

Imagen verdadera y verdad de las imágenes

JOSEP M. CATALÀ

- > *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*
GEORGES DIDI-HUBERMAN
París, Éditions de Minuit, 2008
- > *La vraie image*
HANS BELTING
París, Gallimard, 2007
- > *Picture Perfect. Life in the Age of the Photo Op*
KIKU ADATTO
Princeton University Press, 2008

Hay dos formas fundamentales de considerar la imagen, dos formas que se enlazan y contraponen desde el principio de los tiempos, o sea desde las primeras imágenes, cuando alguien pintó figuras de animales en la bóveda de una cueva mientras otro aplicaba la mano sobre una de sus paredes y soplabá algún tinte sobre la misma para dejar la marca de la mano sobre el muro. Estas dos modalidades se resumen en los conceptos de visión y tacto, que se han denominado de distintas formas según las épocas. Aldof Hildebrand hablaba por ejemplo de visión háptica y visión óptica, y James Gibson, de unas equivalentes formas de ver y representar, llamadas mundo visual y campo visual. Como denotan estas acepciones, la concepción general de esta dicotomía se ha venido considerando, por lo menos a partir del Renacimiento, desde la perspectiva de la visión, de manera que la condición táctil, en este contexto, es esencialmente metafórica, como bien ilustran las ideas de McLuhan sobre el espacio audio-táctil y el espacio visual.

Georges Didi-Huberman, en su libro *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (*El parecido por contacto. Arqueología, anacronismo y modernidad de la huella*), quiere recordarnos que existe una forma realmente táctil de la imagen, la que producen las técnicas de moldeado, que lejos de ser ocasionales impregnan toda la historia del arte hasta nuestros días. El texto es, en este sentido, trascendental porque nos obliga a recomponer nuestra posición frente a las imágenes, al convertir lo que parecía ser simplemente una concepción metafórica, la característica táctil de determinado tipo de visión, en una forma literal de componer y comprender las representaciones visuales.

La contraposición entre lo táctil y lo visual tiene implicaciones profundas en la manera en que entendemos las imágenes, implicaciones que muchas veces son contradictorias porque los conceptos que se barajan no son tan puros como parece, sino que están mediatizados por la relación implícita entre imagen y visión que caracteriza toda nuestra cultura. Baste recordar lo cerca que se encontraban las ideas de André Bazin de una noción del cine como huella de lo real, aunque fuera una huella producida forzosamente a distancia por una cámara que, inicialmente, no parece que pueda actuar de otra manera pero que lleva implícita la idea de que la luz de lo real toma contacto con el negativo fotográfico y produce una imagen por *impresión*. Las concepciones de Bazin cobran mayor sentido, es decir se observan mejor sus raíces antropológicas, cuando se las considera a la luz de los planteamientos que propone Didi-Huberman, puesto que desde los primeros capítulos del libro de este se vislumbra la existencia de una dialéctica ancestral entre creación y captación de formas que lleva a la creencia de que este último proceso es el más genuino y deseable. Pero detrás de esta primera impresión, aguardan consideraciones más complejas, si bien las otras hayan sido quizá más persistentes. Según el autor, “la huella nos obliga a

pensar al mismo tiempo, la impresión (el contacto con el sustrato, donde se forma la huella) y la separación con el sustrato (allí dónde se presenta la huella)”, porque allí donde está la huella ya no se encuentra lo que la originó. El fenómeno fotográfico recoge esta contradicción entre lo distante y lo cercano, convirtiéndose así en una técnica paradigmática de las transformaciones visuales de la modernidad más allá de las consideraciones tradicionales, cambio que la reconsideración de Didi-Huberman anuncia y que se expone especialmente en los interesantes capítulos finales del libro, dedicados a Duchamp.

El conocido episodio de la Sábana Santa de Turín es un claro indicio de la potencia sintomática de la técnica fotográfica y del carácter dialéctico de las imágenes que produce. Recuérdese la sorpresa que experimentó el fotógrafo Secondo Pía cuando, durante el proceso de revelado de las primeras fotografías que se tomaron del sudario a finales del siglo XIX, vio cómo el rostro de Cristo aparecía claramente en el mismo. El negativo fotográfico había invertido la imagen del rostro formada sobre la sábana por contacto directo supuestamente con el cuerpo de Cristo, originando así una aparición *milagrosa* de la Santa Faz. Este episodio, al que también se refiere Didi-Huberman, es ampliamente analizado por Hans Belting en su libro *La vraie image (La verdadera imagen)*, donde indica que en esta reversión técnica que realizó el fotógrafo, el moldeado y la fotografía actuaron concertadamente, puesto que primero fue la huella que dejó el cuerpo por contacto en la sábana y luego el revelado de la verdadera forma a través de una tecnología que ella misma se consideraba productora de imágenes por contacto *a distancia*. Nos recuerda Belting, al respecto, que el cliché fotográfico abolió un día el uso del moldeado de yeso y de la figura de cera, cuyos procedimientos se basan esencialmente en el concepto de huella. El fenómeno de la Sábana Santa venía a corroborar la idea de que la fotografía era una forma de producir

imágenes por contacto (y no de crearlas), al tiempo que las propias características de la imagen del cuerpo producida por impresión, se convertían en una especie de proto-fotografía que afianzaban la idea de que la huella era la forma más genuina, por verdadera, de producir formas semejantes. La fotografía de la Sábana Santa de Secondo Pía se transformaba así en una verdadera imagen dialéctica, tal como la consideraba Walter Benjamin: una imagen en la que confluían distintas temporalidades para producir una fructífera anacronía. Podemos considerarla también como la prueba de la confluencia en la imagen técnica moderna de las distintas corrientes ideológicas que han recorrido la historia de la imagen desde el inicio de nuestra cultura, como lo prueban los libros de Didi-Huberman y Belting.

El libro de Belting se centra en la imagen religiosa, especialmente en las numerosas pugnas entre iconoclastas e iconofílicos en torno a la posibilidad de representar o no la imagen divina o la de Cristo. Pero el carácter ancestral de estas discusiones no le impide a Belting demostrar que su alargada sombra se proyecta hasta nuestros días, por ejemplo a través de la semiótica y su oposición entre signo e imagen. Como afirma el autor, citando a Gombrich, “vemos los signos de forma diferente a las imágenes. El signo apela a nuestra razón, la imagen a nuestra imaginación”, y lo que principalmente se produce cada vez que ocurre uno de estos enfrentamientos, ya sea en Bizancio, en la Europa de la Reforma o en la actualidad, es un procedimiento de desactivación de la potencia imaginaria de la imagen por medio de convertirla en un signo, considerado más controlable.

El libro de Kiku Adatto, *Picture Perfect. Life in the Age of the Photo Op (Imagen perfecta. La vida en la era de la foto-oportunidad)* nos confirma, aunque inadvertidamente para su autor, esta supervivencia de las antiguas creencias sobre la imagen, a través de un repaso del uso y abuso actual de las imágenes en los medios contemporáneos. Adatto toma como punto de partida de su análisis la operación mediáti-

ca realizada por el presidente George W. Bush el primero de mayo de 2003, cuando efectuó un espectacular aterrizaje en la cubierta del portaviones Abraham Lincoln con un potente avión de combate F-18 en un intento de convencer al mundo de que acababa de ganar la guerra de Irak, como declaró nada más descender del avión, pertrechado con un uniforme de piloto de las fuerzas aéreas estadounidenses. Las cadenas de televisión se apresuraron a captar la escena, que no solo calificaron de uno de los más audaces momentos de la dramaturgia presidencial de los Estados Unidos, sino que la compararon unánimemente con una serie de films tan populares como “Top Gun” o “Independence Day”. Pero, a pesar de esta capacidad que mostraban los medios para establecer conexiones entre la realidad y la ficción, pasaron meses hasta que se descubrió (o decidieron desvelar) que todo era un montaje, una perfecta operación de puesta en escena que incluía el hecho de que el portaviones, supuestamente en alta mar, a cientos kilómetros de la costa, se encontraba en realidad frente a las playas de San Diego (la escena fue captada de forma que todos los planos mostrarán la perspectiva contraria), con lo que un simple helicóptero hubiera bastado para alcanzarlo, aparte de todo el resto de dispositivos de puesta en escena que fueron utilizados.

Este suceso ilustra perfectamente un tipo de noticias visuales que Adatto califica de foto-oportunidades y que no solo nos recuerdan la larga y perversa historia de la injerencia de las técnicas publicitarias en las campañas políticas, sino que ponen al descubierto una nueva trampa en la que caen voluntariamente los periodistas: la construcción de un impacto visual tan atractivo que nadie puede resistir la tentación de difundirlo, a pesar de conocer su vacuidad, convirtiéndolo de esta manera en noticia que parece justificar retroactivamente su tratamiento informativo. Como indica Kiku, “la creciente orientación hacia el entretenimiento de las cadenas de noticias impele a los productores a conseguir la mejor imagen posible,

incluso cuando ello los hace cómplices de un artificio”. Pero al mismo tiempo, y esto implica un grado mayor de perversión en todo el asunto, subsiste en el imaginario televisivo el ideal documentalista, lo que hace que los periodistas, al mismo tiempo que convierten el simulacro en noticia, intenten desvelar la verdadera naturaleza de la imagen: exponerla como la imagen que es. Esta dialéctica corresponde a una lucha por el control de la imagen entre políticos y periodistas que supone una puesta al día de las antiguas disputas en torno a las imágenes religiosas, disputas ligadas siempre al poder.

Las interesantes monografías de Georges Didi-Huberman y Hans Belting nos informan sobre la muy antigua y compleja fenomenología que parece ir ligada estrechamente a la propia existencia de las imágenes y, más concretamente, a su terca conexión con lo real y lo verdadero. Como dice Belting, “es de alguna manera sintomático que tengamos esta exigencia de una imagen verdadera. Puesto que existen las imágenes, entonces es necesario que nos muestren la verdad”. Lo cierto es que, en la actualidad, no habría foto-oportunidades, ni engaño posible, si unos y otros —políticos, directores de campaña, periodista y público en general— no siguieran creyendo irracionalmente en la validez de esta ecuación que equipara imagen y verdad y que perdura incluso en una cultura como la actual que se vanagloria de considerarla una idea superada. Esta supervivencia no deja de ser interesante y está llena, como he dicho antes, de malentendidos, de los que no se libra del todo el trascendental estudio del autor Didi-Huberman, cuando se refiere al cambio de orientación que la imagen experimenta en el Renacimiento. Voy a tratar de explicarlo.

Siguiendo los pasos de Aby Warburg, que a principios del siglo XX revolucionó la historia del arte introduciendo en ella nuevas nociones como las de supervivencia o de anacronismo, Didi-Huberman incide en esta dirección incorporando a los estudios de la imagen la olvidada práctica del moldeado y

todas sus consecuencias. El autor francés ya ha contribuido en otras obras a la recuperación de las olvidadas ideas de Warburg, especialmente en *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* (*La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*), donde analiza minuciosamente la incidencia que los descubrimientos del historiador alemán tuvieron no solo en la historia de la imagen, sino en la historia del pensamiento en general. Didi-Huberman introduce ahora, con su libro actual, el concepto de huella y hace un repaso histórico, arqueológico y antropológico de la evolución de las imágenes que, en algunos casos, corre paralelo al de Hans Belting, con el que coincide en algunos temas y apreciaciones.

Para Didi-Huberman, el olvido de la práctica de la *impronta*, de la confección de imágenes por contacto directo con el original, ya sea a través de moldes o impresiones, determina el oscurecimiento de una parte muy importante de la fenomenología de la imagen. Es especialmente importante, en este sentido, el apartado donde critica la noción humanista del arte que se desarrolla en Europa desde el Renacimiento, a través de las propuestas que el florentino Giorgio Vasari introdujo en el siglo XVI en su “Vida de los mejores escultores, pintores y arquitectos”. Se trata de una concepción del arte que ha perdurado hasta la actualidad.

Las ideas modernas sobre el arte supondrían, según Didi-Huberman, una “fobia del tacto” que acabaría determinando un desdén por la parte puramente material del objeto artístico. La idea de artes liberales que la tradición humanista introduce en el ámbito de las artes visuales significa concretamente una liberación de la adherencia a la materia para poner énfasis en la *idea*. Por el contrario, “la huella transmite físicamente —y no solo ópticamente— el parecido de la cosa o del ser moldeados”, mientras que esa tradición humanista constituye un proyecto que desplaza al pintor, que era hasta entonces un artesa-

no alineado con los viejos modelos técnicos del saber hacer y de las exigencias del patrono, hasta situarlo a la altura de un gran poeta, es decir, a la altura de un auténtico saber intelectual dotado de una libertad y una “soberanía” artísticas. El gesto técnico deja de estar en primer lugar y se coloca al final de un transcurso, como simple instrumento de un proceso aparentemente muy intelectual que va de la idea al diseño proyecto (la invención artística) y de ahí al diseño dibujo (la plasmación como acto residual). No puede negarse que el planteamiento que hizo Vasari de la creación artística nos ha llevado, en la actualidad, a un paradójico y peligroso fetichismo de la técnica, ya que la postergación de la misma en nombre de la idea-creación acaba suponiendo la creencia de que existe una insalvable brecha entre los procesos técnicos y la creación artística. Se trata de un problema crucial de la representación contemporánea al que también Belting hace mención en su libro, aunque lo había tratado más directamente en su obra anterior *Pour une anthropologie des images* (*Para una antropología de las imágenes*). Es necesario tener en cuenta además que los procesos informáticos actuales y las nuevas imágenes interactivas no solo relacionan estrechamente técnica e imagen, sino que renuevan la importancia del contacto de la mano, como detentadora de un gesto creativo mediatizado técnicamente, con la representación. Por ello es necesario matizar la crítica a Vasari que efectúa Didi-Huberman, ya que, si bien es cierto que, al negar el papel de la tradición (especialmente el papel del procedimiento del moldeado), el historiador florentino se inventó un Renacimiento surgido como por milagro en el siglo XIV, no podemos olvidar el papel crucial que este cambio supuso para la posibilidad de desarrollar una peculiar forma de *pensamiento visual* cuya trascendencia las nuevas tecnologías han corroborado, aunque el cine en sus múltiples vertientes ya habría puesto de manifiesto a lo largo del siglo XX. Puede ser que ahora los inconvenientes del cambio de

perspectiva representado por Vasari empiecen a superar a sus ventajas, pero estos inconvenientes no fueron generados, creo, por la destilación de una imagen idea y, por tanto, de la posibilidad de una imagen pensamiento, sino por la postergación de lo tecnológico. Es el menosprecio del fundamento técnico de toda creación lo que nos deja ahora inermes ante una tecnología omnipresente que pretende producir imágenes automáticamente, sin *intervención humana* y, por tanto, sin pensamiento: un grado cero de la imagen que equivale a la creencia de que no hay distancia entre el objeto y su representación, de que la realidad moldea la imagen. No parece que el autor francés tenga en cuenta este aspecto negativo del imaginario de la huella en su necesario rescate de la técnica ancestral del moldeado. Cabe recordar aquí la exquisita reflexión que sobre el proceder artístico efectuaba hace años Lévi-Strauss en “El pensamiento salvaje”: decía que era algo “hecho a mano” y, por lo tanto, no “una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto. Constituye una verdadera experiencia sobre el objeto (...) la virtud intrínseca del modelo reducido (que representa la obra de arte) es la de que compensa la renuncia de las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles”. Vale la pena tenerlo en cuenta cuando efectuamos la necesaria operación de colocar nuestras imágenes en la corriente histórico-antropológica que tan perfectamente describen Belting y Didi-Huberman, no sea que confundamos una vez más la verdad con lo visible, sin tener presente que, como lo prueba Kiku Adatto, lo visible puede ser simplemente una mentira.

Práctica filmica en el contexto artístico

ALBERT ALCOZ

> *Art and the moving images. A critical reader*

TANYA LEIGHTON (ED.)

Londres, Tate Publishing in association with Afterall, 2008

> *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*

CARLOS TEJADA

Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2008

Estructurar rigurosamente el índice de un ensayo escrito

es un ejercicio decisivo para la presentación de un cuerpo teórico susceptible de analizarse metodológicamente. La coherencia en la ordenación de la tabla de contenidos a desarrollar en un estudio puede llegar a determinar por completo el sentido del texto. De este modo, el planteamiento secuencial de los diferentes apartados y la articulación a la que se ven sometidos entre ellos configura la importancia del volumen y, finalmente, su mayor o menor relevancia bibliográfica. Los libros *Art and the moving images* y *Arte en fotogramas* tienen un interés común, pero el punto de partida y el modo de llevarlo a cabo resulta diametralmente opuesto. En los dos casos el índice resulta ser la clave para visualizar el nivel de sus contenidos y valorar su significación. Si en el primero de ellos remitir al índice permite elogiar la imprescindible selección de artículos recuperados, en el segundo solo sirve para evidenciar la falta de concierto y de claridad.

Reflexionar sobre la práctica de la imagen en movimiento en el contexto artístico, teniendo en cuenta las cuestiones estéticas de las obras de arte, las concepciones de sus autores y la infinidad de parámetros culturales que las determinan, es la base a partir de