

# IMAGEN DE LA DESTRUCCIÓN. ESTÉTICA DEL VÉRTIGO.

Por: Miguel Ángel Ramos Sánchez.  
Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN.** *El cuño técnico de la cultura actual ha desordenado el marco tradicional en el cual la imagen podía persistir. El ojo ordenador y la representación contemplativa tradicional fracasan ante la velocidad vertiginosa con que nos inundan hoy las imágenes: el ojo ya no ve, sólo vibra. El autor propone una Estética del vértigo, cuyo propósito es volver a lograr un encuentro entre la concepción tradicional de las imágenes, lo cual significa hoy una defensa de la pintura, y la presencia evanescente propia del vértigo técnico de las imágenes actuales. Esta Estética del vértigo aboga de nuevo por una facultad de juzgar reflexionante, capaz de afrontar la finitud con sobriedad y pragmatismo.*

**PALABRAS CLAVE:** *Imagen, conciencia estética, estética.*

**SUMMARY.** *The traditional context for images has been discomposed because of the main technical stamp of nowadays culture. Images fall over us hastily, and as a consequence the eye works not as an organiser nor does the usual contemplative attitude. The eye sees no more, it just vibrates. Hence, the author proposes an Aesthetics of Vertigo. Its purpose is to conciliate the traditional conception of images (which means today a defense of painting) and the vanishing character proper to the present images technical vertigo. This Aesthetics pleads for a reflexive faculty of judgement, able to face finiteness soberly and pragmatically.*

**KEY WORDS:** *image, aesthetic consciousness, aesthetics.*

## La doble horizontalidad del representar.

En la escena final de *2001, a Space Odyssey* (1968), Stanley Kubrick siente la necesidad de expresar el fin del viaje argonáutico del astronauta David Bowman y para ello diseña una de las más certeras experiencias de la imagen moderna: sobre un plano-contraplano, un sueño alucinatorio de imágenes deshiladas hacen que el ojo del viajero vibre, se agite, casi se desvanezca frente a la experiencia de la representación, frente a unas imágenes seriadas por un sistema al que no es posible oponer ninguna contrapartida. No existe ya visión clara y distinta, sino una percepción bastarda, compuesta por mezclas espacio-temporales, por la diferencia entre espacio y tiempo, por la velocidad. Nuestro siglo y nuestra modernidad han interpretado mediante testigos artísticos esa experiencia de los límites en los que toda imagen persiste, de quien quiere comprender un espacio y tiempo ya no extáticos, sino en perpetuo cambio. A esa metamorfosis veloz del mundo hay que unir una segunda: la contrapartida de quien mira, la certeza de quien observa, que ha sido también difuminada. A la multiplicidad de un mundo en cambio tecnológico corresponde el relato de la multiplicidad psicológica, perceptiva, corporal del observador. El ojo que vibra. Dos movimientos enfrentados a tal velocidad que no facilitan las detenciones y reducciones a los que estamos acostumbrados en la estética clásica. Estas páginas intentan narrar este encuentro que define la mirada moderna; intentan hablar sobre el vértigo de la

representación, apoyándose en la concepción más tradicional de las imágenes. Una estética basada en el punto de vista como lugar de contacto de una conciencia, en bucle sobre sí misma y devolviendo así unidad a las percepciones, con las diferencias que tienden desde este instante a simular unificaciones móviles, pragmáticas, de los datos de la sensibilidad, propone la existencia de dos niveles horizontales. Una primera delimitación se situaría en el horizonte de la muerte, el acontecimiento insospechable, donde las certezas terminan y es imposible toda diferencia en cuanto ya no es posible llevar nada más allá, donde la posibilidad se abre por completo configurándose como movilidad infinita, *posibilidad de la posibilidad*. Éste es un horizonte escondido, donde lo inminente se confunde con lo que es posible presentar, reino de la indiferenciación o *afuera absoluto*. El segundo horizonte correspondería etimológicamente a lo que es posible presentar como delimitado, habitando y generando una línea simbólico/problemática mediante la construcción y lectura de la imagen, del lugar del pacto temporal entre posibilidad abierta y presencia definidora. Como tal, su función es hacer presente aquello que escapa a toda definición dentro de lo finito, conservar la esencia abierta en las presencias, que tienden en esta función a declarar su tensión a representar lo escondido, detrás de lo representable y aun de lo pensable. Desvelar la luz mediante figuras que a la vez permitan la opacidad, necesaria para que los objetos que atienden a un sentido que los excede puedan ser presentados a la vista. La oscuridad extrema del primer horizonte, la muerte literal, tapada por el segundo, es semejante a una luminosidad extrema, como la luz pura y la oscuridad pura serían esencialmente idénticas. La imagen, como charnela que posibilita la habitación del mundo construye su figura paradójica en este giro –luz, sombra, oscuridad– que debe construir para el *horópter* (para quien crea un punto de vista en el cual comprende la apertura del primer horizonte), su primera inminencia que llamaría a presencia el pliegue de indiferenciación luz–oscuridad en la cual se construye la indiferenciación extrema del segundo. Las relaciones primeras de este punto de definición –donde se sitúa quien mira– serán con objetos que en su multiplicidad quieren congregarse en un primer lugar de unidad: la imagen, para desembocar en la llamada al desorden absoluto de la muerte (orden absoluto al mismo tiempo), como espacio–tiempo donde todas las posibilidades se producen simultáneamente. Lo simultáneo y lo instantáneo serán las dos formas de autopresentación que el espectador inmóvil en el punto de vista conjuga como instancias semejantes, aunque antagónicas, de aparición de las dos fuerzas en conflicto: la expansiva, que tiende a desdibujar lo separado, y la contractiva, donde la unidad tiende a concretarse mediante detenciones. El desarrollo paralelo a la tierra de las líneas móviles de definición de un territorio desde un punto de vista, posee una contraposición en la verticalidad que crea la sistematización que supone proponer un lugar de concentración. Desde la asunción de la verticalidad, primera definición plástica de la vida como aquello que se opone a ser asumido por lo *ctónico* y que se resiste a acumularse en ello, lo vertical –aquello que va a la cumbre– se convierte en vértice, lugar de rotación de lo real, lugar de confinamiento y definición del mundo. La pareja vértice–vértigo queda asumida en la figura del conocimiento que transforma a la figura del *horópter* en una substancia inquieta, que debe crear cumbre en lo horizontal por medio de las imágenes para poder atisbar las inminencias sucesivas que los horizontes ocultan. La pareja de

conceptos en movimiento es la de aplazamiento, como creación de diferencias – etimológicamente la similitud es reseñable– y el emplazamiento, la situación o disposición de un centro para el pensar.

En la composición de distancias de un componente al que definimos por obstrucción a la mirada, por contraste cromático con el fondo y situación tacto–espacial, se establece un punto fijo donde esas recurrencias encuentran contrapartida. Si definimos la esencia del objeto como su movilidad, separada de las abstracciones o violencias metafísicas que suponen su esencialización, las cuales promocionan a la vez nuestra capacidad de conocimiento, la contrapartida generada en el sujeto también corresponde a esta movilidad. Mediante la introducción en el logos filosófico de la *duda* (doble especular), el sujeto ya no está en la base de la sujeción de los fenómenos. Se produce el vértigo, tan común a las figuras de nuestra modernidad, y que podríamos definir como una variación doble, simultánea desde el objeto y el punto de vista, que supone una presentación o antesala de la variación infinita, desde infinitos puntos de vista al tiempo, en la que se presenta lo real. Cumbres de desvelo, pero cumbres soportables, que lleven la inquietud a efecto y proporcionen sosiego en la movilidad del deseo, en la exacta definición de la quiebra que nos sería insoportable. La tendencia a la sistematicidad proviene de esta combinación de distancias entre horizontes y vertical, de giros mesetarios y proposición ficticia de cumbres. Aplicando a la imagen de giro que seguimos, las fuerzas de atracción y expansión se transforman en la sistematicidad, en fuerzas de convergencia de datos y de control de la diversión (doble), divergencia o diversidad de éstos. En el horizonte, como respuesta, encontramos la amplificación del punto de vista propuesto como centro, vértice de la mirada y vértebra del cuerpo, génesis a su vez de vértigos, hacia una tensión acumulada de puntos que esconden y al tiempo revelan una inminencia simbólica. En ella el cielo y la tierra parecen pactar en algunos paisajes, confundirse en otros, diferenciarse con una nitidez humana, aclarando siempre la naturaleza escindida del observador al comparar la distancia de separación con lo imposible de conocer directamente.

Nos acercáramos a una nueva descripción de horizonte, al decir que es una ampliación en la forma de conocimiento, en la forma de aspiración y de configuración de las ideas de una persona o de un grupo de personas, una tentación a ser sobrepasado, como quiere la definición que Bataille propone para el límite, el *horos* griego que presta raíz a la definición aquí defendida. Establecida la distancia y la necesidad inquieta de superarla, los sistemas de construcción de cumbres para la mirada del hombre semejan *horizontes artificiales*. Si ampliamos hasta lo artístico el uso astronómico de este objeto, para el que la mirada es un espejo mantenido horizontal empleado para observaciones experimentales, hasta la necesidad de doblez, de pliegue mimético de las apariciones mantenidas en tensión, lo que ellas no pueden contener o circunscribir, como en las antiguas disputas iconoclastas, sino imprimir como ausencia, en la realidad de la *homoiosis*. La disputa clásica entre iconoclastas e iconómulos se fundamentaba en la confianza, en la capacidad de las imágenes para encerrar o representar el misterio del mundo, el más allá divino. El aprisionamiento del rostro y la diferencia entre grabar (*graphein*) y cercar (*perigraphhein*), expresa la

característica de definición espacio–conceptual de los medios de representación (Baudinet, 1989, 153). La *hemoiosis* como concepto puede ser actualizada en este punto de nuestro estudio a través de las palabras de las *Antirréticas* de Niceforo el Patriarca, que explicitan la diferencia entre inscripción y circunscripción:

«Tanto y tan bien que hay circunscripción cuando hay perímetro y determinación de un objeto contenido y definido, o bien cuando existe delimitación de una cosa dotada de comienzo y de movimiento, o también cuando se da comprensión de un objeto de pensamiento y conocimiento. Lo que no entra en ninguna de estas categorías es incircunscriptible» (Baudinet, 1989, 160).

El uso experiencial de objetos, disposiciones, movimientos o pensamientos conforma la gradualidad que este contacto de necesidad entre horizonte y punto de vista disponen. La relación es conflictiva, pues la hemoiosis que produce no es una identidad completa –lo que supondría una desaparición de las distancias– sino un parecido formal «que indica una dirección de la mirada y no un lugar de reconocimiento» (Baudinet, 1989, 153). El observador pasa a ser testigo de una dirección, y como ordenador del transcurso secuencial de los acontecimientos, comienza a configurar una historia de los hechos, como señala Rocco Ronchi al recordarnos la coincidencia en la raíz de historia de los sentidos de *id > ver*, ser testigo e *historie >* indagación, búsqueda, investigación (Ronchi, 1996, 5 ss.). Los objetos arrojados hacia la historia crean las huellas o los vestigios a seguir para configurar el mundo en un orden relativo. El espejo como símbolo de este horizonte artificial, colocado contra el ojo, dobla las presencias creando una nueva realidad, paralela a la vez que más elevada espacialmente que la actual. El ojo recibe de este uso una nueva figura, recibe la herida al ser tachado, rasgado por este juego de espejismos que circulará entre lo congelador del reflejo y lo aleatorio del *murmullo*, la alucinación de presencias que siempre se muestran a distancia y que comportan ruido sobre la claridad de lo perceptible, introducción de desorden o desmesura. Los materiales se disponen como escalas que deben ser arrojadas y que por ello deben poseer una entidad fantasmática, *membranosa*, sólo existente en cuanto separa, sólo posee identidad dentro de la relacionalidad que quiere expresar, y expresan sus diferencias de organización en relación con los efectos de asalto, a la *transhorizontalidad* que propugnan, a través de las funciones de diferenciación y sistematización que los constituye internamente –como lenguajes– y de las asunciones de indiferenciación que deben salvaguardar, para que su tensión se encuentre siempre desplegada hacia lo no contenido en ellos. Tienden la unificación necesaria al referirse a esta doble horizontalidad, pero en ella nunca encuentran el sentido acabado, completo, la explicación última de sus pasos, ya que si el movimiento sucediera de esta forma determinada, los lenguajes perecerían en el enfriamiento y el horizonte desaparecería al ser algo ya visto, ya determinado. El horizonte es móvil, conjunción de puntos vistos desde otro, privilegiado por el pensamiento que tiende a la identificación en la unidad, prometiendo un más allá siempre invisible, siempre renovado en su ilimitación constitucional.

La imagen, como presentación de lo eternamente inminente, de la promesa rota del horizonte, imagen dividida según las especificaciones del problema concreto que quiera

dilucidarse y de las virtualidades perceptivas que despierta, es en ese dividir *membrana*, en cuanto sólo en esa repartición de las cargas surge la presentación de un algo que sobrepasa la pura fisicidad de los medios presentados, haciéndolos atender al suplemento que les acompaña, a su membranización en cuanto desrealización en la promesa fantasmal de lo no contenido e incontenible en ellos. Materiales que en esa estrategia de *diversión* como plegado, que llamamos arte, son distraídos en favor de un más allá del horizonte nunca presente, siempre con sentido. Un más allá que siempre es un abismo, el lugar donde ya no existen referencias, donde el espacio y las distancias se presentan sin relación: «La primera respuesta al abismo es el vértigo. En el vértigo somos presas del espacio todo, él mismo caído en el abismo de una desbandada universal y en torno a nosotros» (Maldeney, 1975, 150). Oculto en la respiración y en la explicación que los manuales dan de ella, se encuentra un conflicto doble: la oxidación u oxigenación de la sangre que es fin de la hemoglobina y medio, puente, transvasadora de oxígeno a los tejidos. El momento en que lo exterior se convierte en carne y sangre es lo que conocemos por *ósmosis*, literalmente, el empuje de, en este caso, un gas, para traspasar una membrana plasmática y hacerse cuerpo, instante abstraído del tiempo e imagen del tiempo mismo en el que el exterior o la materia se hacen abstruso, es llevado a lo escondido, replegado en el tiempo interior de la duración bergsoniana. Según Bergson, el cuerpo es un conjunto de costras resistentes, de pedazos de materia detenidas en un periodo de tiempo por un filtro tenaz. La Sensibilidad, tal como Kant nos la presenta (*KrV* A 19, B 33), es un término de relación para esta figura, punto medio o membrana golpeada por las sensaciones que proceden de los fenómenos, traspasada por y de su materialidad. Desde esta paradójica membrana los fenómenos serán *organizados* –hechos órgano u organismo– por el entendimiento. Espacio y tiempo son el tejido imposible de esta membrana, las figuras del conflicto, escisión perpetua en la que el cuerpo no alcanza jamás equilibrio, despedazado y creado por este tránsito. Dos caras, en el conocimiento «sensación» y «concepto» o «intuición y pensamiento», unidas y siamesas en una misma forma que toma prestada su materialidad de la torsión que enfrentan estas dos infinitudes y las configura como punto en movimiento. De uno a otro infinito, su encuentro sólo puede ser una figura que genera una violencia sobre los hechos, como la de una cinta de Moebius, dos perfiles reunidos por el conocimiento. La membrana plasmática en la que la sangre se reúne con el oxígeno posee el mismo tipo de inmaterialidad o de existencia prestada, sólo existe si el exterior permanece, la desaparición de uno de los términos sería también la de su medio. Cada figura se encuentra fuera de sus goznes, el oxígeno tendido hacia la hemoglobina, separada a su vez del aire por la selección molecular de la membrana que al tiempo procura la desaparición de los compuesto tóxicos, nitrógeno y ácido carbónico, para que realmente es(x)piremos muerte, expulsemos el peligro. *Aire fijo* es la curiosa denominación que la química antigua daba al ácido carbónico, en el que la petrificación, *la completa inmovilidad*, como gustaba repetir Pascal, *es la muerte*.

La pintura es la llave de la mirada, una de las más veraces estrategias de disminución de la intensidad de los materiales que propone esta asunción, llamada de lo presente a lo oculto, mediante los medios de la bidimensionalidad. Imagen reducida a lo plano y sus medios, asociada en el fresco a los soportes de la habitación, techo y suelo –protecciones–

y que desde el viaje de su concepción tectónica a su moderna presentación como cuadro, nos proporciona una trayectoria para la escritura de la aventura de la mirada moderna. Aceptando que la mirada es el órgano privilegiado para el primate defectuoso y antinatural que somos, la pintura es la realización máxima del entrecomillado de esa función, su máxima puesta en entredicho. En «comillas» también trasluce el sentido membranático: todo objeto es, al tiempo, lo cortado y la cortadura, la voz media entre el acto, la acción y el vacío que se construye entre ambos momentos. Los datos inmediatos de la conciencia por vía visual, la luz que se concreta en diferencias cromáticas —semiopacidades— y que se abstrae hacia la opacidad de su integración consciente, en líneas de profundidad en primer caso, en diferencias objetuales de fondo y forma en un segundo periodo, para formular la relacionalidad de un mundo al asociarse a la perspectiva cultural, de la memoria y el lenguaje. El camino de la pintura coincide con el camino de la dificultad frente a lo habitual, que tiende a sofocarnos en la inconsciencia. Es, por negación entonces, búsqueda de una conciencia más alta a través del reflejo que ésta produce en los materiales *provocados* al frente, al igual que en la relacionalidad que ellos pueden provocar en otra mirada, en otra lectura de disposiciones materiales, dispuestas hacia el diálogo como casas que desprenden humus para la inquietud y la pregunta. La relación es, pues, determinada para el arte por una referencia continua a los datos primeros de nuestra conciencia y, desde ellos, de nuestra concepción del mundo, pero devueltos y reintegrados en bucle, ya que percepción y lenguaje son co—originarios. Desde esta perspectiva el arte posee un poder determinante en los cambios de concepción de los ordenamientos posibles de lo «real», pues abarca y crea la pregunta en su arco máximo, tiende fundacionalmente hacia ese momento, y así podríamos también hablar de una característica *artística* en filosofía y religión, o hablar del arte como una de las más completas y complejas formas de pensamiento, al utilizar las figuras más flexibles para el análisis de las concepciones del mundo, como observamos cuando reconstruimos la forma de pensamiento de una civilización perdida a través de un fragmento de su arte. La capacidad de concentración de un poema, de un ídolo o de una máscara para representar el ideario colectivo de un pueblo, son prueba de este poder de resumen, como defendemos ahora, constitutivo de la esencia primera del arte, generador del recorrido que abarca desde los datos iniciales de la conciencia a los más ocultos de la memoria de la especie.

El primer paso de la pintura, como proceso de reducción fundamental de la mirada del que se han suprimido la ambientalidad que determina en algún modo la arquitectura y la escultura, así como el movimiento que caracteriza a las formas de la presencia real, tanto como a sus parientes cinéticos modernos, será el extrañamiento ante la presencia de la luz desnuda. Por supuesto, un camino. La circularidad de un recorrido que se plantea para que una vez paseado sea la condición de la movilidad la que modifique las perspectivas sobre cada punto y sus relaciones. En el principio la luz, invisible si no es a través del recorrido que la *extraña*, haciéndola ausente, y desde esa distancia creada o ganada con artes, permite una vuelta a un comienzo ya modificado. Las detenciones crean en el extremo, la oscuridad, y en segundo término, su combate con las goetheanas semisombras del color. En el principio, sin posibilidad de ser alcanzada, fuera del sentido étimo de percepción (fuera de alcance)

se encuentra una luz incolora, pues precede a todo color, a toda objeción. La línea y el poder de diferenciación que ella conlleva, se asimila al choque de esa luz que se difunde, que se propaga «sin resistencia ni pérdida»: «La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz» (Deleuze, 1983, 92). Este fenómeno natural básico, de excitación y respuesta, es una manifestación, para Goethe, de la separación y el contraste, la mezcla y la fusión, la exaltación y la neutralización, la adición y la distribución, es la gran y primera instancia distribuidora, la que señala las diferencias al crear líneas que delimitan la posición y disposición de los objetos en nuestro enfrentarnos constante a ellos. La primera gramática depende de una *delictica* que nos enseña las distancias *hasta* los objetos, para deslizarnos mediante el reconocimiento inmediato y sutil de las gradaciones de color que el aire introduce entre los objetos, en la distancia y (o)posición que guardan entre ellos. Al igual que el aprendizaje de un idioma comienza por el establecimiento espacial de las diferencias, un sistema relacional demostrativo, esto/aquello, yo/él, comienza por nuestra propia movilidad e in/dependencia con respecto al exterior. El dibujo nacería en este paso, como una abstracción de esta territorialización, de los poderes de definición de la pintura reducidos a la calidad de contraste del color. Los objetos, descritos por una línea son representaciones de su capacidad de ser o estar separados de un fondo: la línea representa la paradójica membrana que diferencia y une, la asunción del color en el recorrido humano del trazo, memoria de un movimiento provocado.

La figuración visual plana nace en este extremo que aclara el dibujo, como pretensión humana de concebir una representación pura de la luz, mediante la fijación química – seguimos aún la *Teoría de los colores* de Goethe– de la fugacidad de esa luz invisible. En su término, es una representación *ritualizada* del comportamiento de nuestro conocimiento en relación con la luz, la preparación experimental de probetas de luz lenta donde pueda observarse la acción de lo peligroso en cuanto inexperimentable. En este punto la pintura tiene que ver con la visibilidad, con la substancia que la luz presta para que el proceso de percibir sea posible, y para que las separaciones originales, los juicios, comiencen. Pero también tiene relación la pintura con el hacer posible la visión, ya que los procesos de relación que plantea son paralelos al conocimiento; nuestra capacidad experimental de entender las relaciones que nos exceden, en cuanto presentidas, es hacerlas patentes, sentidas, asentadas en una configuración experimental de materiales arrojados para adivinar y dominar el mundo que se crea en este acto.

En el fondo de todo deseo humano hay una necesidad de unificación como huida de la multiplicidad cancerosa de los fenómenos, en los que deberíamos habitar sin guía de la reflexión, si la facultad de unificación que las imágenes que lanzamos como bastones para indagar las esencias de la realidad no nos cubrieran. El afán de negación, la negatividad hegeliana, es la fuente del proceso por el que podemos acogernos a una astucia con la que terminar nuestro poder y violencia de extracción de datos de la realidad, como hacemos de ella una morada. La imagen percibida tiene su fundamento último y primer momento en la *capacidad de reducción*, seguida de una concreción relacional del hecho sesgado hacia

una posible línea de desarrollo; el mundo reducido a su mapa para evitar que nos perdamos en sus devaneos, mucho mayores de lo que –literalmente– pudiera imaginarse. Anhelos fáusticos y desmesurados –fuera del alcance de lo humano si no fuera lo humano ese estar fuera de sí continuo– por inmortalizarse a través de las presencias y compañías de lo otro; inmortalidad prestada a cada una de las presencias que se intentan salvar de lo cambiante para descubrir en ellas asideros, figuras –la *idea* platónica sería su arquetipo de alejamiento hasta fuera del mundo– con que comenzar la apoteosis de aquello que soporta y sobrevive en la intempestividad y alocalización. La imagen debe conservar su fondo jánico y paradójico, por un lado salvando la multiplicidad de las apariencias, que son tomadas en consideración y creadas en su diferencia por el poder de expresión de lo individual que duerme en el arte: tentación del instante, creación de la diferencia específica de cada hecho, construcción de la individualidad insobornable por la tendencia tranquilizadora de su inserción en algo que la sustente, que permanezca tras su carga de devenir descompuesto, que no encuentra cuerpo en el cual detenerse y convocar duración ficticia. Salvar los fenómenos mediante su inserción en entidades manejables y a la mano, sería el fondo técnico de todo intento de reducción asociado a imagen. Su reversibilidad procura desde su uso marcado por la concreción de algún poder, hasta el desvanecimiento en ella de cualquier tentación de intencionalidad. En cuanto reducción de una multiplicidad de engaño y peligro a una unidad controlable, configura la creación de un valor, según el criterio que la lectura de Nietzsche hecha por Heidegger confiere a éste, un punto de vista. Y desde él puede crearse –creerse– la apariencia sistemática del mundo, en el que se pliegan los aspectos posibles, infinitos, de los fenómenos, hasta la imbricación de las posibles relaciones con uno de ellos centrados por una decisión o primer corte de valorización. Como en cualquier relato mitológico, es la pragmaticidad del valor el que constituye el fundamento de su creación y perdurabilidad. Por mitológico entendemos, desde la creación paradójica de cada imagen, atendiendo a la presencia constante de un fondo reversible, la creación de una serie de conexiones que posibiliten un relato globalizador, desde el que se tienda a explicar la totalidad y ordenación de los puntos del horizonte, que no debemos olvidar, corresponden al desarrollo de *una* mirada sobre una serie compleja de fenómenos, que, lejos de ser cómplices prediscursivos de nuestros fenómenos, aparecen en cuanto tales en el instante de ser observados, ofrecen sus aspectos al convertirse en espectáculo. «Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas» (Foucault, 1970, 44), y esa violencia es interesada, posee un ser intermedio que la direcciona para convertirse en un apoderamiento, o generación de poder, sobre la realidad a través de sus imágenes. Técnica y arte, unidas en su principio como medio de afianzamiento del conocer sobre el medio, comparten esta función, «mágica» en su esencia, de sustitución de lo real por su imagen. Para el pensamiento mitológico, tal como lo define Cassirer, se produce una adecuación absoluta, sin fisuras, entre la cosa representada y lo que la cosa «es» en realidad (Cassirer, 1923–29, II, 63 ss.). Poseer la imagen, al igual que poseer la capacidad de crear imágenes, es una forma de control sobre el transcurso imprevisible de lo real.

Las características de la imagen, tal como se esbozan hasta este momento, vendrían dadas en primer lugar por la movilidad metafórica que produce, en el devaneo entre el ojo



y el espacio abierto por él. La imagen es en esencia viaje o comunicación de extremos, sus figuras míticas serían las de Caronte/Hermes, psicopompos fúnebres que ponen en comunicación los trayectos entre dos mundos, habitando exactamente en la grieta que no puede cerrarse, y que conserva el atractivo olor de la enfermedad (como en el caso de Filóctetes). Poner en contacto las dos orillas de lo hendido mediante una estrategia que arroja materiales y los ordena precariamente, es el caso de la artificialidad artística, que tendría su contravoz en la observación desinteresada, la interiorización de la naturaleza y de la propia percepción en las religiones menádicas. La figura media que navega por este río de separación produce reverberaciones de lo incomprensible, del más allá del horizonte sobre el que quisiéramos —estamos obligados a— alzarnos, reflejos que como membranas proporcionan el campo osmótico de la comunicación entre lo mostrado y lo oculto, base de la comprensión *simbólica* del conocer. El reflejo es identidad *quiasmática* entre lo distinguido en los cortes del conocimiento. El reflejo, la imagen y la demora que ésta proporciona sobre la velocidad infinita —relación sin medida ni *ratio* ente tiempo y espacio— de lo alejado de la posibilidad de conocer. La demora y la doblez del arte: multiplicación no facsimilar sino creativa del mundo, aumento de este mismo mundo con el lenguaje al que está unido y que en nuestra más cercana modernidad, previsiblemente anunciada desde principios de nuestro siglo por el giro lingüístico y la retórica nietzscheana, toma la entidad de una nueva naturaleza que, al reflejarse a sí misma, asume la disposición en bucle que funda nuestra desconfianza en el lenguaje, al disminuir la convencionalidad irreflexiva sobre su papel, tomando su misma condición de posibilidad como una de las preguntas radicales de nuestra civilización moderna. Cuando aumenta la autorreferencialidad de los signos disminuye su capacidad de explicación o de comunicación con lo eludido en y por ellos. De esta forma podrían analizarse las obras de Cézanne, en las que lo representado es ante todo la capacidad representacional de la pintura. El *work-in-progress* joyceano cambia sus personajes naturalistas por el más radical del lenguaje, aventuras y aperturas de las palabras, serían las sentencias que influyen con una vitalidad maligna en nuestra cultura. El ojo se siente reflejado en el horizonte artificial que, con el nombre de arte, es utilizado para ver más allá. Es a sí mismo a quien mira, como figura creada en ese mismo mirar. La reacción es evidente y moderna: vértigo.

La capacidad de unificación de materiales dispersos, diversos y heterogéneos, conduce a las posibilidades de control técnico sobre las esencias que se suponen más allá de ellos, la capacidad de percepción vuelve a coincidir con su aspecto étimo de captura. Desde la conciencia de una mirada *háptica*, en la que no existía distancia entre lo observado y lo real, que debía plantearse el problema de asimilar la capacidad táctil como la que nos produce mayor grado de certidumbre espacial, hasta la visual, asediada continuamente por la duda, los fantasmas, espejismos, sueños... nuestra modernidad ha pasado a una asunción de la duda cartesiana en la que la visión no es más que una imagen de aquello que al presente podemos o no conocer. Según arcaicas teorías de la *hapticidad* —introyección y extroyección luminosas— que planteaban el contacto físico de las partículas que objetos y ojo emitían (la celebre frase de Kepler, *Ut pictura, ita visio*, que muestra el engaño óptico último sobre el que la imagen descansa), la imagen abre nuestro desconocimiento e

inseguridad sobre el mundo: es decir, la imagen ya no corresponderá con exactitud al original. Descartes, cuyo *Discurso del Método* como establecimiento del sistema de la duda sobre la capacidad del conocimiento, auxiliado en último término por el salto irreflexivo de la fe, fue publicado en 1637 como prólogo a su *Dióptrica*, es el antecedente más claro de la asunción de esta duda como método racional por la filosofía kantiana. El sistema de formación de la imagen, o de captación última de las estructuras de presentación de ésta, será nuestra forma de relación con un mundo del que poco más podemos saber *en realidad*. Durante siglos el ojo ha sido objeto de privilegio en nuestra relación con el aparecer y lugar de estudio de toda relación, desde la perspectiva, óptica, psicología, teoría del conocimiento: quizás por la preeminencia física del canal procedente de nuestra situación erecta y que ha configurado a este órgano como el de mayor complejidad morfológica, que posee en el medio óptico dieciocho veces más neuronas que en el canal acústico, todo ello alimentado por la predominancia de la enculturación por la lectura y los medios visuales. El resto de los canales sensitivos se reparten un escaso diez por ciento del material informativo, que suplementan con una mayor ambigüedad en los datos y una mayor capacidad de evocación de contenidos no clarificados por la diferenciación intelectual, lo que ha hecho que construyamos el sistema del arte con relación a la diferenciaciones visuales, a la llamada sinestésica desde ellas a los componentes excluidos por la predominancia de esta mediación, a la vez que el olfato, el gusto, el tacto y el resto de los sentidos han sido degradados a un estadio inferior, cuando no obviados casi en su totalidad en la construcción de lo cultural. La relación clásica que establece Proust entre la memoria involuntaria y la evocación por parte de sonidos, olores, sabores o epifanías visuales, en lo mínimo serían un claro ejemplo de ello. En el pensamiento occidental, la pregunta por la visión ha sido desde los griegos una investigación por la certeza en el proceso de conocer, una instauración temporal de verdad que ha de esperar hasta la revolución científica del XVII para regresar al escepticismo de base, a la relativización del percibir y de la validez del conocer en que nos encontramos. Los campos etimológicos relacionados con la visión determinan una estructura completa de ordenación racional de los datos: la raíz indoeuropea *id* hace coincidir lo histórico con la idea, procedente de la visión (*video*), a través de la imagen (*eidola*), al igual que la raíz *spek-* reúne las ramas de la capacidad reflectante o reflexionante de las imágenes con lo real en *espectáculo*, *especulación*, *escepticismo*, etc. Todas las teorías de la luz lo serán sobre el abismo perceptivo y más exactamente sobre los puentes que la razón dispone sobre él al nombrarlo como herida.

Hasta la llegada de Kepler, las teorías del ojo van a desarrollarse sobre la certeza del tacto, sobre la necesidad de que éste sea completado por el tacto para procurar seguridad perceptiva, al ser su naturaleza cambiante en sus componentes. Tamaño, color, distancia, forma e incluso cualidad dependerán del punto de vista, y necesitarán de la objetividad que el tacto ofrece al utilizar como centro e instrumento la referencia al propio cuerpo para formar una sensación que permanezca, capaz de formar substrato, constancia para la percepción y confianza en lo real. Deleuze, al recuperar el término *háptico* –*sustitución de óptico*, *formación del griego haptó*, tocar–, reivindica en la obra de Francis Bacon esta capacidad de formación intersensitiva, y en definitiva, de seguridad en las correspondencias

que se nos muestran, y que es la base de los más primitivos tratados sobre la luz; la visión es ante todo contacto real entre el ojo y lo percibido, sistema que se pliega y ofrece a un ojo ampliado en mano, tacto sutil del color, la textura, la movilidad, la sinestesia. Como antecedente de esta posición cabe citar la articulación de los conceptos de distancia óptica en la obra de Adolf von Hildebrand, quien en su obra de 1893 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (El problema de la forma en la obra de arte)*, asociaba a la pareja cercanía/lejanía, entendida como taticidad/perspectiva, el conferir unidad a las imágenes que en la sensación más cercana son menos comprensibles. Wölfflin tomará esta idea en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1915)* como afirmación de la polaridad lineal/pictórico, demostrando en ella la primacía de lo visual sobre la percepción táctil, la que suponemos de mayor cercanía y por tanto prensil o absorbadora del objeto, la que produce la captación más completa de éste. Para Wölfflin, el arte, en este punto de predominio, detecta la primacía del aparecer sobre el ser, la necesidad de distanciamiento para la percepción y la cognición del mundo, producido mediante una ascensión gradual, que desde lo físico y erróneo —la múltiple «redondez corpórea»— del tacto llegará a la unificación perspectiva, desde un único punto de vista, que tiene en la figura de lo plano su componente central (Wölfflin, 1915, 57–65). Podemos retrotraer la revitalización del problema de la unificación, la certeza visual y la *hapticidad* hasta su aparición en el pensamiento griego, para determinar la búsqueda continua que las relaciones entre visión y verdad han determinado como *historia de la mirada*.

Si algo se persigue, fáusticamente, en estas páginas, es vislumbrar algo más allá de las imágenes concretas, mediante las cuales se han articulado las distintas decisiones artísticas, su composición en un *dispositivo relacional*, que debería identificarse con una imagen desprendida de toda concreción, aunque alejada de todo intento trascendental; definir el espacio intermedio que cada presentación concreta produce dentro de los distintos territorios artísticos, como puesta en dirección o en relación de las invariantes que las distintas imágenes han provisto. Pero la pregunta, con la que se abren estas páginas, sigue o debe seguir abierta ¿qué es una imagen? No existe una característica central en la imagen, a no ser que se tome la capacidad de salvaguarda de apertura de los sentidos, la multiplicidad virtual que procesa en cada objeto al convertirlo en espacio de plegado del mundo, como un lugar concreto. Siguiendo a Jiménez (1989, 195), se ha comenzado a definir la imagen como una instancia previa a todo desarrollo, sobre el que se fundamenta la posibilidad de conformación de sentido, en el que debe ser incluido también su capacidad antropológica. La imagen precede a la formulación del hombre, aun es su garantía, la posibilidad de su constitución como un plexo de conciencia que irradia y produce el movimiento que se identifica con lo vital. En su doble movilidad constitutiva, se sitúa en las fronteras de lo inhumano, en el horizonte hundido por lo irrepresentable, lo que excede cualquier frontera y sólo es sentido como inminente. Evidentemente, esta reflexión ha de producirse en las fronteras de un siglo caracterizado por un agrupamiento ecléctico y destructor de toda configuración direccional o moral para el uso de las imágenes. Las herencias de Plotino y de San Agustín, sobre las que descansan las reflexiones de Hegel y Schelling, y por ende, las estéticas de Heidegger, Sartre y Adorno, deben seguir siendo revisadas en cuanto

imágenes que *dan que pensar*, según la definición de Deleuze. Para los primeros autores citados, la imagen es una figura transversal, moralmente direccionada según las divisiones platónicas de alto y bajo, pero que debe ser comprendida desde la experiencia luminosa que la atraviesa. El simbolismo cristianizante de la luz es la base de esta caracterización separada por dos polos que se comunican en un juego de reflejos: el hombre es un reflejo de la luz divina, el *resto* o la memoria de la caída *por* la luz. El sistema de construcción moral cristiano tiene un sentido claro de dirección, al identificar la fuente de la que emana la energía de la luz en el cosmos ordenado con un único punto. El sesgo pedagógico de su estética es el que define como función única para la imagen ser el movimiento que conduce hacia ese punto. Todo varía si aquello que debe ser realizado como fundamento de dirección, la figura de Dios o la totalidad, se considera a la vez una creación humana. Todo cambia si la idea de totalidad es analizada desde la razón, o si se considera que la figura de dios no existe más allá de la creación humana. Este vuelco fue considerado la mayor desmesura bíblica, la promesa por la serpiente al hombre de ser como Dios, ejemplificada en estas páginas por la *hybris* fáustica. Si Dios es una imagen del hombre, o si los papeles puestos en relación por la tradición estética son intercambiables, nos encontramos frente al reflejo de un reflejo, frente a una imagen especular que derriba toda perspectiva dirigida desde o hacia cualquier punto. El proceso romántico de crisis, desde Goethe y Beethoven hasta su conclusión por Nietzsche o Webern, es la narración de esta *autonomía en las direcciones*, de esta especularidad o liberación mediante la imagen. Nuestro siglo vive y ha desarrollado esta situación que circula entre la autonomía y el autismo. Si los extremos en comunicación pierden su capacidad de situarse como entidades substanciales, lo que resta es el proceso que los comunica, la pura relacionalidad, la multiplicidad que la salvaguarda, la imagen como garante o motor de este *doble* movimiento, de este baile de fuerzas vital. Para Hegel la *relacionalidad* es ya el secreto de una construcción sistemática, todo pertenece en él al movimiento de la contradicción, evitando la linealidad cronológica del origen mediante la asunción de una simultaneidad topológica, en el que todos los acontecimientos dependen de su posición contradictoria en el juego de relaciones. La reinterpretación de la categoría aristotélica de relación, sitúa una visión del mundo a la que hay que añadir, además de que todo pensar sea una nota al pie de página en los escritos platónicos, la deuda que estos mismos tienen con el pensamiento pitagórico. San Agustín resuelve mediante un sistema numérico-rítmico el proceso de comunicación de este orden, donde dos polos se interrelacionan, jerarquizándose. Para el sistema hegeliano, la subsistencia de los extremos comienza a poseer una subsistencia neutra, tal que el valor de cada uno de ellos se produce solamente en referencia a su contradictorio o correlativo, generando en ese diálogo agónico una unidad superior. La intermediación o el literal interés –ser intermedio– cobra especial importancia. Ya no es la *dinámica* del proceso lo que resulta característico, en cuanto en ésta, como en la metáfora, subsisten los términos puestos en relación, sino la *energía* en la que se deshacen los polos y que en su infinito deshacerse y componerse crean toda posibilidad. Subsiste tras este gran vuelco, no la realidad ni el proceso de percepción de ésta, no la aperccepción como formulación de la identidad, sino la *correspondencia simultánea de todos los puntos*, un vuelco perspectivo que obliga a toda imagen a estar

extrañada, fuera de sí. Subsiste el vértigo y las decisiones pragmáticas –detenciones que hacen eficaces los sistemas de conocimiento. Subsiste, por encima de las imágenes parciales, la *imagen* como categoría inmanente–inminente que resguarda el juego paradójico de apertura y cierre, de movilidad bifaz, de muerte y vida. La lectura de cada imagen parcial surge como el estudio de una instancia antropológica, que debe saltar hacia más allá de lo imaginado o imaginable del hombre, en cuanto el hombre y su reflejo constituyen una detención en este juego–flujo energético, un *pacto de habitabilidad del mundo*. La antimetáfora con la cual Deleuze define la objetividad cinematográfica aplicada particularmente al cine de Pier Paolo Pasolini, es la observación de este proceso de conformación, desde un punto *exterior* al que el juego especular tradicional está acostumbrado, por ejemplo, en el relato hombre–dios. La nueva objetividad que Deleuze encuentra en el medio cinematográfico, permite observar la velocidad de los intercambios, relaciones y acontecimientos, desde otra distancia diferente a la subjetiva. Formula, con ello, un ojo disuelto en la misma velocidad que se pretende observar. Este intento –imposible sin admitir disoluciones cuasi místicas– produce no obstante una leve variación de todo el sistema de percepción, una mirada transversal que intenta encontrar un punto diverso de observación, enfrentado al de Husserl, quien sigue manteniendo la substantividad de lo subjetivo. Volviendo a la imagen especular, tan común en San Agustín, surge para el pensamiento moderno la siguiente paradoja: si Dios es una imagen del hombre y el hombre una imagen de Dios, estos dos espejos enfrentados dan idea de cuál es esta relación: una «puesta en abismo» perceptivo, una multiplicación sin centros y sin detenciones, un cambio constante y metastático, donde nada se detendrá, donde, más allá de sustancias, hay superficies sobre las que se desliza una velocidad sobrehumana. La pregunta hecha imagen señala, desde su concreción, hacia una imagen transversal que permite el rastreo de los límites de ese horizonte abismático, del horizonte disuelto, negado en sí mismo, sin definición pero de clarísimos perfiles. Retomando a Lezama Lima, el «clarísimo laberinto».

La imagen tiene perfiles producidos por los rompimientos que la concretan, por tanto, y es la *parataxis*, el método ensayado por Adorno, la tentativa a la que el estudio de una división sistemática ha conducido: el ensayo de cortes paralelos que atraviesen diversas figuras para *entrever lo no figurable*. Los movimientos observados, jerarquizados según su importancia, elegidos o decididos como aclaradores de tendencia, se relatan a continuación.

«[...] hay una suerte de *combinatoria* de los signos centrales de cada civilización y [...] de la relación entre estos signos depende, hasta cierto punto, el carácter de cada sociedad e incluso su provenir.» (Paz, 1969, 48).

Octavio Paz da un nombre al medio de relación combinatoria que coordina las expansiones y contracciones que permiten a los signos convertirse en significativos. Mediante la pareja *conjunción–disyunción*, analiza las fuerzas de constitución y articulación interna/externa de los signos, situándose con ello en las cercanías de la definición que Deleuze–Guattari ofrecen sobre la determinación de los conceptos. Existe, para Paz, un doble movimiento, de oposición–afinidad, que procede de forma lógica antes que

cronológica. Un doble movimiento más allá de las taxonomías que lo definen: pueden llamarse fuerza de oposición/afinidad, implicación/explicación, plegado/despliegue, o, tomando un ejemplo ya utilizado, el que relaciona doblez/doblado, donde se puede observar que la relación de intransitividad lógica que supone se transforma, por un juego imaginario, en *transitiva*, esto es, sin jerarquía en sus extremos o simultáneo, permitiendo una doble dirección. Un signo es un resumen o una selección de una serie de componentes que se sitúan en proximidad y permiten, a través de las fuerzas de su cohesión, explicar mucho más que lo contenido físicamente en él. Pasa de ser un efecto de negación a ampliar su posibilidad de desplegar un *mundo direccional de sentido*. El menos es más en él, de forma paradójicamente transitiva: el más se convierte en menos, creando en este devaneo de polaridad un desequilibrio, en el que no prima cada uno de los vértices, sino el método dialógico entre «oscilación» –al que se ha asimilado el «método de la duda»– e «inmovilidad» –que vendría supuesto por un exceso de afinidad entre los extremos, por la desaparición o identificación de cualquiera de ellos con su contrario: «Los términos no son inteligibles sino en relación y no aisladamente considerados.» (Paz, 1969, 42 ss.). Además, la diferencia taxonómica, así como las variaciones de articulación o composición proporcional entre los términos *preparados para su puesta en relación por el artista*, definen la jerga o habla particular de cada uno de los autores, importante al referirse a lenguajes especializados como el filosófico o a espacios donde prima la creación de un estilo o un habla personalizado, como en el caso de la “creación contemporánea”. Es la *inestabilidad* o el establecimiento de diferencias de potencial lo que permite que existan intercambios de energía entre puntos situados por la decisión artística en la lejanía, separados de un *continuum* al que en último caso se refieren. La distancia *como factor cultural* es el fundamento de esta posibilidad de movimiento consustancial a la imagen. El desequilibrio mantenido, la proposición de conflictos irresolubles, si no es mediante pactos temporales o detenciones pragmáticas, es la causa de que esta doble movilidad se produzca entre objetos y sujetos, términos psicológicos y filosóficos de *señalamiento y armonización de la distancia*. En cada uno de los capítulos dedicados a un fragmento de la conjunción sistemática de las artes se ha intentado analizar *una* de las apariciones específicas de este doble sistema de movilidad, subrayando la importancia del ensayo goetheano «*La metamorfosis de las plantas*» como lugar común de referencia de autores distintos. La referencia a este sistema de contracción o expansión, sístole–diástole signico en cercanía con una metáfora vegetal, se encuentra también en las *Enéadas* de Plotino, obra capital para Octavio Paz. El movimiento de emanación que crea un retorno continuo en sus sistemas depende de un movimiento bifaz, que ha sido caracterizado por Plotino con una intensidad inédita hasta el momento, si bien sigue siendo en el pensador neoplatónico dependiente de un dualismo metafísico, esto es, jerarquizado en su dirección. Si la razón última para las *Enéadas* es la realidad como energía, vida que se desborda en una serie de exclusas de perfección, ésto se produce mediante un movimiento centrífugo o *proódico*, y una reacción *epistrófica* de concentración de la energía desatada, que se realizan según una cooriginariedad no cronológica, sino de carácter simultáneo (Igal, 1992, 31). Al igual que un vegetal llegado a su *acmé*, al momento más perfecto de su construcción, se derrama o engendra como una

diáspora sobre el mundo (Cfr. *Enéadas*, III, 8, 10, 5-14), cada uno de los signos hipostáticos del sistema sufre un proceso de concentración interior—del que surgirá la importancia de la *introspección* como medio de elevación agustiniana— que le permitirá liberar una actividad, literalmente explicadora o desplegada, de creación de su *hipóstasis*—o *prósopon*, persona agustiniana— con la que se inicia todo el proceso de intercomunicación del mundo. La concentración de fuerzas produce un movimiento necesario *ad extra*. Parafraseando a Paz, podría decirse que todo diálogo surge de un monólogo intensificado, que toda creación es el intento de salvar una lejanía, generando una intimidad intensificada por los materiales, por el movimiento de las formas. Las dos funciones del lenguaje para Paz, el monólogo y el diálogo, se transforman en su contrario, se confunden en un proceso de *comunicación y transformación metamórfica*, dejando de un lado su tradicional consideración separada: «La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo.» (Paz, 1956, 261). El estudio que Octavio Paz hace del antropólogo Lévi-Strauss, concluye al definir este proceso de trastocamiento de los centros que crea una imagen de extrema relación, que debilita la importancia de sus términos, reflejándolos en igualdad: «el significado de la significación es significar» afirma recogiendo la definición de Peirce (Paz, 1967, 124). El crecimiento del mundo es espiral, sentido y sin sentido son dos imágenes de movilidad enfrentadas por un espejo. Ésta es la constitución radical de las imágenes que se desprende del estructuralismo y post-estructuralismo, y su afán por separar del centro jerárquico y tonal en el que la fenomenología husserliana colocó de nuevo a la subjetividad humana. Si la historia de las imágenes se ha constituido tradicionalmente como el lugar de articulación humana del mundo, un «monólogo interminable del sujeto» (Paz, 1967, 118), para Lévi-Strauss se produce una inversión de las alturas platónicas, es «la naturaleza la que habla consigo misma a través del hombre» (Paz, *Ibidem*). Es preciso aún dar una vuelta de tuerca en este proceso espiral, situando en plano de igualdad ambos términos, en un exacto *diálogo inestable*. Es la imagen quien habla, con una voz que incluye el silencio, a través de todas las detenciones de las vicarias imágenes concretas, de modo inmanente al mundo, creándolo en su deambular veloz. Habla y dice el silencio a través de todos sus procesos de constitución, en los que hombre y naturaleza son puntos de un movimiento vertiginoso. La imagen es la distancia entre intimidad y lejanía, entre monólogo y diálogo, que permite la existencia del flujo vital, la energía a la que envía Plotino la razón última de lo real.

La distancia captada conceptualmente es una herramienta que permite definir una de las funciones principales de la imagen: llenar armónicamente o mediante un intercambio plural de sentidos el espacio entre dos polos, que pierden *esencialidad* en virtud de su *metamorfosis* en flujo vital. La quietud que debe poseer lo esencial, separado del mundo y sus accidentes se transforma en devenir. Es reseñable la escasa atención que desde el campo de la estética se ha concedido a la distancia como herramienta conceptual, mediante la cual podría articularse la totalidad de los componentes que intervienen en la configuración de las ideas artísticas, analizando o delimitando las fuerzas que completan los alejamientos *sígnicos* o las distintas separaciones que representa cada función del arte. Así, la distancia

teológica entre dios y hombre crearía la posibilidad de definición del espacio imaginario, donde se prepara la necesidad de que tal separación se aminore o desaparezca. Este método de *detección de realidad* podría ser aplicado a las diversas categorizaciones de distancia sobre las que se basan las distintas escuelas históricas de pensamiento. La sociología se encontraría marcada por la separación entre individuo concreto y sociedad; el espacio entre lenguaje, norma y habla delimitaría nuevas formas de análisis estructural; la distancia psicológica permitiría un acceso a la obra de arte desde la teoría del conocimiento; la disparidad entre identidad y otredad haría posible un entroncamiento psicológico de la función imagen, etc. Entre los escasos estudios dedicados a este tema destaca el que en 1912 publicara Edward Bullough: «'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», que de forma exploratoria intenta introducir, como una variante poco defendible de las teorías de la *Einfühlung*, la «antinomía de la distancia» como factor de ordenación estética. Destaca en este ensayo la afirmación de una necesidad: la que el artista crea en forma de un «máximo decrecimiento de la distancia sin su desaparición» (Bullough, 1912, 100). Sería necesario que esta tensión fuera complementada por Bullough con una visión de cómo el artista crea, al mismo tiempo, una separación que posibilita la reformulación de los lenguajes, un cambio de visión o de comprensión de lo real con efectos concretos, traumáticos, de vaciamiento de la normalidad. El artista crea y restaña la herida en la que se ha simbolizado esta separación, delimitando lo posible e introduciendo la intimidad de lo imposible. Este concepto de alteración de la normalidad le sitúa en las cercanías de otra serie de teorías directamente emparentadas con la distancia que dieron lugar al concepto de *Verfremdungseffekt* en el teatro de Bertolt Brecht (1898–1956), y que en castellano se suelen asimilar al concepto de “distanciamiento” o “efecto de distancia”. Su caracterización teatral es la siguiente: procedimiento para distanciar la representación de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar. Un *tomar distancia* para revelar la alteridad o para permitir que salga a la luz la otredad constitutiva del proceso de captación estética. Santo Tomás determina esta variación dentro del pensamiento agustiniano: la imagen ya no es el reflejo de lo divino, sino que la valoración de los componentes formales o creativos de los materiales es capaz de crear *luz*, de imantar el proceso desde el punto de vista humano. Pero la distancia tomada de forma concreta, esto es, dentro de su proceso de construcción, realza el valor del proceso de intermediación. Para San Agustín las formas que la luz presenta poseen una dirección prefijada, desde su irradiación divina hasta su filtrado en la materia: «[...] la luz nace en las tinieblas y las tinieblas no la abrazaron» (*De Trinitate*, IV, 2, 4). Por ello, el juego de distancias cubierto por la imagen depende de la identificación de los extremos: «Nos aproximamos o nos distanciamos de Dios no mediante intervalos espaciales, sino que nos aproximamos por la semejanza y nos alejamos por la disparidad» (*De Trinitate*, VII, 6, 12). El cambio en la concepción de la distancia se presenta aún con más claridad en la estética hegeliana, deudora de la nueva categorización efectuada por la crítica kantiana: «En esta relación con la objetividad, la luz no produce ya la luz como tal, sino lo claro y lo oscuro en sí mismos, ya particularizados, luz y sombra, cuyas múltiples figuraciones permiten conocer la figura y la distancia de los objetos entre sí y del observador» (Hegel,



1836–1838, 591). Lo que se produce en el movimiento es la definición precisa de la energía que lo recubre salvándolo de su vacuidad, no ya la salvación de las partes, imposibilidad a la que quisiera conducir la procesión cristiano–plotiniana.

Sigmund Freud toma también una conciencia concreta de la distancia. A través del término *sublimación*, analiza el comportamiento cultural en obras capitales como *Das Unbehagen in der Kultur* (*El malestar en la cultura*, 1930), en términos de dilación efectuada entre las fuerzas instintivas y su satisfacción. La cultura aparece como el desvío o el mantenimiento de este espacio concreto, en el que los miembros de una comunidad restringen, reglada y coordinadamente, la posibilidad de satisfacción de sus tendencias subconscientes, mediante un aparato imaginario en el que se articulan diversos niveles. Desde un análisis de las significaciones que el sentido común confiere al término cultura, Freud interpreta que este mantenimiento conflictivo de una distancia antinatural, se encuentra presente en las series de imágenes que agrupan como polos al hombre y al dios, que ya ha situado en su labor de destrucción en plano de similitud especular. Dios encarna el ideal de omnipotencia y omnisapientia humano, los dioses son proyecciones ideales de la cultura, y el cuerpo del hombre es una construcción física que tiende a cumplimentar el deseo, que se lee en esta distancia a través de las prótesis técnicas: «Ahora que se encuentra muy cerca de alcanzar este ideal, casi ha llegado a convertirse, él mismo, en un Dios [...] El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis.» (Freud, 1930, 35). La distancias insalvables de las cuales se defiende con el sistema de *dilación detenida*, que se asimilan a la imagen, son fundamentalmente dos, que en un juego distanciado generan series inferiores donde estas tendencias se encuentran en diferentes intensidades. Freud señala tres fuentes de sufrimiento –heridas– restañables por este semanteo signico cultural: la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestra corporalidad y la insuficiencia de nuestros métodos de regulación de las relaciones humanas. La separación de lo natural es la base relacional de la conciencia: su *extrañamiento*. La apertura de la herida del conocimiento también es traducible como distancia –ésta son nuestras referencias a la *nadificación* sartreana. En este proceso de conocer como separarse de la naturaleza, surge la conciencia de la propia finitud, reflejada siempre mediante imágenes. El tercer punto reseñado por Freud señalaría al concepto de incapacidad humana, de limitación de la razón para controlar lo imprevisible. Sería, en definitiva, una derivación de los dos primeros, como lo son el resto de los ejemplos aducidos: las imágenes religiosas, las de articulación social entre individuo y grupo, la evolución libidinal del individuo considerado autónomo y libre, etc. Pero es importante reseñar que lo que define Freud es la *sublimación*, como derivación distanciada de una energía excesiva, procedente de un conflicto irresoluble, de esa herida irrestañable que cada actor del proceso de la imagen coloca en el límite exterior/interior. El alejamiento de la naturaleza coincide en el hombre con la aparición de la conciencia que le indica esa distancia irrecuperable, que desde este momento es de oposición y nostalgia: la conciencia es la herida que se autorrestaña incesantemente en la producción de movimientos de soldadura de esta distancia inalcanzable. Cada una de las fuerzas procedentes de la naturaleza genera diferentes conflictos en el hombre que se relaciona transitivamente con ellas. La agresividad del grupo, su subsistencia, la pervivencia individual, la angustia de la mortalidad,

la necesidad protésica de la *techné*, son fuerzas que pueden determinar formal o epocalmente diferentes productos artísticos, diferentes concreciones en imágenes que reenvían a esa necesidad hundida en el horizonte de lo irrepresentable, del cual naturaleza o totalidad y finitud o singularidad son derivaciones. El análisis de lo arquitectónico según estas direcciones, deudora del pensamiento de Vincenzo Vitiello en su «*Philia, dall'esperienza del dolore*» (1995, 117–145), es el establecimiento de esta imagen derivada en lo espacial de un conflicto básico, la reflexión del dolor, la articulación del mundo mediante formas que quisieran controlar la violencia, *al tiempo* que la presentación misma de que todo conocer es violento y paradójico, dependiente de la movilidad hegeliana de la contradicción. Si los términos dependen de su relación, sólo queda la valoración de su sistema de comunicación, una determinación de los poderes de construcción metamórfica que destruye, conserva y compone cada término con su contrario (Jiménez, 1993). La autorreflexividad debe hacerse patente también en la imagen, esto es, el ensimismamiento y el despliegue del mundo deben ser característicos de la relación. Si lo que define la transformación de los cuerpos en fuerzas es el devenir entre los puntos, dependiente de la contradicción, ésta ha de contener dentro de sí, en forma de bucle o espiral, a sí misma. La imagen se acerca en este punto a una composición paradójica. Mediante la imagen del *horizonte hundido* utilizada en la introducción se pretende afirmar esta idea. Sin punto de partida o sin centro, tan sólo afirmando el devenir metamórfico o vertiginoso, se producen no divisiones perfectas, sino mezclas graduales. La topología de Vitiello parte de este axioma: «El tiempo tiene la fisicidad del espacio» (Vitiello, 1995, 62), que podría ser asimilable a la que Deleuze crea para explicar la relación serial en las novelas de Proust: «El tiempo es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, comprendidos espacios de tiempos» (Deleuze, 1964, 136). Esta substancia de mezcla es la que definen las tendencias a la exasperación temporal en música, y la mezcla espacio temporal ejemplificada con las vanguardias históricas que se asocian al principio de nuestro siglo: Schönberg o Webern, Klee o Joyce. La contradicción debe contradecirse a sí misma para producir movimiento, debe producir la máxima concentración de la distancia para que ésta se desborde en la reflexión del mundo. La contradicción indica la simultaneidad de dos movimientos: el nombrado como simbólico/problemático, del que es ejemplo el mallarmeano «golpe de dados», consistente en un arrojar materiales en busca de una composición positiva, *tética*, que decide una serie de posiciones; y su antagónico negativo, que indica la disposición abierta hacia el exterior, hacia lo no contenido ni contenible por la materia, que, sin embargo, se anuncia *a través* de ella y *sólo* mediante ella. La necesaria existencia de ambos materiales indica que la fuerza de la imagen será creciente en su intensidad, en virtud de su capacidad de generar símbolos o problemas positivados, hábiles en guardar la capacidad negativa de disolverse en el mismo acto que los determina. Dentro de la estética del vértigo referida, la creación de imágenes es valorada como la tendencia consustancial que éstas poseen a pervertir sus parámetros propios, la «tendencia a deslizarse de su 'pertenencia' a sus opuestos, contrarios o contradictorios» (Trías, 1991, 84). Volviendo desde este punto al inmediatamente anterior, Adorno nos explicaría la recurrencia paradójica de los dos polos, de su monólogo convertido en diálogo: «[...] la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que,

por suerte o por desgracia se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como refracciones del mismo.» (Adorno, 1970, 15). Tal afirmación es importante, al suponer la simultaneidad de la reflexión y la refracción, asimilable tanto a la teoría de la imagen basada en las teorías plotiniano-agustinianas, como a la teoría del conocimiento que ha servido de guía en la obra de Henri Ey. Algo se comunica en la imagen, pero siempre en la forma de algo oculto, transhorizontalmente abierto. Toda obra estética, por ello, depende de su proceso de constitución, al no estar encerrada en su pura constitución material, que mostraría un cuadro como una pura suma de colores y posiciones, una escultura como un amontonamiento de materiales, la música como una sucesión ordenada de sonidos alejada de todo poder de *evocación*. Pero es en esa constitución material donde se producen los espejos que determinan el movimiento del sentido, en el que materia y sujeto son puntos no centrales del proceso, sino *determinados posicionalmente como parte del juego procesual*. La relación entre la teoría del conocimiento, tal y como se ha resumido, y la imagen, vive de esos contactos de amplificación y reducción de los procesos de percepción, jerarquización o composición imaginaria, memoria, lenguaje y apercepción. Este proceso que determina en su contacto la aparición de las obras, también vive vicariamente pendiente de su negación. Cada obra produce un reajuste axiológico de cada punto, delimitando con ello su especificidad, al disolver o aminorar alguno de sus valores—distancia. Ausencia perceptiva, ausencia de jerarquía paranoide, amnesia, afasia o disolución del yo son los cabos que completan el par conocimiento/agnosia, indicados por una imagen que vive de disponerse como efecto de disolución de toda posibilidad. Vive de un negarse continuo.

De este punto nace la siguiente caracterización de la imagen, su fundamentación pragmática como categoría de defensa contra la multiplicidad inasible e insoportable del mundo y el movimiento infinito de sus energías, y desde la interiorización de este efecto, caracterizado por la reducción o filtrado de los acontecimientos útiles para la vida. Realiza una nueva defensa contra la reducción de las distintas articulaciones de protección, que producirían, de no existir funcionamientos internos que así lo corrigieran, una falta de flexibilidad para hacerse con el mundo —como «enfriamiento» de los sistemas—. La concreción de las imágenes deriva, en un segundo nivel no cronológico, de la concreción del movimiento bifaz de la contradicción en una estrategia eficaz. En una de sus caras es un proceso de *reducción o simplificación*, como defensa ante una multiplicidad metastática. En la opuesta, de *ampliación o complejización*, que nos defiende al generar estructuras flexibles, capaces de apresar mediante la imagen y el pensamiento a ella ligada, el máximo de datos, de información, de variación y aleatoriedad. Por un lado, se crea un elemento concreto, que ha suprimido voluntaria, dolorosa y violentamente una gran cantidad de facetas de posibilidad. Por otro, se tiende a la revivificación de lo cerrado en la imagen por la conservación de su interacción con el fondo de provisión de sentidos, que atesoran las distintas formas que cada reducción da a lo múltiple. Lo informe nace por contraposición a la forma, y toda forma construida como simple ha de guardar la conectividad con lo que se encuentra escindido más allá de ella. En cada arte, al valorar axiológica y jerárquicamente un punto característico del proceso gnoseológico de la imagen, ésta se muestra determinada

y separada. Es posible hablar, por ello, de artes diferenciadas según la estrategia de conocimiento que propician, el valor o dirección que hacen predominar: sea el movimiento, el juego de luz-color, la espacialización de los materiales, la composición de sonidos, etc. Además, al pertenecer todas estas diferenciaciones a un lugar de movilidad común, al ser todas ellas dependientes de la imagen, pueden difuminar sus fronteras al jerarquizar gradualmente varios puntos del proceso. Así, por dar tan sólo un ejemplo, una instalación moderna conserva la frontalidad pictórica y la composición ambiental arquitectónica. Esta unificación por el fondo de la imagen permite un rastreo de las diferencias entre las artes – aquí tomadas según el criterio de Bellas Artes que se sitúa genealógicamente en el Romanticismo y la estética hegeliana– al igual que la posibilidad de su reconstitución sistemática, en un tablero estructural no exhaustivo, susceptible de ampliaciones y que, efectuado desde un punto de vista creativo, *permita pensar nuevos comportamientos artísticos*. La introducción de la fiesta como forma artística, por ejemplo, permite reflexionar sobre las posibilidades que produce la distancia actor/espectador, al igual que es posible en este esquema el uso de otras variaciones sobre la jerarquización del proceso cognitivo que generen imaginación sobre nuevos posibles desarrollos. La estereometría pictórica ha sido un campo sin desarrollo más allá de la cuasi diversión científica: ¿qué obras posibilitarían, qué imágenes surgirían de situar la atención sobre este hecho sin desarrollo histórico? Se podría hablar de cambios paramétricos que generaran imágenes resituando cada punto dentro del esquema que dirige la tradición de las artes, lo que permitiría una mayor flexibilización de los comportamientos artísticos, la reflexión sobre los movimientos de su especificación, sobre el que versa el primer punto de cada capítulo, y las formas características que producen el resto de los movimientos graduales. Ésta es, por otra parte, una de las preocupaciones fundamentales en la *escritura* de este trabajo: la posibilidad de que, de la forma de exposición de los temas y del movimiento del material, puedan extraerse los sentidos artísticos a los que atiende. Que la autorreferencialidad que se exige en cada punto examinado afecte también a la escritura sobre él, es decir, que pueda ponerse como contenido de sí misma, formando parte de la experiencia que pretende revelar. El principal escollo metodológico radicará en la multiplicidad de posibilidades que la obra de arte implica, que obligará a una escritura lindante con el peligro de la dispersión, al no atender a un único o unificador punto de vista. Cada obra habla de forma diferente en función de una ampliación eficaz de la experiencia, éste es el problema a afrontar. Una de las más fértiles obsesiones de Deleuze es su reinterpretación pragmático-empírica de la eficacia: el valor de un pensamiento, de una imagen, estará determinado por lo que pueda hacerse con ella o con lo que *ella pueda hacer*. El *penser autrement* que dirige su propuesta, es un intento de transvalorización de los centros tonales, de las funciones muertas, la modificación, en ocasiones mínima, de las perspectivas que provocan deformaciones complejas de lo normativizado por diversas tradiciones, como la Historia de la Filosofía, por ejemplificar una parcela en la que sus ganancias de territorio o creación de otras imágenes son manifiestas. Retomando el movimiento de simplificación/complejización, éste puede rastrearse en las decisiones que dividen los distintos capítulos, del mismo modo que en la reducción subsiguiente hasta obras concretas, historiográficamente entendidas. La posibilidad de que

a través del estudio y concreción de cada uno de los puntos seleccionados –y en esto siempre ha de producirse una cierta violencia en la selección de los datos, en detrimento de muchos otros que pudieran servir como ejemplos– se produzca una ampliación hacia el establecimiento de las características múltiples de la imagen, se ha dejado abierta a la posibilidad de composición de los diversos materiales. Es posible –o al menos sería deseable– atravesar las diferentes imágenes para que, disueltas o aminoradas sus distancias, aparezca inminente el horizonte múltiple y hundido de la imagen.

El movimiento de reducción/ampliación aparece, con ello, como un método de especulación sobre las posiciones que se detienen y fijan para que una función se produzca entre ellos. La abstracción, o separación mediante una decisión violenta de puntos de lo continuo, también está presente en la función maquinaica de la imagen. Frente a la relación entendida de forma amplia, que abarca conceptualmente cualquier recorrido posible entre cualquier punto, la función crea el paso *exacto* entre dos puntos señalados. El análisis de una multiplicidad de funciones, por tanto, permitiría la ampliación de su campo de definición al de pura relación, independiente de los datos entre los que se produzca. La relación ofrece una mayor apertura hacia lo múltiple, reducida hacia lo unívoco por la función. Lo unívoco crea un espacio al que podrían retrotraerse diversos ejemplos utilizados en el texto, como el de lo prosaico y lo poético, el del recuerdo y la memoria, lo particularizado en obra y su inclinación hacia la totalidad, ejemplificadores, en todo caso, de esta tendencia intermedia entre presentación filtrada –reducción a unidad– y disolución medida en la multiplicidad. En la relacionalidad se construye un sistema de referencias, construido como superación de la función única en la figura de un plexo funcional, que incluye una mayor aproximación a las apariciones virtuales. Esta lectura es deudora del estudio sistematizado que Deleuze realiza de la obra de Henri Bergson (Deleuze, 1966), donde la lectura de este pensamiento vitalista genera como regla una caracterización de la ordenación de los materiales que se quiere tomar como base: «Lo real no es sólo lo que se divide siguiendo articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, sino también lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual. [...] en la reformation de un monismo. [...] la solución de un problema sólo la obtenemos por reducción cuando aprehendemos el punto original en que las direcciones divergentes convergen de nuevo, el punto preciso en el que el recuerdo se inserta en la percepción, el punto virtual que es como la reflexión y la razón del punto de partida.» (Deleuze, 1966, 27). Al igual que se ha advertido en la referencia a la contradicción, es preciso corregir mediante la autorreferencialidad este postulado, ya que, de otro modo, seguiríamos anclados en un sistema que contempla puntos substanciales, relaciones más o menos unívocas entre imágenes. Si las funciones diferentes de la imagen son analizadas, a su vez, como puntos que deben converger en una dirección virtual, nos situaremos en el camino hacia una nueva virtualidad, la de la imagen.

En la decisión que coloca –positivamente– una serie de materiales reducidos en espera de su ampliación y de provocar problemáticamente la mayor cantidad de relación posible, en la menor extensión y recorrido espacio temporal, ya aparecen en juego todos los componentes estéticos. La violencia de la reducción ha de salvaguardar la capacidad de

la apertura, y la materialidad estricta a la que se enfrenta el espectador lo configura en cuanto tal, como quien espera algo más allá de los componentes físicos, *algo* que se desprende de ellos. El proceso artístico parte de la impertinencia existente entre el hecho físico y la suplementación psicológica que éste produce, dando forma a esta inadecuación de la que parte la interpretación hermenéutica, entendida como *ejecución* de la obra. El objeto artístico se introduce en el círculo de conocimiento reinvertiendo su proceso —de ser respuesta física pasa *también* a ser encuesta o pregunta por el sentido—, creando una situación de ansiedad, como ganancia de sentido. El objeto artístico depende de un *pacto*, de la consideración de que un cierto número de componentes de la relación totalizada de la imagen han de funcionalizarse en imágenes abstraídas, y que en ese justo instante el poder de creación artística debe trabajar en la capacidad de controlar ese sistema de cierre para que presuponga, al tiempo, un sistema organizado y reconstruible de aperturas. Desde la oscuridad del filtrado perceptivo-cognitivo, es posible generar luz mediante la creación. El objeto estético no propone percepciones fijas, sino nuevas funciones dentro del proceso de conocimiento, capaces de ponerle constantemente en cuestión y hacerle flexible para soportar en su interior la mayor cantidad posible de infinitud. Llevado a su extremo, el objeto artístico propone funciones basadas en la capacidad de defunción del conocimiento. La caracterización vicaria del signo así formado, algo que está en lugar de algo, propone la lectura de esta distancia físico-hermenéutica (Eco, 1973, 27). La variación pragmática de Peirce sobre esta definición tradicional indica una tendencia hacia lo unívoco; para Peirce signo será «algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya» (Peirce, 1931, 228). A la ambigüedad poética de la primera definición, que podría desembocar en una metáfora de intercomunicación universal, semejante a la que Lezama Lima refleja en su «vivencia oblicua», Peirce añade una reducción hacia los sentidos de convencionalidad antropológica (la aparición del intérprete) y una reducción de las perspectivas bajo las que se modula un signo (el aspecto). Adorno parece atender a esta forma de ampliación poética cuando afirma el *doble criterio* de las obras de arte, «conseguir integrar los diferentes estados materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos.» (Adorno, 1970, 17). El método de suplementación y apertura de las imágenes transformadas en signos concibe una suplementación o proyección psicológica de la interpretación dentro de la reducción y fijación física. De este modo, en todo pensamiento artístico, en toda imagen, hay una introducción de la *aleatoriedad*, no sólo de base psicológica, sino proveniente de los múltiples círculos en los que tanto el conocimiento como la interpretación pueden analizarse, como tradición, individualización del habla, normatividad, autonomía, ruido, etc. ¿Cuál sería, pues, el momento de transformación de esa instancia reducida a lo físico en signo, introducido en un nuevo proceso circular de significación, que vivifica lo muerto por escindido en lo puramente material? El cuidado de lo negativo, la palabra dependiente de su silencio, tal como muestran las lecturas poéticas de Heidegger, la luz dependiente de la oscuridad, la inmovilidad pendiente del devenir metamórfico: la fábrica de objetos que contienen en sí el poder negativizador de la contradicción. El establecimiento de la correlación signica desde lo

material es la defensa o la construcción de una convención funcional y eficaz para un grupo o individuo. Los signos de menor grado tienden hacia lo unívoco y prosaico en aras de la claridad y corrección de la interpretación. El rojo en el semáforo, por ejemplo, reduce hacia una relación única su significado; lo contrario, la introducción de la duda y la doblez metódica, desarrollada en relación a la obra de Giacometti, sería fuente de problemas. Por ello, la *característica problemática del símbolo*, como grado signico que acoge como consustancial esta ampliación funcional, está dispuesta hacia esta función vicaria que es capaz de aunar simultáneamente el desvelamiento y la ocultación, la solución de los problemas y su establecimiento. La característica transitiva del juego de palabras utilizado alrededor del sentido de lo *doble*, así lo indica, en toda su fuerza paradójica. Doblando, esto es, reduciendo o plegando una serie de materiales, disminuyendo sus posibilidades, se consigue una duplicación, una multiplicación especular de sus sentidos.

El carácter divergente, multiplicador o diabólico de lo artístico nacerá de la necesidad de desdoblar las capacidades de evocación de lo físico, desplegado o diferido más allá de su capacidad presencial y presente, hasta una forma evocadora de la ausencia. Por ello el arte necesita la cercanía o la composición con lo disímil (establecido en esos dobles o articulaciones «naturales» a las que se refiere Bergson), lo radical y perfectamente otro que nunca podrá alcanzar, y es este momento en el que necesita, como medio de acceso a lo extraño por excelencia, la ayuda de las intermediaciones que podrían llamarse negativas: desde lo oscuro adorniano al satanismo romántico, ejemplificado en Mefistófeles. Estas son las puertas de la dimensión simbólica defendida por Cassirer. Para él, la capacidad de derivación infinita de la relación existe en el pensamiento mitológico, donde «todo puede derivarse de todo» (Cassirer, 1923–1929, I, 273), frente al juicio conceptual analítico que trabaja mediante un proceso de descomposición y recomposición de partes. La imagen proporciona el sistema de relación, alejado ya de lo puramente mimético, entroncable en un medio gnoseológico de unidad de lo disperso (*Op. cit.*, 15): «La mera posibilidad de coordinar miembro a miembro determinados conjuntos espaciales ocasiona que la intuición mitológica permita que estos se fusionen entre sí. [...] Lo distante se funde con lo próximo siempre que se lo pueda «reproducir» de algún modo en él.» (Cassirer, 1923–1929, II, 125).

En el estudio de Proust por Deleuze se utiliza como punto de partida una aseveración que incluye la calidad transformada de la realidad en signo, que podría resumirse de esta forma: *vivir es un aprendizaje de signos*, un descifrar continuo de los movimientos que los conforman en cuanto tales, y un cálculo de los mundos que estos conforman en su diferenciarse, tanto como un aprendizaje de las formas de imbricación, contacto y disyunción de estos mundos separados, universos que se componen en un *multiverso* virtual dependiente del máximo círculo, el círculo del arte (Deleuze, 1964). Cada función crea, al ser el centrado de un punto extraído de la multiplicidad, la calidad de un giro tonal o de atracción sobre el que derivan las capacidades de variación de los extremos, su dependencia o independencia jerarquizada desde esta función. En el sistema relacional utilizado para delimitar la distancia entre las imágenes del hombre y del dios, no es indiferente que el centro de atracción se

encuentre en uno u otro extremo, este ligero cambio de valor delimita mundos absolutamente diversos, produce efectos de realidad lejanos, a la vez que genera imágenes diferentes de cada uno de los polos que relaciona, y, por último, la variación simbólica delimita o detecta otra serie diversa de problemas, de grados de realidad o de realización proyectual. Las distintas divisiones del sistema de las artes son una valoración jerarquizada de uno de los componentes del arco perceptual-cognitivo y por ello, desde ese momento, generan diferentes estructuraciones del mundo. El sistema relacional último del que dependen, la imagen, permite su asociación transversal, la de una mecánica —que provendría en este aspecto de la coordinación de funciones— elevada por autorreferencia a un sistema de organización múltiple, de una flexibilidad infinita. El hombre y el dios, o cualquiera de los polos que sirven para señalar la distancia, no son en ningún caso anteriores al establecimiento de la relación. Antes bien, nacen con ella, *de ella*, como instantes plegados por el doble movimiento de conformación de la imagen y las imágenes. La observación del proceso de configuración del signo debe dar paso a otra cualidad de lo imaginario, la posibilidad de ser a su vez signo del mundo conformado por la movilidad que propicia, la posibilidad de ser detectora de la realidad que ella misma configura. De este hecho proviene una función historiográfica muy común en los acercamientos al arte: la posibilidad de que una determinada época, esto es, una determinada detención funcional de las ideas de un periodo histórico, pueda reflejarse con gran intensidad en un objeto artístico, incluso, en la moderna semiología, en cualquier objeto culturalmente producido, en que se plegaría un mundo, un reducido número de direcciones capaz de desplegarse en su exégesis, y de esta forma ser testigo de las direcciones que las conformaron. Ésta sería *una* —aun siendo común e importante— de las posibilidades de la imagen, ya que la autorreferencialidad haría posible situarse en el camino de representar dos movimientos que generalizarían esta cualidad de plegado y despliegue. Si se parte del sistema de movilidad polar que supone la imagen como detectora de distancia, la función pragmática que hace que sus materiales se ordenen materialmente, según una serie de estrategias concretas, es la necesidad de salvar sus propios límites, de estar *fuera de sí mediante un ensimismamiento intenso*. La imagen, fruto de la lejanía, es el intento y la necesidad práctica de salvar la distancia, de aniquilarla. La cualidad armónica, tal y como se ha definido su sentido de «unión de junturas», es el medio por el cual las estrategias diferentes de las artes asumen vías de unión de lo que la distancia ha escindido. Desde el pensamiento pitagórico del número y el esquematismo platónico, hasta el pensamiento dialéctico basado en la fortaleza de la contradicción hegeliana, se contemplan funciones armónicas desempeñadas por la imagen, que poseen algunas características comunes al insertarse en los procesos de abstracción del conocimiento. La regularidad, que en música se ejemplifica mediante la distancia entre sonido y ruido, la distancia entre vibraciones periódicas o aleatorias de las ondas sonoras, es una de las tendencias fundamentales de ordenación del proceso cognitivo, del que dependen derivadas como la redundancia, la certidumbre asociada a la memoria, la articulación o relación reglada entre partes significativas, o la comparación de lo asignado con lo indesignable, la contigüidad o la permanencia. El sujeto se construye dentro de la movilidad virtual de la imagen como un plegue *autoidentificado* de estas fuerzas procesuales. La computación de su entorno (Morin,



1986, 50 ss.) es el procedimiento de captura de una serie eficaz de fuerzas que producen una sensación armónica, de aquietamiento o disminución, que el mismo proceso de conocimiento, de captura o concepto, representa. El proceso de consciencia supuesto por este devenir armónico crea, en su otra cara, la valoración subjetiva de la necesidad de que la distancia, detectada por la imagen, se cumpla. Los distintos nombres para la instancia bifaz de este nuevo movimiento han sido utilizados en relación al nombre propuesto para distancia. Si se ha hablado de la distancia como *herida* es en tanto que el dolor, la angustia de la separación, la nostalgia de la indiferencia, o su cifrado en el deseo son las figuras que acogen la vertiente subjetiva de este pliegue interior de la imagen, formador del sujeto. La armonía, sentimiento o necesidad de unión por medio de operaciones de decrecimiento de la distancia, es el bálsamo para el dolor del sujeto que se sabe extraño al *multiverso* del que procede, prisionero en algún modo de los mundos relativos que los signos e imágenes crean como defensa de aquel que, cercano en este punto a la caracterización teológica de lo sublime, atrae y repele en su radical insoportabilidad.

La armonía como sistema de articulación de la relación polarizada por la distancia presupone el dolor o el desgarramiento de la conciencia de la juntura. Los movimientos de regularización o de computación subjetiva intentan, mediante una tensión hacia la totalidad, presente como fundamento de todo fragmento, la unión simbólica de las unidades mínimas con aquellas en las que toda diferencia desaparece por saturación. En este proceso de computación cognitiva, realizado por medio de todos los filtros presentes en el sistema de conocimiento, aparece un principio de incertidumbre, al ser imposible que la distancia, una vez establecida, sea suprimida desde la magnificación o jerarquización directriz de cualquiera de los elementos: no es posible una percepción de la totalidad, que sólo sería posible en el ojo de lo divino, ni la valoración perspectiva que situara en plano de igualdad a todos los datos, ni una memoria que contuviera virtualmente todos los movimientos de lo real, ni un lenguaje que representara exactamente el mundo, sustituyéndolo, ni una conciencia segregada por el proceso que contuviera todo lo real. El Todo está negado para el hombre. Sin embargo, estas tendencias, que se podrían denominar tentaciones de totalidad, son las que justifican la parcialidad de cada una de las acciones del conocimiento. Cada acto depende de una totalidad inalcanzable, como horizonte de posibilidad, mostrándose como fundamentalmente limitado en su confrontación con ella. El principio de incertidumbre consiste en esa fractura: cada imagen nace del rompimiento y de la imposibilidad de la imagen, de que la imagen se haga presente en la limitación del conocer humano. Somos, en cuanto conciencia, una distancia insalvable, nostálgica de la disolución. Somos, en cuanto individualidad humana, un error de reflexión en las imágenes, un paréntesis sobre el dolor de saber que toda configuración del devenir nos presenta como mutables, efímeros. Tras la imagen, surge el horizonte de negatividad plena que la sustenta, aun algo detrás de la conciencia, como autoconciencia de la finitud. La imagen, como representación de la imagen, sobrevive como positividad, esto es, como un poner o disponer situaciones que se desfondan, pero pervive desde la negatividad que a su vez la posibilita. Toda palabra depende de su silencio, toda luz coexiste con su oscuridad, toda posición se contradice, debe contradecirse para existir. Las imágenes, como trámites entre lo informe y lo formado, entregan al tiempo

que conocimientos parciales y pactos armónicos contra el dolor, una amarga experiencia de finitud. Si se representa el combate direccional, la apariencia bifaz, como una contradicción eternamente mantenida, los objetos estéticos son las cicatrices de soluciones siempre parciales, que sueñan la carne en algún modo, dejando huellas en el material en su imposibilidad de restañar por completo la herida para la que debieran ser bálsamo.

En el fragmento de *El malestar de la cultura* antes comentado, Freud distinguía tres fuentes para el sufrimiento humano, que convergían en una principal: la caducidad. La relación entre cadáver y caída indica la transformación simbólica de una de las oposiciones formales primeras, la horizontal, que regresa a la tierra sobre la que resiste por una acción, la vertical, generada por la resistencia en la que consiste el proceso de vivir. El juego simbólico procede mediante un movimiento sucesivo de alejamientos y convenciones, desde el que pueden relacionarse isomórficamente las organizaciones biológicas con las cognitivas y en el que también se incluyen las funciones que dependen de la variabilidad histórica de las convenciones interpretativas. En las primeras pueden rastrearse estructuras de similitud entre los procesos de conocimiento y las formas de expresión y reconstitución del mundo: efectos de mimesis invertida. En las segundas es posible observar las estructuras de sincronización que permiten la supervivencia de las sociedades, además de la continuidad de la interioridad individual, mediante la permanencia de formas de reconocimiento común. Las similitudes entre percepción visual y pintura serían un ejemplo del primer caso, mientras que el establecimiento de convenciones, de isocronías sociales y de ritos de identificación reglada, en un arco que incluiría desde la fiesta hasta la tragedia griega, serviría de imagen en el segundo caso. La función que predomina en la conciencia, la defensa de la caducidad, presenta las imágenes como medios de interacción con el entorno. El método privilegiado por el conocimiento es la computación, que intenta suprimir de él toda incertidumbre, rechazando la discontinuidad radical que supondría la desintegración del hombre en su entorno (Morin, 1986, 51). Vivir, en todo caso, consiste en sobrevivir mediante la creación de estrategias de defensa, flexibles a la introducción de la mayor proporción de aleatoriedad soportable, de modo que los acontecimientos obedezcan a una exacerbación de la figura del cómputo, el *control*. Se ha señalado cómo la imagen infográfica actual, en los mitos del teletransporte o incluso del viaje espacio-temporal, es un residuo de este sistema de desaparición del error, del ruido, de la deformidad y las aberraciones creadas como compensación ante la incapacidad del sistema computacional o cognitivo para aferrar la totalidad. El universo de la imagen se encuentra, más que nunca, inmerso en la tentación fáustica, ante un todo que se escapa. El problema al que se enfrentan el conocimiento y la imagen sigue siendo el mismo, la caducidad como incertidumbre. Que el sistema de conocimiento prime los datos regulares y estables sobre aquellos que incluyen una mayor dosis de aleatoriedad proviene de esta misma fuente. De este modo, el objeto estético es un objeto homeopático. Si en todo arrojar de materiales se convoca, junto al orden, una cantidad soportable de caos, es para hacer accesible, desde el límite, su visión. Pero si esto es así, la imagen presenta siempre una cercanía con la imposibilidad, y, desde su representar, siempre apunta a lo irrepresentable. Se sirve para ello de una inversión medida de las etapas del conocer, de un corte reglado en el proceso que establece al mismo

proceso como lugar de reflexión *patologizándolo*. Sus medios son señalados por ejemplo por Julia Kristeva, «el intervalo, el blanco, la discontinuidad o la destrucción de la representación» (Kristeva, 1987, 273). Toda representación, por el hecho positivo de aparecer, indica una distancia, y es signo de una incertidumbre que quisiera armonizarse. Edgar Morin presenta la incertidumbre como una serie múltiple derivada de las condiciones fundamentales del conocimiento, y de su inadecuación fundamental entre orden y desmesura (Morin, 1986, 240 ss.). En esta disfunción pueden agruparse las malformaciones derivadas de la distancia entre clausura perceptiva o reducción frente a complejización o tendencia a la totalidad; dependientes de la diferencia entre nuestros límites perceptivos y la ausencia de centros perceptivos en lo real –su condición puramente «objetiva»–; de la incapacidad de poseer otro método de conocimiento más que el que facilita el ser un plegado y reflejo de la movilidad de las imágenes, sin poder saltar fuera de ellas, donde nada existiría fuera del sinsentido; de la imposibilidad de acabar con la misma incertidumbre y lo inesperado. Volviendo a Kristeva, la estrategia señalada en el arte, como forma que muestra a la vez que su posibilidad armónica, su dolorosa fuente, presenta una nueva personificación de la incertidumbre: «Consecuentemente, en la capacidad imaginaria del yo, la muerte se señala tal y como es mediante el aislamiento de los signos o por su banalización hasta la extinción...» (Kristeva, *Ibidem*).

La naturaleza bifaz de la imagen también se concreta en el espacio paradójico que define. Es un vaciamiento que crea pausas, intervalos habitables, y a la vez el medio en que se intenta rellenar la separación creada por ella misma. La poética de José Lezama Lima (1910–1976) es una búsqueda obsesionada de esta configuración, donde la imagen es aquello que repara la ruptura, la *caída*. Para Lezama, la imagen suplementa el vacío y la falta que indica significativamente la existencia de esta forma de vivencia radical (Cfr. Bejel, 1984, 134). El conocimiento humano se produce en este intercambio, superior al conceptual, dependiente de imágenes gastadas, que pierden potencial en sus traslados y han de ser recargadas de sentido mediante la recurrencia constante al poder de generación de nuevos sentidos, atesorado por el sistema doble de descomposición y recomposición de las formas poéticas. Es un recuerdo de una *segunda naturaleza*, creada como juego de dilaciones e intercambios según la referencia freudiana, necesaria, una vez perdida nuestra auténtica naturaleza. La creatividad, el impulso humano por recuperar los vacíos del mundo, es la forma en la que el conocimiento se vuelve consciente de sí mismo, de su radical insuficiencia creadora de distancias entre la subjetividad y el mundo. Doblamiento e inversión del proceso, son las funciones derivadas de la movilidad metafórica que el sujeto produce en y mediante los lenguajes. La otredad, como forma especular, es la imagen privilegiada por este instante de máxima distancia hasta la totalidad, volcada hacia sí mismo. Narciso, como el otro por excelencia, parangonable al Fausto que contiene la división de dos almas en su pecho, ha tomado como lugar para la representación su propio espacio psíquico, su propia constitución subjetiva y efímera (Castro Flórez, 1990, 11). Recorrido el trayecto inicial, donde la especularidad colocaba *en abismo* la relaciones entre hombre y dios, éste se reproduce mediante la introspección –mirada interior devuelta por el afuera, como en el caso del narcisismo– generando un nuevo juego de ecos, de movilidad metamórfica, en la cual la

identidad ha de volverse paradójica. *Ser yo es ser otro*, indica la vida prestada a la imagen, la vida que la imagen nos presta. El signo que nos constituye es a su vez un espejeo continuo con el mundo, en el cual la incertidumbre vuelve a introducirse. Quizá sea nuestro siglo el tiempo que con más intensidad ha vivido esta tendencia fragmentaria de los conceptos de totalidad e identidad, sustentados por la substancialidad, la permanencia fundamentada de imágenes más allá de su relación. Nuestro siglo y la estética construida en él, vive del intento de mantener el vértigo de la relacionalidad pura, más allá de la fasciación que se desvanece, se disuelve en el aire. La *esencial otredad* de todo objeto prepara para este intercambio narcisista, entrega la distancia, la discontinuidad, el deseo de unidad, y, mediante el misterio de toda interpretación, la necesidad de preguntar a toda obra de arte, como una forma de leerse a uno mismo a *su través*; la necesidad de soportar el sufrimiento de la distancia insalvable con el mundo, el dolor de la finitud. La imagen que se desprende del espejo toma la misma importancia que la imagen real al no ponderarse o dar valor primordial a ninguno de sus extremos: el mundo se vuelve algo deshilado, disuelto en su reflejo, como afirmarían las modernas teorías del simulacro. La imagen contemporánea acrecienta esta sensación de movilidad, de semiosis infinita en el ensimismamiento de las estructuras que propugna, en la cuales el orden depende de una decisión azarosa, de un lanzamiento de dados o una aleatoriedad que quiere presentarse tan fuera de control como sea posible o soportable. Así ocurre en el serialismo integral o en la pintura de Jackson Pollock, Henri Michaux, o en el *Free Jazz*, movimientos preludiados por la libertad inconsciente de la escritura automática surrealista, la libre asociación de formas que subyacería en toda caracterización autónoma del arte. En estos movimientos se presenta una cadena asociativa heteróclita, sin unificar más que por el resto creador que todavía puede asociarse a ellas, pero donde se va reclamando un progresivo anonimato, como en la obra de Boulez, de desaparición concreta del nombre y el criterio de autoría, creando un inédito espacio plural que pueda hacerse cargo de la velocidad del conjunto. Otra imagen del desvanecimiento del signo es la asociada a lo cinematográfico, vinculada al mismo deseo destructor de la normalidad gnoseológica. El sueño posee, en relación con la memoria, una autonomía de acceso a los contenidos virtuales guardados en ella. La libre asociación surrealista oficiada por Buñuel o citada en lo onírico de Tarkovski reivindica la nueva definición de lo real de las imágenes-sueño. En ellas, el descenso de la atención, la desaparición de la percepción produce la aparición de una nueva objetividad, desasida del sujeto. Lo manifestado a través de lo onírico es una serie de anamorfosis sin dirección, no conducidas, como en el caso de la metáfora, por el sujeto o, valga el juego de palabras, no *sujetas* a nada. Se crea por el aminoramiento del proceso imaginario, la aparición de un haz energético que arrastra al sujeto y que constituye el movimiento de la imagen, una nueva modulación caracterizada por su intensa aleatoriedad y por su nula controlabilidad (Cfr. Deleuze, 1985, 94 ss.). La imagen del sueño, aquella más tarde soportada y concretada por el recuerdo, de donde se alimenta la narración fílmica, sería la de una variación sin centros, un «puro interpretar que se enrolla en todos los signos y se desarrolla a través de todas las facultades» (Deleuze, 1964–70, 135). La contigüidad de lo hipnótico y lo mortal depende de una cuestión de grado, como hace ver la constante asimilación de los símbolos que figuran ambas tensiones

de representación. En la muerte ya no cabe regreso o recuerdo que utilice la feracidad de la variación para alimentar el movimiento de los mundos signícos. No existe despertar, reintegración al mundo por el reconocimiento *anamnésico* de los distintos círculos de interpretación a los cuales pertenecemos y que nos crean en este intercambio. La imagen existe en este horizonte inimaginable, donde toda la diferencia es continua, en la muerte como lugar de establecimiento de la negatividad como fuerza y garantía para que los mundos imaginables entren en acción. Si toda la diferencia es copresente, el tiempo se transforma en espacio y el espacio es un compuesto dimensional puro, sin puntos de fuga. Toda tentación de mezcla de estos parámetros se dirige a la expresión de este tiempo supratemporal y de este espacio sin localidad, a la captura de un Todo que no puede concretarse para el hombre, pues si tal posibilidad se diera, perecería fragmentado, pulverizado en él. Ésta sería la más exacta imagen de la muerte física, la disolución en el todo o la ascunción de la unidad en la que nuestro cuidado del yo debe olvidarse. Los puntos extremos de la relación se disolverían uno en otro sin distancia. La imagen, promotora de la muerte, es a la vez, la garantía de la vida.

La movilidad del sistema relacional de las imágenes depende de la introducción de disoluciones medidas de reducción, donde se permita la aparición del extrañamiento signíco que las relaciona y complica con el resto, lo no contenido por los distintos filtros de selección. Resulta notable, dentro de la actuación artística, cómo el acto de reducción intenso de un parámetro de la fluidez vital, se transforma en una evocación intensa de su presencia; cómo la detención instantánea de lo pictórico es una llamada a la temporalidad o la elipsis cinematográfica, a una recomposición íntegra del tiempo. Deleuze denomina a este efecto de evocación *suplementación dimensional* (Deleuze, 1985, 307), y podría ampliarse atendiendo al sentido de negación que posee todo sistema de captura de lo real en el proceso de conocimiento, al imprimir la necesidad de una reducción de los componentes direccionales de un objeto, su reducción a aspectos parciales, como modo de negación de la totalidad, que quiere suponer el medio de alcanzarla. Desde este momento de negación puede explicarse la necesidad de parcialización del sistema de las artes, la aparición de una división en disciplinas que quieren producir, mediante una intensificación reductora de elementos, cuerpos *definidos*, aunque desfondados para captar una relacionalidad pura. Cada arte particular produce una perspectiva en esta reducción, una redimensionalización de lo real distinta, pero tendiente a una expresión convergente de la pluralidad desatada en que consiste, en último término, la relación transhorizontal. En cada capítulo se ha intentado rastrear esa diferencia específica que concreta objetos, disciplinas y tradiciones artísticas – buscando respuesta a aquello que quiere ser respuesta– tanto como los medios formales armónicos, creados con la pretensión de soldar la herida de la que son efecto y causa. El movimiento general de coordinación de los capítulos es el de composición de todos los cortes artísticos, la necesidad de constitución de una obra de arte total mediante el trabajo coordinado de todos los desmembramientos de las artes. La fiesta se propone como el espacio que cubre con mayor intensidad el ideal de la «obra de arte total». Naciendo con esta denominación para el romanticismo y su ansias de infinitud, existe como tendencia en cada una de las separaciones. En la fiesta no sólo se cubre el trayecto de unión entre

disciplinas artísticas, como sistema de sistemas o relacionalidad desatada hacia lo múltiple, sino que los papeles sociales, religiosos, políticos y de toda índole apuntan hacia la integridad de las potencialidades humanas. La tragedia griega es uno de los primeros espacios de articulación integral de estos componentes de constitución social, del sistema de unificación y reintegración de los límites de lo individual y lo social, de autor y espectador, de creación y recepción. En ella se cumple con una intensidad desusada la integración de las artes y la disposición múltiple de espacios y tiempos, creándose un nuevo sistema de corte en el conocimiento del mundo, donde se atiende a una densificación del tiempo y a un disfrute del espacio que permite una integración de lo negativo en el seno de lo social, de la muerte en la individualidad, transformada como *energía y movimiento*, como defensa contra el enfriamiento.

La mirada lanzada a las diferentes formas simbólicas de la otredad y reflejada en ella, se sume por elevación en aquella imagen de la que depende y que la generaliza, la alteridad radical o la *alteración* completa de la muerte. El sistema de participación en la vida, mediante la acción de las imágenes, su reinterpretación y la articulación de sentido desde ellas, tiene en la muerte su condición de posibilidad. Cada imagen entrega la apariencia del acontecimiento por antonomasia, la radical interrupción de todo proceso centrado, *la disolución plena* como punto catastrófico donde todo gira sin dirección, simultáneamente. Una forma plena del vértigo, y por tanto, inimaginable. Es en esta figura transhorizontal donde todo cobra sentido, pero un sentido caduco, efímero, de caída en el orden que guarda porciones medidas de desorden para evitar el aniquilamiento de la quietud. La substancia negadora de la muerte es la sublimación de cada aspecto negativo dentro de los diferentes cortes lingüísticos, la saturación del silencio poético o la ceguera pictórica, la detención escultórica, el intervalo blanco del que se compone la percepción cinematográfica, el anonimato como desaparición de la identidad, la inmovilidad, el *absurdo* ruido blanco musical. Todas ellas son formas máximas de lo negativo introducidas en el seno mismo de la posibilidad de formulación de las artes, de su vinculación con un proceso de pensamiento mediante imágenes. El arte crea mediante este contradecirse continuo la aparición de puntos de fundamentación inestables y, con ellos, el movimiento del flujo vital. Hace preciso el reflejo de cada punto sobre sí mismo, la negación de su posibilidad, como garantía del funcionamiento múltiple del sistema mundano. La imagen, como condición de posibilidad de las posibilidades parcializadas en imágenes, necesita también de este reflejo que encuentra en sí al otro. Si la finitud es la fuente del dolor y la armonía es intento de reintegración, la muerte, como multiplicidad metastática es la garantía de la imagen. Todo aquello en lo que se detiene la mirada, todo aquello susceptible de experiencia estética entrega una imagen quevediana de la muerte, donde los valores de la imagen se definen en contraposición con la representación de lo irrepresentable, insoportable, pero que pertenece a lo inminente de la espera, como se anuncia en la primera frase de este estudio.

Y la referencia continua, cíclica, de cada círculo a aquel que reduciéndolo y ampliándose, lo explica y niega, obliga a que la imagen referida a la muerte tenga condiciones de presentación concretas. El dolor de lo caduco dibuja las preferencias que el arte tiene

por la *permanencia*, mediante el embalsamamiento de sus materiales. A través de la conservación y de la apariencia de eternidad el arte crea instancias que se enfrentan a la muerte, escondida como peligro o prueba tanto en la reducción como en la ampliación. En la reducción existe una *resta* de los componentes del flujo vital, su detención instantánea, que de no ser suplementada por una reintegración producida por el espectador y el juego dialógico de la interpretación, culminaría en el enfriamiento, la quietud, la disolución por carencia de movimiento. Éste es uno de los momentos intensificados por toda creación artística para conseguir, por saturación o sobredimensionalización, el contrario. Pero también por una multiplicación cancerosa de las posibilidades formales, el exceso de movimiento, se llega a una disolución en la velocidad, donde todo es copresente e indiferenciado. En el lenguaje se produciría un exceso de interpretación, una memoria paranoica incapaz de entenderse a sí misma reflejada en lo real, o una ampliación de lo visual que sólo estaría al alcance de un dios, como en el ojo panorámico que abre *Un perro andaluz*, la visión de un moribundo. En la saturación de la reducción y la multiplicación se encuentra la muerte, cortando el ciclo y generando desde él el movimiento contradictorio del mundo, la significación proyectada al infinito, sin cesuras pero explicada mediante cesaciones escandidas por el conocer. Estos cortes son tanto simbólicos como materiales, crean instantáneas espaciales y temporales basadas en la eternización de una serie diversa de materiales. «Mediante la duración, el arte se enfrenta con la muerte; la limitada eternidad de las obras es alegoría de la otra eternidad, la que no tiene presencia. La muerte es el destello de lo que la muerte no alcanza.» Estas palabras de Adorno (Adorno, 1970, 45) presentan la doble faz de los objetos artísticos: presentar en carne la apariencia descarnada, esencialmente lo inesencial, la imagen de lo inimaginable como dirección abierta y preservada en su apertura. Son reflejos de lo *efímero*, al crear desde lo material tensiones hacia lo no contenido en ello y, en este proceso, reflejan lo efímero de la conciencia, el dolor por la finitud de un ser discontinuo con nostalgia de la continuidad reflejada en todo proceso en el que participa. La obra de arte es ansiógena al proponer estas dos imágenes hermanadas por lo contradictorio, muerte y vida, al contaminar excrementiciamente todo lo real y cognoscible como caduco. Quevedo lo ha expresado intensamente en su *Heráclito cristiano*, cuando en el *Salmo XVII* anuncia, citando a Ovidio: «Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese imagen de la muerte». Como el conocimiento, la imagen intenta entrever lo invisible por medio de la inserción de un extremo en otro, fundamentando con ello toda actividad: conocer lo inestable mediante lo estable, lo moviente por lo inmóvil, lo duradero por lo efímero, lo pleno mediante su vaciamiento, lo sólido mediante lo disuelto. Lo que surge es el espacio entre los puntos, no la estabilidad de éstos, la distancia catastrófica, en la que todo reinicia sus giros. La imagen no solicita un ser puro, más allá de sus accidentes desestimados como impurezas sino el movimiento del proceso, el mantenimiento de la unión muerte/vida. El arte soporta la muerte y nuestra finitud en ella, a través de medios homeopáticos, portando la muerte, trayéndola a presencia (Duque, 1995, 33). Es posible desde una valoración de la relación pensamiento/imagen, una reinversión del funcionamiento racional de la vida, la introducción de lo negativo en la norma imaginaria de fundamentación cartesiana: se puede pasar del *pienso, luego existo* a un *imagino, luego no soy*, de tintes

beckettianos. El doblamiento de la duda pliega cada instante polarizándolo, en el movimiento de conjunción/disyunción, más allá de las dicotomías de sabor kantiano, o de toda trascendencia a un plegado espacio temporal en el que cada punto es vicario de su mutua mediación. No es posible ya pensar en grados de esencialidad diferidos de la aparición concreta, lo que conlleva la importancia definitiva de las imágenes, su carácter procesual, y la observación de su capacidad para desplegar continua y dinámicamente nuevos procesos de significación, adaptaciones flexibles a la vida (Jiménez, 1986, 93). Lo que se pone en juego en las imágenes es la disolución de toda forma establecida, como posibilidad, pregunta o puesta en cuestión problematizadora sobre su existencia. Cada imagen arroja los datos de un pensamiento azaroso, discontinuo, que intenta referirse a la mayor cantidad de continuidad, por la imagen, de la que sea susceptible. Utiliza la conexión de lo concreto y el exceso, la posibilidad de intercambio simbólico del desorden absoluto, su transformación en función que guarde en su interior la multiplicidad. La estética es un intento de explicar la dimensión incommensurable de la imagen, a la vez que la muestra de la necesaria integración de la mentira y el error en todo proceso, evitando los enfriamientos de la dogmatización (reducción unívoca) o la locura (ampliación cancerosa del sentido), y determinando todo punto extraído del proceso general de devenir como una muestra subjetiva o una objetividad a construir (Jiménez, 1986, 95) desde la consideración eficaz que sus defensas producen para la vida, para la densificación de las experiencias, para la plenificación humana del mundo realizada a través de la integración en él de los poderes de construcción y contagio de lo negativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp. Trad. cast. de F. Ríaza, rev. por F. Pérez. Madrid: Taurus. 1980.
- AGUSTÍN, San: *Escritos apologéticos (2º). La Trinidad*. Trad. cast. de Luis Arias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BAUDINET, María-José (1990): **Rostro de Cristo, Forma de la Iglesia**. En: *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Feher, Michael, cit. Trad. cast. de J. L. Checa. p. 151-163.
- BEJEL, Emilio (1984): **Imagen y posibilidad en Lezama Lima**. En: *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos.
- BERGSON, Henri (1889): *Essai sur les donées immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 53ª ed. 1946.
- BULLOUGH, Edward (1957): **'Psychical Distance' as a Factor in Art and a Aesthetic Principle**. En: *Aesthetics. Lectures and essays*. Connecticut: Greenwood Press. 1977.



- BUÑUEL, Luis (1928): *Un chien andalou*. Prod.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Decorados: Pierre Schilzneck. Música: Fragmentos de Richard Wagner (Tristán e Isolda), Beethoven y canciones populares. 17 minutos. B/N.
- CASSIRER, Ernst (1923–29): *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bd. Berlin: Bruno Cassirer. Trad. cast. de Armando Morones. México: F.C.E. 1971–1976.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (1990): *Narciso y Acteón: el deseo y la mirada*. Mérida: Editora Regional Extremeña.,
- DELEUZE, Gilles (1964, rev. 1970): *Proust et les signes*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast. de F. Monge. Barcelona: Anagrama. 1972.
- (1966): *Le Bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast de L. F. Carracedo. Madrid: Cátedra. 1987.
- (1967): *Nietzsche et la philosophie*. París: Presses Universitaires de France. Trad. cast. de C. Artal. Barcelona: Anagrama, 3ª ed. 1993
- (1973): *¿En qué se reconoce el estructuralismo?* En: *Histoire de la philosophie. Idées. Doctrines* de François Châtelet. Lib. Hachette. Trad. cast. de Fco. Javier Aguirre González. Madrid: Espasa Calpe. 1984.
- (1980): *Mille Plateaux*. París: Minuit. Trad. cast. de J. V. Pérez y U. Carraceta. Valencia: Pre-textos. 1988.
- (1981): *Francis Bacon: logique de la sensation*. París: Ed. de la Différence. 2 vols.
- (1983): *L'image mouvement. Cinéma 1*. París: Minuit. 1983. Trad. cast. de Irene Argoff. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1984.
- (1985): *L'image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit. Trad. cast. de Irene Agoff. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1987.
- DUQUE, Félix (1995): **Habitación de tierra (I)**. En: *Sibila nº1*. Sevilla, p. 34–38.
- ECO, Umberto (1973): *Il Segno*. Milán: Instituto Editoriale internazionale (ISEDI). Trad. cast. de F. Serra Cantarell. Barcelona: Labor. 1980.
- FOUCAULT, Michel (1970): *L'ordre du discours*. Trad. cast. de A. Gonzalez Troyano. Barcelona: Tusquets. 1987.
- HEGEL, G. F. W. (1836–1838): *Lecciones sobre la estética*. Trad. cast. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal. 1989.

- IGAL, Jesús (1992): **Introducción general**. En: Plotino, *Enéadas III-IV*. Madrid: Gredos. 1985, p. 7-128.
- JIMÉNEZ, José (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (1993): *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino.
- MALDENEY, Henry (1973): *Regard, Parole, Espace*. Lausanne: L'Age d'homme.
- MORIN, Edgar (1986): *La Méthode. III: La connaissance de la connaissance*. París: Seuil. Trad. cast. de A. Sánchez. Madrid: Cátedra. 1994.
- PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*. México: F.C.E, 3ª ed. 1972.
- (1967): *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz. 1984.
- (1969): *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- RONCHI, Rocco (1996): *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*. Trad. cast. de Mar García Lozano. Madrid: Madrid.
- TRÍAS, Eugenio (1991): *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931): *Collected Papers*. Cambridge Mass: Harvard Univ. Press.