiosos».³⁷

Este modo de representar lo popular y lo religioso se mantendrá en la propuesta fotográfica de Victoria Cabezas, sin embargo, hay un avance en el tratamiento técnico de las imágenes. La representación de lo tropical también ha sido uno de los ejes conceptuales que ha marcado la propuesta fotográfica de Victoria Cabezas. La intencionalidad de este momento ha sido captar fotográficamente las percepciones y las conformaciones identitarias de lo local. La serie fotográfica y performances *Banana Thesis (1973)* reflexionan críticamente sobre la percepción peyorativa y racista de los norteamericanos sobre los habitantes de la región centroamericana. En ese sentido, Cabezas emplea el banano como símbolo para ironizar y cuestionar la expresión colonialista de *Bananas Republics* y para hacer referencia a las dinámicas socioeconómicas y culturales de historia centroamericana. Cabe señalar que, el término:

Banana republic es un término peyorativo que se usa para referirse no solo a un país considerado políticamente inestable, sino también empobrecido y atrasado, cuya economía depende de unos pocos productos de escaso valor agregado (simbolizados por las bananas), gobernado por un dictador o una junta militar que encabezan un Ejecutivo muchas veces autoritario o fraudulentamente legitimado. A estos países también se los suele llamar «republiquetas bananeras». Otro rasgo notorio de este estereotipo es que en la «república bananera» la corrupción constituye una práctica corriente en cada aspecto de la vida cotidiana; que la desobediencia de las leyes es algo común. También suele identificarse como característica el poder casi absoluto que ejerce sobre el gobierno de ese país una gran empresa extranjera (o varias de este tipo), ya sea mediante sobornos a los gobernantes o por simple ejercicio de su poder financiero, apoyando a las élites o a la oligarquía local en la defensa de la ideología imperialista e impulsando un discurso anticomunista a través de los medios.³⁸

La necesidad de representar la cultura popular costarricense desde la fotografía no es algo propio de Cabezas, también es una constante en la obra fotográfica de la artista costarricense Cinthya Soto. Soto construye imágenes de gran formato a partir del ensamblaje de los distintos planos del objeto representado.

«Miradas parciales, múltiples tomas, variables puntos de vista son algunos de los recursos que pone en juego la obra [...] de Cinthya Soto [...] Y para acercarnos a ella, quizás convenga también las visiones parciales, el cambio de ángulo, el diverso enfoque».³⁹

La artista panameña Donna Conlon irrumpe esta línea de retratar lo cotidiano para fotografiar paisajes urbanos, los vestigios de la sociedad de consumo, las pilas de desecho y su impacto ambiental. En esta línea conceptual se enmarca su serie fotográfica *Synthetic Landscape* (2007). Con la misma fuerza crítica se presenta su serie fotográfica *Cityscapes* (2008), la cual, se presenta como un retrato crítico de la constante metamorfosis que experimenta la Ciudad de Panamá, espacio urbano sometido a vertiginosos cambios y transformaciones a partir de su expansión y crecimiento económico.

La serie fotográfica *Coexistencia* (2008) es una reflexión crítica sobre la división social, política y económica de la humanidad a partir de la intervención de restos de hojas que son cargadas por hormigas rojas. Con esta propuesta fotográfica, Donna Conlon nos recuerda que la naturaleza no conoce de nacionalidades, razas o posiciones económicas, por ello, esta obra apunta a cuestionar la sociedad que genera antagonismos, nacionalismos y profundas contradicciones sociales.

Hemos señalado con anterioridad la poca participación de los artistas de la región en las prácticas artísticas derivadas de la fotografía y, por otra parte, son escasos los artistas de la región centroamericana que han logrado romper con la tradición foto-periodística y proponer obras que alteren el aparato artístico del arte centroamericano. Sin embargo, artistas como Luis González Palma, Victoria Cabezas, Cinthya Soto y Donna Conlon han logrado incidir de forma profunda en las prácticas artísticas contemporáneas. Ahora bien, ocupan un lugar preponderante los dos primeros, no solo por ser pioneros de la fotografía en el arte centroamericano, sino por mantener una producción de consistencia y calidad visual durante su trayectoria como creadores. De la producción poética y visual de Luis González Palma han logrado nutrirse una red de artistas de El Salvador y Guatemala que han desplegado su actividad creadora desde la pintura, la escultura, el videoarte, la fotografía, la instalación y el diseño. Del legado de Victoria Cabezas se identifica una fuerte influencia en la producción fotográfica de Cinthya Soto y en la obra de Priscila Monge.

No se puede cuestionar la alta calidad estética y artística de la producción fotográfica de los artistas centroamericanos, lo problemático de estas fotografías es que están tan bien realizadas y elaboradas que tienden a diluirse con excesiva facilidad en los ambientes estetizados. La estetización como fenómeno tiende a anular la fuerza crítica de aquellas

obras que se expresan de forma desenfrenada contra el sistema, pero que al sobredimensionar la belleza como cualidad primaria tiende a anular las otras dimensiones (cognitiva-moral).

La naturaleza crítica y política de muchas de estas obras queda depotencializada y neutralizada al ser adquiridas como bellas mercancías por los ricos coleccionistas, o bien, al ser sobrevaloradas por los espectadores por sus cualidades estéticas tradicionales, anulando con ello, el juicio crítico y la reflexión moral. Para los actores del mundo del arte no es nada extraño que el arte de nuestro tiempo tiende a sucumbir a las exigencias del mercado y de las instituciones artísticas, lamentablemente los artistas de la fotografía en Centroamérica no aportan mecanismos de resistencia para contener los procesos de estetización, es decir, no han logrado articular procesos de desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales. He ahí su peligro y, probablemente, su fatal destino. Sin embargo, nada está decidido, la última palabra la tienen los artistas.

¹ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2005, p.215.

² García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p.50.

³ Véase Flusser Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, Sigma, 1990.

⁴ Jameson, Fredric. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Gráficas Varona, 2012, p.21.

⁵ Jameson, p.23.

⁶ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.49.

⁷ Benjamin, p.52.

⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro, 2018, p.60.

⁹ Hernández-Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012, p. 20.

¹⁰ Mosquera, Gerardo. *Arte que va hacia afuera. Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1997, pp. 23.

¹¹ Mosquera, Gerardo. «Esferas, Ciudades, Transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura», *ArtNexus*,48, 2004, p. 87.

¹² Traba, Marta. *Arte de América latina, 1900-1980*. Nueva York/Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 8.

¹³ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo XXI editores, 1973, p.120.

¹⁴ Rodríguez, Bélgica. *Arte centroamericano una aproximación*. Caracas: Editorial Ex Libris, 1994, p.12.

-
- ¹⁵ Véase: Noceda, José Manuel. «Centroamérica en las bienales de la Habana», en VII Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, Managua: Fundación Ortiz Gurdian, 2010, p. 34-57.
- ¹⁶ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.50.
- ¹⁷ Clausen, Barbara. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*. Viena: MUMOK, 2005, p. 10.
- ¹⁸ Galería Imaginaria fue un proyecto que surgió bajo la iniciativa de Luis González Palma y Moisés Barrios, posteriormente se sumaron César Barrios, Daniel Chauche, Sofía González, Erwin Guillermo, Pablo Swezey e Isabel Ruiz. Rosina Cazali, contribuyó con el colectivo desde el comisariado de arte. El proyecto surgió bajo la iniciativa de un grupo de jóvenes artistas para experimentar con los nuevos modos de producción del arte, en un contexto de restricciones civiles y democráticas.
- ¹⁹ Fuentes Guaza, Luisa. *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*. Salamanca: Kadmos, 2013, p.360.
- ²⁰ Valdés, Emiliano. «Imaginaria por Imaginaria». *Terremoto, Contemporary art in the Americas* [en línea]. 2015, <https://terremoto.mx/revista/imaginaria-por-imaginaria/> [Consulta el 24 de abril de 2021].
- ²¹ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2016, p.9.
- ²² Benjamin, p.17.
- ²³ Hernández-Hernández, Pablo. «La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas» [en línea]. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html> [Consulta: 23 de abril de 2021].
- ²⁴ Acosta, Antonio. «Iglesia, intereses económicos y teología de la dominación: contradicciones en la evangelización de la América Española. Perú, siglo XVI». *Diálogo Andino* [en línea]. 2016, 49.https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071926812016000100036&lng=es&nrm=iso [Consulta el 25 de abril de 2021].
- ²⁵ Torres, María Dolores. «Arte en Centroamérica: 1980-2003. Últimas tendencias». *Revista de Historia*, 17, 2004, p. 15.
- ²⁶ Zambrano, María. *Persona y democracia*. Barcelona: Anthropos, 1988, p.12
- ²⁷ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2005, p.26.
- ²⁸ Martín, Jorge. «Luis González Palma». *Revista de fotografía Ojos rojos* [en línea]. 2019, <http://www.revistaojosrojos.com/luis-gonzalez-palma/> [Consulta: 27 de abril de 2021].
- ²⁹ Crespo MacLennan, Gloria. «Luís González Palma, la huella de una mirada». *El País, Babelia* [en línea]. 2019, https://elpais.com/cultura/2019/05/02/babelia/1556796010_854080.html [Consulta el 29 de abril de 2021].
- ³⁰ Crespo MacLennan, s.p.
- ³¹ Martín, Jorge, s.p.
- ³² Catelli, Laura. «Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma». *Caiana*, 5, 2014, p. 14.
- ³³ Crespo MacLennan, s.p.
- ³⁴ Martín, Jorge, s.p.

³⁵ Chavarría, María José. *Propio y ajeno*. San José de Costa Rica: MADC, 2012, p. 9.

³⁶ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2005, p.221

³⁷ Baeza, Manuel Antonio. «Imaginarios sociales religiosos: intramundanía y extramundanía en la cultura religiosa popular urbana en Chile». *Revista de Ciencias Sociales*, 9, 1999, p.66.

³⁸ Amaya Jorge. «La banana republic: imaginarios bananeros de la identidad hondureña representados en tarjetas postales», en Adolfo León Atehortúa Cruz (ed.), *América Latina. Episodios de historia social y política*. Buenos Aires-Bogotá: REDUCAR, 2021, p.183.

³⁹ Díaz Bringas, Tamara. *8 tomas a destiempo*. San José de Costa Rica. TEORÉTICA, 2007, p.5.

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.04>

Introducción a la fotografía cómica: una aproximación estética a la experiencia humorística a través de la imagen fija
Introduction to comic photography: an aesthetic approach to the humorous experience through the still image

Xabier Ortiz de Urbina Arandigoien
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen:

La imagen fotográfica, al igual que sucede con otros fenómenos estéticos, puede resultar generadora de una experiencia humorística en quien la observa, de forma que dicha fotografía adquirirá un carácter cómico a ojos de su observador. Si bien existen limitaciones que son propias del soporte fotográfico a la hora de imitar aspectos risibles del comportamiento humano, cabe explorar las posibilidades de generar contenido cómico con las que cuenta la imagen fotográfica y ver cómo se puede hacer un uso satisfactorio de ellas.

Palabras clave: Fotografía, humor, estética, comedia

Abstract:

Photographic images, as other aesthetic phenomena, can generate a humorous experience in the observer, so that means they will acquire a comic character in the eyes of the observer. Although there are limitations that are inherent to the photographic medium in order to imitate laughable aspects of human behavior, it is worth exploring the possibilities of generating comic content that the photographic image has, and seeing how it can make a successful use of them.

Keywords: Photography, humor, aesthetics, comedy

Introducción

Toda creación reconocida como artística es fundamentalmente –o fundacionalmente– paradójica. Es decir, se parece en mayor o menor medida a la realidad pero a su vez difiere de ella. Cada soporte o forma expresiva constituye su propia paradoja en la medida en que cada una de ellas forma un parecido particular al flujo de la vida: según la clasificación establecida por el semiólogo Christian Metz¹, el teatro sería la forma más rica en índices de realidad mientras que la fotografía y por último la pintura serían las más pobres debido esencialmente a su incapacidad de registrar el movimiento.

De esta manera cada una de las formas paradójicas cuenta con sus propias posibilidades de generar contenidos potencialmente cómicos. Parecerse mucho a la vida, como en el caso del teatro, puede tener sus ventajas, por ejemplo, a la hora de imitar o parodiar los aspectos más ridículos del comportamiento humano. Sin embargo, ese mismo *parecerse mucho a la vida*, como sucede, por ejemplo, en el caso del cine-documental, puede resultar a su vez contraproducente en la medida en que la distancia emocional con los personajes no es suficiente como para reírse de ellos.

Si se piensa en el soporte fotográfico, sucede que la falta de movimiento y de sonido lo sitúan inevitablemente detrás del teatro o del film en términos de potencial representativo. No son pocas las veces en las que un gag visual requiere de al menos dos fotografías, de manera que su potencial cómico reside precisamente en aquello que sucede o imaginamos que sucede entre una y otra imagen. Pero, como se verá, esa distancia ontológica respecto al acontecer real puede, al mismo tiempo, –concretamente en términos de ahorro emocional y energético, hablando al estilo freudiano– suponer un salvoconducto emocional a la hora de perseguir resultados humorísticos.

Sería ingenuo pensar que el soporte fotográfico cuenta con algún tipo de rasgo específico que lleve a una experiencia humorística específica. La fotografía pone sobre la mesa unas condiciones de posibilidad básicas en las que introducirse estéticamente para pasar a explorar las posibilidades cómicas de cada fotografía. Seguiremos, de esta manera, la advertencia de Barthes: “del mismo modo que es lícito hablar de una foto, me parecía improbable hablar de la Fotografía”². Asimismo, sería igualmente ingenuo pensar la fotografía de nuestros días –digital– desde la tensión ontológica establecida por Bazin, Benjamin o Sontag a propósito de la fotografía de su tiempo, a saber, la fotografía analógica o fotoquímica.

Fenomenología de la fotografía digital

La aparición de la fotografía digital y su consolidación durante las últimas décadas ha tambaleado el planteamiento ontológico de algunos autores destacados como Benjamin, Bazin o Barthes, cuyo proyecto consideraba a la cámara fotográfica capaz de capturar lo real más allá de lo real:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana (...) Solo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis³.

Los programas de ordenador que permiten manipular las imágenes –hasta el punto de elaborar composiciones que pasan perfectamente por fotografías tomadas de la realidad inmediata– han pasado a formar parte de la ecuación de una nueva hermenéutica de la imagen fotográfica, de manera que un aura de escepticismo recorre la mirada contemporánea. Si en el contexto analógico aun había motivos para creer en la utopía realista de la imagen fotográfica, la tecnología digital exige, más bien, concebir la fotografía como un arte pictórico. Sin embargo, no todo se ha perdido de esa ontología proyectada por Benjamin y otros autores, ya que, como indica Josep M. Català, lo que en el contexto digital aun perdura es la técnica fotográfica, es decir una mirada particular del mundo sobre sí mismo:

No cabe duda de que la imagen digital puede derivar hacia lo abstracto, pero donde se establece de manera más incisiva el debate en torno a sus transformaciones es en el ámbito de las imágenes figurativas, por el hecho de que en ellas persiste el eco de lo fotográfico. Y persiste no sólo porque se conservan los trazos de un vago concepto de lo mimético que ya pertenecía al ámbito de la pintura, sino porque este mimetismo tiene, a partir de la instauración de la técnica fotográfica, unas características particulares (...) más allá del hecho de que un caso la imagen es analógica y en otro, digital, o para decirlo desde otra perspectiva: en un caso es básicamente metonímica, en el otro básicamente metafórica⁴.

Al apostar por la permanencia de *lo fotográfico*, más allá de las ulteriores implicaciones de que la técnica sea fotoquímica o digital, se debe argumentar en dos tiempos al respecto de las posibilidades cómicas de la fotografía. En primer lugar se debe considerar la *poiesis* fotográfica en su conjunto y discernir acerca de cómo la imagen fotográfica juega sus cartas en busca de una experiencia humorística en quien la mira. En segundo lugar, y como se ha dicho, la irrupción de la tecnología digital en el terreno fotográfico exige

una nueva fenomenología, en la que la experiencia humorística se verá beneficiada en algunos casos y perjudicada en otros, como pasaremos a observar a continuación.

De tal manera, partimos de que la imagen fotográfica cuenta con una posición de inferioridad en comparación a otras formas paradójicas –como la imagen en movimiento o el teatro– de cara a construir contenido potencialmente cómico, dada su pobreza en índices de realidad y, por tanto, de representación. A esto se suma una tradición hermenéutica donde la exigencia de realismo es alta, de forma que la imagen fotográfica ha sido y es especialmente sensible a la impostura, la manipulación o la falta de ética por parte del fotógrafo. Dichos factores resultan contraproducentes de cara a fines humorísticos: “La fotografía solo es laboriosa cuando engaña”⁵, dice Barthes. Sin embargo, la nueva hermenéutica nacida de la fotografía digital abre la posibilidad a relajar las exigencias de realismo respecto a la imagen fotográfica, lo cual puede beneficiar su potencial cómico.

Apuntes metodológicos

Los autores que más páginas han dedicado a la cuestión de lo cómico han realizado una profunda labor de identificación de infinitas formas discursivas y de tropos que pueden posibilitar una experiencia humorística, así como la clasificación de diferentes dimensiones de lo cómico: destaca la distinción entre lo *cómico significativo* y lo *cómico absoluto* de Baudelaire⁶, la teoría del contraste de T. Lipps⁷, la llamada *interferencia de las series* de Henri Bergson en su ensayo sobre la risa⁸ o el exhaustivo estudio de las distintas formas del chiste realizado por Freud en su tratado sobre *El chiste y su relación con lo inconciente*⁹. Sin embargo, este último dedica la segunda parte de su tratado a introducirse en la particularidad de la experiencia humorística –en relación a las formas del chiste a las que se refiere en la primera– y adopta una necesaria posición relativista en contraposición a la postura de Bergson, quien parece dar a entender que ciertas formas retóricas garantizan una experiencia humorística de manera universal: “Los afectos individuales y la diversa disposición espiritual explican, en cada caso particular, la génesis o la ausencia de la comicidad”¹⁰.

El estudio de las posibilidades cómicas de cualquier fenómeno estético requiere de dicha posición, así como de entender el potencial cómico del objeto estético y la experiencia humorística como elementos distinguidos pero inseparables: “El esencial parentesco entre ambos procesos es tan poco dudoso, –la comicidad y el humor– que una tentativa de esclarecer lo cómico tiene que proporcionarnos, por lo menos, algún dato para la

inteligencia del humor”¹¹. De cara a analizar el fenómeno fotográfico se debe, pues, proceder de tal manera.

Discusión: sobre el potencial cómico de la imagen fotográfica

Como se ha dicho, se debe reconocer en la imagen fotográfica una cierta posición de inferioridad de cara a generar contenido potencialmente cómico en comparación con otros fenómenos estéticos tales como la imagen en movimiento o el arte teatral, en la medida en que se trata de un soporte ciertamente limitado a la hora de imitar el acontecer real. Aristóteles dijo, con la obra teatral como principal referente estético, que la comedia es “una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo”¹², de manera que el fotógrafo que persiga un resultado cómico deberá ir en busca de faltas que no requieran una imitación dinámica de la acción para ser comprendida. No es de extrañar que el género más vinculado al humor en el contexto de la imagen fija –en este caso, en la pintura– sea el de la caricatura, ya que atiende y exagera faltas de carácter estático como, por ejemplo, una nariz de tamaño desproporcionado en relación al tamaño de la cara o unas orejas excesivamente separadas del cráneo.

Sim embargo, volviendo al fenómeno fotográfico, el hándicap de la falta de dinamismo puede ser contrarrestado por una particular capacidad de convocar un movimiento interesado en la imaginación del observador.



Imagen 1
René Maltête



Imagen 2
Pau Buscató

Dejando para después la discusión fenomenológica entorno a la fotografía analógica y digital, la capacidad de convocar un movimiento interesado es evidente en ambas fotografías (Imagen 1 e Imagen 2). En la veraniega fotografía de René Maltête uno no sólo observa el estampado de las camisetas de los tres personajes, sino que la imagen tiene la capacidad de evocar toda una secuencia de acontecimientos de carácter imaginario que llevan al niño a vestir esa camiseta. Viene al caso recordar que Bergson, en su tratado sobre la risa, destaca que la mecanización de la vida es una de las

principales fuentes de comicidad. En el caso de la fotografía de Maltête, es la propia producción de vida la que resulta mecanizada. Una elipsis de similares características evoca la fotografía de Pau Buscató (Imagen 2). La secuencia que aquí se evoca tiene un carácter igualmente imaginario, ya que resulta materialmente inverosímil, pero resulta igualmente útil a la hora de ilustrar una particular capacidad de algunas fotografías para convocar acciones de cierto potencial cómico. La teoría de Freud es pertinente también a la hora de profundizar en el potencial humorístico de estas dos fotografías. Para Freud el efecto cómico es eficaz, es decir, deriva efectivamente en una experiencia humorística cuando se produce un ahorro cognitivo o emocional en relación con lo que cabía esperar en un principio –véase la raíz kantiana de la propuesta de Freud–. Así, los acontecimientos evocados son, en realidad, acontecimientos ahorrados en la medida que no están en la fotografía. Se trata de un “gasto de representación (de carga) ahorrado”¹³, de manera que la risa es la respuesta fisiológica a dicho proceso de ahorro, es decir, una forma de expulsar ese extra de energía (carga).

A propósito de estas dos fotografías y su capacidad de evocar movimiento, cabe hacer mención de la idea de *animación* acuñada por Roland Barthes, a través de la cual el semiólogo reconoce esa capacidad particular de la imagen fotográfica de evocar movimiento:

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura”¹⁴.

Debe reconocerse un segundo hándicap pero esta vez sin una contraposición clara como en el caso anterior. Coinciden algunos destacados semiólogos en que en la fotografía no hay diégesis, es decir, que no es posible una inmersión en su universo *poiético* como sucede, por ejemplo, en el cine. El propio Barthes lo reconoce a su manera: “La fotografía es llana en todos los sentidos del término”¹⁵. Pero quien mejor desarrolla dicha tesis es el ya mencionado Christian Metz al establecer que mientras en el teatro tampoco se da una verdadera inmersión diegética porque “maneja un material demasiado real”¹⁶, tampoco sucede en la fotografía y mucho menos en la pintura por la razón contraria. Metz resuelve aludiendo al fenómeno cinematográfico como el único capaz de absorber al espectador en su universo ficcional:

Entre estos dos escollos, el filme encuentra un precioso equilibrio: aporta suficientes elementos de realidad –respeto textual de los contornos gráficos y, sobre todo, presencia

real del movimiento— para servirnos una información rica y variada acerca del universo de la diégesis, información inaccesible para el material de la fotografía o de la pintura¹⁷.

Siguiendo esta argumentación, se deberá discernir acerca de por qué la incapacidad de la imagen fotográfica de introducir a su observador en su universo diegético —no confundir con la capacidad evocadora comentada previamente— supone un hándicap a la hora de generar contenido potencialmente cómico. En un principio, la función de ilustrar acciones que pudieran resultar cómicas no se ve afectada por un mayor o menor nivel inmersivo que pudieran tener unas imágenes cinematográficas, pero lo que sí se ve afectado por dicha inmersión diegética es la relación con aquello que Metz llama *la realidad del material empleado a efectos de representación*. A mayor inmersión en el universo ficcional, menor será la conciencia sobre dichos materiales. Dicho de otra manera, si no hay inmersión en el universo propuesto por el objeto estético, mayor será la atención prestada a cómo se han producido las imágenes, ya sean fijas o en movimiento.

Es aquí precisamente donde se debe superar un enfoque estrictamente semiótico e introducir la otra cara de la exposición, donde huelga prestar atención a los condicionantes de carácter hermenéutico que afectan a la experiencia humorística en el caso particular de la imagen fotográfica. Basta recordar algunos casos de fotografías que han levantado polémica como resultado de una especial atención sobre *la realidad del material empleado a efectos de representación*: posiblemente el caso más destacado es la fotografía del reportero Kevin Carter donde se ve a un niño tumbado boca a bajo con un buitre acechando y, a tenor de algunas interpretaciones, esperando su muerte para devorarlo —aunque después se ha sabido que aquel niño no murió—. Algo parecido sucede con las fotografías de Sebastião Salgado, quien acostumbra a visitar poblaciones en subdesarrollo para después obtener fotografías de sus habitantes de un nivel de nitidez y expresión extremo, lo cual se convierte en motivo de crítica, alegando que en esta ocasión es el propio fotógrafo quien actúa como un buitre. De nuevo una gran atención sobre *la realidad del material empleado a efectos de representación*.

A este factor se suma la exigencia de realismo que ha acompañado a la imagen fotográfica desde su invención. Los planteamientos ontológicos de Benjamin, Sontag o el propio Barthes cuando señala que “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado (...) La foto es literalmente una emanación del referente”¹⁸ constituyen, de alguna manera, dicha exigencia de realismo. Como se ha dicho a propósito de las polémicas desatadas a propósito de las fotografías de Carter o Salgado, no cabe duda de que la imagen fotográfica es

especialmente sensible a la falta de ética, la impostura o el engaño, de manera que los sentimientos que puedan emanar de dicha especial atención a *la realidad del material empleado a efectos de representación* pueden neutralizar toda posibilidad cómica de cualquier fotografía.



Imagen 3
René Maltête



Imagen 4
René Maltête

En este sentido, el potencial cómico de estas dos fotografías de René Maltête no sólo reside en el ingenio y la precisión de sus capturas, sino que está supeditado a que quien las observa sienta que efectivamente se trata de capturas extraídas del acontecer real y no de puestas en escena exclusivamente preparadas para la ocasión. Ya lo dice Barthes:

Ciertos detalles podrían «punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo (...) “cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestis (Nueva Orleans, 1973), el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino, incluso, cierta irritación)¹⁹.

Volviendo a la teoría del ahorro de Freud, es evidente que cuando esto sucede no es posible una experiencia humorística en la medida en que no hay ahorro de energía posible. A propósito de la irritación que señala Barthes, la energía empleada en dicho sentimiento imposibilita una experiencia de ahorro, de manera que no hay carga restante que necesite ser expulsada a través de la risa: “La fotografía solo es laboriosa cuando engaña”, como ya se ha recordado previamente. Al igual que en este caso de trata de un sentimiento de irritación, la experiencia de ahorro emocional o cognitivo que constituye la comicidad puede igualmente verse suspendida por gastos de diversa naturaleza. Así, Freud insiste en que “el desarrollo de efectos dolorosos constituye el obstáculo más importante para el efecto cómico”²⁰, así como que “la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes de placer humorístico”²¹. En resumen, “la génesis de la comicidad resulta perturbada cuando el caso de que ha de surgir da simultáneamente ocasión al nacimiento de intensos afectos, pues queda entonces excluida la descarga de la diferencia productora de placer”²².

Hermenéutica de la fotografía digital

La aparición de la tecnología digital en el contexto de la fotografía no solo abre la posibilidad a relajar la exigencia de realismo sobre la imagen fotográfica sino que obliga a hacerlo hasta el extremo poder considerarla un arte pictórico más que un reflejo de lo real. Ya se ha recordado cómo Català establece que mientras la fotografía analógica tiene un carácter metonímico, la digital es básicamente metafórica, de manera que dicha rebaja de exigencia de realismo puede ir de la mano de una relajación de sentimientos anti-cómicos en comparación al paradigma previo. El carácter metafórico de la fotografía digital aclara que “no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad”²³, sino, en todo caso, en su autor.

Sin embargo Català defiende que la huella de lo fotográfico es imborrable siempre que se mantenga el empleo de la técnica fotográfica. Pese a que dicha técnica ha evolucionado en doscientos años hasta llegar a la actual situación, en todo momento ésta “muestra la mirada de un observador de lo real ausente”²⁴ o, dicho de otra manera, “reproduce esa mirada de la materia sobre sí misma”²⁵:

Mientras que pintar es reproducir lo real a partir de una determinada idea de la visión, fotografiar supone trabajar sobre la realidad utilizando una dimensión visual inédita de la misma. La técnica fotográfica reproduce así constantemente el paso esencial de la visualidad física a la visualidad humana²⁶.

Benjamin tal vez peca de un excesivo antropocentrismo al adjudicar al humano la autoría de dicha mirada a través de lo que él llama “inconsciente óptico”, por lo que, tal vez, la imagen fotográfica merezca un tratamiento más metafísico que ontológico.



Imagen 5
Chema Madoz

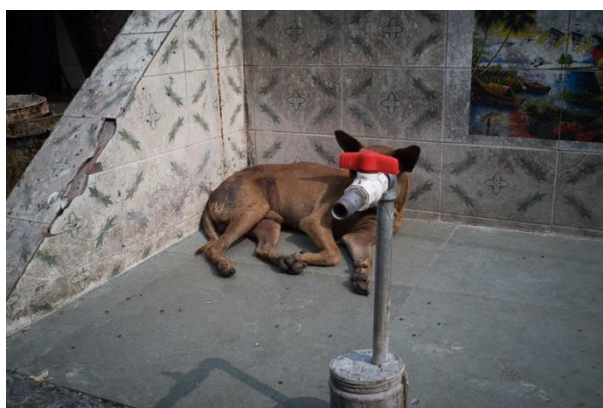


Imagen 6
Pau Buscató

El relajamiento de la exigencia de realismo al que lleva la imagen digital y el reconocimiento de que, como afirma Català, la imagen fotográfica reproduce un acto colaborativo entre la visualidad física y la visualidad humana sea cual sea la tecnología empleada, abre la puerta a una nueva hermenéutica donde el fotógrafo adquiere una cierta carta de libertad. En esta nueva hermenéutica no importa tanto si Pau Buscató (Imagen 6) ha colocado al perro en la posición necesaria o si se trata de una casualidad que el fotógrafo ha conseguido capturar. Sea como fuere, no es tanto el propio mundo lo que se observa en esta imagen, sino el mundo mirándose a sí mismo de una forma inédita que solo la fotografía puede ofrecer. De esta manera, la mano del fotógrafo tiende a desaparecer para así hacer desaparecer también las fricciones que frustran una experiencia humorística plena.

A modo de conclusión

Estudiar la experiencia humorística en relación a cualquier fenómeno estético o no estético lleva obligatoriamente a la necesidad de consultar a los autores clásicos que se han ocupado de la materia. Resulta llamativo comprobar que en los últimos cien años apenas ha surgido literatura relevante sobre el tema, lo cual conduce a la necesidad de discernir sobre cuestiones actuales –como es el fenómeno de la fotografía digital– echando mano de teorías viejas como las de Freud (1905). Si no ha surgido literatura relevante en los últimos cien años puede ser debido a que nadie ha sido capaz de decir nada que pueda dejar atrás lo dicho por el padre del psicoanálisis, entre otros autores destacados de los que se ha hecho mención. Es curioso comprobar cómo en una

publicación reciente el neurocientífico Scott Weems afirma que “el humor por naturaleza viene caracterizado por una confrontación, a veces cognitiva, a veces emocional”²⁷, lo cual tampoco supone un salto cualitativo en comparación a lo dicho por Freud hace más de cien años.

Asimismo, se ha visto cómo la imagen fotográfica puede ser un medio válido para compartir una disposición humorística. Algunas limitaciones están impuestas por el propio soporte, como la incapacidad de imitar el movimiento y el sonido o su llanura en términos de inmersión diegética, pero se ha observado que el fotógrafo puede jugar algunas cartas que, en el caso de hacerlo bien, dan como resultado fotografías con verdadero potencial cómico.

Referencias bibliográficas

- ¹ Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine (vol.1)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ² Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós, 1994, p.32.
- ³ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008, p.28.
- ⁴ Català, Josep M. *Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental*. En: adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, no 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 2011, 43-62.
- ⁵ Barthes, Roland. *op. cit.*, p.151.
- ⁶ Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor Dis, 1988.
- ⁷ Lipps, Theodor. *El humor y lo cómico*. México: Herder, 2015.
- ⁸ Bergson, Henri. *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Sarpe, 1985.
- ⁹ Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- ¹⁰ *Idem.*, p.225.
- ¹¹ *Idem.*, p.234.
- ¹² Aristóteles. *Poética*. Barcelona: El Aleph, 1999, p. 12.
- ¹³ Freud, Sigmund. *op. cit.*, p.242.
- ¹⁴ Barthes, Roland. *op. cit.*, p.55.
- ¹⁵ *Idem.*, p.180.
- ¹⁶ Metz, Christian. *op. cit.*, p.40.
- ¹⁷ *Idem.*, p.41.
- ¹⁸ Barthes, Roland. *op. cit.*, p.136.
- ¹⁹ *Idem.*, p.151.
- ²⁰ Freud, Sigmund. *op. cit.*, p.234.
- ²¹ *Idem.*, p.237.
- ²² *Idem.*, p.225.
- ²³ Català Domènech, J.M., Cerdán, J. *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, no57-58, 2007, 1, pp.6-25.
- ²⁴ Català, Josep M. *op. cit.*, p.58.

²⁵ *Idem*

²⁶ *Idem*

²⁷ Weems, Scott. *Ja! La ciencia de cuándo reímos y por qué..* Barcelona: Penguin Random House, 2015, p.47.

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.05>

**Del pensamiento del fotógrafo a la experiencia estética.
La filosofía visual de Andreas Feininger
From the photographer's thought to the aesthetic experience.
The visual philosophy of Andreas Feininger**

Milagros García Vázquez

Universidad Pontificia de Comillas

Resumen:

En un tiempo como el actual, en que proliferan las imágenes con insólita celeridad y abundancia, la aproximación a la mente de un fotógrafo artista puede contribuir a recordar la existencia de un pensamiento, de una mirada animada por un espíritu concreto, tras las fotografías presentes como obras de arte en exposiciones y publicaciones. Igualmente, puede ayudar a ver como tales otras imágenes, las de cada uno, si se reconoce la existencia de una Filosofía de la fotografía, parangonable con la existente tras el resto de las Artes Visuales. Andreas Feininger ofrece con claridad la suya propia, y mediante ella puede establecerse un puente de aproximación a la orilla reflexiva también habitada por este joven Arte.

Palabras clave: Fotografía, Estética, Feininger, imagen, Filosofía, creatividad visual

Abstract:

At a time like the present, when images proliferate with unusual speed and abundance, an approach to the mind of an artist photographer can help to recall the existence of a thought, of a gaze animated by a specific spirit, behind the photographs presented as works of art in exhibitions and publications. It can also help us to see other images as such, those of each individual, if we recognise the existence of a philosophy of photography, comparable to that which exists behind the other visual arts. Andreas Feininger clearly offers his own, and through it a bridge can be established to approach the reflective shore also inhabited by this young Art.

Keywords: Photography, Aesthetics, Feininger, picture, Philosophy, visual creativity

La mirada fotográfica de Andreas Feininger

«Ver fotográficamente es ver posibilidades: no ver las cosas como son, sino imaginar cómo se podrían representar pictóricamente. Este tipo de visión depende tanto del ojo de la mente, como del ojo físico. Presupone la fantasía, el poder de imaginar lo que se puede hacer pictóricamente de un objeto o un acontecimiento, cómo se puede separar de su entorno, caracterizar, comprimir y, finalmente, representar gráficamente del modo más eficaz. La visión fotográfica es quizá la capacidad mayor de actuación con que cuenta el fotógrafo para mejorar la fijación de sus imágenes»¹.

Esta es una de las descripciones dadas por Andreas Feininger (1906-1999) de lo que es y significa la mirada del fotógrafo. Sus ojos y su funcionamiento conforman, prácticamente, el «objetivo» primero, del cual el homónimo en la cámara es una suerte de *alter ego* mecánico, el medio físico y operante para dar cuerpo al proceso mental, estético y artístico que puede ser la visión. El resultado es una imagen, la fotografía, la fijación, la captura de lo visto, que es, a su vez, mirada por otros ojos, los del espectador. Este ya no capta el objeto, sino aquello que de él ha hecho el fotógrafo, mediante sus propios ojos y el instrumento mediador, la cámara. Se trata de un itinerario estético similar, por ejemplo al del pintor, si consideramos los partícipes esenciales: artista-creador—medio y técnica—obra—espectador-receptor. Sin embargo, la experiencia estética de este último se ha venido alimentando de las relaciones con espacios, pinturas, esculturas, desde siglos, mientras que su enfrentamiento con el Arte de la fotografía es relativamente reciente, apenas dos siglos, desde aquella primera imagen de J. N. Niépce plasmada en 1825. Por ello, aun hoy, la comprensión y aprehensión de la fotografía como obra de Arte no parece haber encontrado un lugar preciso en la reacción estética del espectador. Una realidad paliada poco a poco, si tenemos en cuenta las cada vez más frecuentes exposiciones dedicadas a la fotografía.

En este sentido, el conocimiento de cómo opera la mente del fotógrafo, desde qué presupuestos parte, cuál es su modo de mirar la realidad, tal como se ha venido haciendo a lo largo de la Historia del Arte respecto a las demás prácticas artísticas, contribuye no poco a posibilitar una relación más fluida, directa y gozosa entre espectador y obra fotográfica. Bien es cierto que, al igual que en el resto de las artes, la mente y mirada de cada artista —en nuestro caso fotógrafo—, sus intereses, motivos predilectos e intencionalidad, son totalmente diferentes. Pero, entre ellos podemos encontrar algunos con vocación no sólo eminentemente artística, sino también pedagógica, que nos pueden ayudar en este sentido. Uno de estos artistas es Andreas Feininger, cuya obra gráfica viene acompañada de un amplio conjunto de escritos, artículos, entrevistas y

publicaciones diversas, donde su principal interés se encuentra en animar el espíritu de un «buen fotógrafo», como él dice en numerosas ocasiones. De este modo, profundizando a la par en su obra fotográfica y teórica, puede extraerse una base óptima desde la que comprender y valorar las posiciones y opciones adoptadas por otros fotógrafos.

En primer lugar podemos hacernos la siguiente pregunta, ¿desde qué contexto parte nuestro fotógrafo hasta llegar a configurar su experiencia compartida en su obra y enseñanzas? La respuesta resulta esencial como punto preliminar. Sólo el apellido Feninger nos aporta jugosas pistas, nos traslada a la Alemania de comienzos del siglo XX. Asistimos a la gestación y desarrollo de la Bauhaus, espacio creativo por excelencia, incluso después de su cierre en 1933 y diáspora de sus componentes. Allí trabajaría, desde sus inicios en 1919 hasta 1926, su padre, Lyonel Feininger (1871-1956). Iniciado en la práctica artística principalmente como ilustrador y caricaturista para diversas revistas europeas y norteamericanas, llega a la escuela de Walter Gropius (1883-1969), con un lenguaje muy definido. Figuras grandes, perspectivas bajas, arquitecturas monumentales, horizontes vastos en sus marinas geométricas, colores luminosos, definen sus trabajos.

Fijemonos en la imagen que L. Feininger diseña como frontispicio para el manifiesto de la Bauhaus. En un pequeño espacio, una catedral emerge con fuerza, construida a base de gruesas y centelleantes líneas donde se adivina un trazo impetuoso. Es la corporeización de las intenciones primeras planteadas por Gropius para la escuela, la *Casa de la Construcción*². No en vano, su organización y proyecto poseen numerosas semejanzas con el campo de creación y trabajo generado en torno a las catedrales medievales. Esta ilustración grabada en madera nos sirve para enunciar uno de los intereses principales de Andreas, la arquitectura —de hecho, esta será su formación inicial.

Así pues, desde niño, A. Feininger vive y crece acostumbrado a las experiencias generadas con el arte. Además, no sólo su padre, sus hermanos, Theodor Lukas (1910-2011) y Laurence (1909-1976), también estarían vinculados a la práctica artística. El primero, conocido con el nombre de Lux Feininger, sería pintor e igualmente fotógrafo; el segundo, sacerdote católico, se convertiría en un gran estudioso de la música sacra. Andreas, por su parte, ingresará como alumno de la Bauhaus, comenzando su educación artística como ebanista, a la que llegaría con una mirada habituada a admirar, además del Arte, la naturaleza, otro de sus ámbitos predilectos. Al trasladarse a Weimar, siguiendo el camino laboral de su padre, descubre su entorno y las montañas de la región

de Turingia. Tras descartar, por sus bajas calificaciones, la dedicación a una carrera que le permitiera estudiar en profundidad la naturaleza, opta por trabajar con uno de sus elementos, la madera.

Después de disfrutar de estos primeros años en la Bauhaus, rodeado de maestros como Marcel Breuer, al cual se sintió especialmente unido, obtuvo su correspondiente certificado en 1926. Pero su ambición creativa necesitaba un campo de acción mayor que el de la carpintería. Motivado por los trabajos surgidos de la atmósfera de la escuela, donde la arquitectura era el factor vinculante de todos los demás, decide seguir la carrera de arquitecto en la Universidad de Weimar. La continuaría en Zerbst, cerca de Dessau, a partir del traslado de la Bauhaus a esta ciudad desde su sede inicial. Aquí comienzan sus primeros tanteos como fotógrafo.

Sus ojos, habituados a mirar tanto la naturaleza como las creaciones artísticas, eran la ventana por la que entraban las imágenes de los motivos que despertaban su interés. Ahora bien, su deseo no era meramente el de alcanzar la satisfacción acabada a partir de la contemplación, sino el de atrapar esos mismos motivos, retenerlos para sí. ¿Cómo apropiarse de una perspectiva arquitectónica, cómo hacerse con la imagen de una estructura, con el efecto de un objeto natural bajo cierta luz, con las sorprendentes formas vegetales y animales apreciadas a la menor distancia? Una cámara Voigtländer, cogida prestada a su madre, sería la primera solución. A. Feininger iniciaba así su carrera como fotógrafo.

Era éste, el Arte de la fotografía, otro de los incluidos en el rico programa ofrecido por la Bauhaus. Uno de los principales profesores de esta materia sería László Moholy-Nagy (1895-1946), desde 1923 hasta 1928, y después de él, quien fuera su sucesor en este taller hasta el cierre de la escuela, Walter Peterhans (1897-1960). A. Feininger se matriculó en sus clases, sin embargo, no llegó a encajar ni con la herencia dejada por Moholy-Nagy, ni con el modo de trabajar de Peterhans. El primero, según A. Feininger, era excesivamente sencillo en los planteamientos y abstracto en los motivos; el segundo, demasiado lírico y místico en los resultados. Debía encontrar su lenguaje y método propios.

En 1929 termina sus estudios de arquitectura y se traslada desde Dessau hasta Hamburgo, combinando allí durante unos años su ejercicio con el de la fotografía. Mientras, vende sus trabajos gráficos a la agencia berlinesa Dephot y su padre le consigue el encargo de unas fotos de obras de arte guardadas en la Staatliche Galerie de Moritzburg. Éstas últimas obtuvieron gran éxito, gracias a sorprendentes efectos logrados mediante luces y sombras. En estos inicios, podemos reconocer dos cualidades

esenciales, presentes siempre en su obra. En primer lugar, su profundamente asimilada formación como arquitecto, a la que se unen la influencia de la especial mirada baja y particular perspectiva monumental de su padre en las representaciones de edificios. Aquí se encuentra el origen de su perenne interés en las composiciones claras y de su afán por encontrar la perspectiva adecuada junto a las proporciones más bellas. Por otra parte, en aquel trabajo para el museo, se anuncia su uso constante del blanco y negro, con la consecuente exploración de sus múltiples cualidades. Es decir, sus ojos van a mirar siempre como arquitecto y a explorar como naturalista. En este último sentido, se interesará tanto por los efectos de fenómenos lumínicos y cromáticos, como por las cualidades táctiles del objeto, y su posible recreación mediante las potencialidades fotográficas.

Paralelamente a este caminar, tienen lugar los acontecimientos históricos que provocan el cierre de la Bauhaus en 1933 y los correspondientes cambios en el poder, cuyos idearios, en los antípodas del Arte moderno, provocan la dispersión de sus protagonistas por Europa y América. A. Feininger, ante la escasez de trabajo, viaja en coche por el continente, acompañado por su cámara, recogiendo todo cuanto en su periplo le interesa. Después de trabajar, por mediación de Gropius, en París en 1932 junto a Le Corbusier, se traslada a Estocolmo con quien será luego su esposa, Gertrud Hägg. Esta estancia fue el punto de inflexión en que su itinerario artístico se orienta definitivamente desde la arquitectura hacia la fotografía. El cambio se efectuará además mediante una simbiosis de ambas. Deseoso de trabajar junto al arquitecto sueco Sven Wallander (1890-1968), al conocerlo y ver las fotografías de algunos edificios, su crítica espontánea y su ofrecimiento a mejorar dichas imágenes, le brindaron la confianza de Wallander. Las recomendaciones del reconocido arquitecto le hicieron obtener encargos numerosos dentro del ámbito de la fotografía industrial y de arquitecturas.

Un trabajo vocacional plenamente cumplido, tiempo suficiente para moverse por una ciudad que le fascinaba por sus vistas, edificios y entorno, y una estabilidad familiar con esposa e hijo, presentaban un panorama inmejorable. No obstante, con la invasión soviética en Finlandia, y la sospecha creciente de espionaje sobre trabajadores extranjeros, especialmente si se movían frecuentemente en coche y manejaban cámaras fotográficas, hizo cambiar la situación. A. Feininger seguiría entonces el mismo camino iniciado antes que él por su padre y otros antiguos integrantes de la Bauhaus, como Moholy-Nagy o el propio Gropius. En 1939 llegaba a Nueva York.

Uno de sus abundantes contactos entablados en Europa durante sus diversos traslados, el dibujante y redactor Kurt Safranski (1890-1964), había arribado igualmente a

Norteamérica. Cofundador junto a Ernest Mayer de la agencia *Black Star*, se convierte en su primer empleador. Los años cuarenta transcurren para A. Feininger por dos vías, en una avanza profesionalmente y aprende, en la otra crea su propio lenguaje aplicando lo aprendido y alimentando su mirada constructiva y naturalista. La primera, la guiada por la supervivencia laboral, le lleva a fotografiar la vida cotidiana y urbana de Nueva York, siendo los motivos cualquier tipo de acontecimiento, desde accidentes a pases de moda, exposiciones o actos políticos. La segunda, la dirigida enteramente por su vocación, le hace fijar, como ya decíamos, todo cuanto le inspira a su captura y posesión: edificios de toda condición —tanto grandes rascacielos como humildes comercios llenos de sabores regionales diversos—, elementos urbanos sin importancia aparente —sea un cartel publicitario o una salida de emergencia—, gestos y rostros de las gentes de diferente extracto étnico y cultural, o los parajes naturales reducidos a espacio verde urbano de Central Park.

Cada uno de los motivos le exige o, mejor dicho, le invita a explorar con técnicas y aparatos diversos. Las perspectivas que se ve gratamente obligado a captar, originadas por estrechas calles y altos edificios, así como la imagen del perfil de la ciudad poblada de éstos, le inspiran a crear sus propios instrumentos. Construye cámaras originales con lentes de distinta procedencia, amplía los alcances con varias cajas ensambladas, adapta y une trípodes, para lograr la mayor estabilidad posible, con el fin de obtener la imagen deseada.

Una situación profesional muy entregada pero sin visos de mejora a cambio, le hace abandonar *Black Star* cuando termina su contrato firmado por un año. El aparente vacío laboral se llenará pronto, nada menos que con la revista *Life*, en la que trabajaría hasta 1962. Durante aquellos doce intensos meses había conocido y entablado amistad con Wilson Hicks (1897-1970), uno de los editores de la publicación. Su primer trabajo en ella sería como fotógrafo independiente, desde donde pasaría a convertirse en fotógrafo editorial en 1943.

Ahora, por fin, su camino profesional terminaba convergiendo con el, hasta ahora paralelo, netamente vocacional. A su vez se añadiría, de modo temporal, uno completamente nuevo. La vida social neoyorquina sería sustituida ocasionalmente por la industria bélica norteamericana. Rechazada su solicitud como voluntario, durante el transcurso de la II Guerra Mundial fue destinado a la Oficina de Información de Guerra. Su labor aquí consistía en inmortalizar el potencial armamentístico estadounidense, para lo cual tuvo que viajar por todo el continente, realizando fotografías de todo tipo de objetos, desde aviones y cañones, hasta rifles o balas.

En tanto el conflicto llegaba a su fin, A. Feininger mandaba sus reportajes, amplios y cuidados, a la revista *Life*. Pronto llamaron la atención sus dobles páginas, y su modo impecable de trabajar, fruto de una actividad incansable y una entrega apasionada. Según el consejo de sus compañeros, de Hicks sobre todo, parecía haber alcanzado el punto óptimo para compartir todo lo aprendido con quien amara como él la fotografía. Así, en 1945, nuestro artista comenzaba un nuevo camino por la vía teórica y pedagógica, tímido reflejo de aquella labor de los «maestros» *bauhäusler*.

Hicks le anima a poner por escrito su experiencia, a transformar sus imágenes en palabras. Sus tanteos anteriores en pequeños textos y artículos dan paso al libro *Feininger on Photography* (Ziff-Davis, 1949; Crown, 1953), con el que iniciará una abundante labor teórica en numerosos libros aparecidos después de esta fecha³. Éste sería una amplia introducción a la práctica fotográfica, y, por cuanto aquí nos interesa, un modo directo de profundizar en su pensamiento como artista, en su filosofía como fotógrafo.

Filosofía procesual

Ante todo, honestidad. Desde las primeras líneas, expone claramente cuál es su consideración sobre la fotografía como vía de acceso a la realidad, que va más allá de los recursos meramente técnicos, siempre y cuando al fotógrafo interese realizar imágenes con sentido, conmovedoras, emocionantes. Frente al resto de bibliografía de la época, en donde se concedía primacía al dominio de la técnica, A. Feininger se propone ofrecer a su alumno potencial un puesto, digamos, aventajado.

Si bien el conocimiento y control de los procedimientos prácticos son muy importantes —de hecho, para que esta parte no sea echada de menos, a ellos dedica los primeros capítulos y destaca su relevancia constantemente—, esencial es para él cuanto se haga y obtenga con los medios, para que no se conviertan en fines. Dicho fin es la imagen con propósito y gráficamente emocionante, pero puede correrse el peligro de pensar que la cámara lo hace todo, mientras que el único «hacedor» es quien está detrás de ella. Así dice,

si los fotógrafos fueran enseñados en cómo usar su cerebro y su imaginación tan bien como lo son en el uso de sus cámaras, si aprendieran a considerar, por ejemplo, la composición tan importante como el desarrollo del grano, muchos de ellos realizarían fotografías de una

calidad e impacto comparables con las mejores que ellos mismos pueden ver en las revistas.⁴

Hemos de ubicarnos en la fecha en que escribe esta introducción a la segunda edición de su texto, 1953. A. Feninger es consciente de un abrumador avance de las técnicas fotográficas entonces, que parece sepultar a su paso esa «inteligencia» del fotógrafo de la que nos habla. Ese es el punto de partida desde el cual ha de plantearse el dominio de la técnica. El buen fotógrafo ha de ser capaz de «pensar fotográficamente en términos de blanco y negro», tener «ojo para la fotogénesis», el recurso y su control vendrán después. A su vez, un espíritu despojado de intereses secundarios, el propio de un neófito *amateur* (literalmente, que ama y se entrega) alcanzará su meta, no así el profesional (que sólo estudia y trabaja). De hecho, se define a sí mismo —después de haberse convertido ya en un fotógrafo con larga y reconocida trayectoria— como un «amante del arte de hacer imágenes»⁵. Esta es, por otra parte, su forma de referirse a la fotografía en múltiples ocasiones, el Arte de hacer imágenes.

No se puede aprender este Arte como se puede aprender Derecho, hacer zapatos o reparar un coche. Sentirse fascinado por él, disfrutar de hacer fotografías desinteresadamente, sin presiones económicas —muy al contrario, invirtiendo sacrificadamente a fondo perdido y haciendo de la necesidad virtud—, es lo que hace a ese «pensador fotográfico», convertirse en un buen fotógrafo.

La buena fotografía —con aquellos propósito y significado— no es la digna, la de objeto reconocible, la técnicamente impecable, sino la creativa, la expresiva. Aquí introduce A. Feininger otro término a tener en cuenta junto a los anteriores ya referidos «amateur» y «arte de hacer imágenes», «maestro en la técnica de expresión». En el último concepto encontramos claramente manifestado ese punto distintivo presente con insistencia en este libro respecto al resto, la aplicación de los medios técnicos no sirve de nada si no se transforman en medios de expresión. Ésta es la categoría que ha de alcanzar la fotografía en las manos de su artífice, la de medio de expresión. Por esta razón, A. Feininger insiste en que la cámara ha de ser usada como «un instrumento para grabar, documentar, educar, explicar, explorar..., como un medio para ampliar los horizontes del hombre»⁶.

La arquitectura, a la que siempre se va a sentir unido, le sirve para ejemplificar este proceso. Existen materiales determinados, leyes físicas objetivas, que marcan pautas para la construcción de un edificio. Sin embargo, todos estos elementos necesitan de un «plan», urdido por una mente y unas manos, en ese caso, las del arquitecto, en el nuestro, las del fotógrafo. Si bien es cierto que existen varios tipos de edificios según su función,

y lo mismo sucede en las fotografías —las hay técnicas, educativas, ilustrativas, pictóricas—, en cada una de estas clasificaciones participa de modo singular la personalidad del creador. Las leyes implicadas en la construcción de edificios, así como las pautas técnicas precisas en la fotografía, son fijas, necesarias y sí pueden aprenderse. No así sucede con el instinto, la imaginación y la inteligencia que las manejan para dar lugar a una obra de Arte, para diferenciar entre la obra de un artista y el producto de un artesano, según las palabras de A. Feininger.

Estas cualidades, la intencionalidad y capacidades intelectuales y emocionales del fotógrafo, con las que él «entra en la imagen», son las que hacen del suyo un Arte equiparable a la pintura, la escultura o la escritura, pues todos son medios de expresión. Lo importante en ellos no es el tipo de óleo, la variedad de cinceles empleados o el tipo de tinta para escribir, sino qué se ha pintado, esculpido, o escrito, cómo es su forma y qué impresión causa en quien mira la pintura, rodea a la escultura o lee el libro.

La imagen fotográfica no difiere pues, en tan gran medida, de una concebida por otro medio artístico más acostumbrado, pensemos en la pintura por similitud en características. Sin embargo, la percepción del espectador de una fotografía como obra de Arte⁷ es, como decíamos, de origen relativamente reciente. El ojo humano ha visto pinturas desde la Prehistoria, así, gran número de siglos pesan sobre el tiempo transcurrido desde aquella primera imagen impresa por Niépce. Durante este tiempo, la percepción del espectador ya había sufrido cambios. Nos referimos al punto de inflexión que podemos ubicar en el Renacimiento. Es entonces cuando la voluntad artística — surgida de modo paralelo a la salida del artista del anonimato— aparece de modo incipiente y las obras de Arte comienzan a ser contempladas no sólo por su función —tal es el caso de la misión catequética en la pintura religiosa—, como por su belleza y por ser fuente de placer para los sentidos. En el momento en que surge la fotografía, se hace necesario otro cambio de disposición en los ojos y el espíritu del espectador.

De este cambio nos habla A. Feininger, partiendo de lo que considera un malentendido, el hecho de afirmar que «la cámara nunca miente», pues se entiende por fotografía la reproducción literal de la realidad, cuando no es así. El medio mecánico, la precisión del mismo, su capacidad para mostrarnos fielmente en la imagen obtenida todos y cada uno de los objetos capturados, hace pensar en esa literalidad. Sin embargo, es necesario tener en cuenta varios factores que desmienten esta sentencia. En primer lugar, la diferencia misma entre el mecanismo de nuestros ojos y el de la cámara, comenzando por reconocer que ésta tiene una visión monofocal (un único punto de vista), mientras que la del hombre es bifocal (dos ojos). Por otra parte, al igual que sucede en la pintura, la

fotografía no puede considerarse una «re-producción» de la realidad, sino, según los términos de A. Feininger, una «traducción» de la misma. Desde que el objeto es captado hasta su paso al papel ha dejado por el camino varios de sus componentes, entre ellos la tridimensionalidad, que se ha tornado en bidimensionalidad. Los colores no son iguales, mucho más si se trata de fotografía en blanco y negro —como es el caso de A. Feininger y el de muchos fotógrafos considerados artistas—. La maestría del fotógrafo reside en saber compensar esas pérdidas ocasionadas durante transmutación del objeto de un medio (visión directa) a otro (imagen fotográfica). Una fotografía nunca será buena si en este proceso no se han compensado las «pérdidas» mediante la creatividad del fotógrafo. No lo será si éste confía en que todo el trabajo está hecho con sólo un buen encuadre y enfoque y un bonito o llamativo motivo. Esta habilidad constituye el cuarto concepto capital en la filosofía de A. Feininger, «el lenguaje icónico de la fotografía»⁸.

Este lenguaje es comparable al hablado y escrito, medios de expresión ambos compuestos por signos que carecen de significado por sí solos, mientras lo alcanzan si son sabia y apropiadamente combinados. Lo mismo sucede en una fotografía con sus elementos. El espacio viene simbolizado por la convergencia de líneas paralelas, o la disminución del tamaño del objeto en la distancia (perspectiva); el color, por diferentes tonos de gris⁹; el movimiento, mediante desenfoque; el dramatismo, por tonos oscuros; la alegría, por la luminosidad; la fuerza, por fuertes contrastes entre blanco y negro; o la suavidad, por ausencia de contrastes. En este tipo de fotografías —B/N— la cualidad simbólica queda puesta en evidencia de forma clara, pues tan sólo ese rasgo ya constituye una imagen no natural, eminentemente simbólica.

La maestría del fotógrafo reside, por tanto, en ser un buen «traductor». Se puede traducir de un idioma a otro literalmente y sin gracia o, libremente conservando el espíritu del significado. Una buena fotografía será una traducción del segundo tipo, donde la cámara ha sido utilizada para crear una imagen no copia mecánica de la realidad —como se consideran las creadas con la fotografía—, sino renovada, «fiel al sentimiento del sujeto», traducida en términos artísticos mediante las capacidades creativas e imaginativas del fotógrafo, que con su hacer suple cuanto la imagen, decíamos, pierde en el proceso desde su realidad hasta llegar a convertirse en imagen fotográfica. Este proceso, a diferencia de cuanto sucede en la pintura, es una constante, pues el motivo de la fotografía siempre se encuentra ante el artista, en la «realidad», en tanto que el pintor puede extraer su motivo del mundo real ante sí, o de su imaginación por entero.

Así pues, la experiencia estética ante la fotografía ha de abandonar la idea de que una buena foto es la realidad tal cual la ven los ojos, fiel, real. Al mismo tiempo, una vez

despojada de esta preconcepción, la creatividad de un fotógrafo podrá verse reconocida en su justa medida, pues dejará de ser considerado como quien meramente activa con habilidad un disparador ante un motivo interesante o hermoso. Esta lucha presente en la historia de la fotografía desde los inicios, marcó su desarrollo entonces y también ahora. En aquellos comienzos, intentando hacerse un lugar entre el resto de las Artes, los pioneros fotógrafos encontraron una vía para abrirse paso imitando la pintura — Pictorialismo—, buscando además competir así con el fotógrafo no artista que poseía una cámara para sus excursiones, o con el pintor que la utilizaba como un recurso más al servicio de la digna pintura. Éste era un recurso que procuraba salvar otra condición de la nueva experiencia estética nacida con la fotografía, la distancia emocional. Ante una pintura, el espectador se sumergía en una imagen por entero ajena a su realidad, ya fuera por tema, el espacio, o por la técnica misma, los objetos que se ven y tocan no están hechos a base de pinceladas. Tampoco lo están de papel, ni los vemos en blanco y negro, sin embargo, la fotografía, tomada como sinónimo de realidad capturada mediante un mecanismo desconocido por la mayoría, abría una ventana al mundo circundante, haciendo desaparecer así esa distancia favorable a la experiencia estética tal como era entendida. Frente a una fotografía se hace preciso un ejercicio casi voluntario de distanciamiento, para no involucrarse tan sólo físicamente con la imagen, sino también emocional y psíquicamente, tal como venía aconteciendo con la pintura.

Ahora este Arte se enfrenta con problemas similares, cuyos síntomas se siguen encontrando en el origen y fondo de la filosofía fotográfica de A. Feininger, además de con otros nuevos.

Si entonces el fácil acceso a este tipo de imágenes en revistas —como pudiera ser la propia LIFE—, es decir, el hecho de que aun siendo obras de Arte, tuvieran este formato asequible y no un lugar en un museo, podía menoscabar su valor artístico en comparación con las demás Artes, cuánto más no puede suceder en el tiempo actual con su amplio abanico de posibilidades existentes para acceder a una imagen. En segundo lugar, aquella primera competencia entre el fotógrafo-artista y el fotógrafo-excursionista parece haberse magnificado hoy con los medios de reproducción digital. Éstos han transformado al segundo en un fotógrafo de cualquier cosa y, sobre todo, de sí mismo. El fotógrafo-artista ha de seguir luchando junto con su ingenio para continuar siendo tal y ofrecer una experiencia verdaderamente artística y estética a un espectador de nueva condición¹⁰. Éste se encuentra no sólo saturado de imágenes de todo tipo, sino que es, además, hacedor inmediato de imágenes fotográficas, cuya calidad es mediada principalmente con la cota tecnológica de su teléfono móvil.

Proceso y recepción de la obra fotográfica están, por tanto, estrechamente unidos de modo singular y diferenciado respecto a las demás Artes, pues, en este caso, el espectador es potencialmente «creador» en un porcentaje mucho mayor. No todo el mundo ha tenido ante sí un lienzo y un pincel, o un bloque de mármol y un escoplo, pero con mucha mayor probabilidad sí ha tenido acceso a una cámara fotográfica de cualquier tipo. Hasta ahora hemos visto cómo entiende A. Feininger el proceso previo a la creación de la imagen. Es su, podríamos decir, «Filosofía procesual» de la imagen, que ayuda a comprender los factores partícipes en la creación de una fotografía. Si bien es cierto, él se refiere en todo momento a fotografía analógica en blanco y negro, nos habla del uso que el artista hace de los medios con que cuenta buscando obtener un resultado artístico, por lo tanto, es un itinerario aplicable a otros medios, pues parte de la mente del artista más que del medio mismo.

Filosofía detenida

Desde esta Filosofía procesual, hemos llegado así al resultado, a la fotografía, adelantando asimismo el tercer punto en este itinerario, la especial relación entre ésta y el espectador —sobre todo en comparación a las demás Artes visuales. Una vez realizado este recorrido filosófico por el proceso fotográfico, es el momento ahora de acercarnos al pensamiento contenido en el objeto final. Expondremos ahora las líneas principales de lo que podríamos denominar —en consonancia con la nomenclatura anterior— «Filosofía detenida»¹¹ de la imagen fotográfica ofrecida por A. Feininger en sus propias obras.

Al encontrarse en la intersección de dos mundos, el artístico y documental, es decir, el creativo libre y el de los medios de comunicación, la entidad de las imágenes de A. Feininger constituyen un referente para la Filosofía iconológica que intentamos introducir aquí, y cuya significación puede aplicarse a las creaciones de otros fotógrafos ubicados con mayor claridad en uno de estos dos ámbitos, como decíamos al comienzo.

Movido por intereses diferentes a los inspiradores del documentalismo, representados, entre otros, por Walker Evans (1903-1975) y gran parte de la obra de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), o de la «fotografía pura» de Alfred Stieglitz (1864-1946) y Paul Strand (1890-1976), A. Feininger muestra en sus imágenes una avidez inagotable de formas susceptibles de ser convertidas en expresión artística. Le distancia de los primeros la ausencia de pretensiones catalogadoras de realidades sociales, y de los

segundos, la procurada equilibrada atención puesta tanto en el objeto a fotografiar, como en el medio fotográfico y sus posibilidades.

Podríamos decir que el acontecimiento visual sobre un objeto admirado es en sí mismo el motivo constante en las obras de A. Feininger. El artista alemán captura el modo fotográfico de mirar esa realidad que le interesa, para provocar un sentimiento sobre ella. Esta sería, por tanto, la base primordial de su «Filosofía detenida» de la imagen, aplicable a toda obra fotográfica. Ésta no es sino la corporeización de la mirada sobre un motivo apreciado por el fotógrafo, mediada por un ojo singular, el objetivo de la cámara, ventana y espejo al mismo tiempo. En la variedad de miradas y escenarios se revelan el pensamiento, la conciencia y los ojos físicos que la han hecho posible.

Recordemos aquí dos fuentes donde obtiene sus motivos, encarnaciones potenciales de su Filosofía antes de transformarse en imágenes: la ciudad y la naturaleza. En ambas busca, animado por este espíritu «fotobservador», una imagen similar, aun a pesar de la semejanza entre ambos mundos. Así, en el fragor urbano encuentra los escenarios visibles, primero, y modos técnicos, después, para lograr imágenes alejadas de la condición cinemática de la vida moderna, más próximas a la quietud propia de los pequeños eventos de la naturaleza, retratados por su cámara en tantas ocasiones. Es en esta dinámica interna de sus imágenes, donde se observa con claridad la participación en su «ser fotógrafo» de su formación como ebanista y arquitecto. En ambas ramas del hacer humano parece exigirse el conocimiento de la naturaleza y sus materiales, así como el de las necesidades espaciales y habitacionales que constituyen las ciudades y sus infraestructuras. A ello ha de añadirse su especial querencia por la contemplación de la naturaleza, disfrutada en los paseos múltiples que realizó en todos los entornos donde fijaba su residencia, como veíamos.

Este vínculo con la naturaleza le hizo, además, reparar en otras circunstancias que interfieren en el entrenamiento del fotógrafo para mirar como la cámara. Cuando vemos la realidad con los ojos corporales, el resto de los sentidos acompañan esta visión, el olor, el ruido, glosan lo visto y vivido. Sin embargo, el olor de las algas, el estruendo de las olas, por ejemplo, desaparecen en la imagen. Al fotógrafo corresponde el conocimiento de estas sensaciones para que su ausencia pase desapercibida en la percepción de la imagen. Habrá de encontrar en los medios propios de la fotografía, los recursos compensatorios y no tomarlos como parches para solucionar una deficiencia, sino como elementos genuinos con valor propio. De nuevo encontramos aquí otro punto de acercamiento con el resto de las Artes Visuales, pues el mismo fenómeno suplente tiene lugar en la pintura.

De este modo, con su particular simbiosis, no discrimina motivo alguno centrándose únicamente en elementos urbanos, fragmentos de la naturaleza, o retratos, sino que legitima la elección de unos con la simultánea —y para él, necesaria— decisión por los otros. Y es que la naturaleza no es para A. Feininger un espacio consolador ante la fealdad del mundo industrial, sino que encuentra en sus estructuras más ocultas el origen de las formas cuyo eco es el que se reconoce en las creaciones artísticas y técnicas humanas. Pensemos en las formas geométricas naturales, o en tantos mecanismos funcionales de la naturaleza, de los cuales los alcanzados por la técnica parecen ser tantas veces una réplica.

Resultando coherente con este transitar de un universo a otro, en su particular relato fotográfico de la realidad no se encuentra, precisamente por esta suave solución de continuidad, una visión ni mecanicista ni mística del mundo. En dicha visión se revela un saludable equilibrio tanto en sí misma, como con la motivación de la que nace, a saber, captar las imágenes de aquellas cosas que al fotógrafo A. Feininger le interesaban, más que el objeto-fotografía en sí. Y ello, además, siendo consciente de la diferencia entre varios factores: el motivo de interés, su mirada retiniana, la captura en su memoria y la final a través de la cámara. Así es como su «Filosofía procesual» de la imagen logra su materialización perfecta en su «Filosofía detenida».

Filosofía experiencial

Corresponde ahora de llegar hasta el tercer momento¹² de este recorrido filosófico por el hecho fotográfico de la mano de A. Feininger, el espectador y su experiencia estética. Como se dejaba apuntado unas líneas más arriba, la relación entre una fotografía con su espectador y de éste mismo con una obra de arte visual de otra naturaleza, encuentra su principal diferencia en que realizar una foto está al alcance de todos. ¿Cómo ser consciente de la artisticidad de una imagen capturada con ayuda de un medio fotomecánico que el espectador puede llevar colgado al cuello o en su bolsillo? A la recuperación de esta conciencia, decíamos al inicio de este artículo, puede contribuir el conocimiento de la Filosofía existente tras la imagen fotográfica artística, modelo de la cual puede ser la escogida aquí y desarrollada tal como hemos visto por A. Feininger.

A su vez, dicha aproximación puede generar cierto proceso curativo en el mismo espectador frente a la progresiva banalización del hecho fotográfico existente en la actualidad. Conocer el alcance de las aspiraciones artísticas, creativas, estéticas y

filosóficas de los fotógrafos de otras épocas, así como de los actuales que las perpetúan y conservan, puede contribuir a que el espectador cuide conceder a su relación personal con la fotografía un mayor cuidado. Así lo llegaría a manifestar el mismo Alberto Schommer, «el aparato fotográfico que es una “máquina del tiempo” tan misteriosa y fascinante, debido a su vulgarización nos ha hecho olvidar matices, conceptos, casi filosóficos»¹³.

Refrescar esta memoria quizá pueda motivar al espectador a elevar la condición de hacer una fotografía como gesto realizado casi de modo automático, carente de pensamiento y cierta reflexión, cuyo fruto es inmediato, hasta una nueva cota. En ella el resultado final será una imagen sostenida por su propia voluntad, más que por la tecnología punta de su dispositivo. El mismo A. Feininger introduce una cita en su *Nueva teoría sobre fotografía* muy ilustrativa al respecto. Recoge allí unas palabras de Arnold Newman, «una cámara es un espejo que tiene memoria, pero que no puede pensar»¹⁴. Aquí estriba la diferencia para nuestro fotógrafo entre una fotografía carente de interés, y una eficaz, atractiva. Una imagen captada sin pensamiento, sin participación activa, no sólo de la mano y el ojo del fotógrafo, sino de su idea, no pertenecerá a la categoría de una buena fotografía, es una «proyección tuerta de la realidad sobre la superficie de la película y el papel», como explica. Este es el punto primero, el del pensamiento, después seguiría la abstracción del mismo en un paréntesis técnico. El fotógrafo ha de contar con la mirada de la cámara, que no es la de sus ojos, es decir, con ese preciso conocimiento y necesario hábil manejo de las herramientas que este proceso pone a disposición. Su esfuerzo ha de centrarse en combinar ambos, pensamiento artístico y ojo fotográfico, para alcanzar el resultado final. Es el equilibrio presente de modo constante en la obra de A. Feininger que hemos venido desgranando.

Debido a esta especial proximidad entre el medio artístico y el espectador, parece conveniente, pues, que la vía para la recuperación, o desarrollo, de la conciencia de artísticidad frente a una obra fotográfica comience operando en la interacción entre ambos. El paso siguiente llevaría a incidir en la relación directa entre contemplador e imagen fotográfico-artística visible en una exposición o en una publicación.

La expectativa en el primer caso viene contaminada por la acostumbrada ante un evento de estas características. Visitar una exposición parece traer de suyo que sea de pintura, escultura, dibujo, es menos frecuente que sea de fotografía. Así, el espectador encuentra sobre las paredes no lienzos y óleo, sino imágenes hechas uno con el papel. Retomando las ideas de A. Feininger expuestas unas líneas más arriba, no se trata de fenómenos creativos tan diversos: lienzo//papel fotográfico—óleo y pincel//sustancias químicas y

medios mecánicos. La solución se encuentra en el desarrollo amplio y profundo de una Estética de la fotografía, sólida base para las historiografías y manuales. Aunque las referencias insoslayables a Walter Benjamin (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), Susan Sontag (*On Photography*, 1977), Otto Stelzer (*Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, 1978) y a Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980), se enriquecen con el paso de las décadas, es un campo a seguir roturando con denuedo¹⁵. La base filosófica de la fotografía, el reconocimiento de su existencia, a lo cual nos ha conducido aquí el pensamiento y obra de A. Feininger, contribuye a enriquecer el imaginario de los espectadores, preparándolos para una experiencia estética predispuesta a la contemplación del fenómeno fotográfico como evento creativo y artístico al mismo nivel de otras Artes.

En el segundo caso, las revistas ricamente ilustradas —con mayor o menor calidad—, los abundantes periódicos, y libros con imágenes, son el mundo paralelo que puede alejar de la identificación artística de una fotografía en un soporte similar. Existe un género artístico, actualmente en auge, que parece lograr la recuperación de esta conciencia artística y estética en el mundo de la fotografía creativa en formato manejable, nos referimos al *fotolibro*. Por este medio los fotógrafos editan sus obras fotográficas en un objeto que se convierte a su vez, en sí mismo, en objeto artístico y diferenciado respecto a otras publicaciones donde puedan aparecer imágenes. Incluso su desarrollo ha dado lugar ya a una primigenia historiografía¹⁶. No obstante, la cotidianidad sigue dando alcance a los territorios conquistados por la fotografía, pues la creación de este tipo de libros para disfrute privado, con fotografías propias, se encuentra también a disposición inmediata de todos. Un renovado esfuerzo de la fotografía conscientemente creativa, por tanto, surge ahora en este ámbito por la diferenciación entre fotolibro-arte y fotolibro-álbum privado.

Así pues, esta carrera de fondo entre arte y uso común en el mundo de la fotografía no hace sino incentivar la aparición de nuevas formas creativas, que de no existir esta tensión, quizá no tendría lugar. Podemos citar como ejemplo, respecto al último caso, la interacción entre literatura y fotografía en obras como el *Fotopoemario* de Chema Madoz y Joan Brossa¹⁷.

Conclusiones

Proceso, momento y vivencia, son pues los componentes de esta cadena filosófica de la imagen fotográfica propuesta a partir del trabajo y experiencia de Andreas Feininger, susceptible de ser aplicada a la riqueza y variedad creativa que impregna el mundo de la imagen fotográfica. Con ella se pone de manifiesto la necesidad de abandonar la concepción de la fotografía como un proceso de reproducción fotomecánico, pues, como en el resto de las Artes Visuales, sin pensamiento que la aliente, la obra resultará vacía.

Nuestro fotógrafo insistía en que se trata de un medio de expresión y comunicación, no sólo de registro y experimentación. Nadie se pregunta cómo escribiría un escritor determinado, cuando se encuentra ante un libro impreso donde puedan leerse sus poemas o su novela. Lo importante es el mundo que crea o recrea, la emoción de la que parte y la conmoción que provoca. La afirmación de la existencia de una Filosofía de la imagen fotográfica, de una Estética de la misma, que profundice además en el efecto que dichas imágenes tienen sobre quien las mira, se hace cada vez más necesaria, para que la entidad noble de esta forma creativa no se diluya en la vorágine icónica actual.

La recuperación de fotógrafos de épocas analógicas, de sus obras y pensamiento, puede apuntalar este propósito, más allá del imperecedero debate en torno a si la fotografía es arte o no lo es. Pues, como se pone en evidencia en los escritos de A. Feininger, y en los de otros tantos fotógrafos del siglo XX, la imagen fotográfica nunca dejará de tener una doble vida, la cotidiana y la artística. La clave de ambas reside en la voluntad de la mano que pulsa el disparador. Sumergirse en esas voluntades y sus efectos corresponde a la Filosofía y Estética de la imagen fotográfica, exponerlas, revelarlas, invitando tomar conciencia de aquella inolvidable exclamación daliniana: «¡Fotografía, pura creación del espíritu!»¹⁸.

¹ Feininger, Andreas. *Die neue Foto-Lehre*. Düsseldorf-Wien: Econ Verlag, 1965, p. 22. (Las traducciones de los textos originales en alemán e inglés son propias).

² Traducción al castellano de *Bauhaus*.

³ A esta publicación de extensión y difusión mayor, preceden trabajos donde se presentan ya definidos con claridad sus intereses y técnicas principales. Es el caso de *New Paths in Photography*. Boston: American Photographic Publishing Co., 1939. Asimismo, destacamos como compendio de su trayectoria, *Das ist Fotografie. Eine kritische Analyse über das Wesen der Fotografie*. Schaffhausen: Verlag Photographie, 1995. En este último volumen se incluyen además fotografías de A. Feininger en color.

⁴ Feininger, Andreas. *Feininger on Photography*. Nueva York: Crown, 1953, p. 1.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷ En este sentido nos referiremos en toda mención con el término «fotografía» a lo largo del artículo, no al documento general obtenido mediante el proceso fotográfico.

⁸ Feninger, 1953, *op. cit.*, p. 193. Recordemos los otros tres: espíritu «amateur», fotografía es el «arte de hacer imágenes», el fotógrafo ha de alcanzar la categoría de «maestro en la técnica de expresión».

⁹ Hemos de tener en cuenta que Feininger se refiere prácticamente siempre al modo propio de sus fotografías, es decir, en blanco y negro.

¹⁰ La situación de la imagen fotográfica en la era digital se aborda en excelentes análisis en dos títulos de Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015) y *La furia de las imágenes- 2020: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020).

¹¹ El término está en íntima relación con el original que en la Historia del Arte comenzó a denominar los bodegones en el Norte de Europa durante el siglo XVII, *Stilleben*, literalmente «vida detenida». «Naturaleza muerta» (*nature morte*) se acuñaría en francés más tarde.

¹² Recordemos los otros dos momentos: proceso artístico y obra terminada.

¹³ Schommer, Alberto. *Elogio a la fotografía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998. Este texto es el discurso leído por el fotógrafo español en el acto de su recepción pública como académico en la institución el 26 de abril de 1998.

¹⁴ Feininger, 1965, *op. cit.*, p.24.

¹⁵ Dentro de la bibliografía en español, cabe destacar dos referencias. En primer lugar, el completo manual coordinado por Marie-Loup Sugez, *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), donde además de la propia historia, recoge textos originales de los protagonistas de los capítulos, así como contiene una amplísima bibliografía. En segundo lugar, la *Estética fotográfica*, editada por Joan Fontcuberta (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), en la que el fotógrafo ha recopilado textos cruciales en el desarrollo de la Estética fotográfica desde 1846 hasta 1965.

¹⁶ Parr, Martin. *The Photobook: A History*. (2 vols.) Londres: Phaidon, 2004, 2005. En el ámbito español es destacable la exposición realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en 2014-2015, «Fotos y libros. España 1907-1977», para la cual se seleccionó una gran cantidad de obras, unas más y otras menos conocidas, de los fotógrafos españoles más diversos y significativos.

¹⁷ Madoz, Chema; Brossa, Joan. *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica, 2019. Este tipo de creación cuenta con antecedentes a mencionar, como la legendaria colección publicada en Lumen, *Palabra e imagen* (1961-1975). En cada volumen se establecía un diálogo entre un escritor y un fotógrafo, no siendo aquí la fotografía ilustración del discurso, sino parte integrante de la obra.

¹⁸ Dalí, Salvador. «La fotografía, pura creació de l'esperit», en: *L'Amic de les Arts*, nº 18, Sitges, 30 de septiembre, 1927, pp. 90-91. Original en catalán: Dalí, Salvador. *L'alliberament dels dits: Obra catalana completa*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995 (pp. 33-35). Traducción en castellano: Fontcuberta, 2016, *op. cit.* (ver nota 15), pp. 129-131.

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.06>

**El caso de Marguerite Duras. El vacío y lo real en la imagen
foto-cinematográfica**
**The case of Marguerite Duras. The void and the real in
the photo-cinematographic image**

Alfonso Hoyos Morales

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen:

Los medios de reproducción técnica: tanto la fotografía como el cine, se han caracterizado por su superioridad mimética a la hora de capturar la realidad. Sin embargo, eso ha hecho que muchas de las teorías de dichos medios se hayan abocado a una suerte de dialéctica sobre la veracidad o no de la representación fotográfica. Desde una perspectiva fenomenológica intentaremos rescatar un concepto de verdad del registro fotográfico que no se vincule necesariamente con su dimensión empírica, es decir, con su pura positividad en la captación de su referente. Con ello, la reproducción fotográfica nos permitirá reflexionar sobre nuestro propio acceso a la realidad en la que los vacíos y las ausencias son igualmente constitutivos de la misma. El film de Marguerite Duras *L'homme atlantique*, nos proporcionará un caso de estudio para reflexionar sobre esta importancia

Palabras clave: fotografía, cine, vacío, realidad, fenomenología

Abstract:

The means of technical reproduction, both photography and cinema, have been characterized by their mimetic superiority when it comes to capturing reality. However, this has led many of the theories of these media to engage in a kind of dialectic as to whether or not the photographic representation is true. From a phenomenological perspective, we will try to rescue a concept of truth from the photographic record that is not necessarily linked to its empirical dimension, that is, to its pure positivity in capturing its referent. With this, photographic reproduction will allow us to reflect on our own access to reality in which voids and absences are equally constitutive of it. Marguerite Duras's film *L'homme atlantique* provides us with a case study to reflect on this importance

Keywords: photography, cinema, emptiness, reality, phenomenology

Espejo y simulacro

La fotografía, prácticamente desde sus comienzos, ha generado un debate en torno a un elemento principal: su superioridad mimética respecto a la realidad que hace referencia frente a cualquier otro medio de reproducción u expresión. Mientras un pintor o un escultor podrían intentar vehementemente captar lo más objetivamente un fenómeno de la realidad física, la fotografía, parecería, que siempre iría un paso por delante. Ya desde el siglo XIX, siglo de su nacimiento, la corriente positivista se entusiasmó por el aparato, que parecía, al fin, poder captar los objetos en su forma virginal como si el sujeto ni siquiera existiese¹. Con ello encajaba bien en la ideología decimonónica liderada por el positivismo de Comte y que tuvo sus reflejos en las otras artes como en Courbet, Zola o Balzac que, en rechazo del subjetivismo romántico, tomaban el registro fotográfico como una metáfora de verismo absoluto. Leemos en Zola: «La pantalla realista es un simple vaso de cristal, muy delgado, muy claro y que tiene la pretensión de ser tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y se reproducen inmediatamente en toda su realidad»². Esa fetichización del carácter mimético del aparato siguió su curso durante el siglo XX y al respecto hemos podido leer mucha literatura que ensalzaba a dicho medio técnico por su esencial objetividad³ donde al fin, aludiendo a André Bazin, podíamos disfrutar de la ausencia del hombre, a diferencia del resto de las artes, hipotecadas de una subjetivación inevitable⁴. Las metáforas respecto a esta cualidad son abundantes: Arnheim hablaría de cómo los objetos físicos se “imprimían” directamente en la cámara fotográfica⁵; Susan Sontag agregaría otras dos a la lista como la de “huella” o “máscara mortuoria”⁶; Armstrong⁷ subrayaría el carácter causal entre la realidad y la imagen fotoquímica: «la fotografía es primero y fundamentalmente un signo indexical [...] una imagen que es química y ópticamente causada por las cosas en el mundo al que refiere»; Barthes consideraba que la fotografía siempre lleva consigo su referente⁸ y toda su teoría del punctum expresaría un realismo esencial del proceso fotográfico, ya que se subrayaría de la imagen fotográfica precisamente aquello que no existe de composición en las mismas, aquello que trascendía cualquier pretensión del autor sobre su objeto. La reflexión acerca de esta potencialidad fotográfica podría continuar largamente, pues, como vemos, la dimensión indexical del aparato cautivó a decenas de pensadores desde prácticamente su nacimiento.

Por el otro lado, también podríamos elaborar todo un discurso escéptico alrededor de las mismas imágenes. Conceptos tan inflacionados como el de simulacro, popularizado por Baudrillard han infectado muchas de las pretensiones realistas de la captación fotográfica. El reciente trabajo de Zunzunegui y Zumalde, *Ver para creer* ⁹(2019) es un gran repaso semiótico de cómo tanto la fotografía como el cine documental “hacen

parecer” algo como verdad, sin que necesariamente lo sea de facto. Es así que denominan el efecto de verismo como trampantojo tecnológico.¹⁰ Desde su posición, no existe un acontecimiento externo que la cámara registre, antes bien: «Todo discurso (aquí no hay distingo entre la ficción y el documental) crea el acontecimiento, dado que mostrar la realidad tal cual queda [...] fuera de su alcance»¹¹. Lo que puede hacer la cámara, desde esta perspectiva, es solo crear discursos para acceder a lo real que a lo máximo que pueden aspirar es a conseguir en el espectador “un estado de credulidad fuerte”¹², pero en ningún momento mostrarnos la verdad en sí misma.

La degradación del poder referencial de la imagen se acentuaría aún más con la aparición del digital. Con él, el principio de causalidad directa existente entre las partículas fotoquímicas y la cámara se diluye en una transformación de información, una simbolización de propiedades físicas a través de códigos arbitrarios¹³. La capacidad de manipulación intrínseca de la imagen digital, en la que la fotografía puede ser el resultado de multitud de mediaciones deslegitimaba el tan celebrado realismo inmanente de la fotografía, hasta llegar a declararse otro de esos fines tan habituales en el siglo XX, el fin de la fotografía^{14 15}

Una perspectiva fenomenológica. La imagen como expresión de mundo.

Este repaso a vista de pájaro de algunas de las perspectivas sobre el aparato nos servirá de contexto y estado de la cuestión para la posición que tomaremos en el resto del ensayo. Con ello, procuraremos rescatar el concepto de verdad en el aparato fotográfico tanto de su caída escéptica, como de su reificación positivista. La fenomenología nos permitirá establecer el puente entre ambos puntos como veremos a continuación:

En un debate en torno a la fenomenología de la obra de arte en Heidegger y, más concretamente, en su exposición de la ontología de los zapatos de campesino de Van Gogh, Adrian Bertorello trae a colación, para discutirlo, un argumento de Schaeffer en relación al texto del autor alemán:

La lectura del cuadro de Van Gogh como puesta en obra de la verdad es una interpretación culturalmente verosímil, pero su ámbito de validez se reduce sólo a la pintura. No se puede transponer esa misma lectura a una fotografía de zapatos, como, por ejemplo, “Abandoned Shoes” (1937) de Weston. La razón de ello radica en el estatuto semiótico específico de la imagen fotográfica¹⁶

Para Schaeffer, en la experiencia de la visión de una fotografía se debe reconstruir el contexto enunciativo en donde fue tomada la imagen. En ausencia de ese contexto, la imagen se vuelve ambigua y puede provocar interpretaciones contradictorias¹⁷. La vinculación ontológica de la imagen con su contexto empírico, reduce su estatuto semiótico al de su función referencial, esto es, funciona como un icono. De ahí, por tanto, que se comprenda que la interpretación fenomenológica de Heidegger sobre los zapatos de campesino de Van Gogh pudiera constituir una sobre-interpretación en el caso de que dichos zapatos fueran una fotografía. Una vez desplegado el marco empírico en el que la imagen ha sido tomada, el despliegue fenomenológico se convertiría en un excursus poético sin relación con la verdad concreta que la fotografía enuncia. Schaeffer, por tanto, encuentra que, a diferencia del resto de las artes, la fotografía posee su verdad en la vecindad espacio-temporal con la que la fotografía fue tomada, por lo que una referencia a la dicho contexto empírico no puede ser ignorada en un excursus sobre la verdad de esta fotografía.

Bertorello, en cambio, critica esta concepción al considerar que la estructura semiótica de la fotografía de Schaeffer es insuficiente: «Si el estatus semiótico de la foto es referir un objeto (estado de cosas) o un acontecimiento, es necesario -para que la función referencial se constituya- establecer un sistema de coordenadas que organice el campo de la deixis. La referencia sólo existe para alguien. Sin la mediación de ese “alguien” no se puede hablar en absoluto de referencia.»¹⁸ Un índice sólo manifiesta su sentido en tanto que es desplegado por una mirada (una mirada constituyente de realidad en el sentido de Merleau-Ponty). La realidad, en definitiva, no existe en bruto, sino que siempre se da en un contexto de aparición que es para alguien. Esto conlleva, en último término, que el sentido de la imagen ya no derive del dispositivo tecnológico, sino de la mirada humana que la contempla y constituye

De aquí se sigue una consecuencia importantísima desde el punto de vista teórico: si la constitución de la referencia sólo es posible por relación a la mirada humana, y si el estatuto semiótico específico de la fotografía es la referencia, necesariamente el sentido de la imagen fotográfica se explica por mediación de la mirada humana y no por el dispositivo tecnológico que le dio origen. La explicación del sentido de la fotografía que apela a su génesis física es irrelevante desde el punto de vista semiótico, es decir, no explica lo que pretende explicar, a saber, la especificidad de la fotografía. Las condiciones de producción de la referencia en la fotografía están en el sujeto que mira y no en el dispositivo técnico.^{19 20}

Es la posibilidad de ser mirada y no tanto su vecindad empírica con el referente lo que constituirá la esencia de esta imagen fotográfica. Con ello, no obstante, parecía que

podíamos perder algo de específico de la fotografía, en cuanto que, efectivamente, ésta parece tener una conexión más estrecha con la realidad física de la que pudiera tener un cuadro. No obstante, Bertorello escapa a esas posibles críticas acercándose a Roland Barthes quien, efectivamente, y como hemos visto previamente se inclina por las perspectivas realistas del aparato. Sin embargo, aquello que acababa siendo lo esencial de la misma era la mediación experiencial que de ella hacía el propio autor, el *punctum* que destacaba un “otro” de la fotografía. Ésta, desde la particular fenomenología barthesiana se experimenta como una suerte de alteridad absoluta, pero en lo más profundo de la subjetividad, una suerte de *en-si-para-nosotros* en el lenguaje de Merleau-Ponty.²¹

La imagen no es, por tanto, una sencilla ventana neutra, sino que es la constitución de un mundo que, si bien se nos muestra como un *en sí*, es siempre un esquema de experiencia que se nos enfrenta en su apertura significativa. Por lo tanto, tanto los zapatos de Van Gogh pintados, como unos hipotéticos zapatos de Van Gogh fotografiados remiten a un mundo (sistema de significados o sentido) que pueden recibir los mismos predicados²²:

Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo²³

Con ello, lo que destacamos, antes que el privilegio empírico de la fotografía, es la forma en la que ésta hace presente un objeto y como dicha forma es en sí constitutiva de la realidad de ese objeto. En palabras de la fenomenóloga López Sáenz: «lo presentado es tan importante como la manera de presentarlo y el modo de aparecer del objeto.»²⁴ Destacar este modo de aparecer es por tanto destacar la forma como constituyente de la materia o contenido. Ignorarlo conlleva asumir una perspectiva reificante en que los objetos sencillamente están ahí, dispuestos a ser percibidos o experimentados. La cualidad, por lo tanto, de la imagen fotográfica en cuanto constitución de mundo no es simplemente ser una ventana neutra hacia el mundo, sino un esquema de experiencia del mismo. Con ello tampoco se reduce la imagen a ser meramente un expositor de experiencias a ser experimentadas por el sujeto (algo así como el bloque de sensaciones deleuziano). Antes bien, se la entiende como un esquema de percepción de objetos siempre externos al sujeto, pero que sólo se pueden mostrar desde una perspectiva a

través de la cual el objeto completo se co-presenta virtualmente. En palabras de Álvarez Falcón, la imagen cuando deviene objeto estético, no ignora su modo de aparecer, sino que revela «los dinamismos propios de la subjetividad en su pretensión de constituir el mundo objetivo»²⁵. En tanto que consideramos, por tanto, que la realidad no puede ser independiente de la forma en que ésta se manifiesta, las imágenes fotográficas o pictóricas siempre serán una mediación necesaria en la aparición de esta realidad, que se constituye en su misma aparición.

Asumir la dimensión formal de la captura de los objetos no nos acerca a un constructivismo, sino que nos permite acercarnos al concepto de verdad más allá de sus dimensiones cosificantes. La forma sensible en la que el objeto se manifiesta no es frontal, y si pretende serlo cae en la ingenuidad de que la realidad pudiera ser considerado un objeto que podría ser asido idealmente, como el que cree que puede acercarse a la realidad del arco iris conforme se acerque a él, por utilizar la metáfora de Adorno. Lo real es precisamente aquello que se nos escapa, que huye de nuestra posesión. En palabras de Merleau Ponty.

La ipseidad, quede claro, nunca se alcanza: cada aspecto de la cosa que cae bajo nuestra percepción no es más que una invitación a percibir más allá, y un alto momentáneo en el proceso perceptivo. Si la cosa fuese alcanzada, quedaría en adelante expuesta delante de nosotros, sin misterio. Dejaría de existir como cosa en el mismo momento en que creeríamos poseerla. Lo que constituye la “realidad” de la cosa es, pues, precisamente aquello que la hurta a nuestra posesión ²⁶.

«Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero»²⁷. La imagen ciega



Una crítica a esta primacía del contenido de las imágenes puede ser encontrada en el video-ensayo de Marta Azpurren, *Fade to blind*²⁸, donde constatamos como la sobreabundancia de imágenes no solo no nos acerca más al acontecimiento, sino que, de hecho, nos aleja. En un momento del mismo escuchamos la voz de Bjork en la película *Dancer in the dark* cantando «I’ve seen it all, there is no more to see» Esta voz acompaña en bucle a constantes imágenes del 11-s que se sobreponen una sobre otra para, finalmente, acabar en un conglomerado blanco en el que es difícil distinguir nada. La elección del 11-s más allá de sus connotaciones políticas y su importancia histórica, es relevante como fenómeno audiovisual. Fue un

atentado que fue grabado en directo con infinidad de diferentes cámaras de distintos formatos y desde todos los ángulos. Sus imágenes fueron repetidas una y otra vez en las cadenas televisivas, se hicieron películas a partir de documental de archivo y en internet, actualmente, pueden encontrarse todas esas imágenes al gusto del espectador. Es, digamos, uno de esos eventos que han sido paradigmáticamente captados y “capturados”. En palabras de Oliver Joyard,²⁹ estas imágenes constituyen una imagen-zero, imagen documento en estado puro que, en último término, nos podría dar una impresión de control total de la situación a la que solo se acercarían las cámaras de vigilancia. La tesis de pequeño video-ensayo está expresada en la descripción del mismo.

La acumulación y difusión de decenas de grabaciones sobre el atentado terrorista, muchas de ellas emitidas a tiempo real por las cadenas televisivas, no se tradujeron en una mayor conciencia del espectador sobre el suceso histórico. Al contrario, pareciera, como apunta Baudrillard que «La imagen consume el acontecimiento»; imposible hacerse cargo del evento si todo está ocupado por el consumo y el tránsito incesante de sus imágenes. El «excedentario de imágenes» de la sociedad del capitalismo global, [...] nos ha sumido en una ceguera por acumulación, la malla tupida de las imágenes, en su mayoría producidas y consumidas por los mismos usuarios, se ha convertido en una venda que nos tapa los ojos. No vemos las imágenes estereotipadas porque pertenecen al universo de lo ya-visto, su sobredosis nos impide el silencio visual necesario para generar un pensamiento imaginativo, la creación de una fantasía, la generación de las imágenes interiores que produzcan conocimiento y creación activa³⁰

El privilegio de la fotografía como medio de acceso a la realidad también asume un privilegio de la apariencia de los objetos con respecto a su ser y, del lado subjetivo, la dimensión de la percepción empírica como garante de este acceso a lo real. Esta primacía de lo documental en la fotografía subraya en ella su existencia positiva haciendo de la percepción de la misma un absoluto. Lo real, desde la ideología documentalista, sería aquello captado en bruto y, por lo tanto, toda intervención de la subjetividad sería una alteración. «Si la realidad se identifica con la existencia positiva, la imaginación es una huida de la realidad» comenta Judith Butler en su estudio sobre Sartre, sin embargo «si consideramos, siguiendo a Husserl, que las ausencias son constitutivas de lo real, la imaginación es el recurso a la realidad significativa que la vida perceptual no puede alcanzar.»³¹

Mayores imágenes de lo real no constituyen necesariamente un mayor acercamiento al mismo, sino que las propias ausencias o las distancias son también constitutivas de los propios objetos a los que hace referencia en tanto que forman parte de los dinamismos en los que el sujeto constituye este mundo objetivo.³² Volviendo a López Sáenz: «lo

percibido y lo imaginado no son ni estrictamente presentes ni completamente ausentes, sino que se constituyen en ese “entre” y por la tensión insuperable, pero productiva, entre materialidad e idealidad»³³. Digamos, siguiendo el argumento fenomenológico, que el carácter imaginativo o ausente de la cosa no pertenece simplemente a una operación subjetiva, sino que la cosa misma, en tanto que no puede ser separada de su forma de manifestación, ya la incorpora. Es precisamente la investigación de los vacíos intrínsecos a la realidad lo que constituía el privilegio de la obra de arte para Lyotard: «La realidad no es la plenitud de ser frente al vacío de lo imaginario, conserva una carencia en sí, y esta carencia reviste tal importancia que será en ella, en la grieta de inexistencia que incluye la existencia, donde se instale la obra de arte.»³⁴

La obra de arte fotográfica como cinematográfica, en tanto pretende acercarse a lo real, no puede adoptar una actitud ingenua ante él, sino que exige la configuración de su aparición, la investigación en el seno de sus grietas que forman parte de su esencia. Merleau Ponty ya lo apuntaba cuando decía que «El ser es lo que exige creación para que tengamos experiencia de él.»³⁵ La imagen, en definitiva, como esquema de aparición de lo real, manifiesta siempre una dialéctica entre lo presente y lo ausente, y comprenderemos que, precisamente, la vibración de la cosa, el “arder del velo de la aparición”, es lo que constituye la realidad del objeto. En este sentido la fotografía no pierde su vinculación ontológica con lo real, pero, sin embargo, no presenta como veíamos en Schaeffer una ruptura sustancial con la misma. Como ya adelantaría André Malraux «El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca»³⁶. cita que encontramos en la “Ontología de la imagen fotográfica” de André Bazin quien considera que el realismo ha sido una obsesión perpetua en toda la historia de la representación y del arte. La fotografía y el cinematógrafo, sin embargo, poseen el peligro de satisfacer demasiado rápido ese deseo, y la actitud cuasi pornográfica del medio nos hace confundir la presencia con la cosa. Si concebimos, sin embargo, la fotografía y el cinematógrafo en un continuo con el resto de las artes podremos bajar del pedestal mimético a las artes fotográficas para así obligarlas a realizar un mayor esfuerzo en su búsqueda de lo real.

Asumiendo la continuidad ontológica en la que la tradición realista ha integrado tanto a cine como a fotografía (en palabras de Kracauer: «Las propiedades básicas del cine son idénticas a las de la fotografía»³⁷) nos interesará reflexionar sobre ella a partir del film *L'homme atlantique* de Marguerite Duras. Este film de 1981 consiste, no solo en un bello poema al examante de la esritoria y cineasta, sino, también, una reflexión sobre las

potencialidades de los medios de reproducción técnica en su captación de lo real, así como una reivindicación de la importancia del vacío en la misma.

La sombra de la imagen. El hombre Atlántico y Marguerite Duras

El cine de Marguerite Duras, como cine interdisciplinar entre los medios fotográficos y los medios literarios es un interesante punto de tensión entre dos universos diferentes, y precisamente en esa intermitencia, un medio es capaz de expresar lo que otro carece. Si bien implícito en todo su cine, en uno de sus últimos films el discurso se vuelve metacinematográfico ya que, a través de la captación de una realidad concreta, su ex-amante Yann Andrea, el juego entre imagen y palabra se convierten en una tensión necesaria para explicar la propia tensión de la realidad a la que se quiere referenciar.

En *L'homme atlantique*³⁸, la escritora y directora francesa utiliza un recurso análogo al que haría en films previos. Con *Les mains négatives* y *Cesareée* Duras aprovechaba escenas descartadas de *Le Navire Night* para plantear una propuesta de corte más ensayístico. En este caso, *L'homme atlantique* toma escenas descartadas de su film *Agathe et les lectures illimitées* protagonizada por Yann Andrea y Bull Ogier. El primer gesto que modifica la naturaleza de estas imágenes es su cambio de dispositivo. Mientras que, en el film original, *Agathe*, los personajes eran figurantes, digamos, ficticios de la historia que Marguerite Duras narraba, en este film Yann Andrea, tomado aisladamente, toma otro referente. Yann ya no es simplemente un “modelo” sino un tú al que la narración en off se dirige. Se dirige, sin embargo, desde la situación paradójica del archivo, puesto que la voz está siempre en otro tiempo que no es el de la imagen. La imagen pertenece a otro rodaje, a otra capa temporal, la voz que toma esas imágenes y las comenta siempre las toma desde una posición ajena, por lo tanto, las toma siempre como un elemento de un pasado que ya no puede ser presente. Esta tensión entre voz y palabra formará parte misma de la distancia del objeto anhelado. En palabras de Rancière la palabra, «hace ver, designa, convoca lo ausente [...], pero ese hacer-ver funciona de hecho por medio de su propio fracaso, de su propia restricción»³⁹

Todo este juego temporal es representativo de la poética durasiana en sus films al mantener siempre una distancia entre la imagen y la voz en aras de acudir a la esencialidad misma del objeto a representar. Esto es, la comprensión de que los objetos que se filman no son entes positivos, sino que su esencia está íntimamente ligada a las distancias con la que estos se filman. En una entrevista la propia Marguerite Duras lo expresa de la siguiente manera:

Hablamos de las cosas a través de la falta, la falta de vivir, la falta de ver. Hablamos de la luz por la falta de luz, por la falta de vivir hablamos de la vida, por la falta de deseo hablamos del deseo, por la falta de amor hablamos del amor; creo que es una regla absoluta. Creo que la plenitud del deseo, del amor, del calor, del placer de vivir... no comporta en sí misma ninguna falta para el ser, por lo que no puede decirse. Creo que a partir de la falta de estar -de estar en el deseo, en el amor, en el verano- podemos hablar del amor, del deseo, de verano⁴⁰



La ausencia que constituye el centro de este film, es su propio figurante, Yann Andrea, o más bien, su presencia fugitiva, su forma de permanecer en la forma del haberse ido⁴¹. En una de las primeras escenas de la película, tras despertar del primer tramo de pantalla negra que impera durante más de tres cuartas partes del film la voz de Marguerite Duras dice: «Usted mirará lo que ve»⁴² utilizando el futuro del indicativo. Inmediatamente después aparece una de las pocas imágenes de la película que constituye el juego de intermitencias de la primera mitad del film: El rostro de Yann Andrea de perfil observando una ventana tras la cual se ve un cielo azul oscuro en el que se intuye el comienzo de la noche (o su fin). Aplazando este contenido, el estatuto de la imagen invoca una primera distancia, su cualidad de archivo con su ineluctable carga de pasado y, por lo tanto, la marca de una alteridad intangible. Aquí se da el primer cortocircuito de la imagen, uno de temporalidades, por un lado, la voz que dicta unas órdenes en futuro, pero parece dictárselas a un “tú” que está ausente y que no puede ofrecer respuesta. Primer abismo. El rostro de Yann Andrea, que pertenece a otro tiempo, a otra dimensión, es igual, un rostro impenetrable, no sólo por la ineludible cuestión del tiempo, del registro pasado que impide la interacción con la voz, sino por su dimensión ausente. Observamos, en primer lugar, su rostro, mirando por una ventana “absolutamente” como dirá la voz en off, tras unos minutos su rostro se gira y parece mirar hacia un punto indefinido del escenario en fuera de campo que no se señala. Él

parece ausente de la voz como parece ausente de la mirada de la cámara. Aparece en la imagen desde una dimensión fantasmagórica registrado ya para su film anterior.

Las primeras palabras del film rezan «Usted olvidará. Usted olvidará que es usted, usted lo olvidará. Creo que es posible. Usted olvidará también qué es la cámara. Y sobre todo usted olvidará que es usted. Usted»⁴³. Su rostro inexpresivo, alejado de fuerzas intencionales deviene una pura cualidad sensible que centripeta el corazón de una memoria: la cualidad de objeto de Yann Andrea, ese objeto atlántico al que Marguerite no cesa de hacer referencia. Antes que ser un sujeto, es un objeto que sedimenta memoria en su rostro. Dicho objeto ya no reside solo en ese rostro que constituye la primera imagen del film, sino también en ese contraplano aludido primero y mostrado posteriormente que es el mar y todo aquello que él «mirará absolutamente»: «el mar, las paredes, ese perro, ese litoral, ese pájaro» pero también «estas palabras y esta desaparición».⁴⁴ Mirada absoluta que hará que, en último término, el hombre se haga uno con el mar. «Tú y yo hacéis uno para mí, un solo objeto».⁴⁵ Ya no es el hombre del atlántico, ahora ambos, en la hipostasiada presentificación de una ausencia, son un todo virtual que reúne en un mismo ser el rostro de Yann con todo lo que él miró absolutamente. Absoluto, etimológicamente: lo que no tiene separación. El hombre ya es, inevitablemente, un hombre-atlántico.

En palabras de Merleau Ponty: «Toda percepción no es percepción de algo sino siendo también impercepción de un horizonte o de fondo que ella impone, pero no tematiza»⁴⁶. Lo que despliega aquí Marguerite Duras es ese horizonte, ya que Yann no es simplemente ese objeto positivo capturado por la cámara, sino que está incrustado en todo un horizonte que está implicado en él. Es por ello que la percepción de Yann a través de la lectura durasiana implica todo un paisaje (paisaje atlántico: el perro, el litoral, el pájaro...) que los métodos fotográficos impunemente intentan capturar. Esta idea de un rostro que es siempre un anuncio de algo que va más allá, promesa o implicación, se encabalga con las ideas proustianas en torno al deseo que Deleuze expresa con gran concreción:

Es decir, yo no deseo a una mujer [...], lo ha dicho Proust, y en Proust es muy hermoso: no deseo a una mujer, deseo a su vez un paisaje que está envuelto en esa mujer, un paisaje que puedo no conocer, y que presiento, de tal suerte que, si no despliego el paisaje que ella envuelve no estaré contento, es decir, mi deseo fracasará, mi deseo quedará insatisfecho.⁴⁷



El discurso de ambigüedad que teje la presencia de Yann y, por tanto, la propia relación de la escritora con su recuerdo y su olvido deviene, igualmente, en una reflexión sobre la imagen y sobre el dispositivo cinematográfico. En el único plano secuencia de la película que comienza con la voz de Marguerite introduciendo «Yo os quería decir», la pantalla negra desaparece y vemos el salón vacío del hotel con un espejo en el que éste se ve reflejado en abismo por un espejo en la pared contigua del salón. En un lateral vemos, impreciso, la propia cámara y a la directora. Por la izquierda entra Yann y la cámara le sigue con un paneo mientras éste se dirige hacia una de las ventanas del salón. Frente a la naturalidad de este plano secuencia, la voz en off la discute «Quería decirle, el cine cree poder consignar lo que hace usted en este momento. Pero usted, desde donde vaya a estar, sea donde sea, en concordancia con la arena, o el viento, o el mar, o la pared, o el pájaro, o el perro, se dará usted cuenta de que el cine no puede».⁴⁸ Pese a la ilusión de presente que transmite la imagen, la cámara no puede registrar realmente lo que es Yann, ni su recuerdo, ni la memoria, ni tampoco su dimensión atlántica. El hombre-atlántico, después de todo, parece escapar tanto al hombre como al Atlántico.

La escena continúa mientras Duras sigue repitiendo algunas órdenes «Ve hacia otra cosa, para, avanza» el cuerpo sale de plano y la cámara vuelve a realizar un paneo hacia el espejo. Vemos entonces, en su reflejo, el busto quieto de Yann, que pasa a andar y a volver a desaparecer «Girarás hacia la derecha y caminarás hacia los cristales de la ventana» Aparece Yann Andrea por la izquierda de la cámara y, eventualmente, se para. En ese momento escuchamos un cambio en el tiempo verbal de la voz en off «Lo ha logrado» e instantáneamente el rostro de Yann Andrea observa a cámara «Está en el límite del mar. Está al límite de las cosas, atrapado entre ellas por su mirada. El mar está a su izquierda, escucha su rumor mezclado con el del viento.» y continúa «Usted y el mar hacéis uno para mí solo un objeto, aquél de mi rol en esta aventura».⁴⁹

La cámara no ha registrado una presencia, ella no puede, la cámara ha registrado una imagen que se evidencia en el juego de espejos de la secuencia. De igual manera, las

órdenes que emite constantemente no son sino un simulacro que nos evidencia la distancia misma entre unas imágenes grabadas en pasado, pese a la naturalidad presentificante del plano secuencia, y una voz que las observa siempre en retrospectiva. Esta situación dialéctica entre imagen y texto siempre ha resultado esencial en el cine de Marguerite Duras. Ninguna imagen toma el poder, sino que la relación entre ambas crea el cortocircuito que denota la impotencia⁵⁰.

Yann ya no es el rostro. Des-subjetivizado, su rostro se ha unido a su contraplano, a todas esas cosas selladas por su mirada: el mar, el pájaro, el perro... Todo es uno, el objeto atlántico, a pesar de que él lo ignore. Es alrededor de su mirada que se generan esas cosas, y su realidad ya no es simplemente la realidad que registra la cámara, sino una ausencia progresiva que la cámara apenas puede fotografiar. «Con tu partida tu ausencia ha tomado el control que ha sido fotografiada como tu presencia fue fotografiada antes»⁵¹. Pero no es la fotografía de la ausencia lo que constituye el objeto mismo del film, sino el propio desplazamiento en el que el rostro amado acaba desapareciendo de la imagen para ser convocado por la palabra. Pero también en el desplazamiento entre una imagen y otra, entre el plano de la mirada de Yann, y el contraplano de la mirada tras la ventana. Y, de igual manera, en el desplazamiento entre el tiempo en presente de la imagen y la voz que narra en diferentes tiempos verbales. Entre los límites de cada una de las imágenes, visuales y sonoras, se cuele el desplazamiento de la presencia fugitiva de Yann que, en último término vendrá a encarnar una ausencia plena de referencias. Ya ni su rostro, ni el mar, ni el hotel, sino un vacío encarnado en la imagen negra que ocupa los últimos 15 minutos del film donde ya solo podemos escuchar la voz de Marguerite y, en cierto momento, el sonido de algunas olas.

La imagen desaparece y el deseo se enfrenta, en último término, a la mayor expresión de ausencia del objeto. Situación paradójica, puesto que, como si la presencia retiniana se uniera al poder de las mayores dimensiones de la memoria, el rostro de Yann es cuando parece estar más presente. Cuando vemos, por última vez el rostro del Atlántico la imagen desaparece, no volveremos a ver ninguna más, sin embargo, Duras emite un orden «Va a pasar ahora de nuevo delante de la cámara. Esta vez, la mirará» entonces, el presente continuo se transforma directamente en imperativo «Mira la cámara...La cámara ahora va a captar tu reaparición»⁵², sin embargo, ningún rostro reaparece. Este deseo no consumado espolea sin embargo al deseo y por lo tanto, aumenta la falta. «Hablamos de las cosas a través de la falta» leíamos en una cita anterior, y es precisamente aquí, cuando la palabra más explícitamente convoca su propia impotencia, donde la falta es mayor, es, quizás donde el objeto del que se quiere hablar es más elocuente puesto que lo que nos queda de él, ya no es simplemente la ilusión de un rostro,

sino la pura potencia de su deseo. En Lyotard, leemos: «la culminación del deseo (Wunscherfüllung) contiene en sí la ausencia del objeto»⁵³ Quizás esta ausencia, esta presencia insidiosa del negro durante los últimos minutos del film, sea la forma más honesta de hacer presente esta ausencia de Yann que «permanece en la forma del haberse ido»

El film de Duras, en definitiva, nos ofrece una reflexión, no solo sobre el deseo y lo real, sino de la ontología de la fotografía y el cine, y, en último término, de cómo una influye a la otra. Este vacío de la imagen diluye la realidad positiva de los objetos en un conjunto de fuerzas que se extienden y concentran. El deseo de realidad, del otro, no puede ser colmado en último término por una figura positiva, por muy insidiosa que sea. La imagen al materializarse en su ausencia imprime el deseo en ella misma que es siempre deseo de algo otro, «un deseo visual por excelencia, no la mera curiosidad sino el deseo hiperbólico de ver más allá, el deseo escatológico de una visualidad que superar el espacio y el tiempo mundanos.»⁵⁴ La conclusión radical de la escritora es vaciar por completo la imagen de presencias para seguir perpetuando, desde el objeto más abstracto de todos, la palabra, una fuerza en estado puro. Una visión radical a la hora de seguir su propia filosofía que veíamos antes, la consideración de que la realidad se manifiesta en su falta, de la misma manera que las imágenes de lo real se acercan a éste. Con el vaciado de la presencia Duras ubica la esencia de lo que se filma más allá de ellas en el territorio de lo invisible. La solución de Duras es, por lo tanto, la consideración filosófica de que la esencia de una imagen está siempre más allá de ella misma.



El fracaso de la presentación de Yann Andrea es el éxito de su experiencia. El parpadeo constante que la cámara nos muestra es el correlato del parpadeo de la experiencia. Siguiendo a Falcón «Todo éxito en el intento de interpretación detendrá necesariamente el proceso de su experiencia, es decir, la oscilación parpadeante entre el “objeto” y su modo de aparición»⁵⁵ (157). Mientras se mantenga parpadeante, imprecisa, el sujeto se mantiene en la experiencia de la constitución del objeto que no acaba de presentarse. La realidad de estos objetos precisamente se manifiesta en el movimiento mismo de la experiencia. El dispositivo de Duras es un dispositivo de la memoria, que alberga en ella el parpadeo con que las cosas existen con más fuerza.

Conclusiones

La imagen no es un constituyente positivo y absoluto de sus objetos, sino siempre un lado, que hace emerger virtualmente aquello que no se presenta actualmente. La imagen es un esquema de experiencia, y la obra fotográfica o audiovisual, cuando asume y supera la voluntad puramente mimética, reconstruye y manifiesta la dimensión virtual del objeto. Como diría Dufrenne: «El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es más que apariencia»⁵⁶ (288-289). La verdad de la imagen no es una construcción, ni existe más allá, sino es el mundo que ésta genera, y este mundo trasciende el mero aparecer, aunque siempre desde la propia apariencia.

La estética del vacío cuyo ejemplo hemos visto en Marguerite Duras es una postulación al respecto en el que el movimiento dialéctico entre lo que la imagen da y lo que no da, y por lo tanto, lo que la imaginación ha de constituir. Otorga una alteridad de los objetos que serían constituyentes de su carácter de cosa, es decir, como algo alejado de nuestro control y de nuestra posesión. La erótica misma existente entre un objeto que, en su manifestación no se presenta del todo, sino solo como una cara actual y el resto de sus dimensiones virtuales será una forma de concebir la propia racionalidad de nuestro acceso al mundo.

¹ Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*: Paidós, 1989, p 24

² Zola, Emile. Citado en Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible*, 2003, p 74

³ Bazin, André. *¿Qué es el cine?:* Rialp, 1990, p 27

⁴ Ibid, p 26

⁵ Arnheim, Rudolf. “On the Nature of Photography.” *Critical Inquiry* no.1: 149- 161, 1974, p 155

⁶ Sontag, Susan. *On Photography*: Farrar, Strauss & Giroux, 1975, p 154-155

-
- ⁷ Armstrong, Carol. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*: MIT Press, 1998, p 2.
- ⁸ Barthes, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*: Paidós, 2009, p 5-6
- ⁹ Zunzunegui, Santos y Zumalde Imanol. *Ver para creer: avatares de la verdad cinematográfica*: Cátedra, 2019
- ¹⁰ Ibid, 100
- ¹¹ Ibid, 61
- ¹² Ibid, 26
- ¹³ Değirmenci, K. "Photographic Indexicality and Referentiality in the Digital Age" *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 9, 2017 p, 92. Recogido en <http://www.eurosa.org/volume-9/> Última consulta 26/04/2020
- ¹⁴ Ritchin, Fred. 1991. "The End of Photography as We Have Known It." Wombell, Paul (ed.) *Photo-Video: Photography in the Age of the Computer*: Rivers Oram Press, 1991, pp: 8-15.
- ¹⁵ Mitchell, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the PostPhotographic Era*: MIT Press, 1992
- ¹⁶ Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria* : Cátedra, 1990, p 146
- ¹⁷ Bertorello, Adrian. "La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida" *Revista Contrastes* Vol. 11, 2006, p 69. Recogido en <https://revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1457> Última visita: 26/04/2021
- ¹⁸ Ibid, p 74
- ¹⁹ Ibid., p 75
- ²⁰ Esta crítica valdría, de igual manera, en el lado opuesto. La consideración de que el digital deslegitima el valor referencial de la imagen porque su imagen ya no se encuentra vinculada de una manera causal con la realidad tal y como era el analógico, sino que se ve mediada por toda una serie de símbolos arbitrarios. Si encontramos que la semiótica de la fotografía reside en su modo de aparecer y no en el aparato que le da origen (idea que está también en Rancière, véase El destino de las imágenes) la aparición del digital no debe representar necesariamente ninguna hecatombe para el medio. Kember lo expresa de la siguiente manera:
- «Computer manipulated and simulated imagery appears to threaten the truth status of photography even though that has already been undermined by decades of semiotic analysis. How can this be? How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation?» Kember, Sarah. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*: Manchester University Press, 1998, p 17
- ²¹ «No podemos concebir una cosa percibida sin alguien que la perciba. Pero ello no quita que la cosa se presente a quien la percibe como cosa en sí, y que plantee el problema de un verdadero *en sí-para nosotros*.» Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*: Península, 1997, p 336
- ²² Aún de acuerdo con el cómputo general de la argumentación, creo que este punto es matizable. La fenomenología de la fotografía si bien puede presentar en lugar de una ruptura absoluta de marco, una continuidad, si es cierto que presenta una especificidad respecto a cualquier otro medio de reproducción en su vinculación con lo real. Y es precisamente la constatación fenomenológica de que todos los elementos de la fotografía estaban ahí y no han sido sencillamente contruidos por la consciencia de un artista, lo que resulta más específico del mundo que esta fotografía construye.
- ²³ Ibid, p 80
- ²⁴ López-Sáenz M^a del Carmen en López Saenz, M^a del Carmen y Pilar, Karina. *A las imágenes mismas. Fenomenología y nuevos medios*: Apeirón Ediciones, 2019, p 103
- ²⁵ Álvarez falcón, Luis. *Realidad, arte y conocimiento : la deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*: Horsori, 2009, p 191

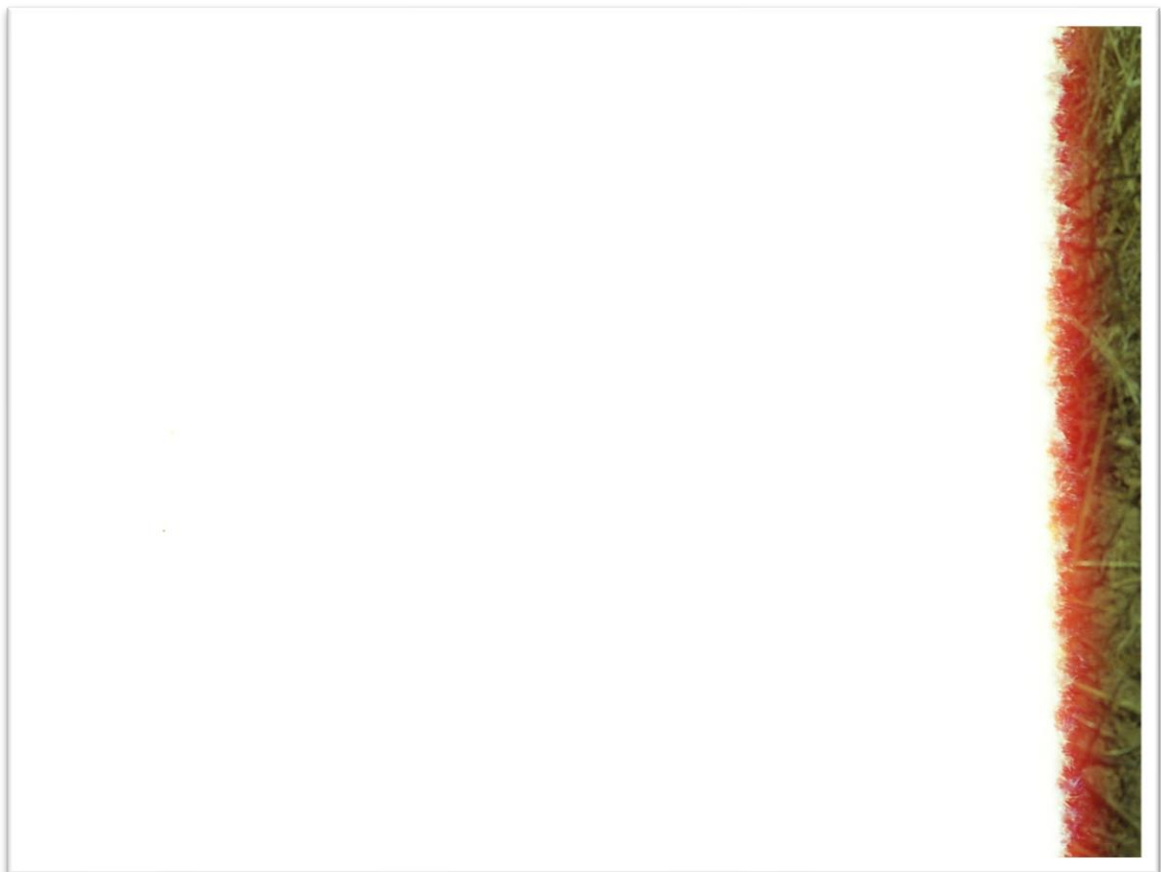
-
- ²⁶ Merleau Ponty, Maurice. Op cit., p 248
- ²⁷ Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*: Ardora, 2006, p 82
- ²⁸ Azparren, Marta. *Fade to blind*, 2019. Recogido de <https://vimeo.com/368982312> . Última visita: 29/04/2021
- ²⁹ Joyard, Oliver (2001) “11 septembre image zero” en *Cahiers du cinéma*, num 561, 2001, p 45
- ³⁰ Azpurren, Marta. Op cit. Descripción
- ³¹ Butler, Judith. *Sujetos del deseo: reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*: Amorrortu, 2012, p 171.
- ³² Álvarez Falcón, Luis. op cit, p 191
- ³³ López-Sáenz, M^a del Carmen. op cit, p 99
- ³⁴ Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura...*: GG, 1979, p 286
- ³⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*: Nueva Visión, 2010, p 176.
- ³⁶ Malraux, André en Bazin, André, op cit, p 24
- ³⁷ Kracauer, Siegfried, op cit, p 51
- ³⁸ Duras, Marguerite. *L'homme atlantique*, Producción independiente: 1981
- ³⁹ Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*: Prometeo, 2011, p 116.
- ⁴⁰ Mascolo, Jean. y Beajour, Jérôme. “El deseo, el incesto, la homosexualidad. Conversación entre Marguerite Duras y Yann Andréa” en *Lumière*, sin fecha. Recogido en <http://www.elumiere.net/especiales/duras/lelivredit1.php>. Última visita 26/04/2021.
- ⁴¹ Duras, Marguerite, op cit. Min. 22:33
- ⁴² Ibid. Min 1:32
- ⁴³ Ibid. Min 0:34
- ⁴⁴ Ibid. Min 2:30
- ⁴⁵ Ibid. Min 11:30
- ⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Le Monde sensible et le monde de l'expression: Cours au College de France, Notes 1953*: Métis Presses, 2011, p 12
- ⁴⁷ Deleuze, Gilles en *El abecedario de Gilles Deleuze*, 1996. Transcripción recogida en <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/12/constructivismo.html#:~:text=Es%20decir%2C%20yo%20no%20deseo.que%20ella%20envuelve%20no%20estar%C3%A9>. Última visita 26/04/2021
- ⁴⁸ Duras, Marguerite, op cit. Min 8:45
- ⁴⁹ Ibid. Min 9:03 – 11:30
- ⁵⁰ «El límite de cada una [imagen visual e imagen sonora] es lo que la relaciona con la otra» Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine – La imagen tiempo*: Paidós, 1986, p 344
- ⁵¹ Duras Marguerite, op cit. Min 12 :35
- ⁵² Ibid. Min 22 :55 – 23:20
- ⁵³ Lyotard, Jean-Françoise. Op cit, p 273.
- ⁵⁴ Didi-Huberman, George (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*: Manantial, 1997, p 97
- ⁵⁵ Álvarez Falcón, Luis. Op cit. 157
- ⁵⁶ Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiència estètica*. Vol 1: Fernando Torres, 1982, p 288-289

<https://doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.07>

Suspensivos Suspensive

Tania Castellano San Jacinto
Universidad de La Laguna

“Por esta vez probé a no seguir cazando imágenes, dejar de disparar y hacer blanco, fácil o difícil, para dedicarme a espigar, reciclando entre los detritus visuales de mis carretes analógicos. Las imágenes que presento provienen de un registro de imágenes interrumpidas espontáneamente por el propio mecanismo de la cámara, sin distinción de género o naturaleza. Todas aquellas fotos que en un momento dado el laboratorio decidió por cuenta propia no revelar por no encajar en lo que se suponía que debía de ser “una imagen fotográfica”, son ahora las que salen a la luz. Fotografías que se ubican en los extremos de los carretes, principios y finales y que se designan como X, XX y E. Imágenes incógnita: prematuras o consumidas, que a pesar de todo quedaron fijadas en la emulsión. Quedando resignadas desde un principio a la invisibilidad, que sin embargo contrariaba la existencia de la imagen del negativo, emergen aquí a la superficie visible. Es al hacerse aparentes cuando la interrupción en su materia fotográfica muestra algo más de lo que pretendían ser en un primer momento, ya que lo no fotografiado se incluye en la misma imagen conquistando la representación. Esta serie trata de dos dimensiones presentes en la misma imagen, que la toma analógica hace aparecer. Por un lado, la realidad tal cual la entendemos: aquella que supone un constructo abarcable y codificado (la representación); y, por otro, lo real: aquello aún inaprensible e indefinible que invade a la primera (la presentación). Estas fotos son para mí la confrontación de esas dos dimensiones a través de aquellas imágenes en las que la misma tecnología de la cámara provoca una captura inexacta e incompleta.”







<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.08>

Nietzsche y el arte Nietzsche and art

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen: Arte es la afirmación de lo real en el sujeto, y esta afirmación es lo propio de la fiesta. Cualquier otra interpretación es reactiva, es decir: nihilista. En tanto fuerza, o en tanto poder-de-ser, la existencia se afirma y se expresa estéticamente; la moral es un obstáculo, un retroceso, un debilitamiento, una pérdida de potencia. Nietzsche se opone a su maestro Schopenhauer, que mantiene una actitud expectante y desconfiada ante la Voluntad y que ve en el arte —como en la moral o en la religión— una suerte de abrigo a salvo de sus tempestades. Porque no es cuestión de escapar de la existencia —de salvarse—, sino de justificar su modo de ser. Afirmarse estéticamente significa olvidarse del mundo, hundirse en la soledad y la incomunicación. Lo real se afirma en el sujeto estéticamente, y la ética de este sujeto particular se reduce en fin de cuentas a refrendar esa afirmación —o a contravenirla.

Palabras clave: Arte, Nietzsche, Sujeto estético

Abstract: Art is the affirmation of what is real in the subject, and this affirmation is what is proper to the party. Any other interpretation is reactive, i. e. nihilistic. As strength, or as power-of-being, existence is affirmed and expressed aesthetically; morality is an obstacle, a setback, a weakening, a loss of power. Nietzsche opposes his master Schopenhauer, who maintains an expectant and distrustful attitude before the Will and who sees in art —as in morals or religion— a kind of shelter safe from his storms. Because it is not a question of escaping from existence —of saving oneself— but of justifying one's way of being. To affirm oneself aesthetically means to forget about the world, to sink into loneliness and incommunication. The real is affirmed in the subject aesthetically, and the ethics of this particular subject are ultimately reduced to endorsing that affirmation —or contravening it.

Keywords: Art, Nietzsche, Aesthetic subject

I

La de Friedrich Nietzsche es una filosofía del arte o, quizá más rigurosamente formulado, el pensamiento de la experiencia de la belleza. Que lo sea altera cuando no abole las nociones tradicionales de filosofía, pensamiento, verdad, arte —y belleza. No es, en su acepción predominante, una *estética*; tampoco una *ética* o una *epistemología* o una *ontología* —aunque de ahí pueden derivarse líneas argumentales con ellas relacionadas. Que el arte sea el *hilo conductor* —el corazón— de su pensamiento facilita su lectura pero suscita problemas de definición a cada paso. En realidad, el arte es decisivo, pero apunta a un fondo situado a mayor profundidad, y ese fondo no es otro que la vida misma, la existencia en su abigarramiento —y desgarramiento— real. Si la vida es el *objeto* de su pensamiento, entonces será una física —sin abandonar del todo las pretensiones de una meta-física. ¿Una ciencia? No. No, al menos, una física en la línea de Galileo, Kepler o Newton (y herederos). Más bien se asemejaría a la *physis* de los presocráticos —y a su *lógos*. Corresponderá a la existencia, o a la vida, no una ciencia o una filosofía, sino una estética (y, sobre sus hombros, se levantaría por caso una metafísica o una para-física). La filosofía —el discurso de la verdad— se subordina al arte porque el arte está siempre al servicio de la vida. No debería haberse puesto a disposición de la moral, de la religión, de la política, ni siquiera de la cultura (como en efecto ha sucedido y sucede); el arte sólo ha de responder a la vida. ¿A la vida de quién? No dice en ninguna parte que sólo a la vida del sujeto, de una persona humana; el arte responde a la vida, con lo cual la naturaleza —orgánica e inorgánica— cobra una existencia estética. El ser está animado y se expresa estéticamente. Esa es su posición de base. El arte no es privativo del hombre: da expresión a lo que hay de naturaleza en un ser que a fin de sobrevivir, fatalmente, se ha de domesticar a sí mismo. El arte es desde tal perspectiva el conjunto —siempre plural— de actos y pensamientos que afirman la existencia natural de los seres; contra esa afirmación, que no necesita razón ni justificación, Nietzsche identificará el resto de las instituciones humanas, todas ellas formas reactivas (o represivas) crecidas en torno de la moral. El esquema admitirá correcciones y variantes, pero permanecerá sin cambios de importancia: el arte afirma la vida, y lo hace de manera abierta, múltiple, no estereotipada, libre y generosa: no afirma el ser del sujeto, sino la pluralidad inagotable de las cosas; la moral es reactiva, rígida, dogmática, cerrada: carente de imaginación, se propone proteger al sujeto de la fuerza de las cosas, de lo real. El arte es la expresión de la potencia; la moral, refugio de la impotencia. A lo real —la existencia en su absoluta crudeza, el ser en su inmanencia radical— no corresponden ni los conceptos filosóficos heredados ni las ecuaciones de las ciencias; no se llega a ello merced a definiciones

teóricas ideales ni a través de experimentos científicamente controlados. El discurso lógico —de Aristóteles a Hegel o a Carnap— le es heterogéneo. Lo real no se manifiesta o, más bien, no es una manifestación de la Idea (en su sentido platónico) y no coincide con la Razón (en su concepto hegeliano). El arte es lo único que —hasta cierto punto— le hace justicia; por lo mismo, se encuentra a miles de años-luz del positivismo —y de la fenomenología. Lo real no reclama una definición ni anda buscando un sentido, pero a cambio engendra figuras. Lo real es el (sujeto) artista, no el artista (individual) que casi siempre —dados sus límites— lo pierde o lo deforma. Es erróneo considerar que el artista (individual) se aleja de lo real falsificándolo a conciencia; es lo real, como sujeto agente, el (lo) que se presenta en infinidad de figuras. El artista llega a serlo a condición de dar paso a lo real que a través de él se expresa.

II

Es el sentido concreto de la embriaguez dionisiaca: dar paso a la fuerza. Este paso es la belleza. Jamás es una definición formal, y tampoco se centra en la recepción y ni siquiera en la obra de arte ya compuesta y firmada; la belleza es el paso de la fuerza por el sujeto. Arte es la afirmación de lo real en el sujeto, y esta afirmación es lo propio de la fiesta. Cualquier otra interpretación es reactiva, es decir: nihilista. En tanto fuerza, o en tanto poder-de-ser, la existencia se afirma y se expresa estéticamente; la moral, como hemos dicho, es un obstáculo, un retroceso, un debilitamiento, una pérdida de potencia. Aquí y en otros puntos Nietzsche se opone a su maestro Schopenhauer, que mantiene una actitud expectante y desconfiada ante la Voluntad y que ve en el arte —como en la moral o en la religión— una suerte de abrigo a salvo de sus tempestades. Porque no es cuestión de escapar de la existencia —de salvarse—, sino de justificar su modo de ser. Frente al nihilismo, la existencia sólo se sostiene estéticamente (lo que no significa que todos nos volvamos artistas, pero sí que asumamos que la vida es un fenómeno estético: una creación de sí). Creación de sí que involucra una desmedida atención a todas las coartadas ideológicas —e incluso psicológicas. Afirmarse estéticamente significa olvidarse del mundo, hundirse en la soledad y la incomunicación. La existencia no necesita ni testigos ni demostraciones ni obras piadosas. Tal sería el sentido del Eterno Retorno: menos una hipótesis científico-metafísica que un *experimentum crucis*, la prueba que el sujeto ha de sortear para sostener —y desplegar, sin subterfugios ni segundas intenciones— su propia vida. Dicho brevemente, lo real se afirma en el sujeto estéticamente, y la ética de este sujeto particular se reduce en fin de cuentas a refrendar esa afirmación —o a contravenirla. Quienes se han ocupado académicamente de su obra

acostumbran distinguir tres períodos: 1) Romántico —bajo el influjo de Schopenhauer y Wagner—, ocupado en la confección de una *metafísica de artista*; 2) Analítico (o Ilustrado) —marcado por la ruptura con Wagner—, centrado en la construcción de una especie de epistemología estética, y 3) Clásico (o maduro) —un retorno a un Dionisos más apolíneo asegurado por la música mediterránea (Bizet, Rossini...)—, empeñado menos en construir algo que en divinizar la existencia. Esquema tripartito que perpetúa cierto *pathos* hegeliano realmente aborrecido por Nietzsche; basta leer el Ensayo de autocrítica que —catorce años después— figura como prólogo-epílogo a *El nacimiento de la tragedia*. Con todo, que la filosofía de Nietzsche sea el pensamiento de la experiencia de la belleza desplaza el énfasis, sin lugar a dudas, desde el Espíritu hacia la Naturaleza, desde la Mente hacia el Cuerpo y desde el Yo hacia el Ello; también, por cierto, desde el Conocimiento hacia la Vida (o desde la Conciencia hacia el Inconsciente): falta identificar o recualificar el contenido de todos estos términos, que, por descontado, no han quedado igual. Esta es la *inversión* esencial merced a la cual el filósofo abre una vía regia a la *transvaloración de todos los valores* que de principio a fin se ha propuesto como superación del nihilismo. Tres fases de un recorrido cuya dirección subyacente permanece invariable: el mundo es incomprensible como producto de un Dios Moral; sólo resulta inteligible como afirmación gratuita de una potencia expresiva que actúa en la inmanencia sin finalidad alguna: el Absoluto como Voluntad de poder. Ahora bien, ¿qué quiere la voluntad de poder? ¿Siempre lo mismo? ¿Lo sabe ella misma? ¿Cómo? Lo que en principio me interesa poner de manifiesto es el gradual pero firme repudio de la lógica dialéctica en estas polaridades. El Espíritu no es “contrario” a la Naturaleza. Si lo real es expresivo —como lo es en la *Ética* de Spinoza—, conviene decir entonces que el Ello se da un Yo; nunca se opone a él, o no —como lo es en Hegel— de modo lógico-sistemático. Algo similar se aplicará en el resto de los pares.

III

En absoluto es cuestión de una *inversión dialéctica*; se trata más bien de un retroceso, de una rotación, de un cambio (radical) de perspectiva. Las cosas aparecen bajo una luz ligeramente espectral; ni solar, ni nocturna: crepuscular, o en la alborada. Más correctamente, prismática. Los conceptos de su filosofía —al menos, los decisivos— son prismáticos: refractan el espectro lumínico. Es un repudio de Hegel, por supuesto, aunque también de Aristóteles, a quien —en un fragmento póstumo— califica de *provinciano*. Los conceptos adecuados a lo real son, como hemos dicho, estéticos: la más breve tragedia de Sófocles dice más verdad que todo el *Organon* de Aristóteles. La razón

miente, y miente por necesidad; está obligada por definición a equiparar todas las cosas, es decir, a anular su diferencia. Se renuncia a la lógica no porque en un arranque romántico se le quiera dar lugar a lo irracional, sino porque es deshonesto confiarse a ella. En suma, lo real consiste y persiste en sus diferencias: la identidad y la igualdad son invenciones —muy útiles y eficaces— de la razón. Por lo demás, las cosas que pasan son irrecuperables. La deshonestidad que denuncia Nietzsche remite a esta voluntad de asimilación con la que trabaja la razón: que algo sea lo mismo que otra cosa, o que pertenezca a cierta categoría de cosas, o que obedezca a cierto orden de regularidades obtenido por inducción o por deducción. La razón es irremediablemente reductiva. Para Nietzsche, lo real —que no lo verdadero— es voluntad de poder, y la voluntad de poder no sabe de sí misma mirándose en el muy pulido pero muy artificial espejo de la razón; la voluntad de poder sabe de sí en la música (en el sentido griego): en los ritmos y escansiones de la vida. Es una revelación de sí, no el resultado de un análisis lógico o de un descubrimiento empírico. Así, si la razón reduce, el arte seduce. No etiqueta y encierra, sino que abre y deja flotando en lo paradójico. Trabaja con símbolos quebrados, o fluidos, o dúctiles. Incesantemente cadentes y reciclables. Es por ello que el arte, frente a la ciencia, no tiene absolutamente nada de subjetivo; el arte muestra que el sujeto —lo mismo que el objeto— es una obra de arte. Un *experimento* —en el sentido artístico de la palabra. El arte puede ver lo real porque ensaya una perspectiva múltiple. No *impersonal*, no *objetiva*: múltiple y polifónica. Paradójicamente, el arte observa lo real en su carácter infinito e inagotable. No hay concepto —ni sistema— que le haga justicia. ¡Ni siquiera el *sistema* de las artes! Tal sería el carácter trágico de la sabiduría: saber que lo real nunca es justo —y que no es practicable ajustarnos definitivamente a ello. También, por cierto, su belleza. *Voluntad de poder* es el nombre que asigna Nietzsche a la inmanencia de lo real. Inmanente significa que no es efecto de un sujeto: lo real, dice en el párrafo 36 de *Más allá del Bien y del Mal*, es un *texto sin autor*; un *texto terrible*. En términos teológicos, se diría que Dios no se retrae detrás de su Creación; en filosofía, que las apariencias no son reflejos apagados de las Ideas; en estética, que el artista se encuentra enteramente contenido en su obra, completo y perfecto en cada una de sus obras. Esto significa que no existe un punto de vista situado por encima de lo real y susceptible de entregarnos su *verdad*. Lo real es la multiplicidad de todas las perspectivas. Multiplicidad horizontal, literalmente sea dicho. Las cosas existentes son en sí mismas perspectivas —perspectivas que mutan en ritmos infinitos, en figuras y tonos y fractales. La perspectiva de Nietzsche, a semejanza de la de Spinoza (y Lucrecio) es cromática (además de prismática). Ahora bien, esto no quiere decir que todas las perspectivas sean igualmente válidas o puedan ser reducidas a lo mismo, por más que ciertas lecturas malévolas o perezosas de Nietzsche así lo establezcan. La voluntad de

poder es la diferencia de las perspectivas y la afirmación perpetua —sin cesar renovada— de esas diferencias.

IV

Con todo, apenas podrá dudarse de esto: hay perspectivas que afirman la voluntad de poder —y las hay que la condicionan, o la negocian, o la alteran, o la ignoran, o de plano la niegan y reprimen (y forcluyen). El cristianismo es —¿naturalmente?— una de estas últimas: epítome del nihilismo europeo. ¿Y la metafísica? Ella —hegeliana o no— juega habitualmente con una lógica binaria: cuerpo y alma, razón y pasión, ser y devenir, Bien y Mal. Es una lógica que, ante el cromatismo nietzscheano, exhibe su simplicidad y su pobreza. Es verdad que se producen oposiciones, pero ellas son solamente una posibilidad dentro de un entrecruzamiento incalculable de vínculos. Que lo real sea música —no sólo que sea *como* música— nos saca, sin necesariamente pasar por la capilla analógica, de ese calabozo digital. La voluntad de poder está hecha de transiciones, deslizamientos y glissandos, articulaciones, desviaciones y nudos, repeticiones y reversiones, graduaciones y fugas. El contrapunto es un recurso entre miles. Lo real es lujurioso. ¡Y, lo mejor de todo, irreformable! La irreformabilidad de lo real es efecto de la muerte de Dios: no de su no-existencia, ni de su ausencia, ni de su lejanía, ni de su silencio, ni de la inescrutabilidad de sus designios. La vivencia esencial de la civilización occidental es la de la muerte de Dios: el único modo de escapar del círculo vicioso de las religiones antiguas —para caer en otro aún más perverso. Ha sido el precio a pagar por la invención de un Dios Único y Moral. Se le ha hecho morir, se le ha obligado a morir por nosotros, es decir, se le ha forzado a morir por compasión. Un Dios a nuestra exacta medida. La muerte a la que se refiere Nietzsche no se reduce a la designación de una mera pérdida estadística de la fe. El Dios de la Biblia muere primero imaginariamente — en los Evangelios—, luego simbólicamente —en la teología de san Pablo y de san Agustín— y —en la modernidad secularizada— muere realmente. ¿Una consecuencia lógica? ¿Qué podía esperarse de ese Dios débil, enfermo y feneciente a causa de su compasión por los hombres? Porque Dios ha sido creado a imagen y semejanza de nuestros sufrimientos y horrores; por eso ha de morir —y renacer transfigurado. Lo que importa es que resucite una y otra vez como Uno y como Moral. Y así lo hará: sus restos serán asimilados por el Estado, por el Capital, por la Técnica... Modos y mañas de la Trascendencia. Pues bien, la muerte realizada de Dios deja al descubierto un continente muy distinto: la voluntad de poder no es la voluntad de un sujeto o de un super-sujeto, no remite a trascendencia alguna, porque el poder no es el medio merced al cual

satisfacer el deseo: el deseo y el poder son en sí mismos el ser. Ser en su inmanencia, *physis* sin finalidad. Nietzsche piensa la voluntad de poder como prácticamente lo contrario de la dialéctica del Amo y del esclavo de Hegel: como una agonística cuyo fin no es aniquilar o someter al enemigo, sino crecer con él. El combate —el modelo es evidentemente el griego— es una forma de cultivo. «De esta manera», apunta un comentarista,

los griegos no sucumbieron al falso ideal de pura armonía y orden, y aseguraron una proliferación de la excelencia, evitando el anquilosamiento, la disimulación y el control uniforme. El *agon* expresaba la resistencia general de los griegos a la ‘dominación unificada’ (...) y al peligro del poder incontestado o incontestable; de allí la práctica de condenar al ostracismo a alguien demasiado poderoso, a alguien que arruinaría la estructura recíproca de la práctica agonística.¹

Lo decisivo para no distorsionar a Nietzsche es seguirlo en esta distinción trazada entre la voluntad de poder y la compulsión de dominio —una distinción que viene de Spinoza y que está completamente ausente en Fichte y Hegel (y en casi toda la filosofía política clásica y moderna). El poder no existe como resultado de la aniquilación del otro; en cambio, el dominio es lo único que busca.

V

La voluntad de poder concebida por Nietzsche como esencia de lo real es —aplicada a los humanos— una voluntad de juego (o de puesta en juego) y una voluntad de suerte: un arriesgar la vida como afirmación absoluta —incondicional— de la misma. Algo que vio claramente Georges Bataille. Si lo real es plural —está constituido por la infinidad de los atributos y los modos, diría Spinoza—, la verdad sólo puede ser perspectivística. Lo cual no significa que se diluya en “subjetivismo”. El sujeto es, él mismo, un sujeto plural, el escenario de un combate múltiple entre perspectivas y cursos de acción. Puede afirmarse y puede también rendirse: puede decaer. El sujeto es la escritura que hace de sí mismo, motivo por el cual Nietzsche se cuida bastante de formular e imponer una *doctrina*. Escribir es combatir en uno mismo, por ejemplo, las tendencias a la vulgaridad, a la falsa superioridad, al dogmatismo, a la pedantería... El sujeto es en sí mismo la contienda de las facultades, en título pedido en préstamo a Kant. Y algo similar se dirá del objeto: no lo hay sin ser preconstituido por el sujeto. La objetividad científica es tan perspectivística como el delirio visionario de un Swedenborg o la monomanía de un Rasputín. La ciencia, para Francis Bacon, «investiga la naturaleza completa y en conmoción: a saber, cuando

por artificio e industria del hombre es violentamente sacada de su estado y se la fuerza y conforma».² ¡Una objetividad efecto de la violencia, una objetividad forzada! En todo caso, es una perspectiva, para horror y escándalo de todos los positivimos. Ni siquiera en su *período ilustrado* Nietzsche se deja embelesar por pretensiones de imparcialidad semejantes. Lo real es plural y no se deja capturar ni en el sistema de las mallas más cerradas. Y, con todo, ante lo real, o ante la existencia, o ante la vida, hay dos perspectivas básicas: la renuncia —y el compromiso. La primera es posible porque se ha postulado o imaginado un espacio trascendente —situado por encima de lo real en su caótica indiferencia— al cual escapar; el segundo es efecto de una afirmación sin cálculo. O salvación —o tragedia. Obviamente, la ciencia es para Nietzsche una forma de religión, una conformación —la más acabada— del *ideal ascético*. El monoteísmo se aferra al Dios Único como la ciencia lo hace a la Verdad Una. ¿Es esto una crítica moral de nuestros hábitos o decisiones? Escasamente. Lo propio de la moral —el superyó freudiano— es y ha sido la renuncia, el rechazo de lo real; ¿qué es lo que, en un ser humano, podría afirmarlo sin segundas intenciones, además del cuerpo —el Ello de Groddeck y Freud—? ¿Yo? La afirmación sin cálculo de la existencia no procede de moral alguna, y tampoco del sujeto si creemos que en él manda la conciencia (que es, por definición, conciencia moral). Ese compromiso con lo real sólo puede derivar del Ello, que, según sabemos, en Nietzsche es calificado de voluntad de poder. Un compromiso estético —en el sentido descrito en nuestro primer párrafo. Así, la pregunta por la ética de Nietzsche se responde por fuera y en contra de la moral: lo único propiamente ético es suspender el hechizo de la moral, cuya meta es impedir o desviar o bloquear o inclusive negociar la afirmación irrestricta de lo real. Ésta es estética, no moral: no es iniciativa del yo y menos del superyó. Nunca ha sido cuestión de ser nietzscheanos, por más que justo sea en cada caso defenderlo de la miopía, la imbecilidad, la ignorancia o la mala fe (formas típicas del nihilismo reactivo). No es posible ser su *seguidor*. Pero tampoco lo es pasar de largo y hacer como si no tuviera nada que ver con nosotros, seamos o no practicantes de la filosofía. Él nos dice algo a propósito de nuestra vida, de nuestra existencia real. A nosotros, que sabía que no podría conocernos; habló o escribió siempre —y esto no es una casualidad— en dirección a lo desconocido. Otro tanto se dirá de Spinoza, que según mi parecer sólo ha podido ser bien leído y comprendido desde la perspectiva abierta y ensayada por Nietzsche.

VI

Una perspectiva que tranquilamente podemos reconocer —y bautizar— como una Crítica de la razón anómala. Ni pura, ni práctica, ni instrumental, ni dialéctica, ni sentimental, ni cínica, ni analógica, ni comunicativa... La muerte de Dios no ha dejado la última palabra a la ciencia, a la ciencia positiva, y a la filosofía que alegremente la entroniza, porque para Nietzsche es una de sus más insidiosas y virulentas sombras; ella da cumplimiento al nihilismo sin proponer otra forma de vida. Entre otros, por más que lo lean demasiado al sesgo, Heidegger y Adorno han extraído las lecciones correspondientes. La imagen científica del mundo corresponde en su integridad a un sujeto blindado y acorazado en su necesidad de dominio (es decir, atrincherado en el yo y protegido por los bombardeos aéreos diurnos del superyó); a la voluntad de poder, que quién sabe por qué crece con el poder del otro, incluso del enemigo, le corresponde el arte o, más exactamente, la percepción o intuición de la belleza (cuyo ángel, como sabe el poeta, siempre es *terrible*). Porque la muerte de Dios —el hundimiento o eclipse de la trascendencia— es menos buena que bella; deja al sujeto en una libertad siempre inquietante, en una deriva de la que no puede decirse si va a alguna parte mejor o peor. Nietzsche no es, por lo mismo, ni pesimista (como Schopenhauer) ni optimista (como Leibniz). Lo trágico no significa tragedia en un sentido periodístico o televisivo. Trágico es lo real, porque no va nunca a ninguna parte. Lo real, según decíamos, es irreformable, pero el ser humano no. Quizás éste sea el límite interno de la filosofía de Nietzsche. La lectura de Heidegger es abusiva porque traslada injustificadamente lo que Nietzsche dice del hombre al ámbito del ser. El hombre es un animal esencialmente reformable, o así lo percibía —a la luz de Grecia y bajo el influjo de la música de Wagner— en sus primeros escritos. Pues no es cierto que todos los hombres sean nihilistas per se; el nihilismo es una enfermedad que se contrae en ambientes civilizados. Por tanto, hay una cura. ¡Contra la moral, naturaleza! Aunque ya sabemos que la naturaleza de Nietzsche no es la naturaleza de los científicos. Enfermo, de cualquier modo, es impedir o refrenar el impulso natural de los seres, que es la voluntad de ser más, el incremento del poder de ser. Un impulso que —también lo sabemos— no necesariamente se ejerce contra otro. Hemos dicho ya que la voluntad de poder —avatar del conatus spinoziano— no es dialéctica sino cromática o prismática. Es agonal —y diagonal. Por desgracia, puede tornarse violencia senil: no es voluntad de poder sino necesidad de aniquilación. Como dice de la historia en la Segunda Intempestiva, *su juzgar es siempre un destruir*. El conocimiento, prenda de la civilización, se vuelve —al desconfiar de los instintos— estéril y timorato. Afirmar lo real es también afirmar el pasado en su fragilidad y en su inocencia. Hay una piedad en esa afirmación, un respeto por aquello que apenas puede

resistir las compulsiones del conocimiento científico o histórico. Desde el punto de vista más elevado, pero aquel que nunca escapa hacia una trascendencia, se vislumbrará que la afirmación sin reservas de la existencia producirá una justicia adecuada a ella, no impuesta desde arriba por una moral normativa procedente del resentimiento de los más débiles, que son también los más violentos en razón directa a su impotencia. Leer a Nietzsche como un contemporáneo es relativamente fácil, a pesar de ciertos pesados arrebatos románticos: porque su época no da señas de haber pasado. Por lo demás, fue un adelantado, como se decía en la Era de los Descubrimientos; su vista ha abarcado su siglo y al menos —en sus vectores básicos— los dos siguientes. Se sabía y se quería intempestivo, inactual, póstumo —no hablaba para el público circundante, no hablaba —presentía que no lo entenderían— para los *presentes*. Tampoco para él mismo. Escribía, podemos sospecharlo, para aquello que nunca llegaría a integrarse en un *nosotros* —y esto es tan interesante cuanto terrible.

VII

¿Lo hacía a sabiendas? ¿Su pensamiento brotaba detrás de sí, a pesar de sí? Difícil determinarlo. No ha perdido el menor interés saber desde dónde y hacia quién —o hacia qué— hablaba. La línea del horizonte es amplísima: la Grecia arcaica y clásica, y toda la Civilización Occidental, pero también Persia, Asia Menor, la India... Sin ser un investigador asalariado —estimulado o desestimulado por sus *pares*—, sabía muchísimo: no en exceso, pero sí lo esencial. Un pensador lo es si podemos estimarlo como contemporáneo nuestro: Parménides, Sócrates, Plotino, Maquiavelo, Pascal... Si son pensadores es porque continúan hablándonos a nosotros, que ni habíamos llegado ni teníamos intención de hacerlo. Friedrich Nietzsche es a no dudarlo nuestro contemporáneo, pero ¿qué dice que siga justificando su lectura más allá de innumerables y vanos ritos universitarios? Mi hipótesis es que Nietzsche es nuestro contemporáneo porque es el pensador de la tierra. Así como Hegel es el pensador del mundo —el pensador del *fin de la naturaleza*—, Nietzsche piensa menos en el fin de la modernidad (según la obtusa interpretación de un Habermas) que en el confín del mundo: situado entre la tierra y el mundo, y desmontando una a una las pretensiones de éste de ser todo lo que es. El mundo —concepto eminentemente teológico: sólo ante Dios lo real cobra la fisonomía y los alardes del mundo— no es todo, o, mejor, el mundo no totaliza y no se cierra en sí mismo —porque la tierra se lo impide. Nietzsche no se sitúa en las antípodas de ese mundo —con lo cual sería su crítico más cumplido—, sino en aquello que le resulta intratable, intragable, impresentable. La muerte de Dios es la muerte del Hombre y la

extinción del Mundo. En consecuencia, el *Übermensch* no es el *hombre* superior tal como una lectura apresurada o miserable motivaría (la de los nazis, por caso), sino el existente humano que se afirma *como un puente y un ocaso*, es decir, como un habitante de la tierra y no ya como un ciudadano del mundo (o no sólo como eso). Hegel nos ha llevado al extremo correspondiente: la Historia es la Historia del Mundo que sólo inicia con la aparición del Estado: *El Estado es la marcha de Dios a través del Mundo*, leemos en sus Lecciones de filosofía de la historia. Nietzsche se planta —o se moviliza— en la línea que separa al Mundo de la tierra y al Estado de la prehistoria; también (es la misma), en la línea que separa a la Civilización del salvajismo. Con esto, las cargas semánticas de cada término se invierten o revierten. No hay nada necesario y menos natural en la irrupción del Estado; se diría que, precisamente, el Estado, el Mundo, la Historia Universal y Dios designan —más allá de la represión de Freud y Marcuse— la distorsión y retorsión radical de la naturaleza. ¿Es posible recobrarla? ¿Significa, como podría imaginarse, regresar al pleistoceno? Pues no: la gran política de Nietzsche consiste en liberar a la tierra del dominio del mundo, devolviéndole su poder de diferenciación (el poder es justamente poder de diferenciación, no de igualación): desde la perspectiva de la tierra, el sujeto es una singularidad plural, un híbrido en flujo: una superficie de experimentación y recomposición perpetuas. Rescatar a la tierra del dominio del Mundo no es una tarea confiada a una clase social —la unión obrero-campesina del socialismo histórico— o un estrato privilegiado de la población —las vanguardias intelectuales—, sino a eso que algunos lectores de Nietzsche denominan (bajo ciertos influjos spinozistas) la multitud nómada: no la masa, no la clase, no el pueblo, no la patria, ni siquiera la nación, conjuntos artificiales siempre institucionalizables y siempre dóciles a la dirección de algún tirano, sino, en el sentido radical que aquí hemos venido desgranando, aquello que en cada sujeto afirma lo real de manera incondicionada. Esta heterogeneidad entre el Mundo y la tierra ha podido ir abriéndose paso en la discusión contemporánea.

VIII

Vanessa Lemm lo ha formulado como el conflicto entre la cultura —la afirmación de la libertad natural del sujeto, de su singularidad irreductible— y la civilización —la cría y domesticación del animal gregario—.

La sociedad aristocrática futura, tal y como la imagina Nietzsche, es un ordenamiento horizontal de poderes, todos ellos dignos —por sí mismos y en relación con los demás—

de igual respeto, cuyo objetivo es favorecer la elevación ennoblecedora del valor y el significado de la responsabilidad del individuo singular.³

En el fondo, se trata de la afirmación o de la negación de la inmanencia; si no se afirma, o si se hace condicionadamente, transformará el poder (horizontal) en dominio (vertical). Y afirmar la inmanencia de lo real —lo real en un ser humano— apenas podría ser otra cosa que renunciar a todo intento de domesticación, de gregarización, de sumisión y esclavización de su parte animal, de su parte instintiva, de su inocencia natural. Es en la *Genealogía de la moral* el sitio donde Nietzsche insiste en este punto: la Iglesia (cristiana) y el Estado (moderno) son la fábrica de ese animal *confiable, predecible y dedicado exclusivamente al bien de la sociedad* que representa la peor de las violencias imaginables con la coartada de la erradicación de la violencia. Lo entendemos: nada más violento y enfermizo que la violencia moral. Por eso Lemm puede concluir: «Para que el ser humano devenga justo y donante debe recuperar su animalidad olvidada».⁴ Creo que ya vamos adivinando cómo.

Fuentes referidas

Bacon, Francis, *Novum Organum*, Madrid, Sarpe, 1984.

Lemm, Vanessa, *Nietzsche y el pensamiento político contemporáneo*, México, FCE, 2011.

¹ V. Lemm, *Nietzsche y el pensamiento político contemporáneo*, México, FCE, 2011, p. 49.

² F. Bacon, *Novum Organum*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 59.

³ V. Lemm, *op. cit.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.09>

**Los orígenes de la negación del espacio tridimensional en la
representación pictórica figurativa contemporánea
The origins of the denial of three-dimensional space in
contemporary figurative pictorial representation**

José Antonio Soriano Colchero
Universidad de Granada

Resumen: El objetivo principal de este artículo es el análisis de las teorías fundamentales que establecieron un cambio de paradigma en la representación pictórica contemporánea entre los siglos XIX y XX. El naturalismo y la hegemonía de la perspectiva matemática desde sus orígenes durante el Renacimiento, fueron desplazados por otros valores pictóricos que quedan fundamentados en numerosas teorías. El valor del análisis empírico de la luz y el color quedaría plasmado en la pintura y la literatura científica y filosófica desde el siglo XVIII; e igualmente ocurriría con las nuevas teorías acerca de la existencia de más de tres dimensiones. Ello posibilitaría la apertura a nuevas formas pictóricas de interpretación del espacio en un sentido: la a-referencialidad en la pintura. Acabamos el estudio analizando un caso específico de figuración –la obra de Magritte- en el que se emplean los principios de la perspectiva para hacer obvia su artificiosidad y convencionalismo.

Palabras clave: representación pictórica; cuarta dimensión; pintura figurativa; siglos XIX – XX, a – referencialidad.

Abstract: The aim of this article is to analyse the fundamental theories which established a paradigm shift in the contemporary pictorial representation between the 19th century and the 20th century. Naturalism and the hegemony of mathematic perspective from its origins in the Renaissance period were displaced by several pictorial values based on a great range of different theories. The value on empirical analysis of light and colour, as well as the new theories about the presumption in favour of the reality of the fourth dimension, were represented in painting, scientific literature and philosophical literature from the 18th century onwards, which sets up new possibilities of representation of space in painting in a specific way: non-referential. We conclude analysing a specific typical case: Magritte's artworks, in which the principles of perspective are employed to evidence the artificiality and conventionalism of the system of representation.

Keywords: pictorial representation; fourth dimension; figurative painting; 19th and 20th Centuries, non – referential.

1. INTRODUCCIÓN: LUZ Y COLOR RESTAN VALOR A LA GEOMETRÍA

Tras varios siglos en los que la tradición pictórica establecería la supremacía de la perspectiva matemática como sistema de representación de la realidad, debido principalmente a que los tratados de perspectiva del siglo XIV se fundamentarían en los estudios de la geometría espacial tomando como base las teorías de Euclides y la óptica medieval de Ptolomeo y Alhacén, las nuevas teorías filosóficas y científicas posteriores al Renacimiento propiciarían la progresiva aparición de nuevas posibilidades de interpretación de la realidad. Locke, en el siglo XVII, y Hume, en el siglo XVIII, intervendrían en el panorama filosófico con sus teorías empiristas. La luz sería por lo tanto, un factor determinante a estudiar por tratarse del medio que facilitaría la observación del espacio, adquiriendo relevancia la percepción del color, el hábito y la experiencia. Como plantea Kemp¹, las teorías ópticas del filósofo Thomas Reid - contemporáneo de Hume-, llegaron al siglo XIX, defendiendo la imagen de la retina como conjunto de parcelas coloreadas. El cromatismo adquirió un papel relevante en la pintura del siglo XIX, en lo que tuvo especial influencia las teorías del color del químico Michel Eugène Chevreul, sobre la que debemos destacar conceptos como la teoría de complementarios, tono, gama y matiz, entre otros factores².

En el siglo XIX aparecerían más científicos interesados en la percepción del color, como Helmholtz, cuya teoría establecería que la imagen final que retenemos de la realidad queda intervenida por la razón, que modifica las impresiones de la retina y corrige deformaciones, cambios de luz y demás factores que complican la imagen. Una teoría que podemos considerar más cercana al idealismo trascendental kantiano. La relación de la pintura moderna propia de finales del siglo XIX y de comienzos del XX con la filosofía de Kant también queda explicada por el crítico de arte Clement Greenberg, al referirse este a la autocrítica que el filósofo desarrolla con su teoría expresada en la *Crítica de la Razón Pura*, o la *Crítica del Juicio*, y quedando reflejada en dicho periodo del arte; vinculándose este a la ciencia en consecuencia de ello, y a un método experimental y racional; sin desmerecer las inquietudes personales independientes de cada uno de los artistas que se mantienen constantes a lo largo de la historia³.

Otro factor fundamental del siglo XIX que daría lugar a la nueva representación del espacio sería la aparición de la fotografía gracias a la invención de Louis-Jacques-Mandé Daguerre⁴ y al positivado sobre papel de Henry Fox Talbot. Esto supuso una gran revolución en la creación pictórica, pues los pintores podrían obtener bocetos de sus obras a partir de las fotografías, de la misma manera que se habría estado utilizando la cámara oscura, pero disfrutando ahora de las comodidades de la última invención. La nueva imagen del espacio que proporcionaría la fotografía, considerada como real, sería

adoptada por los pintores impresionistas; suponiendo una nueva forma de mirar a la realidad, de encuadrarla y representarla. Aunque las pinturas solían ser reelaboradas en el estudio, la nueva metodología supondría una ejecución rápida *in situ*, fundamentada en el interés por generar el efecto visual o la *impresión*. La fotografía también marcaría una ruptura con las composiciones basadas en centros representados por puntos de fuga en perspectiva, facilitando esta la representación de fragmentos del paisaje que no tendrían por qué ser simétricos ahora, frente a los paisajes distantes y centralizados de la tradición romántica como los de Caspar David Friedrich.

La pintura impresionista ofrece una nueva concepción de la realidad: Ante la tradicional creencia de que existían un número limitado de colores –colores materia- en la naturaleza, los avances científicos del siglo XIX determinaron que la luz constituiría uno de los elementos de la realidad, portadora de los colores. El filósofo e historiador del arte Georges Roque apoyaría la teoría sobre el interés de los pintores neo-impresionistas⁵ sobre la teoría óptica de Chevreul, pero no la relación de esta con los impresionistas⁶. Esta cuestión ya fue presentada por el propio Paul Signac⁷ al referirse al empleo del color de las pinturas de Édouard Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir y Armand Guillaumin. También se refiere Chevreul al texto del escritor de Joris-Karl Huysmans titulado *L'Art Moderne*, en el que el autor “[...] atribuyó el esplendor de sus obras a ese conocimiento [...]”⁸.

No existen muchas pruebas documentadas que relacionen el Impresionismo y las teorías científicas, pero en el siglo XIX existían escritos que podrían haber llegado a manos de los pintores. Ejemplo de ello es la teoría de Goethe acerca del color de las sombras dependiendo de la luz del día⁹. Además en la publicación del fisiólogo y médico Ernst Wilhelm von Brücke se aconsejaba la utilización de contrastes simultáneos de colores para representar las atmósferas de los atardeceres¹⁰, y en los que se relacionan la teoría de Chevreul con la pintura impresionista¹¹.

Los pintores de la segunda mitad del siglo XIX pasarían del uso de los colores tierra de la tradición, a la aparición del azul –en muchos casos exagerados- y otros colores primarios para generar cierto efecto cromático que apelaran a sensaciones visuales. Esta pintura colorista daría lugar al gusto por la aplicación del color más allá del naturalismo, como se comprueba en las pinturas de Van Gogh, y Paul Gauguin; desembocando en la aparición de la denominada pintura fauvista con Henri Matisse como figura más destacada; y el surgimiento de otro género en el año 1911, con la aparición de la palabra “*expresionismo*” por parte del comerciante de arte Paul Cassier para diferenciar a los cuadros de Edvard Munch de las pinturas impresionistas¹². Como consecuencia final

encontramos un arte que busca cada vez ser “[...] *más autosuficiente, que afirmaba su autonomía frente a la realidad exterior*”¹³.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO N-DIMENSIONAL EN EL SIGLO XX: CUARTA DIMENSIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX surgieron nuevas corrientes filosóficas y científicas en búsqueda de una cuarta dimensión espacial, como representan Charles Howard Hinton -referente para todo aquel que tratara la cuarta dimensión¹⁴-, Henri Poincaré, y Hermann Minkowski entre otros, que desembocarían en la teoría de la relatividad general de Albert Einstein, demostrando la equivalencia del tiempo como la cuarta dimensión.

La corriente que estudiaría el espacio n-dimensional sería recurrida por numerosos artistas durante las primeras décadas del siglo XX. El movimiento artístico que mejor representa este hecho sería el Cubismo, aunque también puede verse aplicado en otros. Además la filosofía de Henri Poincaré, que calificaría al espacio tridimensional como convención, fomentaría la búsqueda de un arte a-representacional y abstracto, principalmente “[...] *debido a su relación con el trascendentalismo y el espiritismo*”¹⁵. Por lo tanto podemos considerar a la búsqueda de una cuarta dimensión como una de las principales causas de lo que significaría un cambio revolucionario en el arte en cuanto a la historia de la representación, ya que sería uno de los temas principales en las nuevas creaciones pictóricas, cambiando los cánones de representación. En principio una cuarta dimensión geométrica que tras 1919, cuando se demostraría la teoría de Einstein a partir de un eclipse, sería reemplazada por el tiempo¹⁶. Anteriormente la cuarta dimensión habría sido entendida desde la geometría a modo de *teseracto* o *hipercubo* de Hinton, cuya existencia no se demostró¹⁷. Sin embargo, su libro¹⁸ supuso una fuente de inspiración para los artistas. La nueva teoría trataría sobre la posibilidad de los pensamientos abstractos, aportando posibilidades que podrían suponer un *shock* con respecto a los pensamientos preestablecidos.

Mauricce Maeterlinck¹⁹ planteó la problemática de definir el espacio tridimensional por parte de empiristas y racionalistas, o cuestiones acerca de las matemáticas y su relación con nuestro mundo. Tampoco acepta la posibilidad de que el tiempo sea la cuarta dimensión como tal, y se posiciona en favor de que la materia de la cuarta dimensión pudiera ser el resultado del giro de un cuerpo como un cubo en todas sus direcciones posibles, como se deduce de su cita:

“[...] ¿no es probable que la cuarta dimensión sea el movimiento de la tercera o de un sólido en una dirección que no se halla confinada en él y que se encuentra fuera de todas las direcciones que son posibles en una figura de tres dimensiones?”²⁰.

Esto podría ser interpretado pictóricamente como la visualización de todas las caras de un objeto al mismo tiempo, muy cercano y representativo de la pintura cubista. Y es que el profesor emérito de filosofía de la ciencia Arthur I. Miller²¹, trata sobre el conocimiento y el interés de Pablo Picasso en el libro de geometría tetradimensional de Jouffret²² y en *La Science et l'hypothèse* de Henri Poincaré²³, cuyas teorías sobre la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión serían aportadas por parte de su amigo Maurice Princet: “[...] fue Poincaré, a través de Princet, quien facilitó los detalles sobre el significado de la geometría no euclídea y un atisbo sobre el contenido de la cuarta dimensión”²⁴. Localizamos en el texto de Poincaré unos párrafos que podrían ser fundamentales en cuanto a cómo influyó su teoría en la pintura cubista, como la descomposición de los objetos en planos y a la representación de diferentes puntos de vista en una misma composición:

Las imágenes de los objetos externos vienen en la retina, que es una pintura bidimensional; estas son perspectivas.

Pero, como estos objetos son móviles, ya que es lo mismo con nuestro ojo, vemos sucesivamente varias perspectivas del mismo cuerpo, tomadas desde varios puntos de vista diferentes²⁵.

En el libro de Jouffret se podían visualizar ejemplos de poliedros de la cuarta dimensión como el compuesto por “[...] 120 dodecaedros regulares, [...]”²⁶ y con unos 600 vértices o las proyecciones de la rotación del *hipercubo* componiendo un nuevo poliedro tetradimensional –*octaédroide*-. Pero no solo vemos en la obra de Picasso la descomposición de la realidad en planos como en el retrato del marchante de arte *Daniel-Henry Kahnweiler*²⁷; ya que en la pintura del otro representante del cubismo, como es Georges Braque, encontramos también descomposiciones del paisaje, cuya estética tiene influencias fauvistas –aunque sin colores puros- y de los paisajes de Paul Cézanne; el cual según Miller²⁸, plasmaría la filosofía de Henri Bergson en cuanto a la representación del espacio a partir de las diferentes escenas visuales almacenadas en el subconsciente sobre un mismo lugar. En los paisajes de Braque se aprecia el interés por romper con la representación del espacio tridimensional, partiendo del *passage*²⁹–recurso creado por Cézanne para evitar la perspectiva a partir de la fragmentación de la imagen en diferentes planos-, pero exagerando la descomposición; ahora en cuerpos de líneas rectas bien delimitados que aparecen como objetos independientes sin puntos de fuga y dispuestos en diferentes ángulos, como ocurre en *El parque de Carrières-Saint-Denis* (1909).

También la teoría de la relatividad general de Einstein fue tomada como inspiración para los artistas de la Vanguardia, como se puede deducir de la referencia que se hace a la teoría del espacio-tiempo de Einstein en el *Manifiesto Dimensioniste* del año 1936 por el artista Károly Tamkó Sirató –conocido como Charles Sirato- y firmado por Joan Miró, Francis Picabia, Wassily Kandinsky, Robert Delaunay y Hans Arp entre otros veinticinco artistas de diversas nacionalidades. “*Los orígenes del dimensionismo también se encuentran en las nuevas ideas del espacio-tiempo en la mente europea (difundidas más particularmente por las teorías de Einstein [...])*”³⁰. En dicho documento se propone el reemplazo de valores materialistas en las artes por valores espirituales y se rechazan la teoría de Euclides y la tradición pictórica. Lo que resulta más relevante es que en el párrafo firmado por Hans Arp, se escribe sobre un desarrollo de la pintura sobre plano que ha tenido lugar a lo largo de la historia, que en un principio conquistaría el espacio con la perspectiva del Renacimiento, la cual sería rechazada por el Cubismo, y que moriría tras la abstracción de Mondrian para seguir una vida evolucionada en el espacio físico³¹. En general se trata de un manifiesto que es considerado como una consecuencia del desarrollo del arte y no como un punto de partida.

Se ha demostrado que el manifiesto no tuvo demasiadas consecuencias en cuanto a la aplicación de las teorías de Einstein, ya que las pinturas abstractas tomarían la espiritualidad como su leitmotiv. No obstante el Surrealismo sí quedaría relacionado en contraposición a la geometría euclidiana como afirma Henderson en la siguiente cita: “*Bachelard citó la geometría no-Euclidiana de Lobachevsky*³² *como una de las fuentes para el “surracionalismo”. Breton y varios pintores del Surrealismo compartieron la visión de Bachelard*”³³. En las pinturas de Salvador Dalí podemos observar referencias a la teoría de la relatividad en la deformación de los relojes en obras como *La persistencia de la memoria*. Einstein trataría sobre la deformación del espacio–tiempo en función de la masa y la velocidad de la materia, por lo que estos relojes podrían ser interpretados como metáfora de dicha teoría. Otras obras surrealistas relacionadas a la teoría de la cuarta dimensión serían *Le Rendez-vous des Parallèles* (1935) por el artista Yves Tanguy y *Jeune homme intrigué par le vol d’une mouche non-euclidienne* (1942), como indica Henderson. También *Desnudo descendiendo una escalera n° 2*, (1912) de Duchamp, como indica López-Vílchez³⁴.

3. LA PINTURA COMO PLANO BIDIMENSIONAL A-REFERENCIAL EN LA FIGURACIÓN SURREALISTA: RENÉ MAGRITTE

Sin duda la mayor manifestación de rechazo a la representación del espacio tridimensional desde la perspectiva matemática principalmente, o desde cualquier otro sistema para representar la profundidad espacial, sería el arte abstracto. No obstante también tuvieron lugar de forma paralela otros estilos pictóricos a través de los cuales los artistas pudieron desarrollar un discurso semejante en relación a la no referencia directa a la realidad en la pintura. Esto queda bien representado en la pintura desarrollada por el artista René Magritte (1898 – 1967) como veremos a continuación.

El artista exploró las relaciones ambiguas entre la pintura y la representación del espacio físico. Las continuas referencias a la evidencia de que el objeto representado no se corresponde con aquello a lo que representa, no nos lleva más que a la planicidad de la superficie del plano de representación. La pintura de Magritte, a pesar de su figuración, no intenta abrir una ventana en la metafórica apertura de la superficie plana, sino que remite a su propia planicidad. La ambigüedad, por lo tanto, se da en parte en la paradoja en cuanto al sistema de representación empleado y la finalidad del mismo, como López-Vílchez afirma: “[...] Magritte [...] rompe el concepto tradicional de representación bajo el respeto de las mismas normas que construyen el modelo tradicional. Quiebra la representación desde sus propias reglas de funcionamiento, que [...] cuestionan su razón de ser”³⁵. Se trata pues de una evolución de la tendencia que en la pintura moderna, desde principios de la pintura impresionista con Manet, se estaba desarrollando, y que encontraba su camino en la representación de la cuarta dimensión y en la abstracción; convirtiendo o volviendo a hacer que el cuadro fuera objeto y no ventana –en el sentido metafórico-³⁶. Pero Magritte, a diferencia del movimiento abstracto, trabajaría desde la figuración y la inclusión de las palabras. Greenberg³⁷ afirmaba que la tendencia a la planicidad de la pintura moderna también provendría del interés de los pintores en hacer referencia a sí misma, por ser la planicidad condición propia de la pintura; pero Magritte explícitamente pretende confrontar la realidad y su representación, como afirma el antropólogo Eric Wargo: “*La ambigüedad en la imagen de Magritte sugiere que existe algo irreconciliable en la confrontación entre el espacio real y la ilusión del espacio*”³⁸. Adjetivos como “incierto”, “dudoso” o sustantivos como “confusión” e “incertidumbre” son empleados por la RAE en las definiciones de “ambiguo”³⁹ y se ajustan a las interpretaciones de la pintura de Magritte. Este sentido del concepto de ambigüedad resulta fundamental en el estudio de su obra.

Existe una serie de pinturas de Magritte que muestran explícitamente esta relación de ambigüedad entre la representación del espacio y el espacio en sí, como pueden ser *L'*

appel des cimes, 1942; *La clef des champs*, 1933; y *La condition humaine*, 1935. En ellas se hace referencia directa a la perspectiva matemática, la localización del punto de vista que hace que lo representado en la superficie –ya sea lienzo o cristal- coincida con lo que se entiende en la representación, como el fondo o la realidad –que obviamente también queda representada en la propia obra-. Se trata de referencias visuales directas a las tablillas de Brunelleschi en las que la representación en perspectiva debiera coincidir con el fondo real; y también al vidrio -tan recomendado por los maestros de la perspectiva- como superficie sobre la que representar el espacio. El objetivo de Magritte con dichas imágenes pudo ser el de obviar la artificiosidad de la imagen cuando se intenta representar el espacio a modo de ventana. Magritte remite a la planicidad de la imagen, tanto en la que se representa como representación en la propia obra, como en la que se muestra como fondo o paisaje: “Yo introduje en mis cuadros elementos con todos los detalles que se ven en la realidad, y noté enseguida que estos elementos, representados así, cuestionaban directamente su correspondencia con el mundo real”⁴⁰.

Entendemos como observadores que si existiera la más remota posibilidad de que las imágenes vistas de estos cuadros cambiaran su perspectiva en función del punto de vista del observador o la localización de una hipotética mirilla, estas ya no funcionarían igual, ya que la pintura sobre el lienzo o el cristal no coincidirían con el paisaje del fondo a modo de continuación ilusoria. En los casos de *L'appel des cimes*, 1942, y *La condition humaine*, 1935, las pinturas de los lienzos deberían presentar una pequeña deformación si estas fueran observadas frontalmente, ya que los puntos de vista están desplazados lateralmente, y sin embargo las observamos como si estuvieran situadas en posición frontal. No ocurre así con *La clef des champs*, 1933, puesto que el punto de vista del cristal es central.

Respecto a la obra *Les deux Mystères*, 1966, Foucault⁴¹ se pregunta sobre la naturaleza de la pipa de mayor dimensión, que queda descontextualizada espacialmente en la composición, sin saber en qué plano de profundidad se encuentra, a falta de cualquier referencia espacial, como podría ser una sombra. Se trata de una imagen que aparece en el espacio representado, pero que es imposible de localizar, en semejanza a una anamorfosis óptica cuando es observada desde el punto de proyección. Respecto a la representación situada en el caballete, o respecto a *La trahison des images*, 1928/29, según Foucault, se trata de una tautología por la obviedad de que una imagen no equivale a aquello a lo que puede representar. También habría planteado Gombrich en 1960 esta relación entre representación –ya sea mediante el lenguaje o la imagen- y la realidad, en su ensayo *Arte e Ilusión*⁴²; concretando con la necesidad de la interpretación de la imagen, más allá de la aparente referencia explícita de la imagen con su equivalente real.

A la misma conclusión llega Foucault afirmando que “En ninguna parte hay pipa alguna”⁴³. Magritte no haría referencia a la similitud entre la representación y la realidad, sino a la semejanza; evidenciando esto en la metafórica cita de la pipa: “[...] no soy algo semejante a una pipa, sino esa similitud nebulosa que, sin remitir a nada, recorre y hace comunicar textos como el que puede leer y dibujos como el que está allí abajo⁴⁴; o en la metafórica cita del grafismo: “Esto es un grafismo que no se asemeja más que a sí mismo y que no podría valer por eso de lo que habla”⁴⁵. Resulta esto también evidente en pinturas como *Le printemps* o *Le chœur des sphinges*, en las que unas siluetas con una textura determinada pueden asemejarse a elementos de la realidad, como una paloma o una hoja, sin llegar a hacer referencia directa a ello. No obstante, dado que se trata de pintura figurativa, en las composiciones de Magritte se observan recursos gráficos y plásticos para generar profundidad visual; no permitiendo que se rompa totalmente con la representación tradicional de la realidad en su obra artística. Además el concepto de similitud siempre queda relacionado a algún otro ente, por lo que no se puede desvincular del carácter representacional. “En ninguna parte hay pipa alguna

4. CONCLUSIONES: NUEVAS CONCEPTUALIZACIONES DEL ESPACIO, CAMBIOS DE PARADIGMAS DE REPRESENTACIÓN.

Como conclusión al estudio realizado podemos afirmar que las estrategias pictóricas para la representación de la realidad de los artistas cambian en función de la conceptualización del espacio que se da en función de las teorías del conocimiento establecidas en cada periodo. Lo hemos comprobado estudiando el caso de los siglos XIX y XX, en los que aparecen nuevos estudios sobre nuevas dimensiones. La ciencia, la filosofía y la tecnología, junto al arte, ofrecen una conceptualización nueva del espacio, que rompe drásticamente con el realismo y el naturalismo considerados como hegemónicos previamente. Las bases del dibujo para la representación del espacio – concretamente la profundidad- ceden lugar a las teorías científicas y empíricas sobre la luz y el color; y las teorías sobre la cuarta dimensión y las n-dimensiones dan lugar a representaciones que intentan proporcionar una nueva interpretación del espacio, las cuales evolucionan hacia la consideración de las mismas como a-representacionales.

Este sería el desarrollo natural de las tendencias pictóricas de finales del siglo XIX y de la primera mitad –fundamentalmente- del siglo XX, en las que se trastoca la tradición academicista de la representación de la profundidad espacial, del cuadro como ventana o expansión de la arquitectura, en favor de evidenciar el carácter pictórico de las imágenes creadas por los artistas. Esto mismo reforzó el valor de la pintura frente al

realismo que la imagen fotográfica ofrecía. El cuadro adquirió valores bidimensionales, ya fuera por la intención de interpretar la realidad desde la experiencia visual, por la aplicación artística de las teorías científicas y filosóficas de la luz o del espacio, o por la expresión propia interpretativa de los mismos artistas. Las nuevas creaciones referentes a la naturaleza del espacio y la posibilidad de una realidad más allá de lo visible, abrieron un gran abanico de posibilidades interpretativas acerca de cómo representar la nueva realidad.

Ya a partir de la aparición de la abstracción, el análisis y aplicación de los colores primarios y secundarios, junto a las formas geométricas, fue muy recurrido por parte de los artistas en su interpretación formal de esa nueva conceptualización del espacio, dando lugar a composiciones en las que desaparecerían los puntos de fuga y en las que los artífices podrían expresar su espacio interior. No obstante, el resultado sería una pintura que, a pesar de carecer de profundidad, y que cada vez se abstraía más de las formas reconocibles en los objetos físicos, seguiría haciendo referencia al espacio, aunque ahora siguiera un nuevo paradigma. Estas nuevas tendencias darían lugar a la imposibilidad de establecer un modelo legítimo de representación, propiciando nuevas posibilidades pictóricas, pero la abstracción sería entendida en un principio como una oportunidad que desvincularía a la pintura de las referencias físicas del espacio, más allá de la negación del modelo renacentista de la representación espacial; tal y como hemos desarrollado con este artículo en el análisis de estos paradigmas en la figuración pictórica.

5. Referencias bibliográficas

Alarcó, P., *Los Impresionistas y la Fotografía: [Exposición] Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Del 15 de octubre de 2019 al 26 de enero de 2020*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

Brücke, E., W., y Helmholtz, H., *Principes scientifiques des beaux-arts: essais et fragments de théorie / par E. Brücke,.... Suivis de L'optique et la peinture*, Paris, Ancienne librairie Germer Baillère et Félix Alcan, (1878) 1891.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2032618>

Chevreul, M., E., y Martel, C., *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1855.

<https://archive.org/details/principlesharmoomartgoog>

- Farley, R. M., «Visualizing hyperspace», *Scientific American*, 160 (1939), 148-149.
<https://www.scientificamerican.com/article/visualizing-hyperspace/>
- Foucault, M., *La pintura de Manet*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, (2004) 2015.
- Foucault, M. y Almansi, G., *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Goethe, J., W., *Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, (1810) 1999.
- Gombrich, E., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997.
- Gómez Sánchez, D., *Sombra iluminada: la sombra como espejo del cambio del paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- Greenberg, C., «La pintura moderna», en Greenberg, C, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, (1960) 2006, pp. 111 – 120.
- Henderson, L. D. «The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion», *Leonardo*, 17(3), 1984, pp. 205 - 210. www.jstor.org/stable/1575193
- Henderson, L. D., «The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth Century Art and Culture», *Configurations*, 17(1-2) 2009, pp. 131 - 160.
<http://hdl.handle.net/2152/41089>
- Hinton, C. H., *The Fourth Dimension*, Londres, George Allen y Co., LTD, (1904) 1912.
<https://archive.org/details/fourthdimension00hintarch/page/n7>
- Jouffret, E., *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Paris, Gauthier-Villars, 1903.
<https://archive.org/details/traitlmentaired00joufgoog>
- Kahnweiler, D., H., *Rise of Cubism*, New York, Wittenborn, Schultz, 1949. Tomado de: Internet Archive. (S.F). [Web]. <https://archive.org/details/riseofcubismo0kahn>
- Kemp, M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, San Sebastián de los Reyes, Ediciones Akal, S.A., 2000.
- López-Vílchez, I., «Espacio y Vanguardias Artísticas/Space and modern movements in art», *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: (2007), pp. 117 - 134.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0707110117A>

- Maeterlinck, M., *La vida del espacio*, Madrid, M. Aguilar, 1930.
- Meuris, J., *René Magritte, 1898-1967*, Koln, Taschen, 2007.
- Miller, A., *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- Poincaré, H., *La Science et l'hypothèse*, Paris, Ernest Flammarion, 1902.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263141>
- Ramírez, J., A., et al., *Historia del Arte: El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Real academia española, *Rae*, 2020. [Web]. <https://www.rae.es/>
- Richardson, J., y Mac Cully, M., *Picasso, una biografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Roque, G., «Chevreul and Impressionism: A Reappraisal», *The Art Bulletin*, 78(1), 1996, pp. 26 - 39.
<https://caa.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/00043079.1996.10786669?scroll=top&needAccess=true#.Xhi2AiN7lPY>
- Signac, P., *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, París, 1911.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133543s>
- Sirató, C., *Manifiesto Dimensionista: Reproducción establecida a partir de la primera edición del Manifiesto Dimensionista.1936*, Budapest, Artpool – Magyar Műhely Kiadó, (1936) 2010.
<https://www.amherst.edu/museums/mead/exhibitions/2019/Dimensionism>
- Wargo, E., «Infinite recess: Perspective and play in Magritte's *La Condition Humaine*», *Art History*, 25(1), 2002, pp. 47-67.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.00302>
- Wolf, N., y Grosenick, U., *Expresionismo*. Koln, Taschen, 2003.

¹ Kemp, M., *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, San Sebastián de los Reyes, Ediciones Akal, S.A., 2000.

-
- ² Chevreul, M., E., y Martel, C., *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1855.
<https://archive.org/details/principlesharmooomartgoog>
- ³ Greenberg, C., «La pintura moderna», en Greenberg, C., *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, (1960) 2006, p. 118.
- ⁴ Alarcó, P., *Los Impresionistas y la Fotografía: [Exposición] Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Del 15 de octubre de 2019 al 26 de enero de 2020*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019, p. 19.
- ⁵ También pueden ser denominados puntillistas –por el tipo de pincelada empleado-. En Italia, bajo el movimiento del Futurismo, esta técnica fue denominada *Divisionismo*.
- ⁶ Roque, G., «Chevreul and Impressionism: A Reappraisal», *The Art Bulletin*, 78(1), 1996, p. 27.
<https://caa.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/00043079.1996.10786669?scroll=topyneedAccess=true#.Xhi2AiN7lPY> Véase el artículo *El mito de la mezcla óptica impresionista* (Gómez-Sánchez, 2014).
- ⁷ Signac, P., *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, París, 1911, p. 70.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133543s>
- ⁸ *Ibidem.* “ [...] attribua la splendeur de leurs œuvres à ce savoir [...]”.
- ⁹ Goethe, J., W., *Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, (1810) 1999, p. 81, 82.
- ¹⁰ Brücke, E., W., y Helmholtz, H., *Principes scientifiques des beaux-arts: essais et fragments de théorie / par E. Brücke,.... Suivis de L'optique et la peinture*, Paris, Ancienne librairie Germer Baillère et Félix Alcan, (1878) 1891, p. 125. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2032618>
- ¹¹ *Ibidem.*, p. 202.
- ¹² Wolf, N., y Grosenick, U., *Expresionismo*. Kohn, Taschen, 2003.
- ¹³ Ramírez, J., A., et al., *Historia del Arte: El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 229.
- ¹⁴ Maeterlinck, M., *La vida del espacio*, Madrid, M. Aguilar, 1930, p. 49.
- ¹⁵ Miller, A., *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 129.
- ¹⁶ Henderson, L. D., «The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth Century Art and Culture», *Configurations*, 17(1-2) 2009, pp. 135, 136. <http://hdl.handle.net/2152/41089>
- ¹⁷ Farley, R. M., «Visualizing hyperspace», *Scientific American*, 160 (1939), 148-149.
<https://www.scientificamerican.com/article/visualizing-hyperspace/>
- ¹⁸ Hinton, C. H., *The Fourth Dimension*, Londres, George Allen y Co., LTD, (1904) 1912.
<https://archive.org/details/fourthdimension0ohintarch/page/n7>
- ¹⁹ Maeterlinck, M., *La vida del espacio.*, op. cit.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 104.
- ²¹ Miller, A., *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, op. cit.
- ²² Jouffret, E., *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Paris, Gauthier-Villars, 1903. <https://archive.org/details/traitlmentairedoojouffgoog>
- ²³ Poincaré, H., *La Science et l'hypothèse*, Paris, Ernest Flammarion, 1902.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263141>
- ²⁴ Miller, A., *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, op. cit., p. 125.
- ²⁵ Poincaré, H., *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 88. “Les images des objets extérieurs viennent sur la rétine qui est un tableau à deux dimensions; ce sont des perspectives”.
- ²⁶ Jouffret, E., *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, op. cit. p. 175. “120 didécaèdres réguliers”.

-
- ²⁷ Trabajó con Picasso entre 1908 y 1915, y escribió el libro *The Rise of Cubism* (Kahnweiler, 1949) en 1929.
- ²⁸ Miller, A., *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, op. cit. p. 131.
- ²⁹ Richardson, J., y Mac Cully, M., *Picasso, una biografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 97.
- ³⁰ Sirató, C., *Manifeste Dimensioniste: Reproduction établie à par tir de la première édition du Manifeste Dimensioniste.1936*, Budapest, Artpool – Magyar Műhely Kiadó, (1936) 2010, p. 1.
<https://www.amherst.edu/museums/mead/exhibitions/2019/Dimensionism> “A l’origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d’espace-temps de l’esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d’Einstein [...])”.
- ³¹ *Ibidem.*, p. 2.
- ³² Nikolái Lobachevsky (1792 – 1856) fue un matemático ruso que desarrolló una geometría no euclidiana.
- ³³ Henderson, L. D. «The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion», *Leonardo*, 17(3), 1984, pp. 205 - 210. www.jstor.org/stable/1575193
- ³⁴ López-Vílchez, I., «Espacio y Vanguardias Artísticas/Space and modern movements in art», *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: (2007), p. 131.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0707110117A>
- ³⁵ *Ibidem.*, p. 119.
- ³⁶ Foucault, M., *La pintura de Manet*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, (2004) 2015, p. 15. Esta obra recoge el contenido de una conferencia de Foucault del año 1971.
- ³⁷ Greenberg, C., «La pintura moderna», en Greenberg, C, *La pintura moderna y otros ensayos*, op. cit.
- ³⁸ Wargo, E., «Infinite recess: Perspective and play in Magritte’s La Condition Humaine», *Art History*, 25(1), 2002, pp. 48, 49. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.00302> “The ambiguity in Magritte’s image suggests that there is something irreconcilable in the confrontation between real space and spatial illusion”.
- ³⁹ Real academia española, *Rae*, 2020. [Web]. <https://www.rae.es/>
- ⁴⁰ Meuris, J., *René Magritte, 1898-1967*, Köln, Taschen, 2007, pp. 153, 154. Cita de Magritte tomada originalmente de: Blavier A. (1979). *René Magritte, Escrits complets*. París, 1979.
- ⁴¹ Foucault, M. y Almansi, G., *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- ⁴² Gombrich, E., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997.
- ⁴³ Foucault, M. y Almansi, G., *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit. p. 43.
- ⁴⁴ *Ibidem.*, p. 71.
- ⁴⁵ *Ibidem.*

Imagen y palabra poética como ensoñación antropocósmica: reflexiones en torno a la imaginación estética en Gastón Bachelard
Image and poetic word as anthropocosmic daydream: reflections on the aesthetic imagination in Gastón Bachelard

Arturo Martínez Moreno
Universidad Pontificia Comillas

Resumen:

El ser del hombre y el ser del mundo se relacionan desde unas fuerzas imaginativas que determinan nuestra realidad. En esa relación, mediada por la palabra poética y las imágenes, nuevos núcleos de sentido irrumpen cohesionando en forma de matriz las múltiples fuerzas que el mundo expresa e interrelaciona. El cómo esas fuerzas y esas imágenes crean un tejido ontológico y su sentido oculto puede ser explicado a través de la interpretación que Bachelard ofrece en lo referente al imaginario y sus estructuras cosmológicas. En ese equilibrio la imagen y la palabra aparecen como límite capaz de captar el devenir de la vida, de la ensoñación hecha cosmos. La recepción de esa verdad en forma de imagen en la conciencia se dará, según Bachelard, en el tiempo del instante, y para ello recurrirá a una fenomenología heterodoxa capaz de captar la esencia de lo allí dado.

Palabras clave: Imaginación, ensoñación, palabra poética, cosmos, fenomenología.

Abstract:

The being of man and the being of the world are related from imaginative forces that determine our reality. In this relationship, mediated by the poetic word and the images, new nucleus of meaning burst forth, cohesive in the form of a matrix the multiple forces that the world expresses and interrelates. How these forces and those images create an ontological fabric and its hidden meaning can be explained through the interpretation that Bachelard offers in relation to the imaginary and its cosmological structures. In this balance, the image and the word appear as a limit capable of capturing the evolution of life, of the reverie turned into a cosmos. According to Bachelard, the reception of that truth in the form of an image in consciousness will occur in the time of the instant, and for this he will resort to a heterodox phenomenology able to capture the essence of what is given there.

Keywords: Affectivity, phenomenology, photography, photographic image, sense.

Toda palabra debe ser soñada/antes de llegar al poema. /Salir del espectáculo y el mercado verbal, /saltar hacia atrás del decorado/y acceder a esa zona oculta/donde el aire es tan fino/que en sus micro partículas extremas/ya no hay diferencia entre la luz y la sombra¹.

Roberto Juarroz

1. Relación y aparecer: lo uno y lo múltiple

¿Qué relación existe entre palabra, imagen y mundo? ¿Puede el lenguaje revelarnos el sentido de la vida? Tras leer a Bachelard una última pregunta nos asalta, ¿detrás de todas esas imágenes soñadas o adivinadas por los poetas, existe algún tipo de poema o de mensaje que las unifique? ¿Tras todos los destellos y las fulgurantes verdades del instante hecho imagen poética o al revés, cabe alguna interpretación posible que tienda a cierta lógica de sentido o unidad? Es realmente difícil saber lo que Bachelard tenía en mente. Queda claro que defiende la no-causalidad respecto del origen en su teoría de la imagen como ontología directa, pero no es menos cierto que defiende el carácter primigenio de las imágenes, al igual que acepta el valor inconsciente de los arquetipos y los símbolos compartidos. Es decir, acepta la ambivalencia entre lo original y lo originario, tesis esta que no tiene por qué tropezar con la posibilidad de que haya un sentido primitivo que subyaga a todos los procesos psíquicos.

En este punto es útil acercarnos a la dilucidación que realiza Heidegger sobre la poesía de Georg Trakl² para rescatar esa posibilidad interpretativa. Dilucidar es estar atento. La poesía es un estado de atención permanente. Así tiene que ser si al menos intenta captar lo que no se puede llegar a decir. Aquello que paradójicamente más importa. Esto ya lo intuía Wittgenstein, casi cuarenta años antes de *Camino al habla*, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, pero lo que aquí nos interesa resaltar es el lugar que ese fondo instituye. Puesto que el poema único permanece en el ámbito de lo no dicho, sólo podemos dilucidar su lugar procurando indicarlo a partir de lo hablado en poemas particulares. O dicho con palabras de Novalis, “buscamos por todas partes lo absoluto, y siempre y sólo encontramos cosas”³. Pero al instante, Heidegger aclara: “los poemas particulares brillan y vibran sólo a partir del poema único”⁴. Ahí está la clave. ¿Podemos decir con Heidegger que tras la multiplicidad a-causal de las imágenes poéticas y tras su dilucidación, reposa un poema único? Este es un asunto de primer orden.

Para Humboldt el habla fundamenta y representa el desarrollo espiritual de la especie humana. El habla es una labor del espíritu. El habla se instaura como mundo entre el sujeto y los objetos. En esa interdependencia el alma está preparada para añadir algo nuevo al habla y de esa manera transformar su mundo, su realidad. Con Novalis podríamos interpretar que el ser humano tan sólo se limita a rozar la superficie de las cosas en lugar de tratar de descubrir las huellas de lo absoluto que anidan ocultas en ellas. El ser tiende irresistiblemente a lo absoluto y esa tendencia se manifiesta de muchas maneras. Al fondo luce la esperanza. “Toda ceniza es polen”, puntualiza Novalis. Pero Bachelard parece dar esa fuerza interna por segura y se concentra en los detalles, hace de la microfísica un arte. Naturaleza y arte aparecen como fundamentación de una idea estética y de un despertar espiritual, eso parece evidente.

Ya en la propia fundación de la revista *Athenaeum*⁵, a finales del siglo XVIII, estaba presente la idea de *Universalpoesie*, idea que defiende que todo está repleto de poesía, que todo está surcado por vetas poéticas. Ese carácter idílico inherente a las cosas mismas guardaría relación con el misterio que todo lo abarca y con una relación de familiaridad de las cosas con el absoluto. El teólogo romántico, F. Schleiermacher, nos invitaba a identificarnos con las cosas en nuestro interior, a reconocer en ellas su valor de portadoras de la acción del universo. Esa interdependencia entre lo dentro y lo fuera, o lo micro y lo macro, están presentes a lo largo de toda la cosmología bachelardiana. Todo ello se puede transmutar en lenguaje. Las palabras agitan el ser de las cosas haciéndolas desprender visiones poéticas, una visibilidad simbólica que remite a lo nuevo e inesperado. Ése es el poder de la imagen. Estas imágenes se expanden a través del ensueño gracias a la imaginación, y así, la dinamicidad que presentan en su transcurrir, o decurso, deviene expresión. Ahí nuestro ser deviene conjuntamente con el ser de la imagen. La expresión crea ser, dice Bachelard, ¿pero qué relación hay entre el ser del hombre, el ser de la imagen y el ser del mundo? La concepción del ser que Bachelard utiliza en su filosofía de la imaginación, oscila entre una interpretación ontológica y una simbolización poética. Múltiples expresiones así lo atestiguan. Si rastreamos su obra, advertimos algunas de ellas: ser como devenir, ser como espiral, ser como lo entreabierto, ser como lo desfijado, ser como ser de otra expresión, ser como dialéctica de lo micro y lo macro, de lo íntimo y la materia, ser como vacío o grieta, ser como mezcla de ser y nada, ser como miedo, ser como lo que no puede huir ni refugiarse, ser como lo efímero que sólo capta la imaginación, ser como lo que no conoce causalidad evidente, ser como probabilidad, etc... Cuando una nueva imagen poética nos penetra echa raíces en nosotros. “Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa... es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser”⁶. La expresión nos transforma, modifica nuestro ser, crea ser, repetimos. “El

budismo Zen, dirá que la existencia perfecta debe ser alcanzada a partir de lo imperfecto de la existencia, es decir, a partir de la precariedad de la palabra cuya frontera, por un lado limita con lo inefable, y por el otro, con lo decible”⁷. Eso queda bien trazado en nuestra interpretación del límite como espacio de posibilidad y creación. Es clara esa condición nebulosa del ser⁸. Esa indeterminación está bien trabajada por el filósofo Eugenio Trías, excelente investigador del ser y su límite, al que preocupan todos estos asuntos.

2. Sobre las cosas y el lenguaje

El verdadero lenguaje es aquél capaz de articular lo inarticulable, el que consigue expresar el silencio y dar voz a la nada. Lo infinito sólo se puede decir desde lo finito con instancias intermedias como el símbolo, ésta es la aspiración de todo decir, pero antes conviene hacer un poco de memoria genealógica para recordar alguno de los usos que le dimos al lenguaje. Foucault nos recuerda en *Las palabras y las cosas*, la concepción que por el siglo XVI tenían de la interrelación entre las cosas y el lenguaje, de su interdependencia⁹. Allí explica que la concepción era:

Más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas, tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar, y desempeña en efecto, en relación con todas las demás el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio¹⁰.

En este contexto, como trasfondo de la transubjetividad de las imágenes, queda ejemplificado el hecho de que las cosas ocultan a la vez que expresan su enigma¹¹. Cuando esto sucede desde el lenguaje, la palabra se convierte en brújula de sí misma y de nuestro *tropos* interior. Pareciera que aquél hallazgo del siglo XVI permaneciera vigente a modo de filosofía “*perennis*”. Como dice Foucault, el lenguaje se ve obligado a residir “al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales”, el lenguaje es “una revelación escondida y una revelación que poco a poco se restituye en una claridad ascendiente”¹². Podríamos sugerir la imagen de un espíritu auto reconociéndose en la materia a través del lenguaje. “Hay una función simbólica en el lenguaje, pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de un espacio con los lugares y las figuras del cosmos”¹³. Para los alquimistas, “la magia es el arte que permite utilizar a voluntad el mundo sensorial”¹⁴. La magia es entendida aquí como una lingüística mística. Representa la simpatía del signo

con el significado. “En un hombre ingenioso con cada nuevo fenómeno se forma un nuevo sentido”¹⁵. Para un psicólogo de la sospecha como Freud, las imágenes responden a una “teoría de la fuerza” que vendría transmitida desde el *logos*; la imaginación constituida en lenguaje establece una relación entre lo visual y lo verbal. “El verbo constituye la materia primera a través de la cual los objetos y su deseo acceden a la subjetivación”¹⁶. Entonces, el grito y la palabra viva aparecen como fuerzas energéticas que transforman la existencia.

Según Bachelard, el niño tiene confianza en las fuerzas del lenguaje¹⁷. Cuando el niño dice la palabra aún mantiene su fuerza primigenia. Esa palabra no está desgastada por el uso cotidiano, no ha sido atravesada por el peso de la “regularidad”. Esa palabra aún está fresca, ajena a la sobrecarga y el peso de los fósiles. Esa palabra es manantial de algo más que sí misma, de algo oculto y necesario. Hay convicción y pureza en esas primeras palabras, como también lo hay en el mantra que recita el monje al amanecer. La poesía es tan primitiva que el lenguaje aprendido la asfixia. En esa dialéctica de liberación/opresión se hace necesaria la fuga, el escapar. Por eso dice Lévinas que somos presente, admiración y evasión. Debemos liberar al niño y al hombre de la mala cultura. Tenemos que recuperar el lenguaje que nos fue robado, para así poder recuperar la comunicación -su poder de transmisión y recepción-. Para ello es importante pensar en las palabras, éstas también son materiales, por eso el *logos* es el paradigma original del lenguaje. Si hay algo capaz de vincular lo extraño es el lenguaje. Vincular un nombre propio y un predicado es algo extrañísimo que de natural no tiene nada. O al contrario, tiene de natural que no haya ninguna causalidad previa que los vincule necesariamente. El lenguaje es como un almacén donde acumulamos aprendizaje. Si decimos: “El -x- es -y-“, no vinculamos nada, a esa construcción sólo le es inherente la dualidad. Todo esto tiene que ver con el Ser, pues este es también lo que separa y lo que vincula. El ser lo es del límite, por eso el verbo “es” no significa otra cosa que la operación de “ir”. En eso consiste la obra y a eso conduce el lenguaje como manifestación del ser. El lenguaje es un medio de transporte. El silogismo es un constructo que solo vale para conceptos y universales, pero la esencia del arte es poética y la poesía es productiva, de hecho produce vinculación a la vez que separa (como el símbolo). La poesía permite escapar a la conexión más habitual, evita la obviedad. La poesía es aquél decir que permite reconocer la propia producción productiva. No obedece a una sintaxis preconcebida. La poesía no solo repara en lo que dice, sino en lo que omite o calla y en la propia forma de decirlo. La poesía te descubre el propio lenguaje en su originalidad y en su límite, deja entrever una construcción irrepetible. De esa manera se expresa la vinculación entre un significado y una determinada forma de decirlo. En Homero, por ejemplo, la forma de expresión y la expresión son indisolubles, pero en otras poéticas se busca escapar a las categorías

canónicas. Cuando hablamos de esencia poética de la razón y de la posible red de sentido que las imágenes tejen en forma de Logos o de *cosmopoética*, queremos decir que la razón vincula intuición y concepto productivamente (lo decimos con toda la prudencia posible). Y luego está la poesía, o el poema, aquello que dice sin poder decir de forma absoluta. Aquello que dice tal y como la cosa se deja decir. En ese instante se acaban los géneros, puesto que cada expresión es única en sí misma. Del granito sólo salen los apóstoles o el pórtico de la gloria, y si intentamos sacarlos, pero todo lo demás sería un bodrio. En interpretación de Heidegger, la *tierra* (como concepto) sólo permite salir lo que ella nos deja conocer, y el mundo sería todo lo que acontece en esa manifestación. Pero lo que llamamos *tierra* con Heidegger no es algo abstracto, es justo lo que está ahí presente. Tan sólo la arbitrariedad moderna vincula “todo con todo”. Por todo ello la poesía es el único medio real para evitar descripciones que en nuestra opinión están abocadas al fracaso. Conceptualizar la intuición es limitar el último de los recursos del ser humano para conocer las cosas en sí mismas en su mostrarse. La verdad y por tanto lo que debe regir nuestro mundo se halla en conexión directa con el ser. Y el ser es liminal, luego estamos obligados a buscar la luz en el equilibrio perfecto de lo que aparece y expira de forma continuada.

La verdad no es algo abstracto, se produce en su desocultamiento. Otros como Jameson¹⁸ entienden que la hermenéutica realiza la importante tarea de interpretar lo ausente desde lo presente. Buscar la interpretación gracias a que hay un trasfondo que no aparece. Pero hay un paso más que pide romper con todo horizonte de interpretación. Este último deseo es algo que no sabemos si es posible efectuar. Como ya anticiparon los románticos de Jena, sólo la poesía puede ser el lenguaje que supere el universo fragmentado que ha dejado el lenguaje científico. Sólo la poesía supera el lenguaje discursivo racional. Así como la filosofía practica la escisión analítica para acceder al conocimiento conceptual, la poesía confía en la intuición como acceso al sentido abstracto de la unidad. Conocer ya no será esquematizar percepciones u ordenar lógicamente fenómenos, la poesía no quiere simplificar la experiencia del mundo ni desea dominar el objeto de su conocimiento. La poesía no se contenta con categorizar lo real y producir conceptos del entendimiento, aspira a la vivencia espiritual, quiere habitar (empezar a integrar) los matices, las conexiones, las variaciones, con que la realidad inunda nuestra experiencia antropocósmica. Por todo ello el lenguaje es fundamental. Es un “acto de posición y oposición” que nos muestra el deseo que tenemos de realizarnos desde la subjetividad. “El lenguaje es la acción concreta que impulsa y canaliza la nostalgia de lo perfecto”¹⁹. Atendiendo al magisterio del profesor Sánchez Meca sobre la cuestión, el ser sería un absoluto tomando forma que tan sólo llega a ser proceso, es decir, que se muestra como una aspiración.

Lo que se aprende con los conceptos y leyes científicas no tiene rostro, sino que es solo un dato, es decir, una realidad muerta, detenida, paralizada, inerte. Nos apoderamos de los fenómenos del mundo disecándolos mediante la abstracción y eximiéndonos ya del trabajo de desentrañar su plenitud significativa en una amorosa y detenida contemplación²⁰.

Como ya advirtió Schlegel, debemos devolver al lenguaje su carácter poético, y eso significa restituir su valor imaginario o creador. La poesía es *poíesis*: producción, creación. Precisamente por eso su propio decir no queda limitado por la reproducción ni por la significación, sino que se trasciende a sí misma al trazar un horizonte de sentido abierto. La palabra poética es su propio *telos*. La poesía se nos presenta así de forma inmediata, y lo mismo hace con su objeto de creación. Así mismo, es conveniente resaltar que el material del que está compuesta es de orden inmaterial. El lenguaje es inmaterial y su decir espiritual. “Es expresión que contiene en sí misma y por sí misma lo que presenta o hace presente (...) explota la densidad inmanente a su decir de la que puede surgir un mundo”²¹. La poesía hace unión de lo disperso, excepto cuando todo se nos presenta como aparentemente igual, entonces se esfuerza por salvar la vida del instante realizando los detalles que hacen el mundo diferente. La profundidad que ausculta es tan abisal como insondable es todo lo que no se puede decir.

La poesía nos aleja de la representación mecanicista e ilustrada, del impulso lógico y analítico. Por el contrario, posibilita que el devenir se muestre desde una armonía sólo aprehensible desde la imaginación. Es necesario deshacer el orden conceptual de la realidad para que la unidad que subyace a lo multiforme pueda presentárenos como un organismo viviente. Tanto el lenguaje poético como la imaginación hablada conforman “el tejido temporal de la espiritualidad”²²(tejido que viene dado por la realidad misma).

Pero el lenguaje también es, esencialmente, el comienzo de la ensoñación. “El lenguaje es primordialmente existencia, es posibilidad de descubrimiento; el lenguaje humano no estaría para reproducir el mundo como lo pensaría un realista ingenuo, sino que lo produce expresándolo, es decir, ensoñándolo”²³. Las palabras infunden energía humana dentro de las cosas, dice Bachelard en su segunda poética (Poética de la ensoñación). “La poesía no es un juego, sino una fuerza de la naturaleza. Ella dilucida el sueño de las cosas”²⁴. Las palabras siempre hacen alusión a una realidad que se halla más allá de sí mismas, operan una intención significativa. La intención significativa, como explica Husserl, se infiltra en el cuerpo muerto de la palabra, lo orienta, le da vida y lo pone en vibración. Así, el vocablo adquiere una significación más precisa y unívoca. En toda intención significativa hay una determinación del sentido de la palabra. Con la significación mencionamos realidades que no están presentes. El concepto, por ejemplo,

es un acto de mención. Diferentes son la percepción o la representación, donde las cosas se nos dan directamente, nos son presentes. Por contra, en el acto de mención pura los objetos se hallan ausentes. Bachelard pretende colocarse oníricamente en el límite entre el lenguaje y las cosas. En esa franja se juega el ser del límite y la conciencia adquiere presencia. “Toda palabra suspende el tiempo porque introduce la discontinuidad”²⁵, confiesa Chantal Maillard.

Según María Zambrano la palabra no solo puede cumplir la función de transparencia cuando acompaña a las cosas en su devenir, sino que también revela, pero en el sentido de volver a vestir la realidad, de velarla. La palabra cuida a las cosas, y lo hace para que estas muestren su verdad, de otra manera se encerrarían en sí mismas por temor a que las miren mal y las hieran. En ese sentido la poesía pasa a ser el fundamento del ser a través de la palabra. “Al poeta le corresponde abrir, desentrañar aquel fondo de donde surge el ser: el lugar de lo sagrado”²⁶. Los poetas habitan cerca del origen dirá Heidegger, pero también en el futuro venidero, añadiríamos nosotros pensando en Rimbaud.

La palabra no sólo media entre el tiempo y lo atemporal, sino también entre el ser y la vida, el ser despierta en el propio devenir de la vida; ese acontecer nos devuelve el origen a la vez que nos absorbe en su propio movimiento. Para Chantal la palabra poética es un cierto presente donde aparecen las infinitas posibilidades que ayudan al hombre a descubrirse a sí mismo como un conjunto de imágenes que fluyen. Ese tiempo de la palabra es ya “supratemporalidad”, y al final de ese recorrido los conflictos del hombre quedan anulados, este recupera su unidad. Queda claro que la imagen poética es más que el lenguaje significante sin más. A través del lenguaje, del pensamiento expresado en imagen, el ser se hace palabra. Y la palabra es devenir inmediato de nuestro psiquismo. La poesía sería la expresión de la vida misma en su inefable naturaleza. Y la filosofía necesita de ella para hablar del acontecer. Bachelard, Nietzsche y Heidegger lo constatan. “No hay poesía si no hay creación absoluta”²⁷.

Pero ¿por qué no toman el verso del poeta como un pequeño elemento de mitología espontánea? ¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral? Es preciso ir hacia un pasado lejano, un pasado que no es el nuestro, para sacralizar el umbral. Porfirio ha dicho: ‘Un umbral es cosa sagrada’²⁸.

Hay que asentir y reconocer que “el trabajo del secreto prosigue sin fin”²⁹. Hay que dar con el ser que oculta al ser que se oculta. A diferencia de Blanchot, para quien el objeto viene antes que la imagen, Bachelard propone colocar antes el mundo imaginado. Podría interpretarse que la representación perceptiva estuviese antes que la imagen, pero nunca que la imaginación. Por esta razón podemos afirmar que no hay percepción pura. Toda cosa se ve alterada por la proyección del imaginar. Así pues, “la imagen que se percibe

como natural, como real (y es así como cierto realismo ha practicado la ilusión – evidenciada por Sartre en *L'Imagination*- de identificar la imagen con el objeto) es un producto de la imaginación, puesto que ésta precede y determina los preceptos, las imágenes perceptivas”³⁰. La tensión mayor nace de la dificultad de conciliar la poderosa concepción de la imagen que Bachelard nos regala y las leyes que rigen su movimiento. La imagen como novedad absoluta se enfrenta a su relación con el arquetipo. Si bien es cierto que esa relación no es causal ni la imagen está sometida a un impulso predefinido, también lo es que el ser humano crea su propio imaginario. En el resplandor de la imagen resuenan los ecos del pasado, recuerda Bachelard. Ciertamente, pero en todo presente estamos modificando el inconsciente colectivo del futuro. “La imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies”³¹. “La imagen literaria es un verdadero relieve por encima del lenguaje hablado, del lenguaje sometido a la servidumbre de la significación”³². La imaginación debe rebasar el reino de los hechos. Por eso Bachelard nos anima a morar en las imágenes nuevas, aquellas que por ejemplo nos proporciona la imaginación literaria. Imágenes que consiguen “renovar los arquetipos inconscientes”³³.

La imagen necesaria es aquella que aporta un diferencial de novedad. En eso consiste su fuerza creadora. “Si examinamos una imagen literaria con una conciencia de lenguaje, se recibe de ella un dinamismo psíquico nuevo”³⁴. Bachelard habla de “explosión del lenguaje” y asocia dicha interpretación con la química. En esta rama hay quien diferencia entre ramificación y terminación, metáfora sugerente para invocar el potencial relacional y de multiplicación que la imagen literaria posee en comparación con otras que mueren en su propio significar. Las ramificaciones que la imagen desata vienen provocadas por la fogosidad y el brillo de esta. “La poesía hace que se ramifique el sentido de la palabra rodeándola de una atmósfera de imágenes”³⁵. Por eso habrá que concluir que “la imaginación literaria no es una imaginación de segunda posición, que venga después de las imágenes visuales registradas por la percepción”³⁶. Según Bachelard, y esto es importante, la imaginación y la voluntad son estrechamente solidarias. Por eso llega a decir que sólo se desea mucho lo que se imagina ricamente, lo que se cubre de bellezas proyectadas. De ahí que creemos nuestra realidad y de ahí también la posibilidad de crear una ética desde la voluntad de hacer el bien o de salvar la belleza. Entre estética y ética aparece la forma del pancalismo como nueva oportunidad de moralizar el mundo. Hablamos de un pancalismo que debe expresarse y proyectar lo bello por encima de lo útil.

Las seducciones del universo y las certidumbres de la intimidad, se manifiestan y están representadas en los dos libros que Bachelard dedica al elemento tierra³⁷. Libros con fundamentos psicoanalíticos que tratan el tema de la extraversion de la voluntad y la

introversión del reposo. En el primer caso hablamos de ensueños activos que actúan sobre la materia generando un trabajo. En el segundo, nuestro filósofo se ciñe a los valores del reposo, es decir, nos habla de los refugios de la tierra y sus imágenes sobre la intimidad. Este último hace referencia al descanso que sirve de contrapeso a la actividad.

3. Objeto, imagen y palabra

Entre el pluralismo que decreta la incomprendibilidad final de todo, y el monismo que integra cada objeto, cada fuerza, cada ser es un sistema en que lo inferior (y múltiple) es continuamente suprimido en beneficio de lo superior (y más simple), hay una serie de posibilidades intermedias, que son las que dan lugar a lo que llamamos un “mundo”, esto es, un conjunto dotado de unidad y variedad relativas, que se interpenetran y apoyan mutuamente³⁸.

Pareciera que la pluralidad de las cosas del mundo tropezase con la unidad a la que aspira el simbolismo. Pareciera, a su vez, que el simbolismo pudiera prescindir de la materia, e incluso de sus formas, para buscar una cohesión que se hallase allende las imágenes y el lenguaje, pero el simbolismo así entendido es tan sólo la fuerza o el impulso de desdoblamiento que el propio objeto proyecta sobre el sujeto. “Para el artista o el psicólogo simbolista las cosas son ecos de las fuerzas espirituales del universo, y éstas, a su vez, solamente significan el despliegue de un poder central que no permite la evasión y enquistamiento de nada en sus límites corporales”³⁹. La filosofía de la imaginación que propone Bachelard, por el contrario, no sólo da cabida a toda interpretación simbolista, sino que además es capaz de rescatar otras posiciones pluralistas donde hay una irreductibilidad del todo, como puede ser el caso de Heidegger en su versión utilitaria, o la inquietante visión surrealista del mundo, donde las cosas en su propia irracionalidad sustentan nuevas y delirantes visiones. Para Bachelard, ni el mundo es una gran “mascarada en la que una sola presencia se goza en escisiones y disfraces”⁴⁰, ni el mundo es un espacio baldío donde el ser queda abandonado en cada una de sus incursiones en la claridad. Objeto, imagen y palabra establecen esa relación simbólica, poliédrica, donde el sentido se edifica en un límite entre lo real y lo imaginario. De hecho, la imagen poética ha de buscar en las zonas proclives a la metamorfosis, no en las zonas estables, ha de buscar en las configuraciones polivalentes y no en las estructuras cerradas. La imagen nace de la materia, de la indeterminación, y no de las formas. El poema, escribía Octavio Paz, evoca, o más exactamente, provoca. La imagen no se refiere a ningún objeto en particular, en sí misma es comienzo y final, pero al mismo tiempo, dirá Hölderlin que lo que tú buscamos está cerca y siempre viene a nuestro encuentro. Es decir, está al acecho, se puede hacer uso de ello. Ser poeta “significa habitar la dicha en la que el secreto de lo

más gozoso se alberga bajo la forma de palabra. De ahí que el poeta, merced a sus imaginaciones reside en el corazón mismo del pensar”⁴¹. A propósito escribía Heidegger: “En la poesía, el hombre se halla concentrado sobre el fondo de su ser-ahí y así accede a la quietud (*Gelassenheit*), pero no a la quietud ilusoria de la mera inactividad y del vacío del pensamiento, sino a aquella quietud infinita en la cual todas las energías y todas las relaciones se mantienen activas”⁴². A ese estado de conciencia nos puede acercar la palabra poética. Esta actúa a modo de catapulta capaz de lanzarnos a ciertas regiones que ni la misma palabra puede nombrar, mensajes sólo posibles cuando surge la intencionalidad entre el lector, la palabra convertida en imagen y lo no dicho.

Sergio Albano lo expone con claridad:

La palabra se hace poética no ya por lo que ella misma dice sino por depositarse en el límite de su propia indecibilidad produciendo así su propio acontecimiento cuya manera de “acaecer” se superpone tanto al mundo de lo fenoménico como a los criterios de “verdad” y “validez” que rige al resto de las proposiciones o discursos⁴³.

Esto quiere decir que tanto la lógica del sentido como la teoría del lenguaje se ven impugnadas, de extraña manera, por la palabra poética. En este sentido, la imaginación es creadora y adquiere un carácter “ontofánico”, con ella aparece el ser oculto del mundo. La imagen muestra lo oculto, no se esconde (como piensa Sartre), aunque también es cierto que la imagen siempre denota algún tipo de carencia o potencialidad. Esto es así debido a la forma que tiene de expresarse. La imagen siempre busca su plenitud y ese impulso se reviste de potencialidad, la imagen está por llegar o por hacerse a sí misma. La imagen es proyección y esto le resta consistencia a la hora de hablar de ella como presencia absoluta. Esto es lo único que le podríamos conceder a Sartre en su interpretación de la imagen. Pero esa fuerza creadora y ese dinamismo nos alejan del falso ídolo cerrado y no llevan de vuelta a una verdad del instante ambivalente donde la resistencia a la interpretación que busca el concepto y la predeterminación como teoría epistemológica quedan debilitadas.

4. La relación entre imágenes: conexión y transformación

¿Cómo se conectan las imágenes? Como es comprensible, una imagen nunca quedar aislada completamente del resto de las imágenes. El mero hecho de entrar en contacto, unas con otras, activa una suerte de composición volviéndolas dinámicas, produciendo un arte combinatorio en donde las imágenes se relacionan. Si son materiales sólo pueden combinarse dos elementos, por ejemplo: agua y fuego. Generalmente las contradicciones inherentes a los materiales promocionan su oposición, aumentado así su efecto onírico.

De hecho, la ambivalencia de valores que genera una relación material es un factor determinante para entender los poderes imaginantes de la ensoñación. “La ensoñaciones materiales preceden a la contemplación”⁴⁴, asegura Bachelard. La dialéctica que se desprende de este análisis goza de dos vertientes, el vaivén de la imagen entre sus dos polos materiales y por otro lado la dialéctica universo-corazón, “esa prodigiosa enseñanza ambivalente que sostiene las convicciones del corazón mediante las instrucciones de la realidad y que, viceversa hace que se comprenda la vida del universo mediante la vida de nuestro corazón”⁴⁵. Así mismo todo ensueño está expuesto a una ordenanza temporal que depende de si el instante en que se produce se afirma en un momento de positividad o negatividad dentro del dibujo que la oscilación rítmica delinea. Hasta aquí las leyes que podríamos llamar sintácticas. Por otro lado, siguiendo a Wunenburger, encontramos las constantes semánticas. ¿A qué nos referimos con ellas? Al contenido de las creaciones oníricas. A pesar de que las imágenes cambian parece haber cierta regularidad en ellas, una especie de isomorfismo donde cada imagen se manifiesta en mí y en el imaginario de la misma manera pero a diferentes escalas creando un juego de metáforas reversibles. Jean-Jacques Wunenburger lo explica de la siguiente forma :

Una imagen sigue siendo la misma a través de los diferentes estratos de sus manifestaciones (estómago, caverna, casa), ya sea proyectada sobre el universo o que vuelva hacia sí misma. Es por lo que también, en el imaginario, lo pequeño puede actuar sobre lo grande, porque es un concentrado de su crecimiento, de su fuerza, y lo grande puede convertirse en pequeño con un simple cambio de escala. Además, las imágenes y las metáforas son eminentemente reversibles, como el agua y el cabello, el vino y la sangre, sin conocer los límites de la conversión propios de los lógicos⁴⁶.

En su libro dedicado a Lautréamont, Gaston Bachelard cuestiona el riesgo que conlleva definirse demasiado pronto en el terreno de las imágenes. Es decir, caer en la determinación de las formas es no ir hasta el final de la esencia misma de las cosas. A ese respecto, llega a preguntarse si el hombre como especie también ha cometido el mismo error. ¿No habrá muerto el hombre por el mal de ser hombre demasiado pronto en vez de ser espíritu? Espíritu es sinónimo de crecimiento, de expansión, de disponibilidad máxima. Hay que atravesar infinitas formas para poder estar completamente vivo. La indefinición no es carencia o alejamiento del ser, sino su más vivo reflejo y su fuerza más elemental. Para Bachelard la tesis aristotélica de que el alma era la forma de formas es un equívoco. Más bien la materia es el esquema de los sueños indefinidos. El dinamismo de una imagen, su movilidad, nos hablan de su vida, de su fecundidad. Hay una cinética en el trasfondo de todos estos vuelos, y es que hay imágenes activas que muestran todo

su poder al entrar en relación con su imaginario, con el lenguaje vivo. Según Bachelard, a este tipo de imágenes:

Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona (...) Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan. Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano⁴⁷.

El sueño meditativo, así como lo llama Miguel Ángel Sánchez, actúa como instancia psíquica que goza de sí mismo y hace gozar a otras almas. Para Gilbert Durand el ensueño es una epifanía imaginativa. Y ese sueño está hecho de imágenes que gozan de un estatuto complejo. Jean-Jacques Wunenburger nos lo aclara:

Las imágenes, lejos de ser residuos perceptivos pasivos o nocturnos, se presentan como representaciones dotadas de un poder de significación y de una energía de transformación. Próximo a los análisis de C. G. Jung, Bachelard sitúa las raíces de la imaginación en unas matrices inconscientes (los arquetipos), que se disocian según dos polaridades, masculina (animus) y femenina (anima), que modifican el tratamiento de las imágenes sea en un sentido voluntarista de lucha, sea en un sentido más pacífico de reconciliación. Sus imágenes son en seguida transformadas por una conciencia perceptiva en imágenes nuevas al contacto de elementos (tierra, agua, aire y fuego), que aportan “hormonas de la imaginación”, que nos hace crecer psíquicamente (...) finalmente, las imágenes encuentran su dinámica creativa en la experiencia del cuerpo, por ejemplo, la actividad física de la expresión lingüística o del trabajo muscular a través del movimiento, sus ritmos, la resistencia de las materias trabajadas por el gesto y finalmente la conciencia temporal discontinua, que está hecha de instantes sucesivos e innovadores, ocasionados por un ritmo⁴⁸.

Por último, también habría que referirse a la omnipresencia de la imagen en la mente humana y en sus procesos fundamentales. Su dignidad ontológica y su creatividad posibilitan la aparición de un cosmos poético (antropocosmos). El camino es el de la ensoñación, actividad en que las imágenes primeras se deforman provocando su propio nacimiento desde sí mismas. En el segundo aparecer de la imagen (ontológicamente hablando es un primer nacimiento) esta aspira a una plenitud que conecta con otras imágenes contagiándolas de su status imaginario. Esa segunda imagen “no está sometida a una comprobación de la realidad”⁴⁹. Al mismo tiempo desde la voluntad del soñador la realidad que habitan estas imágenes se ve transformada. Buena prueba de ello es la metáfora. “La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de

expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación⁵⁰. A todo esto habrá que sumar el papel del imaginario. Este tiene una gran relevancia, ya que permite el impulso de la novedad, su aureola. Gracias a él la imaginación es abierta (reflejo fidedigno de cómo es el psiquismo humano). La experiencia de la novedad se arraiga en lo originario. Bachelard procederá en su libro *La tierra y los ensueños de la voluntad* a diferenciar entre imagen percibida e imagen imaginada; una se percibe y la otra se crea (procede de la imaginación creadora). Por eso ratificamos que “imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”⁵¹. Nos ausentamos en el límite de lo desconocido, de lo nuevo. La imaginación creadora que aquí nos interesa, la de las imágenes con aura que suscitan imaginarios es casi una imaginación sin imágenes, dice Bachelard. Las imágenes imaginadas que están presentes apenas tienen forma, son de una carne material que sublima los arquetipos. Estas imágenes nos hablan tanto de la realidad como de las funciones de lo irreal que activan el imaginario y el inconsciente.

5. Recepción de la imagen poética en la conciencia

Hablar de imagen y conciencia en Bachelard, forzosamente nos obliga a hablar de fenomenología. El método fenomenológico entendido como una toma de conciencia de carácter subjetivo por parte del propio sujeto o intérprete. La imagen del poeta, simple y poderosa, acaso origen absoluto, nos obliga a ir y venir reiteradamente sobre nuestra propia toma de conciencia. Este mecanismo activa un camino de claridad que desemboca en un nuevo cosmos. “Una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta”⁵². Bachelard quiere situarse ante las imágenes poéticas y poner “el acento sobre la virtud de origen, captar el ser mismo en su originalidad”⁵³. Esta originalidad es compatible con las posibles variaciones que la imagen origina y con las variaciones propias del arquetipo. Lo nuevo renueva el origen y da amplitud a su poder transformador. De esta manera, la imagen poética crea un nuevo ser dentro del lenguaje. Desde un enfoque fenomenológico resulta inútil intentar buscar un antecedente inconsciente a esa fuerza visual de la palabra, se la debe tomar en su propio ser. La poesía no será ese *lapsus de la palabra*, como podría observar un psicoanalista, sino el futuro del lenguaje. Gracias a la fenomenología asistimos a un ejercicio de contemplación rigurosa, a la depuración de una conciencia que adopta una actitud abierta ante las cosas, y las imágenes, generando una interconexión entre lo que ya estaba en nuestras almas y lo que pugna por manifestarse. La libertad de la imagen se revaloriza en ese tránsito del poeta al poema, y de éste al fenomenólogo, que asiste deslumbrado a la riqueza de matices y resonancias que arrastra

la imagen. Una imagen poética que posee igual número de rasgos acabados que ocultos. Porque como dice Bachelard, “desde el momento en que una imagen poética se renueva en uno de sus rasgos manifiesta su inocencia primera”⁵⁴. Hay un mecanismo de ida y vuelta análogo al de la intencionalidad en la propia aparición del fenómeno hecho imagen. La imaginación creadora, aquella que nos interesa, se hace partícipe de todas esas singularidades, se obliga a un estado activo que pueda captar el detalle del fenómeno que tiene entre dedos.

Con Bachelard se inaugura una nueva forma de hacer fenomenología. “Bachelard ha abierto la vía a otra fenomenología, la de las imágenes surreales, ontofánicas, que aún no habían recibido el esclarecimiento por parte de la fenomenología, y que por tanto constituyen el sitio mismo de las vivencias de los soñadores y los poetas”⁵⁵. La fenomenología, como método descriptivo, permite que los fenómenos imaginarios se presenten en la conciencia tal cual los dirige la ensoñación. Esto no es que nos aleje de la realidad, sino que nos permite ver “la otredad irreal de la realidad”. Con ello nace un nuevo cogito⁵⁶ y una nueva forma de enfrentarse al mundo, nace lo surreal. El cogito de la ensoñación está literalmente unido a su objeto, a su imagen. “El trayecto entre el sujeto que imagina y la imagen imaginada es el más corto de todos”⁵⁷.

Intentemos ver ahora qué aproximación puede hacer Bachelard a la imagen poética desde su reinterpretación de la fenomenología. La imagen poética es autónoma y espontánea, no necesita preparación o causa. De ahí que Bachelard diga que “no es el eco de un pasado (...) tiene su propio ser, su propio dinamismo”. La imagen en Bachelard no es efecto o signo de algo exterior a ella, es ontología directa. Ella es lo que es. De manera que, ¿podríamos hablar de origen absoluto en la imagen poética? Considero que en parte sí podríamos afirmar eso, aunque también tendríamos que recordar que la imagen poética tiene aura, su aureola produce y forma parte de un imaginario. La imagen poética es una imagen directa pero compleja. Esa autogénesis nos impide catalogarla como ente reproductor de contenidos ajenos u otras percepciones. De la imagen no debemos sospechar, debemos dejar atrás toda esa tradición que ha intentado reducirla y maniatarla.

Sometida al dictado del perceptualismo –y más específicamente del visualismo fundamental de toda la metafísica y gnoseología posplatónicas⁵⁸- la imagen era entendida como expresión sensible de un significado no originado en ella, y del que se constituía portadora. Esta heteronomía del sentido que toma la imagen como instancia reproductora de una realidad otra convierte la imagen en signo arbitrario y reemplazable⁵⁹.

Y claro, nosotros pensamos que la imagen es única e irremplazable. La imagen poética crea sentidos, crea mundos posibles. Cada imagen es de un valor incalculable. La imagen es plenitud y presencia, presencia que puede llamar a lo ausente para seguir creciendo, pero que jamás podrá reemplazar a algo dado con anterioridad. Puede llamar a lo ausente y puede nacer de deformar otras imágenes por el simple hecho de evolucionar, de que su ser crezca y espiritualmente se expanda. Pero intentemos averiguar cómo se da esa fenomenología de la imagen poética en Bachelard. Nuestro autor intenta utilizar el método fenomenológico precisamente para captar, como dice Luis Puelles, “el acogimiento de esta presencia plena que es la imagen dándose a la conciencia”⁶⁰. Con Bachelard, “sólo la fenomenología –es decir, la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual- puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen”⁶¹. De ahí la importancia de este proceso, donde, como recuerda el Profesor Puelles, la estética de la recepción de la imagen poética y su temporalidad serán decisivas a la hora de valorar a la imagen como acto y acontecimiento que se nos da y surge en la conciencia de forma singular, y a veces efímera. Concretando, el ser de la imagen debe ser acogido en una conciencia subjetiva (individual) que haga un ejercicio de abstención del juicio y del saber. Para que se dé un acceso directo e inmediato a la esencia de la imagen será necesario hacer una epojé, debemos abstenernos de juzgar y dejar que ese comienzo puro haga acto de presencia en toda su libertad. Eso por un lado, y por el otro, debemos tener en cuenta que para que haya provecho fenomenológico en la imagen poética, debemos colocar nuestra intencionalidad en un estado de atención y admiración. “La menor reflexión crítica detiene el impulso”⁶², recuerda Bachelard. Este es justo el punto en que Bachelard desliza el presupuesto necesario para una teoría estética: hace falta inmediatez.

En uno de sus artículos, el profesor Puelles decía que Bachelard provoca la discontinuidad, que busca la ruptura en la narración y en la representación, “que hace de la imagen un origen absoluto de sentido y no una pieza del engranaje conceptual de la razón subordinada a funciones de representación”⁶³. Quizás un origen absoluto de sentido puede formar parte de, y conformar, un tejido o un engranaje mayor sin necesidad de representar nada externo a sí mismo y con absoluta independencia en su creación. Otra cosa es la resultante del contacto que allí se dé entre las imágenes y el devenir de esas creaciones. Creo que en Bachelard hay algo novedoso que generalmente no se subraya. Aunque la imagen poética no habite el tiempo de la *durée* y se dé en el tiempo discontinuo, aunque rompa con la narrativa lógico-causal de la ciencia, la imagen dialoga con otras imágenes y por esa razón se forma un tejido imaginario compuesto con las múltiples imágenes dinámicas que no paran de crear e intercambiar mundos,

variantes, posibilidades, alimentando indirectamente al símbolo a través de sus resonancias, dando forma tras forma a esa vacuidad creadora, perenne y consciente que es el arquetipo; en definitiva, esa imagen poética convertida en mundo se transforma y a su vez transforma el cosmos a medida que entra en contacto con otras imágenes poéticas, conformando todas juntas una ensoñación. De manera que las imágenes no están subordinadas a la razón representativa ni a un concepto, pero puede que sí lo estén a un “extrañísimo” *logos*⁶⁴. Y digo *logos* en toda su polisemia, porque la organización de la transubjetividad de las imágenes, aunque inalcanzable a nuestro entendimiento, es algo dinámico y abierto, y se da en los diferentes planos de la conciencia. Tanto la elaboración como la recepción, todo apunta a un Logos o similar que busca su autotrascendencia.

Si queremos seguir adelante, debemos empezar a reflexionar acerca de la relación que existe entre la imagen poética y el arquetipo, ¿habrá subordinación? ¿En qué medida el ser de la imagen tiene algún tipo de filiación con la imagen arquetípica? ¿Y el *logos*, más allá del arquetipo, qué tiene que decir en todo esto? Para ser sinceros, la sensación que dejan sus estudios es la de ir hacia una fenomenología aún por matizar. Por ahora podríamos definirla como “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”⁶⁵.

Así como en las anteriores investigaciones sobre la imaginación material Bachelard mezcla su interés objetivo por las imágenes con el carácter intuitivo de toda cosmogonía, en *La poética del espacio* recurre a una metafísica de la imaginación. Como él explica, su actividad científica previa era demasiado contenida como para poder hacer frente en buenas condiciones al problema de la imagen poética, ya que ésta es pura llamarada. Fue en ese instante cuando Bachelard utiliza la palabra *transubjetividad* para referirse a las imágenes. La subjetividad como soporte y arranque en toda fenomenología; como pluralidad y acercamiento a las múltiples esencias; subjetividad como exuberancia (resonancia) y detalle; como alteridad y amor; como cosmología; como creación coral y arte de los infinitos prismas; es decir, de las partes a la esencia y al todo. Y transversal, porque hay una línea que supera y a la vez acoge e incorpora la lucha entre el espacio y el tiempo, entre la horizontalidad y la verticalidad. Aquí formulo las intuiciones que considero más relevantes a partir de la lectura y estudio de la obra bachelardiana, procuraré articularla y defenderla en lo que sigue. No obstante, hay que asumir que la subjetividad, y más precisamente la “transubjetividad” en Bachelard son procesos que sólo se van revelando poco a poco; esto es, no son conceptos o nociones fijadas de partida.

La imagen poética es activa, muda, está colmada de detalles y es propensa a las variaciones (es promesa). La aproximación a la misma debe ser muy fina, así la

fenomenología recuerda que no se la debe tomar como otro objeto, tampoco como algo que represente a un objeto. No podemos juzgar ni psicologizar la imagen, una actitud que busque una objetividad crítica corre el riesgo de anular toda verdadera repercusión de la imagen, acabaría con toda su profundidad. Hay que ser sutiles en la aproximación a la imagen con el fin de poder captar su realidad específica. La conciencia dona y la imagen, de esencia resbaladiza, se fuga. En esa dialéctica, en esa aproximación proclive a las *inversiones, espejeante*, se requiere de una fenomenología microscópica⁶⁶. Hablamos de la “unión por la imagen de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa (...) Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es antes que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma⁶⁷. Se deberían entonces acumular documentos sobre la conciencia soñadora⁶⁸. “La poesía es un alma inaugurando una forma. Es potencia primera. Es dignidad humana.”⁶⁹.

5.3.1. Captación de la imagen en su devenir

La imagen es irreductible, hay que romper con los hábitos psíquicos adquiridos fuera del momento fenomenológico y observar con paciencia como se desenvuelve, contemplar sus ondulaciones evitando asignarle una expresión definitiva, un límite. La ensoñación no debe caer en las prisas de la percepción acelerada. En rigor, el ser de la imagen es inalcanzable, inaprehensible. Este humilde método tan sólo nos permite captar el devenir del ser de la imagen, quizás parcialmente puesto que está en movimiento, pero en ese dinamismo y en esa exposición veloz constatamos su crecimiento y sus detalles como una verdad incuestionable.

En realidad, Bachelard no agarra verdaderamente el ser de la imagen; la movilidad que él subraya se lo impide. Lo que el agarra es su devenir, y eso es reconfortante, el compromiso de perseguirla, ya que la imagen en la que su ser no es un devenir se asemeja a una metáfora, y símbolo fosilizado que no puede más que para ilustrar un razonamiento, sin jamás, como él aclara, acelerar el psiquismo o producir un crecimiento de la conciencia⁷⁰.

Como la imaginación es creadora y la imagen poética es única, Bachelard se ve obligado a trabajar fenomenológicamente “a ras de imagen”, procediendo de forma serpenteante, con desvíos y cambios de enfoque, saltando de una imagen a otra. Bachelard se ve obligado a re-imaginar la imagen del poeta (lo que nos es dado) y a situarse ante el origen de esta. Bachelard espera “el ser de su imagen en su inmediatez”. Los beneficios de este ejercicio se visibilizan al nivel del conocimiento, de la conciencia y de la productividad.

La imagen poética no tiene medida, ella misma desborda la realidad que crea y evoca. La imagen resuena en la conciencia que acoge su relámpago. La imagen poética no se puede captar desde ningún determinismo, la imagen debe recibir cobijo en una imaginación abierta capaz de re-imaginar su ser para así alcanzar un eco que dé cuenta de toda su ampliación psíquica; no podemos caer en ningún tipo de reduccionismo sin amputar en la imagen su más honda verdad. Toda imagen trasciende la pura iconología simple. Por eso podemos decir que el método fenomenológico cuando se aplica a la imagen poética, es un método aproximativo. Una especie de zoom proyectado sobre el ser dinámico de la imagen cambiante. No es una hermenéutica porque no es solo una interpretación sobre lo dado, ni una teoría de la comprensión. El rastro de la imagen muestra una ambivalencia bidireccional pues su estela nos habla del tiempo conocido y a la vez señala un porvenir: el tiempo de la palabras y de lo no dicho. Hay un ejercicio de reconstrucción permanente tras esta aspiración. Se trata de participar de *la Joie de la création*, que diría Bergson. Cuando se trata de la imaginación creadora, el fenomenólogo se vuelve un artista que estetiza el universo.

La fenomenología bachelardiana pone su interés en el proceso de continua creación que la imaginación lleva a cabo. Se centra en el psiquismo imaginante y en su movilidad, en la innovación que la mente realiza respecto de los contenidos representativos o de la memoria. Imaginar es deformar las imágenes primeras. Por eso esta fenomenología, extraña y heterodoxa, pretende librarse de las percepciones primeras y de las representaciones para concentrarse en las fuerzas imaginantes que renuevan las formas de la mente a perpetuidad. Bachelard no pretende aprehender las esencias de las cosas a través de sus intuiciones sensibles, sino crear mundos nuevos desde la imaginación, hacer que aparezca lo inédito. “La imaginación bachelardiana no está condenada a un mundo de esencias, sino a la búsqueda de la esencia del mundo, entendido como cosmos abierto y en perpetua renovación»⁷¹. En este sentido, afirma Wunenburger, Bachelard se asemeja a Henri Bergson, pues para este la conciencia se sirve del mundo para propulsar la vida más lejos. La libertad de la imaginación creadora no es tal para escapar a mundos imaginarios, más bien para penetrar en mundos concretos y dilatarlos, insuflarles vida, “hacer surgir virtualidades inéditas”⁷².

Lo que practica Bachelard es una fenomenología de la conciencia soñadora, de la imaginación imaginante; es una conciencia que guarda relación con lo afectivo, y eso la hace ciertamente “impura”. Para François Pire es una fenomenología del alma. Esta definición muestra a las claras la infinita dificultad que conlleva cumplir con las expectativas de una fenomenología de este orden.

La fenomenología dinámica e integrante de Bachelard difiere por completo de la fenomenología estática y nihilista de un Sartre, por ejemplo. Este último, fiel a Husserl, pone entre paréntesis el contenido imaginativo, creyendo llegar a poner en evidencia en ese vacío el sentido de lo imaginario. Bachelard, más cerca de Hegel, quien definía la fenomenología como *ciencia de la experiencia de la conciencia*, hace al contrario el absoluto (lleno) de la imagen: el imaginario entonces se confunde con el dinamismo creador, la amplificación poética de cada imagen concreta (...) Esta prospección fenomenológica de los símbolos poéticos va a abrirnos el gran itinerario de una verdadera ontología simbólica que, por profundizaciones sucesivas, nos conduce a los tres grandes temas de la ontología tradicional: el cosmos y sus elementos psíquicos, el cogito del soñador y las partes del alma, y por último, una especie de teofanía⁷³.

Con esta aclaración Gilbert Durand nos sitúa perfectamente bien en el contexto de la fenomenología que Bachelard lleva a cabo. Respecto al cogito del soñador y las partes del alma, algo habrá que decir. Según Maine de Biran, el alma no es el ser del yo en su inmanencia radical, hace falta recuperar una ontología de la subjetividad. El cuerpo vivido es la realidad del alma. El yo ocupa entonces el lugar del ser y se identifica con el cuerpo. El cuerpo tiene poder en cuanto a percepción interna, y desde ahí puede sentir las sensaciones. Percepción interna de mis sentidos y percepción del mundo trascendente. “El tránsito deliberado de lo más elemental, casi trivial, a la libre imaginación de lo fantástico, casi delirante, es, en suma, un recurso de especial valor para el análisis teórico-esencial de los fenómenos”⁷⁴.

La conciencia es capaz de poner en relación fenómenos físicos y espirituales gracias a la imaginación. La fenomenología describe la constitución de las unidades sintéticas, pero lo novedoso en la propuesta fenomenológica no es que la mente se refiera siempre a algo, sino que sujeto y objeto se correlacionan de manera que no podemos definir al uno sin el otro. Es decir, el sujeto es conciencia de algo que a su vez le constituye. Llevado al campo de las imágenes, la ensoñación es un estado de conciencia hiperactivo en donde el ser despierta a la vida a través de los contenidos de la conciencia, en una relación intencional donde la imagen poética como contenido de la conciencia, y el sujeto consciente como receptáculo/recipiente, interactúan. Esa relación entre el yo y el fenómeno será la esencia de la conciencia y la base de toda actividad psíquica⁷⁵. Toda conciencia refiere o apunta a algo, en esos actos psíquicos se fundamenta el conocimiento. Todo nace ahí. El conocimiento fenomenológico se basa en la intuición. Así mismo también podríamos sugerir que la significación de los diversos mundos que pudieran aparecer o darse a la conciencia carece de una significación fija en términos absolutos. Esos mundos dependen de las palabras utilizadas (más en el caso de la poesía), de la intencionalidad y de su carácter imaginario (simbólico-arquetípico), poniendo así el énfasis en lo

inconsciente como telón de fondo de toda actividad de la conciencia. La atemporalidad del acto intencional se sumerge en otra deseada atemporalidad, la del instante poético.

Así los fenómenos psíquicos refieren a un contenido, a un objeto que no es real sino fenoménico. Pueden ser fenómenos psíquicos de representación, de juicio o de sentimiento. También llamados actos en Husserl. Para este autor el fenómeno deja de ser una apariencia engañosa para ser una manifestación en tanto contiene una esencia. Toda conciencia es conciencia de algo, y todo algo es parte de una conciencia, luego ¿todo lo que es, lo es por darse en alguna conciencia? En todo caso, lo que “es” tiene que ser a través de alguna vivencia, y los diferentes objetos de los actos intencionales tienen su propio modo de darse. Bachelard aprovecha los efectos que la epojé fenomenológica trascendental provoca en las categorías de espacio y tiempo. Después de la epojé el mundo ya no aparece como real, lo que se da en la conciencia, por ejemplo, la imagen, aparece como inexistente en el espacio/tiempo (por fenómeno entendemos todo contenido visto o experimentado). Conocer es tener un fenómeno ante la conciencia.

En la actividad de la conciencia diferenciamos dos partes: la noética y la noemática. A continuación realizamos una simplísima y libre reconstrucción, para intentar entender cómo se da la teoría del acto intencional en el campo de la imaginación. El acto intencional tendría como referente/nóesis al yo/conciencia imaginante. Y el objeto intencional correspondería al nóema, es decir, al fenómeno imaginado (lo imaginado). El yo, como polo de la intencionalidad, aparece como el poso de todas esas vivencias, como algo constante y necesario. Opera en el “cogito”, pero cada “cogito” estaría atravesado por el yo puro, tanto en su actualidad o presente como en su objetividad. Esta idea de actualización y superación de la dualidad sujeto/objeto bien pudiera remitirnos a la fenomenología del espíritu hegeliano, pero en una elaboración individual no totalizante, de manera que ante la sucesión de cogitos como expresión de lo objetivo encontraríamos al yo puro como fundamentación, como cogito que los hace conscientes.

El yo puro aparece y desaparece en cada “cogito”, luego hay continuidad y discontinuidad. Luego habrá energía creadora y evolución espiritual, como así pedía Bergson, pero también encontraremos instantes metafísicos y acausalidad, como propone Bachelard en su teoría filosófica. De hecho, la propia reflexión sobre el Ser incide en la intermitencia de un “cogito” pensante que necesita perderse para volver a encontrarse. Dicho de otra manera, un “cogito” que necesita forzar su estructura ontológica hasta que esta ceda, para así, a través del obstáculo epistemológico, acceder a un nuevo escenario de interpretación de sí mismo y de su realidad. La dificultad de este encaje es recalcar que en toda ensoñación, desde un enfoque fenomenológico, el yo puro está en la vivencia sin ser un fragmento de esta, pero el “ser” sí está cambiando a tiempo

real al verse afectado por la propia ensoñación como objeto de su intencionalidad. El yo puro es un polo constante de la vivencia⁷⁶. En conceptos aristotélicos sería pura actualidad. Somos seres ontológicos, esperamos sustancias, pero la manifestación (donde la verdad acontece) lleva implícito el desaparecer. Heidegger hablaba de “sentido del ser” en *Ser y tiempo* para después hablar de “manifestarse del ser” en *El origen de la obra de Arte*. La verdad consiste en el manifestarse de forma transitiva entre un comienzo y un final. ¿Qué esconde el término Ser? El sentido, el horizonte mismo en el que se hace patente el ser mismo. Es un horizonte que incumbe a todo lo que aparece en un marco determinado y no es abstracto. El ser es su manifestarse. El manifestarse de algo en la medida que acontece. La verdad o acontece o no es, no puede ser pensada como mediación.

La intencionalidad como mecanismo fundamental del método fenomenológico se convierte en una mirada despojada de pre-conceptos. Bachelard intenta liberar a la conciencia de prejuicios para que la imagen (nóema) aparezca en la conciencia como recepción de su nóesis correspondiente. Buscamos la intuición de las cosas mismas para que estas revelen su origen y su destino, para construir cosmos, describirlo y para reconocernos en esa evolución trazada. El nóema, la imagen poética en sí misma, es el dato de la conciencia sobre el que hay que aplicar la reducción despojándola de todo pasado y aprehendiéndola sin su carga psicológica, haciendo de ella algo puramente esencial, cosa harto difícil pues la imaginación, por lo general, está muy vinculada al mundo afectivo y arrastra emociones fuertes tras de sí. En todo caso el esfuerzo es el de por ejemplo reducir la imagen al elemento material que la componga, véase: agua, fuego, aire, tierra, etc... Y para ello necesitamos de la intuición. Cuando hablamos de intuición lo estamos haciendo de interiorizar las esencias. La intuición hace presente la cosa misma liberada ya de toda condición fáctica, y es el fundamento del verdadero método. Se buscan proposiciones independientes del sujeto que realiza la observación. Toda proposición es un acto de segundo grado que se funde en el ver.

Desde la intencionalidad cada mirada es un acontecimiento único gracias al cual la conciencia hace su objeto. La conciencia es un dirigirse a algo en tiempo presente. Y la presencia de ese objeto en la conciencia es la que valida en última instancia la certeza de esas proposiciones. Aunque las distancias que la conciencia asume son varias, los actos del sujeto se hallan de alguna manera en el objeto mismo. La dirección, la intención, etc... se dirigen y se ven guiadas hacia el propio objeto; la conciencia se hace con la imagen, desde la imagen poética si queremos; la imagen poética se convierte así con Bachelard en la significación de la conciencia, por eso la conciencia es en el mundo. Es el cosmos creado y el cosmos que crea. Tras esta intencionalidad con mecanismos fenomenológicos

se esconde el maravilloso alcance antropológico de la imaginación. El carácter abierto, creador y dinámico de la imaginación creadora ayuda a crear mundo desde la toma de conciencia. El mundo es el ser de la conciencia de alguna manera. O dicho de otra manera, quizás el mundo se encuentre en la conciencia como fenómeno. Si esto fuera así, al estudiar la conciencia conoceríamos el mundo. Un mundo que aparecería como parte de nuestra conciencia. Esto se debe a la intencionalidad, y habilita una explicación espiritual de la ensoñación como medio de aproximación al ser de las cosas mismas. Y hay verdad en las cosas porque se accede a través de la conciencia a ellas. Hay una objetividad ideal en palabras de Xirau, tras esa intencionalidad. Los diferentes mundos creados u observados son el material y la semántica intencional. Hay tantos mundos como objetos observamos e imaginamos en el universo. En definitiva, el sujeto que practica la intencionalidad aspira a ver esencias y no accidentes de los objetos. Es un intento por hacer aparecer el mundo tal y como es antes de regresar a nosotros mismos. Esto se define como subjetivismo trascendental. Pero que esas esencias se nos muestren como universales fijos e ideales parece cosa harto imposible en el caso de la imaginación. Si nos atenemos a la tesis de que el ser habita en el límite, se antoja difícil captar el ser de la imagen en su esencia si por esto entendemos algo inteligible e inmutable. Lo que sí podemos captar es la esencia de las imágenes como aquello arquetípico o compartido que la matriz de sentido interrelaciona a la hora de dar sentido al mundo de la vida.

Bibliografía:

Antonio Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Trotta, 2010

Sergio Albano, *Heidegger, Hölderlin y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007

Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1970

Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, México, 1994

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, FCE, México, 2005

Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, 2010

Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2011

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, FCE, México, 2012

Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, 1986

- Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Ed. Amorrortu, 2007
- Gilbert Durand, *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Denoël/Gonthier, 1980
- Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, Austral, 2012
- Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1974
- Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*, Anthropos, Barcelona, 1992
- Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973
- Martin Heidegger, *De camino al habla*, Serbal-Guitard, Barcelona, 1987
- Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, Cátedra, 2012
- Novalis, *Enciclopedia. Notas y fragmentos*, Fundamentos, 1996
- François Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, José Corti, 1967, Paris
- Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creador*, Verbum, Madrid, 2002.
- Luis Puelles Romero, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", *Revista de filosofía*, Vol. III, 1998, Universidad de Málaga.
- Diego Sánchez Meca, *Modernidad y romanticismo*, Tecnos, Madrid, 2013
- Miguel Ángel Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de la Sabana, Colombia, 2009
- Agustín Serrano de Haro, *Investigaciones fenomenológicas*, vol. Monográfico 4 (I): Razón y vida, "El dolor de los marcianos. Un análisis fenomenológico contra Rorty", 2013
- Jean Wahl, *La experiencia metafísica*, Ed. Marfil, Alcoy, 1966
- Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard: poétique des images*, L'œil et l'esprit, Paris, 2012
- Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, PUF, 2013
- Joaquín Xirau, *La filosofía de Husserl*, Troquel, Buenos Aires, 1966

¹ Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, Cátedra, 2012, p. 248.

² Martin Heidegger, *De camino al habla*, Serbal-Guitard, Barcelona, 1987.

-
- ³ Antonio Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Trotta, 2010, p. 96.
- ⁴ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Serbal-Guitard, Barcelona, 1987, p. 36.
- ⁵ Revista literaria alemana fundada en 1798 por August Wilhelm Schlegel y Karl Wilhelm Friedrich Schlegel en Berlín. Se considera como la publicación que fundó el movimiento romántico alemán en sus comienzos. Su último número fue publicado en 1800. A partir de 1803 fue sucedida por la revista Europa de Friedrich Schlegel.
- ⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 15.
- ⁷ Sergio Albano, *Heidegger, Hölderlin y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007, p. 42.
- ⁸ Aunque de otra manera diferente, esta indefinición del ser también aparece representada en sus escritos de epistemología, allí el ser se reconoce a sí mismo de forma racional y por aproximación.
- ⁹ Con palabras de Ortega defino lo que aquí entendemos nosotros por cosas: “Por cosas entendemos no sólo las reales físicas o anímicas sino también las irreales, las ideales y fantásticas, las transreales si es que las hay. Por eso elijo el verbo “haber” –ni siquiera digo “todo lo que existe”, sino “todo lo que hay””. Este “hay” que no es un grito de dolor, es el círculo más amplio de objetos que cabe trazar, hasta el punto que incluye cosas, es decir que hay cosas de las cuales es forzoso decir que las hay pero que no existen”. Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, Austral, 2012, p. 104.
- ¹⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1974, p. 42.
- ¹¹ Para los surrealistas, al igual que para Bachelard, la palabra poética tiene dos impulsos, un origen que le pertenece al poeta y otro imprevisible que le es extranjero, ahí se encuentra lo paradójico y lo mágico. La palabra literaria atraviesa lo real y alcanza sus trasmundos.
- ¹² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1974, p. 43.
- ¹³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1974, p. 45.
- ¹⁴ Novalis, *Enciclopedia. Notas y fragmentos*, Fundamentos, 1996, p. 399.
- ¹⁵ Novalis, *Enciclopedia. Notas y fragmentos*, Fundamentos, 1996, p. 415.
- ¹⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard: poétique des images*, Mimesis, L’œil et l’esprit, Paris, 2012, p. 137-139. En *La pensée de Gaston Bachelard*, Dossier coordonné par Quentin Molinier, p. 12. « Le verbe constitue la matière première à travers laquelle les objets et le désir d’objet accèdent à la subjectivation ».
- ¹⁷ Recordemos a Jean Nicolas Arthur Rimbaud (Charleville, 20 de octubre de 1854 – Marsella, 10 de noviembre de 1891) fue uno de los más grandes poetas franceses, adscrito unas veces al movimiento simbolista, junto a Mallarmé, y otras al decadentista, junto a Verlaine. Rimbaud siempre defendió la inocencia del lenguaje durante su corta carrera literaria.
- ¹⁸ Fredric Jameson (14 de abril de 1934) es un crítico y teórico literario estadounidense de ideología marxista.
- ¹⁹ Diego Sánchez Meca, *Modernidad y romanticismo*, Tecnos, Madrid, 2013, p. 207.
- ²⁰ Diego Sánchez Meca, *Modernidad y romanticismo*, Tecnos, Madrid, 2013, p. 210.
- ²¹ Diego Sánchez Meca, *Modernidad y romanticismo*, Tecnos, Madrid, 2013, p. 212.
- ²² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, FCE, México, 2012, p. 10.
- ²³ Miguel Ángel Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de la Sabana, Colombia, 2009, p. 123.
- ²⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, 2010, p. 360. « La poésie n’est pas un jeu, mais bien une force de la nature. Elle élucide le rêve des choses ».
- ²⁵ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 35.
- ²⁶ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 54.
- ²⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 23.
- ²⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 262.

-
- ²⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 122.
- ³⁰ Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Verbum, Madrid, 2002, p. 115-116.
- ³¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 15.
- ³² Miguel Ángel Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de la Sabana, Colombia, 2009, p. 22.
- ³³ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, México, 1994, p. 12.
- ³⁴ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, México, 1994, p. 13.
- ³⁵ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, México, 1994, p. 13.
- ³⁶ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, FCE, México, 1994, p. 14.
- ³⁷ *La terre et les rêveries de la volonté y La terre et les rêveries du repos*.
- ³⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, 1986, p. 92.
- ³⁹ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, 1986, p. 95.
- ⁴⁰ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 95.
- ⁴¹ Sergio Albano, *Heidegger, Hölderlin y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007, p. 37.
- ⁴² Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, Paris, 1973, p. 47. Citado en Sergio Albano, *Heidegger, Hölderlin y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007, p. 38.
- ⁴³ Sergio Albano, *Heidegger, Hölderlin y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007, p. 39.
- ⁴⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, FCE, México, p. 12.
- ⁴⁵ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, FCE, México, p. 13.
- ⁴⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, PUF, 2013, p.51. « Une image reste la même à travers les différentes strates de ses manifestations (ventre, caverne, maison), qu'elle soit projetée sur l'univers ou qu'elle se rapporte aux profondeurs du Moi. C'est pourquoi aussi, dans l'imaginaire, le petit peut agir sur le grand parce qu'il est un concentré de sa puissance et que le grand peut devenir petit par simple changement d'échelle. Par ailleurs, images et métaphores son éminemment réversibles, comme l'eau et la chevelure, le vin et le sang, sans connaître les limites des conversions propres aux logiciens ».
- ⁴⁷ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, FCE, México, p. 11.
- ⁴⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, PUF, 2013, p. 26-27. « Les images, loin d'être des résidus perceptifs passif ou nocturne, se présentent comme des représentations dotées d'une puissance de signification et d'une énergie de transformation. Proche des analyses de C. G. Jung, Bachelard situe les racines de l'imagination dans des matrices inconscientes (les archétypes), qui se dissocient elles-mêmes selon deux polarités, masculine (Animus) et féminine (Anima), qui modifient le traitement des images soit dans un sens volontariste de lutte, soit dans un sens plus pacifique de réconciliation. Ces images sont ensuite transformées par une conscience perceptive en images nouvelles au contact des éléments (terre, eau, air, et feu), qui fournissent des « hormones de l'imagination », qui nous font « grandir psychiquement » (...) enfin, les images trouvent leur dynamique créatrice dans l'expérience du corps, par exemple, l'activité physique d'expression linguistique ou du travail musculaire à travers ses mouvements, ses rythmes, la résistance des matières travaillées par le geste et finalement la conscience temporelle discontinue, qui est faite d'instant successifs et novateurs, entraînés par un rythme ».
- ⁴⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 120.
- ⁵⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 22.
- ⁵¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, FCE, México, 2012, p. 12. « Imaginer, c'est s'absenter, c'est s'enlacer vers une vie nouvelle ».
- ⁵² Véase, « Germe et raison dans la poésie de Paul Eluard », en Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1970

⁵³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 11.

⁵⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2012, p. 13.

⁵⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard poétique des images*, Mimesis - L'oeil et l'esprit, Paris, 2012. "Bachelard a ouvert la voie à une autre phénoménologie, celle des images surréelles, ontophaniques, qui n'avaient pas encore reçu l'éclairage de la phénoménologie mais qui pourtant constituent la chair même du vécu des rêveurs et des poètes ».

⁵⁶ El cogito surreal es estrictamente otro diferente del cogito natural, la imaginación es trabajo, creación, dinamismo intencional. Gracias a él nos referimos a objetos reales que se encuentran ausentes; por eso la imaginación transforma el mundo libremente. La fenomenología es un método descriptivo apto para Bachelard, pues se encuentra antes de toda conceptualización. La fenomenología hace que "de manera previa a toda teorización, los fenómenos (imaginarios) aparezcan a la conciencia tal cual aparecen, vehiculados por la ensoñación" (Miguel Ángel Sánchez Rodríguez, Bachelard. *La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de la Sabana, Colombia, 2009, p. 129). Es necesario admirar la imagen desde la propia imagen. Es preciso hacerlo de forma minuciosa, con espíritu de fineza.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2011, p. 230. « Le trajet est le plus court de tous entre le sujet qui imagine et l'image imaginée ».

⁵⁸ Respecto a la posible confrontación entre la teoría de la imagen en Bachelard y el platonismo, las apreciaciones que habría que realizar son muchas. Puelles dice lo siguiente: "La correlación platonizante según la cual el camino del conocimiento tiene la forma de un itinerario ascendente (ascendente en la profundidad) desde lo sensible hacia la esencia, o desde la superficie hacia las profundidades de la idea es transgredida por Bachelard en su restitución de la imagen como superficie autorreferencial". Si bien la reflexión es acertada, podríamos objetar que lo sensible y lo suprasensible co-habitan en un mismo espacio en Bachelard; es decir, se pueden dar en un mismo instante (así también sucede en la interpretación de Goethe o R. Steiner). No hace falta una "ascensión" o una purificación de la imagen, ella en sí misma es plena y autosuficiente, lo que puede significar que las ideas platónicas en Bachelard podrían estar entre nosotros, en las cosas, en la propia naturaleza. Luego quizás no hablaríamos de copias y originales, sino de imágenes-ideas más o menos omniabarcantes, más o menos poderosas a la hora de constelar entre sí y abrirnos a los misterios ocultos de la vida. Esas imágenes inmanentes/trascendentes aparecen en la imaginación que desvela, la imaginación teofánica. Durand recuerda que a Ibn'Arabí se le llamaba el "hijo de platón", y dice "que éste estuvo más protegido que el occidente cristiano de la ola peripatética del averroísmo, y así pudo conservar intacta esta doctrina de la reconducción, el *ta'wil* y los privilegios de la imaginación epifánica" (Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Ed. Amorrortu, p. 31.) Otro enfoque necesario sería el de la relación entre la idea platónica y el arquetipo en Bachelard. Arquetipo que podría funcionar como una especie de matriz o terreno de posibilidad.

⁵⁹ Luis Puelles Romero, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", *Revista de filosofía*, Vol. III, 1998, Universidad de Málaga, p. 337.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 339

⁶¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, p. 10. Entender el sentido de la transubjetividad es entenderse a uno mismo en el mundo, es entender hacia dónde avanza esa precisa relación de las partes bajo el auspicio de un todo mayor.

⁶² Luis Puelles Romero, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", *Revista de filosofía*, Vol. III, 1998, Universidad de Málaga, p. 341.

⁶³ Luis Puelles Romero, "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard", *Revista de filosofía*, Vol. III, 1998, Universidad de Málaga, p. 342.

⁶⁴ “Spinoza trató de demostrar que de la misma forma que lo extenso es indefinido y homogéneo, el pensamiento, a medida que se eleva, resulta también homogéneo y único, unido. Hay un pensamiento impersonal hacia el que tendemos, por una suerte de elevación (...) Y esta la operación inversa que realiza Leibniz. Este no por todo sino multiplicidad; y de la misma forma que existe un elevadísimo número de personas diferentes, así también el mundo exterior ha de remontarse a las mónadas, que son como almas”. Jean Wahl, *La experiencia metafísica*, Ed. Marfil, Alcoy, 1966, p. 28. ¿Podría ser que esta reflexión se trasladase del campo del pensamiento a las imágenes? Sobre esta verticalidad y esa impersonalidad/multiplicidad elevada habría mucho que sugerir.

⁶⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, p. 9.

⁶⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, p.10.

⁶⁷ Interesante distinción entre espíritu y alma, pero a la vez muy comprensible. Del alma en sus múltiples sentidos. El alma es análoga al *anima* en la psicología de las profundidades de Jung, y eso tiene múltiples consecuencias. (Véanse los capítulos Animus-Anima y el soñador de palabras de la *Poética de la ensoñación* de Gastón Bachelard donde trata el tema del género y la androginia). Nuestro autor defiende la tesis de que el alma y la ensoñación tienen carácter femenino, luego la conciencia soñadora aquí refiere al ensueño. El espíritu tienes más que ver con su “ejecución” en el tiempo.

⁶⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, p.11.

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, p.13.

⁷⁰ François Pire, *De l’imagination poétique dans l’œuvre de Gaston Bachelard*, José Corti, 1967, Paris, p. 171. « En réalité, Bachelard ne saisit jamais vraiment l’être de l’image ; sa mobilité, qu’il souligne toujours, l’en empêche. Il saisit plus exactement son devenir, mais c’est là pour lui un réconfortant, un engagement à poursuivre, car l’image dont l’être n’est pas un devenir n’est à ses yeux qu’une métaphore, un symbole sclérosé qui ne peut servir qu’à illustrer un raisonnement, sans jamais, comme il dit, accélérer le psychisme ou produire un accroissement de conscience ».

⁷¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard poétique des images*, Mimesis - L’œil et l’esprit, Paris, 2012. « L’imagination bachelardienne n’est pas asservie à un monde d’essences mais à la quête de l’essence du monde, entendu comme cosmos ouvert et en perpétuelle rénovation ».

⁷² Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard: poétique des images*, Mimesis, L’œil et l’esprit, Paris, 2012, 129-130. En *La pensée de Gaston Bachelard*, Dossier coordonné par Quentin Molinier, p. 11. « Faire surgir des virtualités inédites ».

⁷³ Gilbert Durand, *L’Âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Denoël/Gonthier, 1980, p. 23-24. « La phénoménologie dynamique et intégrante de Bachelard diffère du tout au tout de la phénoménologie statique et nihiliste d’un Sartre par exemple. Ce dernier –fidèle à Husserl– met ‘entre parenthèses’ le contenu imaginatif, croyant arriver à mettre en évidence dans ce vide le sens de l’imaginaire. Bachelard, plus près de Hegel qui définit la phénoménologie comme ‘science de l’expérience de la conscience’, fait au contraire le plein d’images : l’imaginaire alors se confond avec le dynamisme créateur, l’amplification ‘poétique’ de chaque image concrète. (...) Cette prospection phénoménologique des symboles poétiques va nous ouvrir, le grand itinéraire d’une véritable ontologie symbolique qui, par approfondissement successifs, conduit aux trois grands thèmes de l’ontologie traditionnelle : le cosmos et ses éléments psychiques, le ‘cogito’ du rêveur et les parties de l’âme, et enfin une espèce de théophanie ».

⁷⁴ Agustín Serrano de Haro, *Investigaciones fenomenológicas*, vol. Monográfico 4 (I): Razón y vida, “*El dolor de los marcianos. Un análisis fenomenológico contra Rorty*”, 2013, p. 314.

⁷⁵ “Esta no es, como vimos ya, un recinto cerrado, una realidad circunscrita por un límite, como lo son las cosas del mundo. No tiene interior ni exterior. El sujeto no se halla en presencia de sus representaciones. Para llegar a la realidad no necesita salir de aquéllas ni perforarles. Las representaciones son la realidad

misma en su manifestación concreta. El sujeto se halla en presencia inmediata del ser. No es un recinto cerrado. Es el hecho mismo de hallarse abierto. No es una inmanencia que sea preciso trascender. La trascendencia se halla implícita en la inmanencia”. Joaquín Xirau, *La filosofía de Husserl*, Troquel, Buenos Aires, 1966, p. 127-128.

⁷⁶ Así como el yo concreto se encuentra en-el-mundo y está sujeto a la temporalidad, el yo puro hace al mundo ser lo que es siendo paradójicamente su carácter extra mundano (habita su propio tiempo, su ser es puro presente).