

SOBERANÍA Y EXTRAÑAMIENTO. EL DESTINO MODERNO DE LA IMAGEN-FANTASMA

SOVEREIGNTY AND STRANGENESS. THE MODERN DESTINY OF THE GHOST-IMAGE

Luis Puelles Romero
Universidad de Málaga

Resumen: Desde ciertos presupuestos exploratorios del “arte moderno” como destino de emergencia de la imagen-fantasma (a partir de la lectura del *Sofista* por Deleuze), se prueba en estas páginas la posibilidad de que la soberanía de la imagen moderna no radique predominantemente en sus valores formales y de pureza, sino en su potencia de resistencia al entendimiento. Kant, Baudelaire y Lautréamont, en lo relativo a la definición de la imagen irreductible a percepción “realista”, o Ingres, el último Goya y un Manet más enigmático que meramente plasticista, nos orientan hacia aspectos (la querrela de las imágenes contra los signos, las nociones de figuralidad y extrañamiento) y autores (Redon, Picabia, entre otros) menos atendidos por la historiografía de las conquistas formales y “autonomistas”.

Palabras clave: Extrañamiento, modernidad, imagen, pintura, figuralidad.

Abstract: From certain exploratory assumptions of “modern art” as an emergency destiny of the ghost-image (from the reading of the *Sophist* by Deleuze), it is proved in these pages the possibility that the sovereignty of the modern image does not reside predominantly in its formal values and purity, but in its power of resistance to understanding. Kant, Baudelaire and Lautréamont, with regard to the definition of the image irreducible to “realistic” perception, or Ingres, the last Goya and a more enigmatic Manet than merely plastic, guide us towards aspects (the quarrel of images against the signs, the notions of figurality and strangeness) and authors (Redon, Picabia, among others)

less attended by the historiography of the formal conquests and "autonomist".

Keywords: *Strangeness, Modernity, Image, Painting, Figurality.*

Crear una figura sin modelo de ninguna clase,
eso es arte.
Francis Picabia

El relato de las conquistas formales que sirvió a Alfred Barr para dotar de un sentido progresivo al cúmulo de obras europeas que constituían el fondo inicial del MoMA recibió hacia la mitad del siglo la "validación" teórica aportada por autores como Hans Sedlmayr y Clement Greenberg. Sedlmayr reconoció en las muestras mayores de lo que comenzaba a definirse como "arte moderno" la propiedad esencial y diferenciadora de constituirse en los términos de "ser totalmente 'puro'". Tal *pureza*, comprendida como categoría ontológica, y de la que este autor dice que podría también significarse con las nociones de autonomía o autarquía, habrá de cumplirse de forma "absoluta" (esto es, libre de toda causalidad que no sea la de la propia autogénesis de la obra) y desprendida de cualquier vínculo o hibridación con cuanto perteneciera a los medios y posibilidades de las demás artes, por lo que la exigencia de pureza debería entenderse como no siendo en nada lo que no se es sustancialmente. Así constata Sedlmayr el advenimiento de esta "purificación" autonomista:

Al igual que sucedió con la arquitectura, también la pintura, a través de una múltiple sucesión de acontecimientos enormemente estratificados y ramificados, que tiene lugar en el siglo XVIII, ha eliminado paulatinamente todos los elementos "heterónomos", a fin de llegar a ser autónoma en su totalidad. Cuando este proceso se aproxima a sus fronteras naturales surge la pintura "pura", "absoluta". Esto sucedió hacia 1910. Entonces aparecieron, con Picasso, Kandinsky, Malewitsch [*sic*] y otros, las primeras pinturas "puras"¹.

Por su parte, el influyente Clement Greenberg ha concedido a la "planitud ineluctable de la superficie del cuadro" el privilegio de que sea en ella donde se libra el combate de la pintura por el que la forma gana para sí la soberanía plástica que la hace moderna. "Y ello porque sólo la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico"². Muy poco después de que lo hiciera Sedlmayr, también Greenberg encuentra en la "pureza" el valor que

¹ Hans SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 27.

² Clement GREENBERG, *La pintura moderna y otros escritos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 113.

permitiera a la pintura obtener la capacidad emancipatoria por la que definir-se y proyectarse a sí misma.

Ambos autores sostienen su noción de pureza, y con ella la de autonomía, en la tarea de que la pintura sepa explorar y llevar a sus mayores logros cuanto pertenece de forma intrínseca a sus propios *medios*. Efectivamente, enseguida advertimos que esta propuesta —sobre la que se erigirán paulatinamente las poéticas de la Abstracción, ya desde el paisajismo romántico— tiene un umbral histórico bien preciso: el *Laocoonte* de Lessing (1766), el cual, si bien no es el primer documento en el que se establecen parangones entre las artes (práctica que es casi un género en el Renacimiento: basta leer a Durero, Leonardo o Cennini), no es menos cierto que nunca antes se insistió tanto en la diferenciación entre los “medios” y, sobre todo, en cómo cada medio —espacial o temporal— determina las posibilidades expresivas inherentes a cada arte. Y, todavía en el siglo XVIII, el proceso de estetización que alcanza a Kant nos ilustra acerca de toda una genealogía —e ideología— de la “autonomía formal” que el propio Greenberg ha convertido en lineal y hasta teleológica. Así, se estaría tentado a pensar que hay una historia de la pintura que, recibiendo de Kant los honores para su emancipación “formalista”, llegaría siquiera a Pollock, y que pudiera hacer de este el ejemplo culminante de la belleza libre kantiana, cuando la forma queda libre tanto de significar como de tener que existir más allá de la presencia plástica que es.

Cabría decir que este “vector” de la modernidad, el de la estetización y los formalismos —prácticos y metodológicos, *poiéticos* y hermenéuticos—, el de los plasticismos y sus conquistas imparables, el de las autorreferencialidades y autonomías, el de las purezas y los alejamientos seculares de la mimesis y la semántica, este vector, de tanta impronta en la pedagogía museística, se afirma mediante la elusión de otro vector moderno, acaso menos atendido por el discurso historiográfico legitimante, quizá menos cómodo para las disposiciones y didácticas operadas por la institución museística. Este otro vector tiene también su “génesis” en Kant, y, por cierto, también fue explorado por Manet. Pero sin tomar de ellos lo mismo; ni la forma sin semanticidad ni la plasticidad sin significación. Y sí observando, en cambio, cuanto aporta Kant a la teoría moderna de la imaginación y cuanto cabe situar en las pinturas de Manet cierto origen desde el que trazar la destitución y parodia de la significación (y no, insisto, ese otro origen, bien reconocido, que sería —desde Zola hasta Bataille— el de la pintura pura y silenciosa en la que nada se significa).

Enseguida retomaremos a Kant, para detenernos en su teoría de la imaginación, pero antes desearía precisar un poco más lo que nos ocupará en las próximas páginas. Lo que trato de proponer es que, de forma paralela a una modernidad radicada en los valores de pureza y autonomía, hay otro linaje de lo moderno que toma sus fuerzas de la capacidad que se da para sí la pintura —a partir del Goya más personal y subjetivo, el Manet más equívoco y menos

“superficialista”, Odilon Redon y también Seurat, algo después Picabia...— para permanecer *irreductible* a la lógica de la significación, a las hermenéuticas que persiguen su inteligibilidad. De este modo, junto al linaje, suficientemente teorizado (es más: su teorización es la condición de su secuencialidad), de la forma pura, sería adecuado darnos los medios para la comprensión de ciertas obras —no hilvanadas en una tradición ya fijada— que, digámoslo así, “suceden” en las afueras del vector hegemónico.

Ambos dominios modernos de la creación pictórica (acaso en algunos aspectos también fotográfica), el de la pureza de las formas y el de las figuras irreductibles³, comparten la condición soberanista de mantenerse *resistentes* a la significación. Hasta el punto de que bien podríamos convenir que fuera esta “potencia de resistencia” a dilucidación inteligible, a explicación disolvente de la singularidad impensable, a significación que acabe con la *presencia* misma de la pictorialidad, la que dota a las obras visuales modernas de su carácter más propio. Aún más: podría suponerse que esta potencia no es obtenida de una vez para siempre, sino que es justamente manteniéndose en tensión de sustracción respecto de la lógica de la identificación, en una tensión que, por lo mismo, no queda resuelta, como se compone —o se podría componer— el trayecto de la modernidad.

Esta tensa resistencia —más dinámica y cambiante que estática o estructural—, sobre la que la obra de arte se gana para sí, sumaría a la pregonada pureza del medio artístico la capacidad de permanecer en la “dureza” de no dejarse diluir por la intelección que la trae a significación (tanto de lo que significa como de lo que en ella, o por ella, se significa). O, formulándolo de otro modo, la soberanía por la que la obra moderna se gana para sí no puede desentenderse de la exigencia que le es principal: la de ser mirada. Y esta exigencia —esta nueva tiranía— crece de forma proporcional al grado de soberanía —sea la de la forma en su autonomía, sea la de la imagen en su resistencia a la significación— que la obra alcanza. Hacia mitad del siglo XIX, con enclaves fundamentales en Ingres y Goya, la pintura debe pagar el precio de la libertad formal; y este precio, como digo, es el de no poder permitirse

³ Está en el propósito de la “propuesta hermenéutica” que se presenta en estas páginas liberar a las figuras de la tiranía “abstraccionista” de las formas (o, más precisamente, las Formas). Ya Erich Auerbach se detuvo, en su libro clásico sobre la significación de la noción de *figura*, en las diferencias existentes entre ambos campos semánticos: “En el ámbito del uso platónico-aristotélico del idioma, la formación filosófica y retórica había asignado a cada una de estas palabras su campo semántico propio, trazando especialmente una clara línea divisoria entre *μορφή* y *εἶδος*, de una parte, y *σχῆμα*, de otra parte: *μορφή* y *εἶδος* son la ‘forma’ o la ‘idea’ que constituyen o informan la materia, mientras que *σχῆμα* es la ‘configuración’ puramente sensorial de dicha forma [...] Se imponía casi naturalmente que de *μορφή* y *εἶδος* se derivara *forma* en latín, que implica originariamente la idea de modelo; ocasionalmente, hallamos también la palabra *exemplar*; por el contrario, a *σχῆμα* corresponde casi siempre *figura* en latín” (Erich AUERBACH, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 47-8). La forma es molde y modelo; la figura es imagen plástica.

dejar de ser mirada. Antes de estas décadas románticas, y sobre todo post-románticas, la pintura sirvió a funciones simbólicas o de significación verbal, a los más altos poderes o a la reproducción de modelos existentes (que en ella quedaban representados y entendidos); esta “servidumbre” le concedía, no obstante, una densidad ontológica y hermenéutica que, llegados a Manet, será ya cosa del pasado.

Concentrando sus fuerzas en la nueva heteronomía de tener que ser mirada, la obra de arte despliega un mosaico de recursos para resultar “atractiva”. Jonathan Crary se ha referido recientemente a este contexto en su espléndido libro sobre las *Suspensiones de la percepción*, donde se sirve de las nociones de atención y espectáculo para definir el espíritu de las últimas décadas del siglo XIX, pero lo que desearía sugerir aquí es que, a la vez que se asiste en esos años a la intensificación de la espectacularización (y cabría preguntarse si no estamos de este modo ante la “continuación” del paradigma estetizante-formalista surgido en el XVIII), se hace posible hallar en la pintura del *fin-de-siècle* pistas hermenéuticas suficientes para integrar en la pregunta por la soberanía de la imagen moderna ciertos aspectos que no remitirían a la ontología espectacularista, sino a la potencia de extrañamiento que hace de la *irreconocibilidad* su agente de atracción más destacable.

Espectacularidad, por una parte, y, por otra, irreconocibilidad (sobre ella escribe Ortega unas líneas definitivas en *La deshumanización del arte*⁴) serían los recursos respectivos de dos vectores diferenciados de atracción de la mirada. Pero no solo. Porque ambos dominios *poieticos* deben enfrentarse a la lógica de la significación. El espectáculo debe convertirse en visualidad inmediata y absoluta, apartando de sí cuanto pudiera haber de signo legible. De este modo, las poéticas formalistas de la Abstracción, tomadas en su radicalidad, exigirían, para su contemplación desinteresada, rigurosamente “visualista”, la expulsión de los signos.

Sin embargo, habrán de ser las poéticas de la irreconocibilidad las que tensen su soberanía en una querrela con los signos que no culmina en su supresión o expulsión, sino en su *equivocación*. O sea: no se trataría de evitar la presencia del signo, sino de provocar su parodia, su avería, su entorpecimiento, consiguiendo que sea la imagen la que domine al signo (convirtiéndose para ello en aparición y no en mera apariencia o copia), vengándose

⁴ Como es sabido, es este factor de irreconocibilidad el que dota al arte moderno de su capacidad de “deshumanización”: “[...] el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar [...] No se trata de pintar algo que no sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa” (José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Ed., 1987, p. 28).

de él, invalidándolo, y, sobre todo, dejando en evidencia cuanto hay en él de cuerpo negado (desde el platonismo y el clasicismo: los dos grandes momentos de sometimiento de las imágenes a las Ideas). Dejemos esta *querella* sólo anunciada —a la espera de retomarla más abajo— y abundemos un poco más en la diferencia entre las formas puras y las imágenes irreductibles. Para ello, convendrá que reparemos en algunas declaraciones pertenecientes a la *Crítica del juicio*.

Es bien sabido con qué frecuencia recibe esta obra de Kant el honor de ser umbral de las estéticas formalistas, pero me parece que se atiende menos —si es que hay algo de Kant que se atiende menos, claro— a que en él se incubaba también esta otra tradición a la que venimos refiriéndonos, la de la imagen resistiéndose. Junto a la actitud estética retenida en la contemplación de la representación, sólo interesada por las cualidades de las formas y no por sus significados o por su veracidad en términos de existencia empírica, hay en la Tercera Crítica kantiana una concepción de la función imaginante —y por lo tanto una teoría de la imagen “creada”— que no debemos pasar por alto en el intento de elaborar una hermenéutica de qué sea la imagen artística moderna. Porque si bien este libro de 1790 lleva a su culminación muchos de los asuntos nacidos en el transcurso de los siglos XVII y XVIII (la propia teoría del desinterés, que se retrotrae al platonismo de Shaftesbury; o cuanto, en términos generales, debe el concepto kantiano de belleza a la tradición artística neoclásica de la que es coetáneo), desde los que se erige el monumento a la representación pura que es la *Crítica del juicio*, me parece que puede hallarse también entre sus páginas una estética *spectralista* —de la imagen como *aparición*— que nos abre el paso al Romanticismo (y que aquí visitaremos guiados por las proclamas de Baudelaire sobre la imagen).

[...] si en el juicio del gusto tiene que tomarse en consideración a la imaginación en su libertad, entonces ésta no es reproductiva, como sucede cuando está sometida a las leyes de la asociación, sino que tiene que tomarse como productiva y autosuficiente (como autora de formas libres de posibles intuiciones)⁵.

Y más abajo, en el epígrafe § 49, dedicado a las capacidades del genio, se lee:

A partir de la materia que la naturaleza real le ofrece, la imaginación (en tanto que capacidad cognoscitiva productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza. [...] Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de la asociación (que depende del uso empírico de aquella capacidad) según la cual tomamos prestada de la naturaleza la materia,

⁵ Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, p. 194.

pero donde podemos transformarla en algo totalmente diferente, a saber, en aquello que sobrepasa la naturaleza⁶.

La imaginación podrá ser, entonces, productora de lo nuevo (y no sin más, como todavía se sostiene en la Primera Crítica, *sintética* de lo aportado por la percepción): es un origen, un umbral de existencia nueva cuya naturaleza es la de ser imagen *insólita* o *imprevista*⁷. Imágenes que nacen de la libertad de una actividad dotada de suficiencia creadora para componer lo hasta entonces inexistente y, sobre todo, desconocido a la visión.

Es preciso que nos mantengamos en este mismo párrafo (“De las capacidades del ánimo que constituyen al genio”) para encontrarnos con la noción kantiana de *idea estética*:

Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje⁸.

La imagen que cumple la condición de ser “idea estética”, la cual nos llevará a la caracterización de la imagen capaz de *extrañarnos*, tiene su fuerza en *quedar por significar*: en permanecer inaccesible al entendimiento. Sólo entonces se nos aparece la imagen *en* su presencia, cuando esta se impone y no es habilitada para su uso como representación significativa.

Hagamos abstracción de los casi setenta años que transcurren entre la publicación de la *Crítica del juicio* y el *Salón de 1859* redactado por Baudelaire, más de medio siglo en el que la “facultad de Prometeo” ha disfrutado de una enorme consideración por parte de los poetas románticos ingleses, para encontrarnos con unas apreciaciones especialmente elocuentes acerca de la que recibirá los honores de ser “reina de las facultades”. Baudelaire enfatiza esta

⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁷ En el § 28 de su *Antropología en sentido pragmático* (Madrid, Alianza Ed., 2004, pp. 76-7), se lee sobre lo mismo: “La imaginación (*facultas imaginandi*) o facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto, es ya productiva, esto es, una facultad de representarse originariamente el objeto (*exhibitio originaria*), que antecede, por tanto, a la experiencia; o bien reproductiva, es decir, una facultad de representación derivada (*exhibitio derivativa*) que devuelve al espíritu una intuición empírica que habíamos tenido antes”.

⁸ Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, pp. 280-1. Y más abajo: “En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación agregada a un concepto dado, que está ligada con una tal multiplicidad de las representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no cabe encontrar para ella ninguna expresión que designe un concepto determinado; es, pues, una representación que permite añadir mentalmente a un concepto muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las capacidades cognoscitivas y enlaza al espíritu con el lenguaje en tanto que mera letra” (*Ibid.*, p. 284).

expansividad de la imaginación impregnando con ella a las otras facultades: “Ella toca a todas las demás; las excita, las envía al combate. A veces parece que vaya a confundirse con ellas, y sin embargo permanece siempre siendo ella misma”⁹.

Pero además le atribuye la capacidad de *descomponer* lo que recibe y de crear, mediante la disgregación de lo que se nos daba unido, un mundo nuevo: “Ella *descompone* toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen sólo está en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo [...]”¹⁰. Esta potencia de desobediencia respecto a las representaciones regladas por los criterios metafísicos o estéticos de orden, armonía, unidad, cuales son los sostenidos a lo largo del clasicismo y el neoclasicismo, requiere del artista que se dé a *recomponer*, de forma original y fuertemente subjetiva, un mundo inaugural; que se entregue a la tarea prometeica de alterar las significaciones conformadas en la estabilidad de lo dado como idéntico a sí mismo. En este punto, merece leerse lo que el propio Baudelaire nos presenta como “la fórmula principal” de la verdadera estética:

Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana quedan subordinadas a la imaginación, que las pone a todas a la vez bajo su dominio¹¹.

Corresponde a la libertad de la función imaginante disponer del orden recibido, jugando a los equívocos y las arbitrariedades, a las suspensiones de la verosimilitud y a las obstrucciones de la reconocibilidad. En rigor, podríamos suponer que esta superioridad de la imaginación conllevará el aniquilamiento definitivo de todo realismo “copista”. La imaginación obtiene con todos los honores la potencia de insurgencia respecto a la ecuación que dota de mayor crédito ontológico a lo real percibido que a lo posible sugerido. Sus imágenes gozarán al fin de la mayor libertad¹². A cambio, deberán concentrar todas sus fuerzas en la seducción del espectador.

⁹ Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 1968, p. 397. Y en el contexto de sus escritos sobre Poe, había declarado: “La imaginación es una facultad casi divina que ante todo percibe, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas entre las cosas, las correspondencias y las analogías” (*Ibid.*, p. 350).

¹⁰ *Ibid.*, p. 397.

¹¹ *Ibid.*, p. 399.

¹² Clément Rosset define la imaginación en clave moderna dotándola del factor de *sugerencia*, diferenciándola de la imaginación servil de la percepción y auxiliar de la memoria a la que otorga la capacidad de *evocación*: “Tal es esencialmente la concepción de la imaginación que se puede llamar clásica: la imaginación es una sensación no únicamente disminuida (como lo muestran todos los análisis de la imaginación que oponen la palidez de la copia a los vivos colores del original), sino sobre todo una sensación constreñida [...]. Si al contrario

Pudiendo descomponer la identidad de lo recibido ya significado y dotada de las condiciones de crear *lo otro*, la imaginación se afirma como el medio prometeico con el que la obra de arte se resuelve ahora, en términos ontológicos, bajo la exigencia de *producir* imágenes y no sin más de reproducirlas; o sea: de crearlas y no sólo de recrearlas para la complacencia estética.

El tercer nombre en este trayecto por la soberanía de la imaginación es Lautréamont, de quien tomaremos un motivo suficientemente conocido: la mesa de disección en la que se produjo el encuentro de un paraguas y una máquina de coser. Vale la pena que acudamos al Canto VI de *Los Cantos de Maldoror* (1869), donde, en el contexto de definición de la belleza, nos topamos con una "imagen" cuya potencia de asombro es de difícil atenuación:

[...] si miráis hacia donde la calle Colbert confluye con la calle Vivienne, veréis, en la esquina formada por el cruce de ambas vías, a un personaje que muestra su silueta y dirige su ligera marcha hacia los bulevares. Pero acercándose más, cuidando de no atraer sobre uno mismo la atención del viandante, se advierte, con agradable asombro, ¡que es joven! Desde lejos, en efecto, se hubiera dicho que era un hombre maduro [...] Es bello como la retractilidad de las garras en las aves rapaces; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blancas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tensada de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, ¡como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección!¹³

Más allá de la extravagancia que se figura en la reunión de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, quisiera reparar en el adjetivo empleado en la frase con la que esta imagen se nos da a ver: tal encuentro (*la rencontre*) es *fortuito* (*fortuite*). La palabra latina de procedencia es *fortuitus* ("azoroso"), y con ella se significaría lo inesperado, lo que llega traído sin determinación causal identificable, de modo casual. Lo accidental de este encuentro no participa de la lógica de la verosimilitud: es ajeno a lo creíble. Es justamente esta indiferencia a las leyes ilusionísticas de la verosimilitud la que subyace en la atracción de los surrealistas por lo azaroso, en tanto que se *abren* en el acceso a lo insólito unas posibilidades cognoscitivas que de otro modo no nos serían propicias. Lo imprevisto es, para Breton y los suyos, un umbral

se considera la imaginación como un poder de sugestión de imágenes libres y emancipadas respecto a lo real, extrañas al lote de imágenes ofrecidas a la percepción ordinaria, la función de la imaginación no consistiría ya en evocar las percepciones, sino más bien en distraerse en la producción de 'representaciones' tan preciosas como que ellas no representan nada de lo ya conocido, es decir, no representan nada" (Clément Rosset, *Fantasmagories suivies de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, París, Éditions de Minuit, 2006, pp. 94-5).

¹³ LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, París, Bordas, 1970, p. 200.

privilegiado de revelaciones de gran valor transformador. El artista es el que ve en las imágenes “conocidas” lo todavía *por significar* (aquellos “nexos secretos”, aquellas *correspondances* de Baudelaire que nos llevarán hasta el primer De Chirico).

Contra lo conocido y sus hábitos, la máquina de coser y el paraguas *están ahí*: se nos aparece la imagen que los acoge sobre la mesa, la imagen *por* la que se crea esta posibilidad (en rigor: imaginaria) indiferente a lo previsible. Esta imagen “surreal” posee la potencia de lo que permanece en las afueras de la significación: imágenes provocadoras de perplejidad, perturbadoras, capaces de desorientarnos en tanto que *continúan aún por significar*. Sólo entonces se nos muestra la imagen *en su presencia*: cuando se impone y no es reducida —apartada— a su uso como representación significante. Es entonces cuando la imagen se cumple como acontecimiento y aparición.

Como vengo diciendo, la imagen (se) aparece al romperse el signo, y es por esto por lo que, desde Nietzsche a los surrealistas, el trabajo creador requiere de la tarea destructora. Lautréamont, provocando la imprevisión de las imágenes, y Nietzsche descubriéndonos en *Verdad y mentira en sentido extramoral* (escrito en 1873) que el lenguaje designativo no es más que construcción “humana” de signos, propician la apertura de nuevas posibilidades onto-cognoscitivas para lo que no es más, pero tampoco menos, que creación imaginaria, fundación de lo extraño, imagen ajena a las exigencias de lo real: *indiferente* a ellas y, por esto, dotada de potencia liberadora (de las tiranías de lo dado hacia la creación de posibilidades imprevistas). La imagen extrañante habrá de liberarnos a condición de *alterarnos*, de tomarnos, ella absoluta, en la participación —y no en la contemplación teórica, estética— salvadora de lo desconocido.

De las evidencias de la significación “saltamos” —más que transitamos— a las apariciones de las imágenes mostrándose a sí mismas. Desde las *homotopías* de la identificación, caemos en las alteraciones de la identidad y las estrategias de obstrucción de los signos. La mesa imaginada por Lautréamont es, con prioridad sobre la concitación de objetos heteróclitos que en ella “acontece”, máquina creadora de extrañamientos.

Llegados aquí, creo que podríamos afirmar que este vector de la imagen soberana, el que se enfrenta al signo minándolo de equivocidad, el que avanza confundiéndonos, tiene en la formulación de la imagen-fantasma, o simulativa, tal y como se presenta en el *Sofista* y a la que el propio Deleuze se ha referido de manera fundamental, su definición hermenéutica más completa. Detengámonos en extraer de las páginas de Deleuze cuanto pudiera alumbrarnos en lo relativo a la naturaleza de la soberanía de la imagen y la índole simulativa y usurpatoria de lo real que parece serle propia.

Deleuze se pregunta, a la manera de Nietzsche, por la *inversión del platonismo* restituyendo cierta escisión originaria, determinante para el porvenir

occidental de las imágenes, fijada en el *Sofista* (235 d) entre las imágenes producidas por la técnica figurativa (*tékhnē eikastiké*), esto es, copias sin otro cometido que el de reproducir sus modelos con obediente e inequívoca fidelidad, y aquellas otras, las imágenes-simulaciones, que “sólo aparentan parecerse” (236 b); entre las imágenes que se cumplen prestándose a que por ellas se alcance el modelo, y las apariencias afanadas en quedar ellas mismas “por delante”, imponiéndose como presencias engañosas.

Sin embargo, desde el momento mismo en el que se acomete esta diferenciación inicial ambos términos se vuelven confusos, borrosos, indefinidos, y la razón de esta frustración de la mencionada división, por la que se quiso proteger a la imagen-copia separándola del falso pretendiente que es la imagen-fantasma, radica en que el simulacro no tiene más identidad que la de ser *potencia* capaz de producir equívocos e ilusiones. Su poder mayor radica en su capacidad de invalidación del vínculo, respetuoso de lo real, entre el modelo y la copia. La imagen-simulación “no es simplemente una falsa copia, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo”¹⁴.

Ante la amenaza de que la “legítima” relación de subordinación de la reproducción al modelo o al original, cuyas existencias pueden verificarse, sufriese el sabotaje del simulacro, el cual sabe aparentar parecerse a lo que sin embargo no existe, Deleuze nos descubre la intención de Platón: “Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de *refouler* [inhibir, reprimir] los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, impidiéndoles salir a la superficie e insinuarse por todas partes”¹⁵. En este mismo sentido, pueden leerse estas otras palabras pertenecientes a *Différence et répétition* (1968):

Todo el platonismo está construido sobre esta voluntad de cazar los fantasmas o simulacros [...] Es por esto por lo que nos parece que, con Platón, se toma una decisión filosófica de la mayor importancia: la de subordinar la diferencia a los poderes de lo Mismo y la Semejanza supuestos como iniciales, la de declarar la diferencia impensable en ella misma, y enviarla, a ella y a los simulacros, al océano sin fondo¹⁶.

Quedémonos, de la lectura de estas líneas, con las referencias que en ellas se hacen al lugar o posición al que los simulacros son condenados: “encadenados al fondo”, “al océano sin fondo”; y retengamos para nuestro propósito una simple consideración: la inversión del platonismo habría de consistir en la emergencia de los fantasmas conquistando para sí el espacio imaginario de la superficie insondable.

¹⁴ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, París, Éditions de Minuit, 1969, p. 295.

¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

¹⁶ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, París, P.U.F., 1968, p. 165.

Es justamente esto, mostrar, hacer aparecer, imponer la presencia, cuanto se lleva a cabo en el arte moderno, dedicado de este modo a desarrollar operaciones de emergencia de los simulacros liberándolos de las ideas, de la exigencia de responder a la verdad y, con ellas, del vínculo de validez cognoscitiva entre el original y la copia, el modelo y su reproducción¹⁷.

“Se define la modernidad por la potencia del simulacro”¹⁸, escribe Deleuze. El ensayo de interpretación que aquí compartimos toma la forma concisa de esta pregunta: ¿cómo “se implica” la historia del arte moderno en la historia moderna del simulacro? Y, según lo entiendo, cabría responder que la implicación es *radical*, hasta el punto de que los dominios de saber y cultura que designamos como “arte moderno” son constituidos —o configurados...— por la insurgencia de los simulacros. El arte moderno transcurre en tal caso como *destino* en el que la imagen-fantasma venga la inhibición a la que fue sometida por las exigencias de verdad impuestas por el platonismo y el clasicismo. El arte moderno transcurre en el conocimiento de “esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias”; su saber es el de la técnica simulativa (*tékhné phantastiké*).

En este sentido, cabría referir a ciertas prácticas artísticas del siglo XIX —cierto Goya, cierto Manet, Cézanne, Odilon Redon— las palabras que Ortega dirige, en *La deshumanización del arte*, a la pintura de su época:

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella [...] Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente¹⁹.

Donde creíamos encontrar, en el signo, transparencia y transitividad, además de un funcionamiento impecable —o sea, imperceptible— y la voluntad afanosa de negar su propia contingencia, de imponer alguna univocidad, arbitraria pero sosegadora a fuerza de *repeticiones*, nos topamos abruptamente con desarreglos, con desajustes, ante presencias en inmanencia donde quisimos que hubiera puzles ilusionándonos con algún sentido bien fijado: estable y estático. Habitable por el entendimiento y sus órdenes.

¹⁷ Vale la pena disponer de las propias palabras de Deleuze: “Invertir el platonismo significa por tanto: hacer subir los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos y las copias [...] El simulacro no es una copia degradada, posee una potencia positiva que niega el original y la copia, el modelo y la reproducción (Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, p. 302).

¹⁸ *Ibid.*, p. 306.

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, José, *op. cit.*, p. 27.

Enseguida nos detendremos en las conquistas debidas a Manet, pero prestemos ahora alguna atención a Ingres y Goya, con los que podremos conformar una secuencia en tres momentos a través de la cual se altera la *episteme de la representación*. El primero de ellos, Ingres, “sacrifica” la centralidad que debe merecer el motivo-modelo retratado a la apoteosis sensual de la pintura. El “caso Ingres” es especialmente revelador, precisamente por estar en el momento más álgido de esta tensión que a la vez que se extiende el Romanticismo irá decantándose hacia la presencialidad plástica de la imagen.

Cuando la mirada recorre las texturas que visten a *Caroline Rivière* (1805), las carnaciones de *La gran bañista* de 1808 (M. del Louvre), o incluso la majestuosidad de los ropajes de *Napoleón I* en su trono (1806), los retratados —sus pequeños rostros— se vuelven actores secundarios en el drama por el que la pintura busca su triunfo. Hay tal voluptuosidad de texturas, de reflejos, de detalles en filigrana, que nos olvidamos de los personajes; nos *desinteresamos* por identificarlos. Como si quedaran “desaparecidos” entre la expansión (“invasiva”) de la imagen en presencia. El olvido que Chardin se dio contra la sustancia identificable que todo lo invisibiliza, dándose al rescate de los fenómenos, reaparece en estos primeros años del siglo XIX de una manera casi escalofriante: donde Chardin ponía ciruelas y tabaqueras, Ingres pone damas de la alta sociedad que quedan relegadas a simple pretexto para la pintura. La perfecta transparencia ilusionística (culminación de la mimesis en este neoclasicismo ya estéril) debe competir con la soberbia creciente de la imagen, hasta el punto de que el signo identificatorio padecerá el “acorralamiento” de la plasticidad más ostentosa y menos referencial. Al fin, la función representacional irá cediendo a la imposición de la presencia figurar.

Por su parte, Goya lleva a cabo el derrumbe de la lógica de los signos (otro modo de llamar a las ingenierías de la alta significación de la “belleza ideal” neoclásica), la cual no consigue ya reprimir el cuerpo de las imágenes. La belleza, perfectamente rígida, acaba por resquebrajarse, dejando escapar los disparates, los caprichos, las apariciones grotescas, los muros plenos de fantasmas y monstruos. Con Goya advertimos la insuficiencia de los signos para dar contención y sentido a la locura o a la nada (no están lejos Jean-Paul o Hölderlin). La belleza cae arrastrada por la razón y lo grotesco da figuras deformes al descalabro de las Formas y sus componendas estetizantes. Acerca de este derrumbe del viejo templo de las significaciones revestidas de belleza, escribió con lucidez Georges Bataille:

Goya, sin duda, por sus medios, se parece a aquellos que edificaban, que adornaban el templo del pasado; pero desde la tensión de todas sus fuerzas, desde el interior, minaba su fundamento: él no significó más que una disonancia, un terror donde quedaba negado lo que el edificio tenía que expresar como su propia razón de ser. El templo tenía esta misión: proteger, consolidar —afirmar—. Goya, desde el interior, proclamaba a gritos la

impotencia del templo para apaciguarlo y el absurdo, la crueldad, la podredumbre de todo el edificio. Goya es el incendio del templo en medio de la noche, la contrapartida dolorosa, negativa, convulsiva del academicismo, cuyo sentido positivo es la muerte: la decrepitud —la muerte— y el vacío irremediables²⁰.

En Goya, el signo padece extravíos ya ingobernables por la lógica de la representación. Las fuerzas de las imágenes no se prestan ya a ser compuestas y conducidas hacia el sentido (de ahí cuanto también tiene Goya de *sublime terrorífico*). Las imágenes, insurgentes, pierden la referencialidad y todo se llena de fantasmas, de apariciones sin mundo compartido ni tramas de signos comprensibles.

Treinta años después será Manet quien alimente a los fantasmas consiguiendo “naturalizarlos”: logrando hacerlos pasar por reales. Una naturalización con restos inverosímiles, con ciertas *disfunciones* irreparables. Leamos a Clark:

Algo decisivo ocurrió en la historia del arte en torno a Manet que redefinió el curso de la pintura y de otras artes. Quizá podamos describir este cambio como una especie de escepticismo o, al menos, incertidumbre en cuanto a la naturaleza de la representación artística [...] Lo que me parecía más impresionante de ellos era la evidencia de una inconsistencia franca y palpable en la representación, y no el hecho de que la imagen se preservara de algún modo al final del proceso. La atención se desplazó y este desplazamiento tuvo dos consecuencias: por un lado, el énfasis en los medios materiales con los que se construía esta ilusión y este parecido; por otro, toda una nueva serie de propuestas respecto a la forma que debía adoptar la representación, en la medida en que pudiera hacerse sin mala fe²¹.

Manet juega con signos que ya no sirven; por eso su pintura es irónica, paródica, “fea” e ininteligible. “Ofrece a nuestros ojos la loca oscilación de una aguja imantada que nada orienta”²². Invalida al signo trayéndolo a evidencia, haciendo que se le vea la imagen que es (y que niega). Esa es la crisis de la referencialidad que con él se anuncia de forma definitiva a través de la ironía practicada mediante dos estrategias de resistencia de la imagen: haciendo callar al signo (enmudeciéndolo), liberando a la pintura de toda elocuencia²³,

²⁰ Georges BATAILLE, *Manet*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia / IVAM, 2003, p. 48.

²¹ Timothy J. CLARK, *The Painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*, Nueva York, Knopf, 1985, p. 10.

²² George BATAILLE, *op. cit.*, p. 34.

²³ “Desde el instante en que las poses elocuentes de los modernos lo irritaron, la exigencia de Manet se reveló en esta impaciencia: de lo que se trataba —algo bastante extraño— era del

y obstruyendo la legibilidad de la composición, sea con la opacidad de las “manchas” o con detalles que no se dejan integrar en el flujo de la representación reconocible. Es esta centralidad de los detalles en detrimento de la función narrativa, esta ostentación de lo figural contra el tratamiento figurativo de las imágenes, la que la libera, para incomodidad del ojo académico, de tener que servir a la historia:

Esos achatamientos acusados, esa supresión de los matices intermedios no tienen por sí mismos más sentido que el de ser una novedad, y sin embargo contribuyen a liberar la pintura del antiguo atolladero de la elocuencia: contribuyen a insinuar el momento en el que el objeto que se esperaba ya no es nada sino esa sensación inesperada, esa vibración pura y agudísima que se ha hecho independiente de la significación atribuida²⁴.

De este modo, las imágenes se vuelven “indecorosas”, excesivamente presentes, sin narración que las redima ni ideas que las ennoblezan. Y los signos se nos descubren impregnados de un espesor que entorpece su lectura. Por todo esto, Manet sacrifica el signo sin dejarlo escapar:

El intento de un deslizamiento en el que se pierde el sentido inmediato no supone una negligencia respecto al tema, sino otra cosa: sucede como en el sacrificio, que altera, que destruye a la víctima, que la mata, *sin ignorarla*. Después de todo, el tema de los lienzos de Manet está menos destruido que rebasado; más que anulado en beneficio de la pintura desnuda, está *transfigurado* en la desnudez de esa pintura²⁵.

Manet sabe que la imagen “vive” de ser mirada y deja de ser visible al ser leída-entendida. Es por esto por lo que su pintura despliega las mencionadas estrategias de *resistencia* de la imagen y de *atracción* de la mirada. Y es por esto por lo que se vuelve “ininteligible”²⁶ y radicalmente visible. Théophile Gautier acierta: “Estaríamos dispuestos a disculpar la fealdad, pero verdadera,

silencio de la pintura. El pintor necesitaba liberarse; debía entregarse libremente al arte de pintar, a la técnica, al canto de las formas y los colores” (*Ibid.*, p. 41).

²⁴ *Ibid.*, pp. 84-5.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁶ A este respecto, Michael Fried ha escrito que “[...] su interés por la instantaneidad no le llevó a representar un momento dado de una acción, sino, más bien, a evocar lo que vino a entenderse como *instantaneidad de la mirada, de la propia percepción visual* [...] Una de las estrategias fundamentales de Manet para lograr esto en *Déjeuner* fue la ruptura tajante con la exigencia de inteligibilidad dramática y narrativa” (Michael Fried, *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 216). “Para Duranty, el carácter ininteligible del conjunto era la piedra de toque de una nueva mirada rápida que era artísticamente legítima: dicho de otro modo, en su análisis del arte de Manet, el lugar de la gran narración de *histoire* de los cuadros de historia de David de 1780 lo ocupa una supuesta narración de la percepción donde el pintor trata de representar una escena tal y como se le aparece a *primera vista*” (*Ibid.*, p. 219).

estudiada, realizada por algún efecto espléndido de color. Aquí no hay nada, y siento decirlo, más que la voluntad de atraer a cualquier precio la mirada"²⁷. Tanto como Marius Chaumelin, un crítico de la época, quien se refiere a *Déjeuner á l'atelier* y a *Le Balcon* diciendo que "ambas son ejemplo del deseo de Manet de llamar la atención a cualquier precio"; "todas estas figuras parecen decirnos: ¡miradme! No piensan en nada más"²⁸.

Extraviadas del mundo, de sus signos continuos y complejos, estas imágenes fantasmales se aparecen sin poder ser atrapadas por la significación clausurante y estabilizante. La imagen-fantasma *figura en falso*: "Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia [*phántasma*]?", se preguntaba el Extranjero del *Sofista*. El trayecto seguido por la imagen extrañante, desde Goya y Manet hasta Bacon, compone el relato de sus propias "hazañas" para sustraerse de cuanto, en virtud de la inteligibilidad, las *reprime* y relega a la condición de mera reproducción del modelo.

En su libro sobre Francis Bacon, donde usa la categoría hermenéutica de *lo figurado* de Lyotard, Deleuze, refiriéndose a los modos característicos de la pintura del dublinés, aprecia muy bien esta doble vía de resistencia a la *figuración*:

No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que ante todo no se deben reunir en un mismo marco, sino que la propia Figura está aislada en el cuadro, por el redondel o por el paralelepípedo. ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter *figurativo, ilustrativo, narrativo*, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figurado, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo figurado a lo figurativo²⁹.

Es preciso que dediquemos el último tramo de estas páginas a la naturaleza usurpatoria y falsificante de la imagen-fantasma, comprendiendo que esta voluntad suplantadora de lo real forma parte de la identidad del arte moderno. La imagen simulativa *des-realiza* lo tenido por "mundo real" y produce efectos ilusionísticos contra todo fundamento metafísico, causal o sustancial:

²⁷ Georges BATAILLE, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Michael FRIED, *op. cit.*, p. 218.

²⁹ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Éditions de La Différence, 1996, p. 9. "Hay dos maneras de sobrepasar [*dépasser*] la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación" (*Ibid.*, p. 27).

La copia es una copia dotada de semejanza, el simulacro es una imagen sin semejanza [...] puede, sin duda, incluso producir un *efecto de semejanza*, pero es un efecto de conjunto [*effet d'ensemble*: efecto de impresión general], todo exterior, y producido por medios totalmente diferentes de aquellos que trabajan en el modelo³⁰.

Minando de contingencia y equívocos el orden aplicado a lo real, *irrealizándolo*, las imágenes falseadoras —apariciones haciéndose pasar por copias autorizantes de la mismidad— despliegan para ello estrategias de desestabilización del sujeto respecto a las distancias protectoras obtenidas por el entendimiento y la actitud estética al convertir el mundo en su representación.

Sobre esta pragmática de usurpación por la que el simulacro se hace con el destino del arte moderno, ha escrito con inesperada contundencia Ortega y Gasset en su “Ensayo de estética a manera de prólogo”, de 1914:

El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN. Podrá, dentro del ámbito estético, haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas, pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal: primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad³¹.

Superada la tentación inmediata de asignar estas palabras a los hallazgos cubistas, además del *papier collé*, recién obtenidos en aquellos años por Picasso y Braque³², advertimos que la declaración de Ortega de una enorme gravedad ontológica y no sin más estética, otea un horizonte mucho mayor, y es que esta voluntad de “aniquilación” de los objetos del mundo, de “trituración de la realidad” es *esencial* al destino del arte desde el Renacimiento, tal y como explicita en “Sobre el punto de vista en las artes” (1924) situando en aquel umbral instaurador de la época moderna “la desrealización progresiva del mundo”³³.

³⁰ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, p. 297. La cursiva es mía.

³¹ José ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 171.

³² Sobre el cubismo de Picasso, escribe Ortega (*Ibid.*, p. 202): “en sus cuadros más escandalosos y típicos, aniquila la forma cerrada del objeto y, en puros planos euclidianos, anota trozos de él, una ceja, un bigote, una nariz [...]”.

³³ *Ibid.*, p. 204. No quisiera, sin embargo, que confundiéramos esta voluntad de irrealización, inherente a las artes desde su génesis renacentista, con aquella otra que Ortega cifra en la noción de deshumanización, siendo esta una especie de “des-antropomorfismo” practicado de modo específico por el arte de las vanguardias y con el que se persigue llevar al mínimo la “reconocibilidad”, con el beneficio de opacidad que esto implica para la soberanía de la representación (porque, claro está, la representación artística quiere ser mirada, y no pasar por transparente o reconocible). “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de

Cuando hay arte “moderno”, desde cuando lo hay, lo real debe ser atacado —ha debido serlo— por la fuerza de las formas. Por la imposición de las imágenes. Quizá pudiéramos decirlo mediante una fórmula algo simplificadora: el arte *se realiza* a la vez que niega lo real³⁴. De este modo, el sentido contenido hacia el final de las líneas citadas obtendría su mayor evidencia: lo que el arte busca —circunscribiéndolo por mi parte a su historia desde la época renacentista y de forma particular al dominio de las imágenes— es erigirse en su *irrealismo*; esto es, en la desautorización de lo recibido y tenido por real. Es la “actitud” de desobediencia, necesaria para cualquier conquista de soberanía, lo que Platón condena en el fantasma: la posibilidad misma de que cuente con la sabiduría de fascinarnos sin prestarse a las exigencias “realistas” (siendo el *realismo* una ideología de creencia en lo dado por real). Sin ceder sus fuerzas ilusionísticas, como sí hace la imagen-copia, al arraigo de la verdad (la identidad sin alteridad, las ideas sin los fantasmas...).

Tomando la afirmación de Ortega como señuelo, valdría la pena darnos a la tarea de reunir las “pruebas” de esta propensión denegadora intrínseca a la creación artística en el transcurso de la modernidad. Propensión que se elaborará de forma creciente y con especial énfasis entre las artes de la visión, las que se sirven —utilizando la precisión de Lessing— de “signos naturales” y a las que debemos toda una constelación de ingenierías dirigidas a la *usurpación irrealizante*; desde el sistema renacentista de la perspectiva hasta las diversas virtualidades digitales. Mediante la acción de muy diversos procedimientos de *desrealización*, “las artes de la imagen” han conquistado su soberanía *sosteniéndose* en la tensión de un duelo con los “objetos reales”; haciendo de esta confrontación inconclusa la condición principal de su trayecto de afirmación.

Entre la copia y el fantasma, entre el trampantojo y la fotografía, entre los inicios del género de *naturalezas muertas* y las pinturas de Tom Wesselmann o las fotografías de maquetas-simulaciones de Thomas Demand, entre las escenificaciones de Tintoretto, los *tableaux vivants* del XVIII y las escenas compuestas por Jeff Walls, la vocación de *irrealización* se ha mantenido como una constante inherente al itinerario de las artes visuales. Cabría decir que

un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis [...]” (*Ibid.*, p. 28). El asunto, que también estará en las páginas de 1945 de Merleau-Ponty sobre Cézanne y en las de Heidegger sobre *Nietzsche* (1961) de la enajenación artística de lo tenido por “humanizado”, de la potencia de extrañamiento actuando contra los ensimismamientos antropomórficos, nos ocupará extensamente en el curso de estas páginas.

³⁴ No está lejano este Prólogo de Ortega del cuadro de René Magritte *Tentativa de lo imposible* (1928; la versión fotográfica es especialmente reveladora de lo que aquí se propone), en el que el pintor figurado en él —es un autorretrato— está “creando” la figura de una mujer; pero, animados por las palabras del filósofo, podríamos sostenerse a la vez y con la misma veracidad —o sea, con el mismo grado de delirio hermenéutico— que el pincel es la herramienta con la que *borrar* a una mujer “real” (y que este suceso es aquí reproducido como un acontecimiento ocurrido realmente).

el destino de la imagen es, por encima de otros, el de relegar lo real para ella *anteponerse* a la visión. Lévinas nos da a este respecto unas palabras fundamentales:

La función elemental del arte, que se reconoce en sus manifestaciones primitivas, consiste en proporcionar una imagen del objeto en lugar del objeto mismo [...] Esa manera de interponer entre nosotros y la cosa una imagen de la cosa tiene como efecto separar la cosa de la perspectiva del mundo³⁵.

Liberado de sus significaciones y servidumbres habituales, el objeto recibe los honores estetizantes de ser convertido en imagen. Para que se produzca esta conversión, radical, de mutación de la cosa en su imagen, no basta “mirar”, sino que se requiere saber apartar el mundo, saber eliminar el mundo que sobra a las imágenes.

En *La época de la imagen del mundo*, Heidegger sitúa el núcleo mismo de la modernidad en “el proceso que introduce el arte en el horizonte de la estética”³⁶. Y en fechas próximas a este conferencia, dictada en Friburgo en 1938, el pintor René Magritte se detuvo en explorar las posibilidades irónicas propiciadas por la confusión entre el cuadro y el paisaje: *La belle captive* (1931) inaugura un motivo que se continuará con las pinturas que, compartiendo el título de *La condición humana* (de 1933 es la versión de Washington; otras fueron realizadas en 1935 y 1948), con el que nos muestran la capacidad de la representación artística para asimilar —para “absorber”— *el mundo exterior*. Para *tapar* cuanto pudiera quedar fuera de ella misma³⁷.

Y es por esto por lo que la actitud estética se da a la contemplación del objeto sin mundo (no es otro el *objeto estético* “definido”, con plena expulsión de lo mundano, por Kant). En este sentido, no conviene obviar la última frase de la cita de Ortega: es “el objeto estético” el que busca desprenderse de todo cuando perteneciera a su misma dimensión mundana. Y tal apartamiento deberá ser recibido como un triunfo estético.

³⁵ E. LÉVINAS, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000, p. 69. En su escrito sobre “La realidad y su sombra” (1948), se lee a este respecto: “El procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir un objeto por su imagen. Imagen y no concepto” (E. LÉVINAS, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, Madrid, Trotta, 2001, p. 47).

³⁶ Martin HEIDEGGER, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Ed., 1995, p. 76.

³⁷ El propio Magritte ha descrito este motivo explorado en algunas de sus pinturas: “Colocaba, delante de una ventana vista desde el interior de la habitación, un cuadro en el que se representaba exactamente la parte de paisaje cubierta por el cuadro. Él se encontraba, para el espectador, tanto en el interior de la habitación, en el cuadro, como en el exterior, en el paisaje real” (René MAGRITTE, *Écrits complets*, París, Flammarion, 1979, p. 111). En una versión reducida de esta misma conferencia, aparecida en el n° 2 de *L'invention collective* (febrero de 1940), Magritte reproduce estas mismas líneas continuándolas de este modo: “Es así como nosotros vemos el mundo. Lo vemos como exterior a nosotros mismos, y sin embargo sólo tenemos una representación hecha por nosotros” (*Ibid.*, p. 144).

Se nos presenta de este modo un espacio de problematización que dejaremos sólo sugerido: la imagen se mantiene en relaciones con el mundo, pero su posición no es ya la de subordinación, al haber ganado la potencia y la soberbia de relegar el mundo *al fondo*. Como si el mundo quedara dispuesto para ser el decorado en el escenario jugado por las imágenes, tal y como se produce en *El show de Truman*, la película de Peter Weir. Esta sería la forma artística predominante de aniquilación de lo real³⁸, de la culminación en el proceso de disolución del mundo en sus imágenes. Y, desde aquí, cabría preguntarse por la reversibilidad y hasta confusión entre la soberanía de la imagen y la falsificación del mundo; por la desaparición de la alteridad en la clausura hiperrealista de la mismidad. Cuando vence el simulacro —y sus gestiones de digitalización de lo real—, la imagen *realizada* actúa dejándonos sin tiempo y sin ficción.

Cabría pensar, llegados aquí, que el cumplimiento hiperreal de la imagen-fantasma se vuelve contra el arte moderno que le dio su génesis. Y lo hace realizándose en la espacialidad de la pantalla o en el plató. A cambio, acaso quede, para el viejo arte moderno, conducir su soberanía —posiblemente ya inservible— hacia el encuentro melancólico con lo negado por la pragmática comercial de las superficies.

Luis Puelles Romero
Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía
Campus de Teatinos
E-29071 Málaga
lpr@uma.es

³⁸ También Maurice Blanchot ha incidido en este punto: “La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad” (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, p. 345). “La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal y como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse” (*Ibid.*, p. 354).