

## El ojo electrónico

Félix Duque

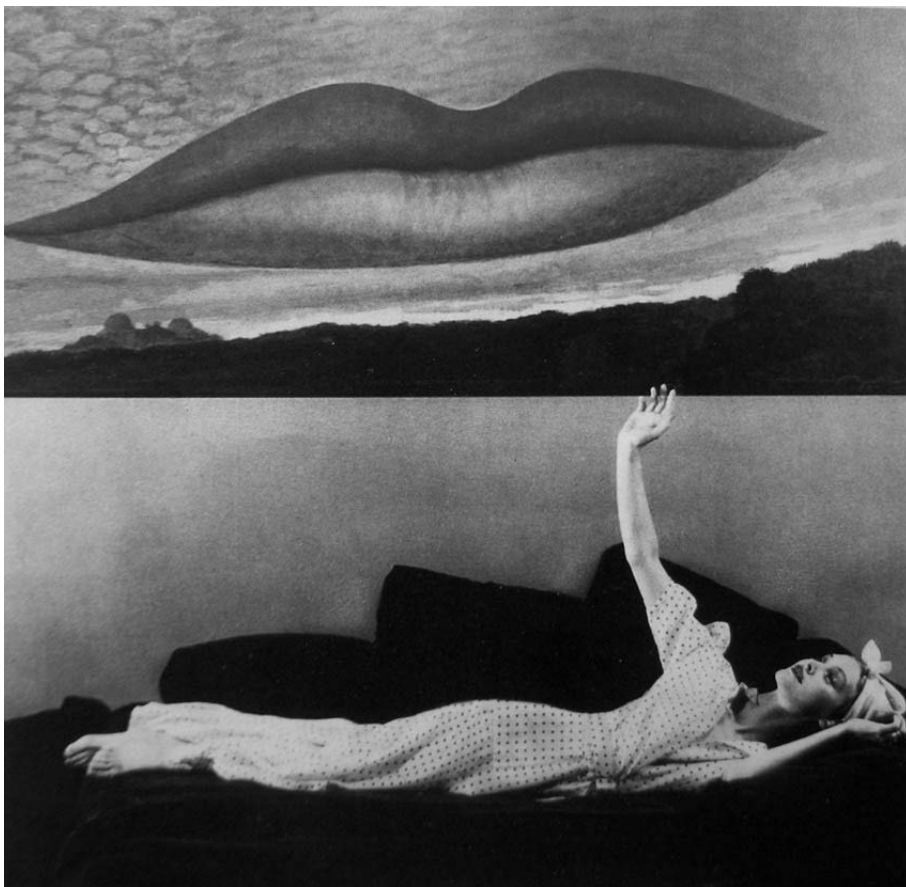
Una mirada sobre el lenguaje se convierte en el lenguaje de la mirada misma: una mirada completamente penetrada por formas de *transposición* y aun de *sustitución* de la supuesta realidad sensible. El origen cercano, como en tantas otras cosas, lo encontramos en las prodigiosas dos primeras décadas del pasado siglo cuando pintores como Franz Marc o Jean Arp mostraron verdadera obsesión por destruir simbólicamente la naturaleza, y ello no sólo en el arte, sino a través de la sacralización de la Gran Guerra, como purificación por el fuego sobre una sociedad burguesa y corrompida. La naturaleza es impura, contamina, no se deja sujetar al lenguaje humano, pictórico. De ahí, el cuadro *Formas en Lucha*, uno de los últimos cuadros de Franz Marc.

IMAGEN 01 – FRANZ MARC



Esa tendencia literalmente *contra natura* implica una exaltada creación del mundo espiritual humano. No en vano, esa tendencia se caracteriza en la historia del arte, en las vanguardias, como *purismo*: la pureza de la imagen tal como el hombre la genera, a través de una técnica cada vez más depurada, dominada por la mente. Sería el caso tanto de la Bauhaus, en el terreno de la arquitectura, como en los fotomontajes de Man Ray o de Rotchenko.

#### IMAGEN 02 – MAN RAY



Es la idea de la dominación absoluta, a través de la imagen y el lenguaje, de una supuesta realidad externa, y la lucha es siempre contra lo mismo: contra la anfractuosidad, la rugosidad, el carácter imprevisible de la vida en la tierra, y en última instancia contra el tiempo que todo lo devora. Ya no se trata de que allí donde estaba el *ello (id)* deba llegar a estar el *yo (ego)*, sino de que el *superego* ha dejado de ser puramente normativo para encarnarse en la imagen tecnológica.

Hoy se asiste a una manipulación electrónica absoluta, que recuerda la ya mostrada por Max Ernst en esas transformaciones extrañas, agresivas de hombres-pájaro, con la vejación del cuerpo de la mujer; transformaciones que, *a sensu contrario*, pueden utilizar la técnica contra la *tecnologización* del mundo de la vida. Tal es el caso de las fotografías de Manuel Vilariño, empleadas para rendir un homenaje conmovedor al carácter mortal de la existencia.

### IMAGEN 03 – MANUEL VILARIÑO



Por tanto, podemos constatar la existencia de dos grandes bloques enfrentados: el fomento de una absoluta tecnificación de la existencia, hasta el extremo de sustituir tendencialmente toda realidad convirtiéndola en simulacro, de manera que eso que llamamos realidad serían simplemente los detritus de esos simulacros; y otra, al contrario, que utiliza la fotografía o incluso las nuevas técnicas infográficas para indagar en el trasfondo de la misma realidad.

Al respecto, la pregunta –insidiosa– es si ha sido posible alguna vez, y no solamente hoy, captar verdaderamente el mundo con ojos desnudos: si los “mecanismos” de la percepción no están ya de antemano preparados por la técnica comunicacional, empezando por el lenguaje cotidiano.

Podríamos empezar como si de un cuento se tratara: *Once upon a time...Érase una vez* un crítico literario: Marshall McLuhan, que decretó el fin de la Galaxia Guttemberg señalando además que se había tratado de una violenta manipulación y abstracción de la escritura alfanumérica contra la realidad, hasta llegar a una suerte de deontología tipográfica que nosotros podemos representar muy bien en el viejo Hegel, cuando afirmaba que es en los nombres (en los *sustantivos*, pues) donde nosotros, y las cosas con nosotros, existimos y tenemos sentido.

La pregunta es si ha pasado ya dicha Galaxia, o si, por el contrario como si se tratara de un cometa, vuelve con más fuerza, sólo que travestida a través de las tecnologías digitales. Ésa es la cuestión.

Según Hegel, el nombre –y hay que incluir aquí bajo el nombre de “nombre”, también, y quizá sobre todo, la fórmula matemática y química- es la cosa trasplantada y transfigurada en el reino de la representación. En un primer estadio de desmaterialización presente como imagen. La imagen, dice Hegel, es el contenido de un sentimiento depositado en la universalidad abstracta del yo.

Del yo en general, de modo que, señala Hegel, la imagen es de suyo fugaz y la inteligencia entendida como atención es su tiempo, y también su espacio; su cuándo y su dónde. Así pues, es la inteligencia la que delimita, demarca a una imagen y no la fuerza procedente de una supuesta realidad externa. Por decirlo ya en términos que nos resultan más familiares, el encuadre y la duración de la imagen dependen de la inteligencia, y no de la fuerza procedente de una supuesta realidad externa. Veamos algunos significativos ejemplos.

En un *googlegrama*, Joan Fontcuberta nos muestra un iraquí (¿un terrorista?) supuestamente alcanzado en la cabeza por una bala explosiva. Pero no hay tal, en eso que llamamos “la realidad”: la obra está compuesta de multitud de imágenes, procedentes de Google, que hablan de la guerra de Irak. Es el conjunto de informaciones el que, artificialmente cohesionado, da lugar a una imagen tautegórica, que se explica a sí misma porque es justamente una llamada de atención inteligente a las noticias archivadas y transfundidas a través de la red como llegamos a la imagen. La imagen no se refiere a una supuesta realidad externa, sino a un cúmulo de informaciones que le dan sentido.



IMAGEN 04 – JOAN FONTCUBERTA (IRAQUÍ)



Hoy día habría que decir que es la razón electrónica la que conoce y tiene a la imagen: un punto de vista inquietante, éste. Es la fórmula, el código binario el que tiene a la imagen, en esa fórmula digitalizada; con ella se conoce a la imagen, pudiendo modificarla, archivarla y recuperarla *ad libitum*. Sin necesidad de intuición, y sin necesidad de “cosas”... sin necesidad de algo individual presuntamente determinado por sí mismo, algo que descansara sobre sí mismo, como el sentido común piensa que son las cosas.

El tema, la cuestión disputada actualmente, es si la tecnología digital es o no revolucionaria, si supone un cambio de paradigma con respecto a la representación de la realidad, y con respecto a los medios audiovisuales analógicos tradicionales de captación de imágenes –el teléfono, la fotografía, la cinematografía, el vídeo-. Parece que para muchos no sería tal cambio de paradigma, puesto que la tecnología digital se limitaría –nada menos- a concretar, cohesionar, modificar *ad libitum*, en aparatos multimedia de transcripción, transliteración y traducción, las antiguas regiones ontológicas en un conglomerado simulacral que se puede generar a partir de sí mismo. Por tanto desde un punto de vista tecnológico

como tal este proceso no sería tan revolucionario como desde un punto de vista ontológico, o incluso metafísico.

Al respecto, cabe tener en cuenta el ejemplo de alguien que sabe muy bien de qué habla: el videoartista Bill Viola nos dice en 1992 que estamos dejando atrás los mundos propios de las letras y la imprenta. Dejamos de lado el razonamiento deductivo y nos dirigimos a modelos de tipo asociativo, que muchas veces, partiendo de otra imagen contemporánea: la del hipertexto, se han comparado con la cabina de un piloto o con los ojos de un insecto, los cuales fragmentan una realidad que luego la atención, como decía Hegel, cohesiona y unifica.

El punto interesante es si esta imagen virtual, que ha sido generada por un código binario, corresponde a algún tipo de sentimiento. Y, sobre todo, de si ese sentimiento viene de “eso” que seguimos llamando a pesar de todo *la naturaleza*.

Aquí cabría decir ya, provocativamente, que no, que *ello (id, es)* proviene de una simbiosis entre un organismo tendencial y progresivamente *cibernético*, y un conjunto de aparatos audiovisuales de captación de imágenes; una simbiosis productora, ahora, de imágenes que no remiten ya a algo visible (o, en general, sensible), porque en este caso es la imagen misma la que enseña a ver y la que da qué ver. La imagen no remite a algo visible, a algo perteneciente al mundo sensible, sino que genera nuevas visiones en un mundo que tampoco podríamos calificar de inteligible: un mundo, en cambio, *virtual, electrónico*. Es el caso de Fernando Baena -*El simulacro del partido de fútbol*- en donde la imagen irrumpe en el interior de otra imagen, toda ella llena de balones, creando una especie de doble caja televisiva, enmarcada en el interior mismo de aquello se está transmitiendo.

IMAGEN 05 – FERNANDO BAENA

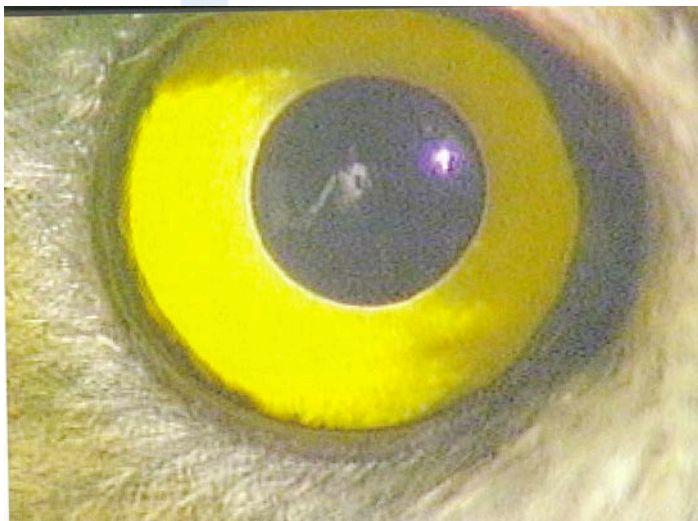


Lo fundamental aquí es tener además en cuenta que tampoco el resto de lo que estamos viendo –el trasfondo- depende de ninguna captación analógica, sino que está creado por el mismo procesador. Estamos pues ante un doble juego fondo/forma que haría las delicias de los psicólogos de la *Gestalt*, si alguno queda hoy.

Así pues el ojo electrónico cuestiona el paradigma visual. Y ¿cuál es el paradigma? - tal es la cuestión que nos ocupa- pues nada menos que la idea de la verdad como correspondencia, como adecuación de la mente a la cosa, como si existieran dos mundos. Es cierto que esta “verdad por correspondencia” ha quedado ya desde el inicio cuestionada por Platón, que - como se dice de Hegel - parece que nos espera tras cada recodo del camino comunicacional, curioso también él de saber lo que estamos haciendo con una “realidad” que ya para él constituía un *eikon* propio de nuestra *physis anthropine*, y no la verdadera *ousía*. Pues bien, si abrimos el diálogo *Alcibiades* y lo leemos siguiendo a la vez un video de Bill Viola, podremos ver cómo en esa intersección se nos señala algo muy interesante.

En la imagen de Bill Viola, se aprecia que es el propio artista quien está grabando los ojos de un animal bien querido para todo filósofo: la lechuza, símbolo de la sabiduría. Y en el texto de Platón, para cumplir la sentencia delfica *nosce te ipsum* Sócrates le pide a Alcibiades que se imagine a cada hombre como si éste fuese todo ojos, por así decir: un ojo que está viéndome, con lo que la sentencia de Apolo se tornaría en un *mírate a ti mismo* a través de los ojos del otro.

IMAGEN 06 – BILL VIOLA (*I DONT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE*)



Pero ese sí mismo requiere que el ojo no se vea reflejado en una cosa muerta, un exterior, sino en la pupila de otra persona, o de un ser viviente. Recordemos también a Antonio Machado: “Gracias, Petenera mía, / en tus ojos me he perdido, / era lo que yo quería”. Sólo el resultado de la vuelta de la mirada, cuando me hace a mí mismo, es lo que me permite tomar conciencia de mí.

Dice Sócrates que cuando un ojo mira a otro ojo se fija en aquella parte que es la mejor y que permite ver, pues sólo así puede verse a sí mismo. Y de ahí salta Platón a ese ojo del alma, que tiene la mirada fija en el dios, pues sólo así “tendrá completo conocimiento de sí “. Es como si se trata de un fenómeno casi de hipnosis, como si el vidente se figurara la trascendencia a partir de una pérdida en algo que, sin embargo, le devuelve a él esa misma mirada, pero a través de la del otro; y más: que es posible incluso que esa mirada se convierta en la transición entre la vida y la muerte.

En una instalación de Viola –*Cielo y Tierra*- la *todavía-no* mirada del neonato, hijo de un amigo suyo, casi se funde (pero sólo casi, sin llegar a tocarse, como los dedos de Adán y el Creador en la Capilla Sixtina), con la *ya-no* mirada de la madre del artista en su lecho de muerte.

Dos posibles miradas que no llegan a darse para ellos, pero sí para nosotros. Tenemos, literalmente, una interfaz, y más: una viviente metáfora literal, porque los rasgos del moribundo se reflejan en el neonato y viceversa. Una suerte de metempsícosis, de metempsomatosis, en la que cada una de las imágenes permite la transición entre la vida y la muerte. El arte presenta este momento, momento de roce entre las dos regiones trascendentes: una *reliatio* con el torrente de la vida. Es lo que Rilke llamaba el dios Río de la Sangre.

Esta sangre está convertida en linfa informatizada, en puros píxeles lumínicos. Aquí no hay una mirada que encuentre su verdad en la mirada de verdad del dios: al contrario, nosotros somos los que ponemos esa mirada, porque en realidad lo que hay en ese cruce del *todavía no* y el *ya no*, es justamente el espacio sagrado de la trascendencia: la Nada, entendido en el sentido activo del *Tao*. Dice así Viola: “la negra pupila representa también el fondo de la nada, el lugar anterior y posterior a la imagen, la base del vacío descrita en todos los sistemas de ejercicios espirituales”.



Y sin embargo, seguimos obstinadamente sujetos a la creencia del ojo viejo, del ojo ya denunciado por Agustín, como *concupiscentia oculorum*. La diversión del ojo que, igual que Amal, el niño-héroe de Rabindranath Tagore, se va con todos los vientos y que sólo parece fijarse, no cuando una imagen muestra esta vibración, sino cuando el lenguaje queda al parecer solidificado en esa cosa que tanto les gusta a los lógicos repetir, a saber: que “la nieve es blanca” si y solamente si la nieve es blanca o viceversa, o sea si lo mentado y lo usado se corresponden: mera reminiscencia de la vieja primacía del ojo y la imagen. Incluso el idealista afirmaría: puedo decir que esto es nieve, porque el *eidos* nieve, captado con el ojo de la mente, tiene una serie de propiedades participadas por esto que capta el ojo del cuerpo, como si fueran original y copia. Así la intuición sería desplegar una decisión ostensiva.

Por el contrario, el juicio que tiene la infografía actual, en este caso también representada por Viola, es bastante más interesante: dice que los medios electrónicos nos devuelven el mundo, no las cosas del mundo: las relaciones entre cosas, y por eso son más profundos y misteriosos de lo que la gente cree. No son elementos primarios de visión, sino de filosofía, en un sentido antiguo, original. Es decir, ahora lo que vemos no es una representación que se hace la mente a través de una impresión procedente de un mundo exterior. Lo que aportan es el mundo en el sentido en que Rilke hablaba del *respecto cósmico*, es decir del entramado relacional del mundo, de las vibraciones que, al persistir, hacen existir a las cosas. Cosas, por ello, que en el fondo dejan ya de ser *typoi*: improntas, impresiones de un mundo exterior. Por el contrario, implican una transformación completa de nuestra manera de ver, pensar y sentir con respecto a lo que es la realidad.

Recordemos que la atención según Hegel implicaba el cuándo y el dónde, el espacio y el tiempo, la delimitación de las cosas. Somos nosotros - nuestra inteligencia, decía - quienes establecemos esa delimitación. Ahora bien, algunos adelantos tecnológicos –la cámara de vídeo- permiten que ocurra algo verdaderamente extraño: a saber, eso que se llama *tiempo real*, y que permite grabar y registrar un evento sin necesidad de proceso químico alguno. Sin necesidad de que exista un soporte, un negativo, algo materialmente presente, en fin. El video es capaz de generar una realidad a partir de códigos que recogen, primero, esa supuesta realidad, pero que después la transforman y –como en el caso de Peter Campus, el gran precursor y maestro de Viola-, permiten crear imágenes que se repiten a sí mismas y hasta se destruyen a sí mismas, como en el caso del gran Antoni Muntadas con su vídeo *La siesta*, en

donde persecuciones de guardias en medio de una huelga general pasan a través de un sillón vacío donde se representa el inconsciente del soñador. No ocurre en este caso como en el donoso grabado de Goya sobre el sueño de la razón, porque lo único permanente aquí es ya el sueño mismo. O bien, piénsese en *La Mesa de negociación del Mundo*, también de Viola, sostenida por libros sin los cuales habría sido imposible dar cuenta de ese mismo mundo, el nuestro, pero que ya no se pueden leer. Son soportes de un gran tablero geopolítico. La imagen de este círculo equivale también a una negación de la historia entendida como gran progreso infinito: al contrario, ésta se presenta como una constante permutación/conmutación en función de una política que no puede escapar del círculo vicioso de imágenes en las que toda remisión al origen parece vedada para siempre. Tal es la hipótesis de Muntadas.

#### IMAGEN 07 – MUNTADAS (LA MESA DE NEGOCIACIÓN)



98

JULIO  
2015

Otro caso es el emocionante homenaje que este mismo artista hace a Jack Delano, un gran fotógrafo de los años treinta de la vida cotidiana en Puerto Rico. Muntana, en las estaciones del suburbano de Puerto Rico, ha señalado en grandes cajas de luz la vida

cotidiana, que parece “independiente” de la vida “real” de los usuarios del medio de comunicación, y que les devuelven constantemente a ellos mismos la manera en que ellos creen que son.

En la base de esta revolución hay, podríamos decir, una fuerte andanada contra la filosofía tradicional, basada en el ideal de un edificio arquitectónico, cuya planta baja serían los sentidos, la sensibilidad; después la imaginación, el entendimiento con sus conceptos, y en fin la razón, como la gran rectora de todo conocer y sentir. Algo que tendría también que ver con la metáfora de que somos animales vertebrados -verticales- con el centro de control arriba, frente a la idea reticular actual -a la manera de una interactiva colonia de pólipos más o menos felices, viviendo entre imágenes perpetuamente emitidas, perpetuamente fagocitadas, recicladas y de nuevo presentadas, que algunos críticos, como Baudrillard, denuncian como *irrelevante y chata obscenidad*.

Y sin embargo, yo me atrevería, *pedem aliquantulum*, a defender en lo posible esta *revuelta de las imágenes* contra el edificio vertical de la razón. En la base de todos estos movimientos, y aun convulsiones, está el reconocimiento de una validez *universal* –para nosotros, hombres- de la *sinestesia*, es decir, de la concepción que afirma que las descargas sensoriales se comunican unas a otras sin que se pueda llegar a una conexión global, dado que han de viajar continuamente, y sin sostén último alguno, de un registro sensorial a otro. Esto ya lo había visto Herder, alumno primero y enemigo luego de Kant. Sólo que en la actualidad no se prueba la bondad de las teorías sinestésicas a través de meros registros sensoriales o del intercambio de las artes (p.e., de la poesía, la pintura y la música, como en Runge y Ludwig Tieck o en Scriabin y Kandinski), sino por medio de aparatos telemáticos, hasta el punto de que podemos decir que estas imágenes electrónicas se comunican entre sí a través del ojo. El ojo es el lugar de entrecruzamiento de estas imágenes. Se pierde de este modo la idea de la rectitud de la mirada, de aquella que fija “cómo son las cosas”.

Ahora, lo que son no las cosas, sino las imágenes que han relevado a las cosas nos lo ofrece la instalación *The stopping mind* de Viola: se trata de la conjunción punto menos que imposible de imágenes que se van descargando unas a otras en una cámara negra, en la que la retina humana apenas puede soportar el aluvión de imágenes. Y a la vez ocurre algo realmente desasosegante: el *tempo*, el ritmo desesperadamente lento, casi como si la imagen estuviera

quieta, de las instalaciones de Viola, algo bien característico en él. Siguiendo las sugerencias de Benjamin sobre la cámara lenta cinematográfica, también Viola va en busca del inconsciente “electrónico”, que teje ensoñaciones que poco tienen que ver con la supuesta vida real.

IMAGEN 08 – VIOLA (*THE STOPPING MIND*)



100

JULIO  
2015

Los autores que hemos mencionado son, por así decirlo, los precursores de lo que ocurre ahora, en los últimos años. ¿Qué es lo que se puede considerar como nuevo en las manifestaciones actuales con respecto a estos ejemplos citados? Esa novedad es lo que ha venido a llamarse infografía: la aplicación informática a la representación gráfica del tratamiento de imágenes. Un lenguaje que viene generado directamente por el microprocesador y que no tiene en principio nada o bien poco que ver con el lenguaje ordinario, pues que se sustenta en lenguajes máquinas basados a su vez en códigos binarios, en homenaje lejano a la diádica leibniziana. Habíamos dicho que el vídeo ya implicaba un avance importante por lo que respecta a la captación analógica de una supuesta “realidad” externa, pues que no mediaba en dicha captación proceso químico alguno. Ahora bien, el paso decisivo en la infografía es que esa realidad externa queda borrada, siendo el microprocesador el que genera una nueva realidad... *in effigie*.



Lo podemos observar en una propaganda de la película *Matrix*, donde se advierte cómo cambia la percepción del entorno cuando éste, formado de incesantes líneas de grafos, pone de relieve - de una manera bastante cursi, reconozcámoslo - las alas de una mariposa que también ambigualmente son los ojos de una mujer, y así al infinito. Podemos compararlo con un trabajo de José Manuel Ballester: *Aeropuerto F4*. Paradójicamente, podríamos decir que la imagen tradicional, “verdadera”, es la de *Matrix*, porque no pretende encubrir su carácter de imagen, de signo que remite a otra cosa *sustantiva*; en cambio, la imagen liberada de toda remisión -sería más oportuno hablar de simulacro- es la de Ballester, pues ese presunto aeropuerto ha sido elaborado exclusivamente a través de un lenguaje matemático que genera una realidad no existente “ahí afuera”.

IMAGEN 09 – J.M. BALLESTER – AEROPUERTO F4



101

JULIO  
2015

La infografía está creando así una imagen hiperreal, que puede enseñarnos algo bien relevante, a saber: decimos que algo es verdaderamente real, no cuando se compara con el reino exterior, sino con una fotografía o con otro medio de transmisión de imágenes. Ahora bien, si esa transmisión de imágenes es exacta, puntual y detallada, podemos entonces estar seguros de que es “falsa”, esto es simulacral. Por el contrario, si aparece con distinciones

entre planos, si aparecen borrados, difuminados, podemos pensar que es analógica, que tiene su origen en última instancia en la captación de la realidad.

El hiperrealismo, algo que muchos pintores americanos comenzaban ya a sospechar – entre ellos Hopper- es señal de la dominación absoluta técnica del hombre sobre el mundo, a diferencia de los románticos, inmersos todavía en el mundo de los sentidos al pretender negarlo mediante la destrucción del sujeto controlador, mediante la instauración irónica de una *bufonería trascendental*, que decía Friedrich Schlegel.

El interés de esta revuelta: una realidad completamente transfigurada a través del ordenador, aparece claramente cuando comparamos una imagen infográfica con su modelo: el *Narciso* de Caravaggio. Por cierto, no deja de ser interesante que se trate justamente de Narciso, porque aquí se está jugando con la dicotomía metafísica del original y la copia. Narciso se ve reflejado, cree que la imagen dice su verdad -los lacanianos dirían que *es* su verdad- y por ello se hunde en ella.

#### IMAGEN 10 – CARAVAGGIO (NARCISO)





IMAGEN 11 – SANDRA SUE (EL HOMBRE QUE MIRABA SU MUERTE)



103

JULIO  
2015

Lo “real”, por así decirlo, el hombre que mira su propia muerte, viene a través de esta construcción absoluta de la realidad. La tecnología digital hace que la apariencia sea tan convincente que los registros directos de los que se partió aparecen como sospechosos. Ése es el punto que me interesaba señalar: un hiperrealismo del lenguaje infográfico actual.

Grandes momentos de la historia del cine están marcados por las “deficiencias” de los medios analógicos: todos pensamos por ejemplo en el maravilloso juego de luces y sombras del *Nosferatu* de Murnau. Un juego inteligente, debido a la dificultad de mover libremente la

cámara, entonces tan pesada, o de tener que emplear transposiciones y transparencias. O bien de utilizar trucos ingeniosos para escapar a la dictadura de la imagen convencional, como en *Sospecha*, de Hitchcock, con aquel vaso de leche iluminado en primer plano, mientras el resto queda borroso: iluminado... desde dentro, para la que tuvo que introducir en el vado una bombilla encendida, haciendo que, por así decir, la leche resplandeciera, evitando así tener que recurrir al viejo procedimiento de obturar progresivamente el objetivo hasta que enmarcar una diminuta imagen en el círculo de visión, a fin de que el espectador viera con toda precisión aquello que el director deseaba que fuera visto.

Hoy en día, todos estos procedimientos, junto con las diversas manipulaciones de todo tipo de *collages*, quedan completamente obsoletos en virtud del triunfo absoluto, verdaderamente muy extraño –preciso es reconocerlo– del lenguaje, de la gramática infográfica sobre la realidad (o, por mejor decir, sobre sistemas más simples de registro, codificación y transmisión de imágenes). De este modo, una mirada sobre el lenguaje electrónico, infográfico, se convierte en el lenguaje de la mirada misma: una mirada que está completamente penetrada por las formas por ella misma creadas: *un certain regard*.

El origen de esta transformación, como de tantas otras cosas, lo encontramos en la primera década, prodigiosa, del pasado siglo, cuando un pintores de la talla de Franz Marc (con Kandinsky, fundador de *El Jinete Azul*), al final de su corta existencia no parecía tener otra obsesión que la de destruir la naturaleza (y las relaciones sociales en ella fundadas): algo que se manifestaba no sólo en el purismo del arte pictórico, sino también y sobre todo en la sacralización de la guerra, como purificación por el fuego sobre una sociedad burguesa y corrompida. Y así, cuando Marc está en el frente como voluntario, escribe a su mujer, poco antes de morir en el frente: “Cada día que pasaba, los árboles, el agua me presentaban su aspecto más siniestro, hasta que al fin un día se me apareció la naturaleza en toda su fealdad. Entonces me di cuenta de lo que ella significaba: impureza.”

La naturaleza es impura, contamina, porque no se deja sujetar al lenguaje humano, pictórico en este caso. De ahí, la obra *Formas en lucha* (ver la primera imagen), uno de sus últimos cuadros. La realidad ha quedado sometida al principio de torsión de los volúmenes de colores fríos y cálidos, que se entremezclan entre ellos. Advertimos la preponderancia del



lado frío, tumultuoso, en volutas constantes, frente a la idea del cuchillo de las agresivas formas rojas.

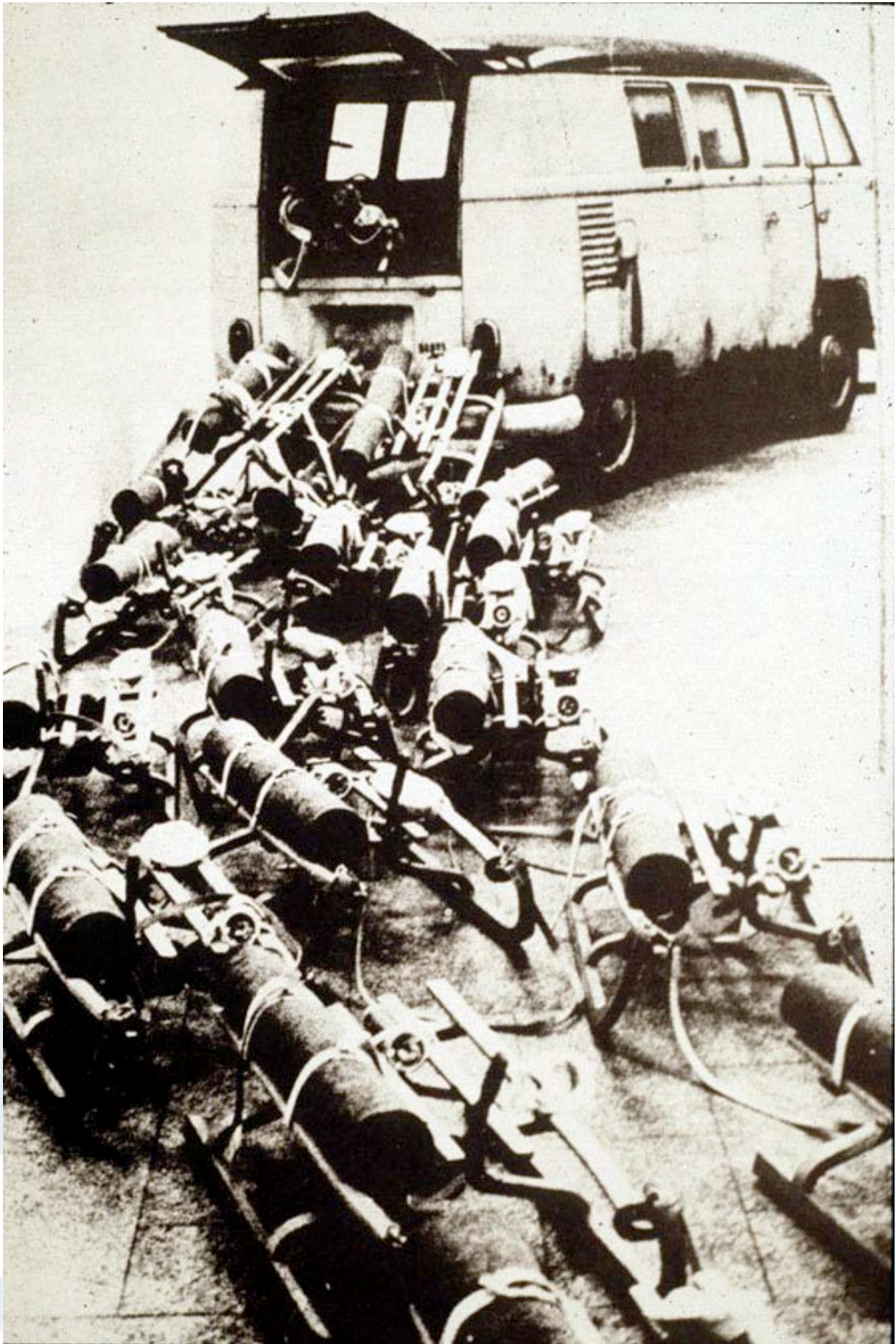
Ello no supone empero una *decreatio*, sino una creación del mundo espiritual humano sobre y contra la supuesta naturaleza exterior. Lo que estamos narrando es lo que ocurre ahora, a partir de estos orígenes que no en vano en la historia del arte, en las vanguardias, se caracteriza como purismo: la pureza de la imagen tal como el hombre la genera, a través de una técnica cada vez más depurada dominada por la mente. Sería el caso de la Bauhaus en el terreno de la arquitectura.

Esto se advertía asimismo en un fotomontaje de Man Ray (ver la segunda imagen del ensayo): si en él se lucha contra el viejo mundo burgués es porque todavía se cree en la verdad, pero no en la verdad del mundo exterior, sino en la del mundo interior, la del inconsciente. Por eso es necesario destruir mediante imágenes agresivas ese supuesto orden establecido para mostrar los caminos –psicología de las profundidades- para ir a esa verdad olvidada. Hace cuarenta años de manera lúdica, liviana, los revoltosos decían aquello de “debajo del empedrado está la playa”, cuando debajo del empedrado lo que están son las conducciones por las que van los detritos y las comunicaciones energéticas. Esa es la verdad del empedrado; pero todavía se creía en ese ideal., como se advierte en fotomontajes como el de John Heartfield: las imágenes contra Hitler, las imágenes sobre el gasógeno, la manera en que se utilizaba, que recuerda también lúdicamente el viaje de novios, con toda la energía necesaria para el movimiento que llenaba el vehículo mismo.

105

JULIO  
2015

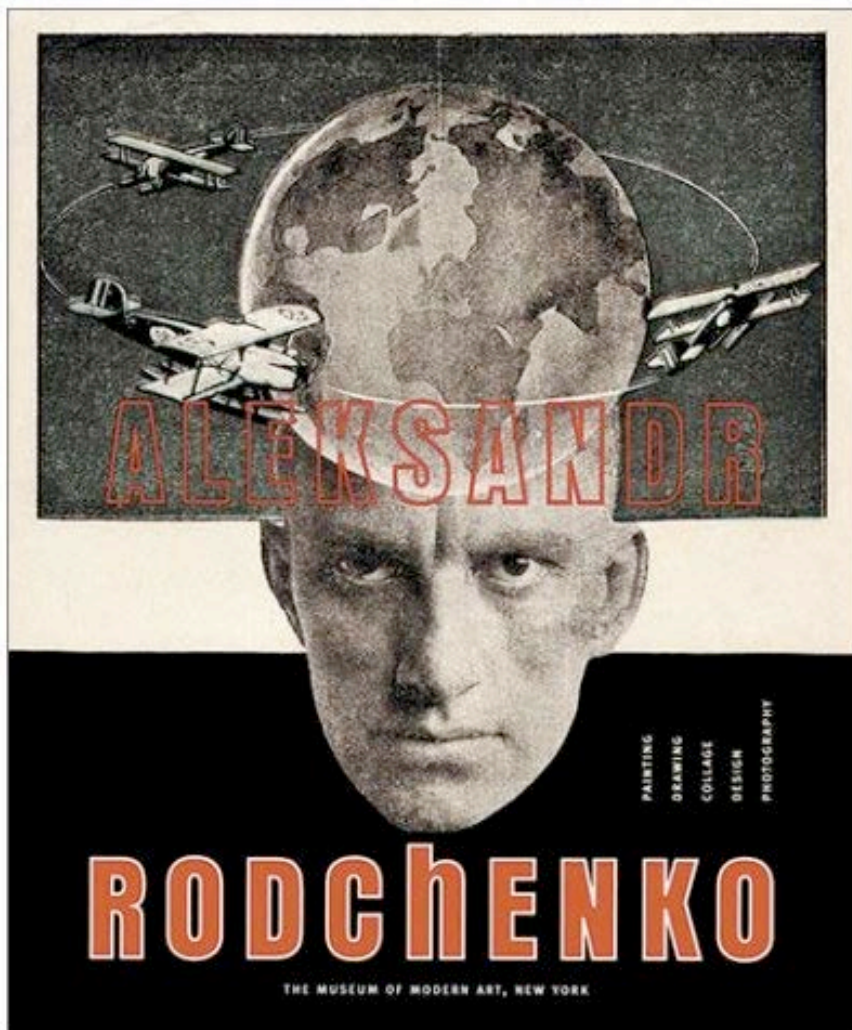
IMAGEN 12 – JOHN HEARTFIELD





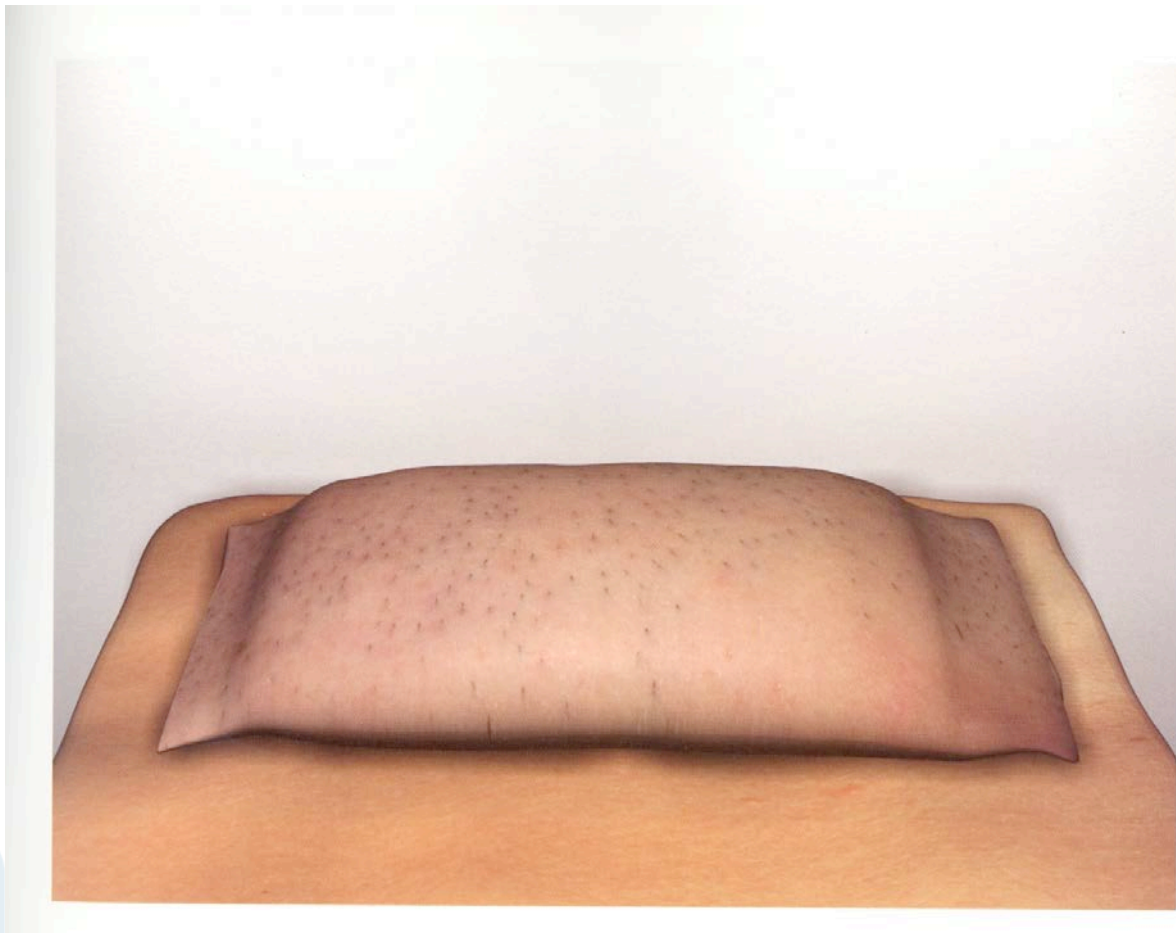
Atiéndase también, por ejemplo, a las obras de Alexander Rodchenko. Lo que vemos en sus alucinadas imágenes es en el fondo una transposición del ideal platónico del macrocosmos y el microcosmos: de la misma manera que el cerebro representa las circunvoluciones de los cielos, ahora estos cielos están dominados por el aeroplano, y la mente humana recoge en sí, recapitula y compendia la totalidad de la tierra. De nuevo, es la idea de la dominación absoluta a través de la imagen, y de su lenguaje para adueñarse de una supuesta realidad externa. Por cierto, la lucha es siempre contra lo mismo: contra la anfractuosidad, la rugosidad, el carácter imprevisible, en última instancia contra el tiempo que todo lo devora, de la vida en la tierra. Por eso, donde estaba el *ello* ha de llegar a instalarse el *yo*... en imagen.

### IMAGEN 13 – ALEXANDER RODCHENKO



Bien es verdad que, tomado en toda su radicalidad, cabe hallar por ahora sólo en algunos francotiradores de la nueva tecnología digital: es el caso de Mario de Alvas Vives, que en sus infogramas muestra, no sin suscitar en el espectador cierta repugnancia, cómo los objetos están de tal manera impregnados por la carne humana que aquello que creíamos servía como espiritualización y desmaterialización de las cosas –de las cosas, al fin, humanas, demasiado humanas- vuelve a través de sus propios artefactos: una almohada y una cama son convertidas en carne humana.

#### IMAGEN 14 – MARIO DE AYGUAVIVES



108

JULIO  
2015

Una manipulación electrónica absoluta, que recuerda los *collages* de Max Ernst con esas transformaciones extrañas, agresivas, de hombres-pájaro, ensañándose además con el cuerpo de la mujer, cuyo pie es atravesado por un puñal.



IMAGEN 15 – MAX ERNST (UNE SEMAINE DE BONTÉ)



109

Contrario a toda manipulación tecnológica, la fotografía de Manuel Vilarriño sigue fiel a la elaboración artesanal, al cuidado casi litúrgico mediante el cual se prepara una escena, atendiendo a la luz y al momento. Así, a través de una técnica fotográfica soberbia, se pretende rendir homenaje a aquello que, recogido por la técnica, se resiste a ser fagocitado por ella. Vilarriño emplea la fotografía para rendir un homenaje emocionante al carácter mortal de la existencia tal vez en el ser más conmovedoramente inocente del mundo: el animal libre (pensemos en Jorge Guillén y su verso: “Todo en el aire es pájaro”). Como ya se ha mostrado en una imagen anterior, Vilarriño organiza algo así como un funeral por el animal muerto: es un sentimiento escalofriante de *pietà* el que realza el modo en que el pájaro se convierte en cuerpo muerto, amordazado y enterrado en una capa de especias (de cúrcuma, en este caso), como una suerte de homenaje a la propia mortalidad de la existencia a través de las formas técnicas.

Podemos pues constatar dos grandes bloques enfrentados: una absoluta tecnificación de la existencia, hasta el extremo de que sustituye tendencialmente a toda realidad y la

JULIO  
2015

convierte en simulacro, de manera que lo que llamamos realidad serían simplemente los detritus de esos simulacros; y otra, al contrario, que utiliza las nuevas técnicas infográficas, o procedimientos fotográficos altamente sofisticada, no tanto para devolver a la realidad sus presuntos derechos, cuanto para entrever qué pueda haber al fondo de la *superposición* de regímenes de imágenes. Mas esta operación -literalmente de *excavación*- ha de hacerse a través de una tecnología que parece haberse despedido de la primera “realidad”: la presente a los sentidos de los hombres. Por ello, la pregunta insidiosa que nos hacemos es si podemos verdaderamente captar el mundo con ojos desnudos. Es como si preguntamos, ingenuamente, a un lingüista: antes del lenguaje,

¿qué había? Antes de nombrar las cosas, antes de hacer relaciones y cohesiones ¿qué había? Como decir: antes del hombre ¿qué había?

Observemos la obra de Joan Fontcuberta, articulada en base a diferencias sutiles entre paisajes que parecen lunares; paisajes verdaderamente espectaculares, pero rezumantes de tristeza. El artista titula uno de sus infogramas: *Orogénesis de la Seguridad Social*.

IMAGEN 16 – JOAN FONTCUBERTA (OROGÉNESIS...)



Y en efecto, dicha obra se ha realizado combinando vertiginosamente los números de tarjetas de la Seguridad Social española: en este caso, de enfermos de cáncer, construyendo a partir de ello una imagen infográfica que nunca ha existido, pero que tiene que ver desde luego con el carácter de anfractuosidad, de desequilibrio y de decadencia que supone el cáncer. El paisaje se convierte en una explicitación de la pertenencia de los pacientes al Estado, a través de su enfermedad.

Comparémoslo con C.D. Friedrich. Este autor decía, lo mismo que San Agustín y Fichte: no mires fuera, atiende al ojo interior. Sólo aquello que tu mente ha recogido y emocionadamente ha reelaborado hasta que surge de ahí eres tú mismo. Sólo eso puede emocionar a otros hombres.

IMAGEN 17 – C.D. FRIEDRICH (*RIESENBERGSLANDSCHAFT*)



111

JULIO  
2015

Por eso, en Friedrich apenas existen figuras humanas y cuando existen están de espaldas. No nos permiten ver el paisaje completo: el hombre está de más, porque el hombre es un ojo. Y un ojo lo que hace es recoger esa realidad y pasarla a su interior: la pintura no nos devuelve por tanto la realidad sino la expresión de un alma atormentada. Fontcuberta no hace sino rendir homenaje a los grandes románticos a través de la recreación de una realidad que ya es toda ella simulacral.

Tal es el caso de Viola: la exactitud del píxel. En la última exposición de Viola que tuvo lugar en Madrid, en una de sus obras el autor reclamaba la atención sobre un pequeño detalle de una de sus figuras –el pendiente que llevaba en la oreja derecha la muchacha vestida de negro-. Esto significa que hemos perdido la relación cósmica, que cada cosa ahora aparentemente tiene valor en sí misma.

IMAGEN 18 – VIOLA (*GOING FORTH BY DAY*: [LADO IZQUIERDO]: *THE PATH*)



112

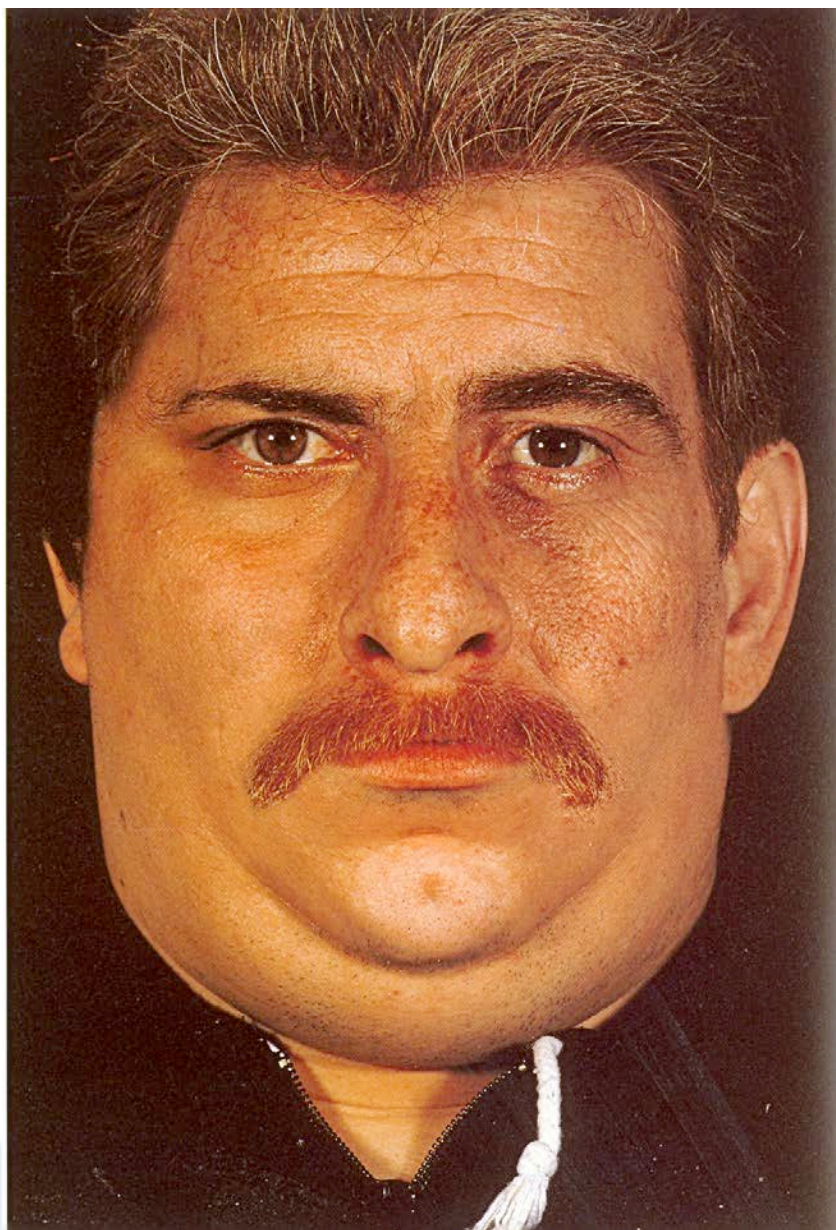
JULIO  
2015

Y es que desde el punto de vista ontológico estamos volviendo a Leibniz, pues podemos encontrar mundos de mundos de mundos, en un interior cada vez más ramificado, encontrando siempre reflejos constantes, sin poder llegar nunca a una visión la realidad. Lo que ahora nos brinda el ojo electrónico es la exactitud de imágenes más nítidas que las ofrecidas por otros medios (más nítidas, en fin, que las captadas por el ojo desnudo, o mediante otros regímenes sensoriales): tal la “realidad” que aparentemente nos brinda ahora la pantalla de cuarzo líquido y a través de un medio extraordinariamente sofisticado: primero, Viola graba imágenes en vídeo y en segundo lugar las pasa a una cámara de 35mm para volbver en fin a transformarlas, proyectándolas luego sobre la pantalla de cuarzo líquido. Ello permite que cada detalle sea particular, exacto, presente con absoluta propiedad: justo lo que, paradójicamente, impide lo que podríamos denominar la captación del *mundo*. Esta cuestión es la que me parece importante señalar. Y ello genera constantes juegos de sombras y trampantojos.



Juan Urrios, en su trabajo *Ortopedia R18* nos presenta a un personaje, *El Criminal*, que no ha existido nunca, pues está hecho a partir de miles de retratos de criminales.

IMAGEN 19 – JUAN URRIOS



Algo parecido, pero en propia carne, hace Madame Orlan con su cuerpo, mediante intervenciones quirúrgicas cuyas líneas de sutura se advierten en ocasiones *a lo vivo*, como en un nuevo Frankenstein que gozara con su autorremodelación constante. En cualquier caso, el personaje de Urrios es el epítome de la criminalidad...Y además no podemos olvidar cómo la infografía está influida ideológicamente: se puede advertir que este “criminal” se parece

sospechosamente a un mejicano, o por lo menos a sudamericano... En todo caso, tenemos la posibilidad de ir a una trascendencia que no tiene nada ya que ver con el principio de separación de planos que han hecho célebres a un Velázquez o, en cine, a un Hitchcock.

Podemos decirlo muy brevemente: si algo se ve con total perfección estaremos seguros de que la imagen es digital: si algo parece realmente real, es que no lo es. Pero ¿qué valor demostrativo puede tener esto, incluso desde el punto de vista jurídico? La fotografía ha dejado de ser un dato fiable para la realidad, y no digamos ya la cinta magnetofónica, o cualquier tipo de captación analógica. El motivo es que son completamente manipulables, y esa supuesta extracción de algo visto sin más se convierte en la máxima de las sospechas.

Hace unos años, un artículo en el periódico *El País* reveló que, lo mismo que ocurría con Stalin o Trotsky, también pasó con la imagen de Franco: también ella había sido objeto de modificaciones, sólo que para mejorar la imagen del dictador; en su caso, con ocasión del encuentro con Hitler en Hendaya: Franco era demasiado bajito con respecto a éste y por tanto se le hizo más grande, se le subió el brazo para que resultara más marcial, se le abrieron los ojos... Ya en esa época se podía manipular de tal manera la fotografía que pareciera que se adecuaba a la realidad. Pero ahora lo interesante es que no sólo ha desaparecido el principio mimesis, sino que, al contrario, es el simulacro el que genera impresión de realidad. Eso es lo que me parece interesante. El simulacro no es una imagen perfeccionada, sino, antes bien - como decía Kant a propósito de las ideas estéticas- algo que da que pensar y ver.

114

JULIO  
2015

IMAGEN 20.1. – FRANCO Y HITLER EN HENDAYA (ojos abiertos)





IMAGEN 20.2. – FRANCO Y HITLER EN HENDAYA (mano levantada)



115

Al respecto, cabe traer a colación una anécdota sobre la reacción del mecenas que pidió a Picasso un retrato de su mujer; al ver el cuadro exclamó: “No se parece en nada a mi esposa”, a lo que el pintor respondió: “No se preocupe, ya se parecerá”. Picasso había captado la esencia del desarrollo temporal de la mujer y por tanto estaba seguro de que ella acabaría siendo aquello que el cuadro había señalado. A fin y al cabo el principio trascendental kantiano sigue funcionando: el a priori.

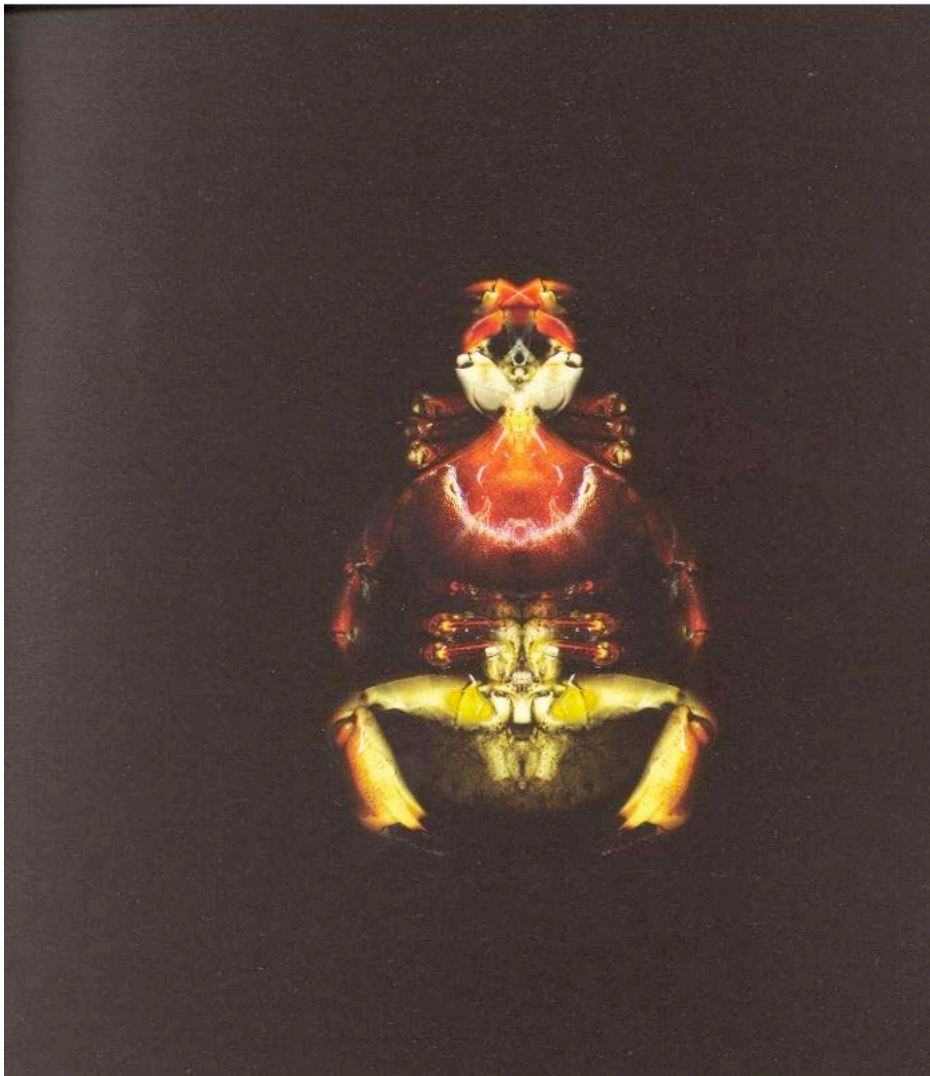
Sería el caso actual de la clonación de imágenes y la construcción de un ideal para ciertos sectores del feminismo. La Virgen aparece simbolizada, como una suerte de banda de Moebius, que a la vez recuerda la concha nacarada de una ostra. Esta figura yace espectral con su propia aura. ¿Quién dice que el aura se ha perdido? Más bien ha vuelto a ganarse, y con creces. La idea de la Virgen implica partenogénesis de la realidad a través del simulacro, sin necesidad de contacto, de cópula con una fuerza exterior. Y ya no digamos de la mente

JULIO  
2015

con una supuesta realidad. La impureza queda fuera. Lo que queda son los detritus de una realidad fagocitada, devorada por la imagen.

Otro aspecto interesante es la creación de animales imposibles: la obra de Javier Euba, que tiene su correlato en Max Ernst, presenta composiciones de formas de insectos y crustáceos, entrecruzadas de manera vagamente humana, de modo que es imposible discernir dónde acaba la realidad y dónde empieza el sueño (o más bien, la pesadilla).

#### IMAGEN 21 – JAVIER EUBA



Pero como antes decíamos, desde la perspectiva de la infografía el sueño no es el descubrimiento de una realidad profunda, sino la creación de realidades inéditas. La creación de un nuevo inconsciente, que ya es puramente imagen, como *Morfosis 2*, y que bien



podríamos comparar con los pájaros de Max Ernst. He aquí una imagen generadora de realidades. Ni qué decir tiene el fenómeno de la clonación en el caso del Mr. Smith de *Matrix*, donde todos nosotros de algún modo nos vemos representados.

#### IMAGEN 22 – MATRIX (MR. SMITH)



---

117

JULIO  
2015

También cabría hablar, por el contrario, de una resacralización del mundo a través de la imagen electrónica, como si se tratase de un deseo de trascendencia y pureza, cumplido a través del regreso al mundo florentino y sienés del *quattrocento*, en Bill Viola. Véase la famosa *Emergencia*, con un dato inquietante: lo que surge de la pila bautismal –surge, en vez de hundirse– es un cuerpo muerto. Lo que viene a través de las imágenes es la muerte y no la resurrección y la vida.

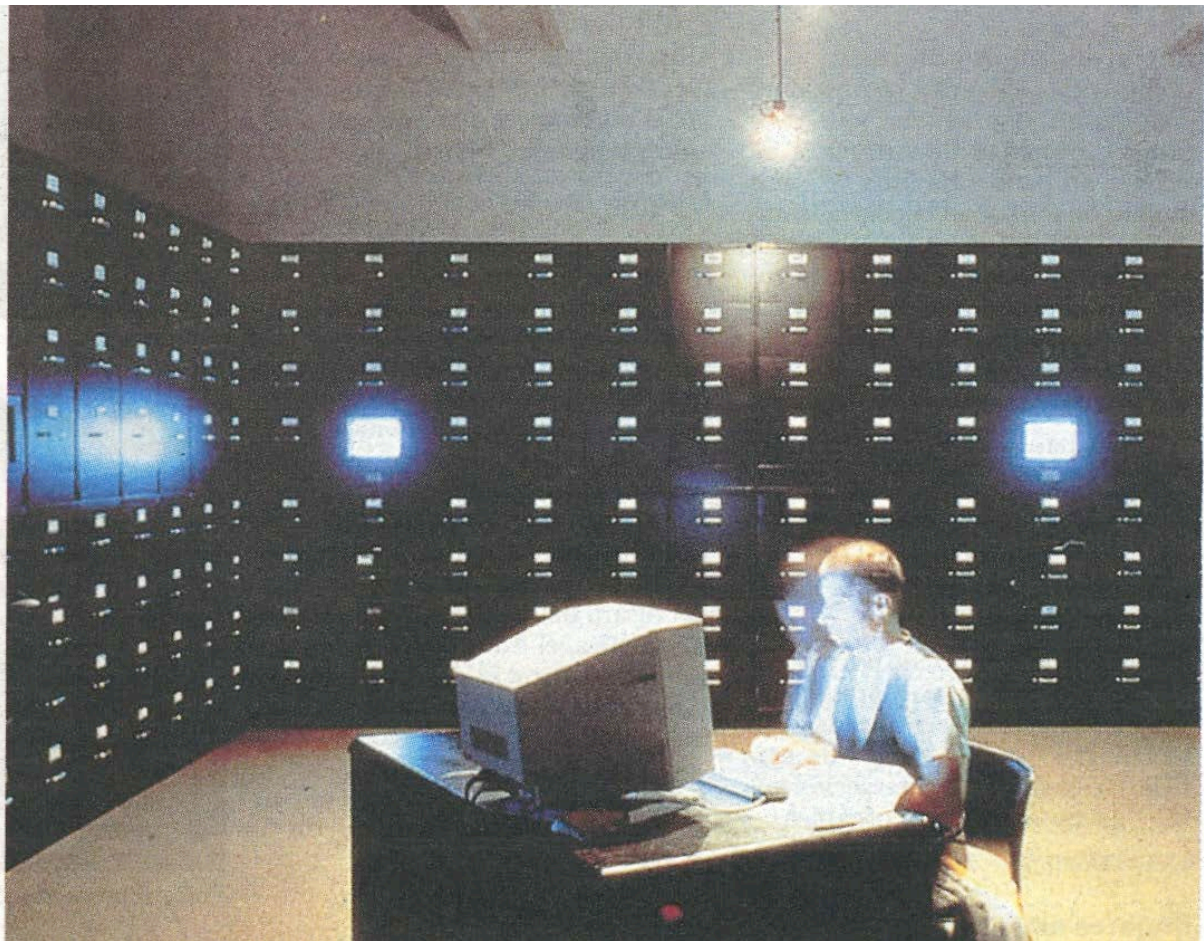
IMAGEN 23 – BILL VIOLA (EMERGENCIA 2)



Más allá de la transformación creadora, como en un juego de *repetición* y *diferencia*, se encuentra en cambio el archivo igualmente *creador*, agresivamente político en la obstinada presencia documental. Así empezó la obra más conocida y duradera de Antoni Muntadas. Cuando la censura de la televisión postfranquista impidió que se presentaran las imágenes vedadas, Muntadas tuvo la idea de solicitar de documentalistas de todo el mundo que le fueran enviando (como en una suerte de *work in progress*) las imágenes censuradas por gobiernos e instituciones, de modo que primero la televisión, el vídeo después y luego la red fuera una gigantesca red de retransmisión y a la vez denuncia de lo prohibido.



IMAGEN 24 – ANTONI MUNTADAS (*The file room*)



119

JULIO  
2015

Había una posibilidad de limpiar el mundo de toda impureza natural y quedarnos con una hiperespiritualización idealista. La otra era rendir tributo a esa realidad humilde, externa, representada por Fontcuberta por la *Orogénesis de la Seguridad social de los enfermos de cáncer*.

Todavía queda otra pregunta más interesante: ¿y si utilizamos los simulacros como lugar donde se recogen los detritus, lo prohibido... es decir las frustraciones del mundo? ¿Y si la red se convirtiera toda ella en un gigantesco amasijo en que lo prohibido volviera a aparecer, pero esta vez renovado?

En el *Political Act* de Muntadas, la red queda por así decir *cuestionada* mediante una instalación auténticamente impactante en la que la realidad viene dada a través de imágenes que, en buena lógica... política e ideológica, deberían haber sido prohibidas. Aquí, la niña mira con ojos arrobados al militar, mientras su cara se ilumina, como si la luz procediera del



rostro oculto de éste. Se ve además muestra cómo agarra de la mano a la niña mientras que aparece el nombre “Bush” en fluorescente, como si fuera una divinización del poder político. Por lo demás, Muntadas se ha limitado a utilizar una imagen propagandística, extrayéndola del contexto y dotándola de un significado contrario al propuesto originalmente.

IMAGEN 25 – MUNTADAS - POLITICAL ADS (Campaña presidencial de G. Bush, Jr.)



120

JULIO  
2015

Por eso, cuando imágenes así vienen retransmitidas a través de la pantalla tiene lugar una especie de shock, un corto circuito de la realidad que se devuelve a un espacio de vibración en que el lenguaje queda por así decirlo cauterizado por él mismo.

Esta era la idea fuerte que quería dejar patente en este ensayo. Pero todavía podemos reproducir otra, mucho más entrañable por cotidiana: la de la mujer que pasa ante un supermercado inglés cerrado por la crisis, junto con anuncios contra los bombardeos de la OTAN en los Balcanes. He aquí la denuncia, *in actu exercito*, del sueño hipermecánico, diario, con el que bombardean –teledirigidos- los gobiernos del mundo “desarrollado”. En medio de la suciedad de la fachada, agobiada por la acumulación de anuncios –diríase que despedazados”, las imágenes parecen encontrar paradójicamente una *pureza* que está más

allá de toda inmundicia, y que sin embargo fomentan a la vez en el espectador la humildad de la entrega a una tierra que vuelve, fantasmática, sólo a través de la represión de la vida cotidiana, denunciada aquélla por las imágenes.

O mejor: no se trata exactamente de la vuelta de las buenas cosas de la vida, antes obturadas y rechazadas por el velo de las imágenes, sino de la com-parencia de algo entrevisto sólo en el choque de dos sistemas referenciales de imágenes: las sensoriales y las electrónicas. En ese corto-circuito late lo real. Por decirlo con una imagen final, no visible, mas que da a ver: son las estrías en los ojos de Paul Celan.

