

Para una nueva filosofía de la imagen*

François Soulages

¿Cómo pensar la imagen? ¿No se debería participar en la constitución de una nueva estética de la imagen y consecuentemente de una nueva filosofía de la imagen? Ganarían con ello el arte, la estética y la filosofía.

Profundicemos el problema; veamos dónde está el nudo del problema; tratemos de comprender cómo se lo puede desatar.

Pues si bien la imagen material puede ser considerada como una realidad ciertamente específica pero que no plantea, en cuanto a su modo de existencia misma, un problema filosófico particular, no ocurre lo mismo con la imagen mental ni con la imagen psíquica: ¿cuáles son sus seres, sus lugares de ser, sus modos de ser? Ciertamente, los enfoques científicos, como la fisiología, las ciencias cognitivas, la psicología, el psicoanálisis, pueden ofrecer aclaraciones instructivas; no obstante, las problemáticas específicamente filosóficas continúan interrogando e iluminando la imagen.

La comparación entre imagen material e imagen mental puede dar la idea de que hay en la conciencia algo comparable a una imagen, una cosa completamente reducida, pero una cuasi-cosa de todos modos. Alain en *Eléments de philosophie* no admite esta concepción de la imagen mental: “No hay imagen, no hay más que objetos imaginarios”.¹

* Universidad París-VIII, Francia. Correo electrónico: francois.soulages@wanadoo.fr. Conferencia dictada el 20 de diciembre de 2007 en el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el marco del Coloquio Internacional *Fotografía y Cuerpos Políticos. Ausencia y Presencia*, organizado por el Departamento de Filosofía de la FaHCE-UNLP. Traducido del texto original en francés por Silvia

François Soulages

En *L'Imagination*, Sartre denuncia también esta metafísica ingenua transformando el problema: “La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de alguna cosa”; es entonces una modalidad de la conciencia (imaginante y no perceptiva), que contempla un objeto de manera específica poniéndolo como ausente o irreal y que no presenta más que un equivalente, el *analogon*.

Esta transformación del problema, sin embargo, no es su resolución. La posición platónica en la alegoría de la caverna sigue siendo pertinente. La imagen puede ser fuente de ilusión y confusión entre ella misma y la realidad. Algo está en juego, los argumentos son numerosos. Pueden citarse cinco: el solipsismo, ya que, como lo muestran Agustín o Descartes, cuando un sujeto sueña, no puede saber si sus imágenes mentales presentes refieren o no a una realidad exterior; el fantasma, pues, con este escenario imaginario, el sujeto confunde imágenes de la realidad y la realidad, en particular con los fantasmas originarios, los fantasmas inconscientes y el delirio; la imagen que el sujeto tiene de alguna cosa y, en particular, de sí mismo, ya que ella también es ocasión de error y de ilusión; la imagen religiosa que se prohíbe en ciertas religiones, en otras, es fuente de conflictos (como con los íconos), en otras, ocasión de prácticas mágicas; las nuevas imágenes, objetos de manipulación tecnológica y medios de manipulación ideológica y comunicacional.

Esta posibilidad de referir a otra cosa que a la realidad pretendidamente contemplada, propia de toda imagen, ofrece, de hecho, un destino artístico y estético a la imagen: puede ser objeto de creaciones y de interpretaciones sumamente diferenciadas, asombrosas y ricas. Bachelard ha mostrado cómo la imagen poética funciona y por qué está en la base de la poesía y por tanto del arte.

Brevemente, ¿cómo y sobre qué construir una nueva filosofía de la imagen?

1- Antinomias y estética

Para construir una estética de la imagen deben tomarse en cuen-

ta todas las imágenes, tanto las que existían en el tiempo de Aristóteles como las producidas desde la invención de la fotografía y las imágenes digitales, incluso desde la invención de dos tipos de imágenes traza-trazado: la primera poniendo el acento a menudo sobre la traza y la segunda, más sobre lo trazado, aun si, en ambos casos, es la articulación traza-trazado lo más importante.² En consecuencia, esta estética debe partir de una serie de aparentes antinomias, e intentar resolverlas y/o superarlas. Estas antinomias son relativas a la posibilidad misma de la existencia de esta estética, al método de la estética, a la naturaleza de la imagen y a la pluralidad de imágenes. Detengámonos unos instantes sobre estas dos últimas series de antinomias.

Las antinomias relativas a la naturaleza de la imagen nos obligan a:

- plantear a la vez que lo real puede estar dado por la imagen y que no se puede ocultar ni el problema de lo real ni la relación que podemos establecer con ello;
- reconocer a la vez que la imagen posee su autonomía y que siempre es recibida por una conciencia imaginante;
- aceptar que la imagen sea trabajada por una conciencia que sueña con controlarla y por un inconsciente que a menudo la controla;
- comprender que la imagen está a la vez del lado de la imaginación reproductora y de lo imaginario creador;
- responder a la vez a los por qué y a los cómo de la imagen.

Las antinomias relativas a la pluralidad de las imágenes se deben al hecho de que es necesario reunir en la misma estética, a la vez: la imagen de Lascaux y la imagen digital, la imagen de lo real y la imagen de lo virtual, la imagen fruto de la representación y la imagen fruto de la simulación, la imagen objeto y la imagen matriz, la imagen cosa y la imagen número, la imagen calco y la imagen calculada, la imagen traza y la imagen trazada, la imagen única y la imagen de imágenes, la imagen una y la imagen múltiple, la imagen aislada y la imagen multimedia, la

François Soulages

miento, la imagen temporal y la imagen fuera del tiempo, la imagen irreversible y la imagen inacabable, la imagen dada de una vez para siempre y la imagen transformada sin cesar por el observador, la imagen de la existencia y la imagen del lenguaje, la imagen visual y la imagen psíquica, la imagen matemática y la imagen ideológica, la imagen material y la imagen poética, la imagen sin-arte y la imagen artística, etc.

Frente a una antinomia, es necesario aprovechar, para pensar mejor, la confrontación con esta contradicción, en la medida en que el pensamiento es siempre “hijo del conflicto”. Estas antinomias son, entonces, una ocasión y una chance para quien quiera trabajar sobre una estética de la imagen.

Se impone una triple tarea:

-primero, hacer un *inventario sistematizado de las antinomias relativas a la imagen*: no operar una simple recolección empírica y pragmática de esas contradicciones; sino organizar de manera racional y ordenada un sistema de esas contradicciones;

-para ello, se debe practicar una *frecuentación activa y estrecha de las imágenes* a fin de nutrir desde el interior este pensamiento de la imagen. Los trabajos de los artistas son, para este propósito, particularmente instructivos, en la medida en que estos últimos crean sus obras más interesantes cuando se enfrentan a un problema relativo a su objeto, en este caso, a la imagen o a una o varias imágenes, mejor, a ciertos tipos de imágenes: es necesario que el trabajo del artista sea, para quien se dedica a la estética, el alfa y el omega.

-en fin, intentar *dar razón de esas contradicciones y de superarlas*.

Una estética de la imagen debe tomar en cuenta todas las imágenes y especialmente las nuevas imágenes. Con el desarrollo de la imagen digital e interactiva estamos en un momento clave de la historia de las artes de la imagen. Plagiando a Koyré, podemos decir que pasamos de

conceptos aristotélicos.

Ciertamente, las artes de la imagen son las artes de la imagen material y visible, de lo que Aristóteles llamó *eikon*. Pero estas artes de la imagen se iluminan por los enfoques teóricos relativos a otros sentidos del término “imagen” (psíquica, representación, metáfora...), lo que Aristóteles podría, tal vez, designar como *phantasia*. Situar, concebir, articular y problematizar esas pluralidades es el eje obligado de una investigación con vistas a una estética de la imagen. Es necesario pensar los lazos, las tensiones y las oposiciones entre las artes de la imagen, es decir, existentes en el interior de un mismo arte, continuar la reflexión relativa a las fronteras estéticas del arte y articularlas, como lo veremos, con una investigación sobre la hibridación y sobre lo que se presenta como “a la vez”.

Se opera bajos nuestros ojos una triple revolución: revolución de la imagen, revolución de las artes de la imagen, revolución del arte. Es necesario pensar claramente esta complejidad, tomando en cuenta esas diferentes imágenes, esas diferentes obras, esas diferentes artes y esos diferentes enfoques. La investigación en estética debe apoyarse sobre lo sensible y lo teórico y así aprender y comprender con modestia y ambición, con rigor y placer, lo que las artes de la imagen pueden develarnos, anunciarnos y ofrecernos. Las artes y los artistas tienen mucho para enseñarnos, tanto al nivel de lo sensible como al de lo teórico; brevemente, al nivel de la estética. Una gran obra de arte enseña a la vez a ser más sensible y a pensar mejor; la estética no hace más que repetírnoslo. Pero los filósofos, en particular Aristóteles, también tienen mucho que enseñarnos. En síntesis, es necesario pensar a partir de un triple conocimiento: las tecnologías, las artes y las filosofías. Entonces comprenderemos un poco mejor por qué y cómo, gracias a las artes de la imagen, una imagen bella y rebelde y una obra creadora y crítica pueden ocurrir y trastornar la historia de un sujeto.

2- *Phantasia* y “a la vez”

François Soulages

En *Sobre el sueño y la vigilia*, Aristóteles considera que la imaginación es una facultad que deriva de la sensación: estamos así en una lógica fotográfica de la traza –el negativo es un tipo de trazo del fenómeno visual registrado o, en todo caso, modificador de ese negativo.³ No hay imaginación sin sensación, no hay modificación del negativo sin el efecto de la luz. Escritura por la luz, imaginación por la sensación: la sensación participa en la escritura de la imagen, *phantasia* de la imaginación.

Pero las cosas se complican, pues la *phantasia* señala lo que aparece *phainesthai* que más tarde el fotógrafo querrá no tanto captar como explotar –no se *toman* fotos, se las *hace* jugando sobre la articulación trazo-trazado, a partir de los fenómenos, *phainomena*, visuales para fabricar la imagen fotográfica, transformando lo aparente en ser. Ahora bien, primitivamente, el nombre *phantasia* designa a la vez la aparición de un objeto y el proceso mental que permite recibir la imagen del objeto. ¿Se puede pensar en forma independiente la aparición material de la imagen-objeto y el proceso mental que la recibe? Esta cuestión deberá ser un hilo conductor de toda estética de la imagen.

Aristóteles insiste sobre el hecho de que la *phantasia* se liga con la sensación atribuyéndole el papel de esta última, a saber, percibir los sensibles comunes: más exactamente, cuando se relaciona con los sensibles propios, no se equivoca y no es fuente de ilusión y de error aunque se articule con la sensación. Pero, cuando se posa sobre los sensibles accidentales o los sensibles comunes, puede equivocarse, incluso si la sensación está co-presente. En consecuencia, Aristóteles piensa la sensación bajo el modo de la pasividad y la *phantasia* bajo el de la actividad. Los dos regímenes –actividad/pasividad– pueden pensarse en relación con la dupla trazo/trazado que es constitutiva de la fotograficidad y de una parte de las imágenes digitales. Más, el hecho de que, frente a una imagen digital, es *de jure* imposible saber si es puramente digital o si se ha originado en relación con un *phainomena*, si es trazo-trazado o bien puro trazado calculado; ese hecho, entonces, refuerza no solamente la

en cuanto al origen de toda imagen y de su relación con un pretendido original real, sino también la interrogación sobre esta actividad de la *phantasia* que podría revelar ser no una imaginación reproductiva, sino un imaginario creador.

Esta posición no siempre se encuentra en los otros textos aristotélicos: la *phantasia* parece entonces funcionar cuando el fenómeno visual ha desaparecido; ya no está articulada al mismo tiempo con la sensación; es su sustituto; permite al contrario la articulación del tiempo pasado y el tiempo presente, el de la sensación y el de la imaginación; por lo cual se liga con la memoria. Una vez que la sensación ha pasado y entonces ha desaparecido, se forma una imagen en el espíritu. Esta imagen está a la vez ligada con la sensación y es inferior a ella, pues es menos viva y menos segura. Puede entonces aparecer la duda. La estética de la imagen debe partir de esta duda –correlato de la duda hiperbólica evocada anteriormente–: ¿qué es *esta* imagen? Tal es la pregunta que debe hacerse el investigador de cara a una imagen. En efecto, la naturaleza de una imagen particular no salta jamás a la vista; su comprensión inmediata no es dable jamás. Esta última proposición es un principio fundador de toda estética de la imagen.

La *phantasia* tiene entonces una triple función: interpretar la sensación presente, formar las imágenes persistentes y permitir la memoria. Las nuevas imágenes no pueden más que incitar al estudioso a trabajar esta articulación imagen/memoria: además de su dimensión histórica y política capital, esta articulación se enriquece con la relación problemática de la fotografía con la memoria individual y colectiva y con la relación tecnológica de las imágenes digitales con la memoria del ordenador. El investigador debe pensar estas diferencias y constituir las en problemas sin tomarlas por hechos indiscutibles. Aquí todavía las tesis de Aristóteles pueden abrir zonas de búsqueda o, en todo caso, enriquecerlas.

Así, relacionar *phantasia* y memoria conduce a Aristóteles a pensar que la memoria es imposible sin imagen; la imagen es entonces no tanto el *oikos* como la *phantasia*, la imagen imaginada. La memoria

François Soulages

la percepción produce en el alma una suerte de pintura, de trazo, como la impresión de un sello. Estamos en el corazón de las problemáticas contemporáneas trabajadas en forma práctica por los artistas y explicadas por los investigadores teóricamente. Así, al ver una pintura o una impresión se representa el original, a saber, lo que la pintura, o el sello, designa y marca. Pero el análisis de Aristóteles es todavía más fuerte y debería ser (re)leído por todos los teóricos de la imagen. Esto permitiría ganar tiempo, evacuar falsos problemas y abrirse a las problemáticas justas: cuando se representa una imagen, se la representa *a la vez* como la imagen de alguna cosa y como alguna cosa del pasado. “Un animal, pintado en un cuadro, es a la vez un animal y una imagen”.⁴ Esta última proposición es osada: obliga a pensar de otro modo la imagen, en todo caso, a trabajar de otro modo la estética de la imagen pictórica. Lo que es más interesante en esta propuesta aristotélica, es la reivindicación del “a la vez”, “*a la vez* un animal y una imagen”. Pero, ¿es la pintura la que mejor permite sostener esta afirmación? ¿No podría utilizársela para la fotografía, cosa que Aristóteles quizá había sentido, pero que no podía saber?

En efecto, la fotograficidad se articula con el “a la vez”.

Así, la estética del “a la vez” se funda sobre la esencia misma de la fotografía: toda foto es foto de alguna cosa. Algunos han privilegiado el “alguna cosa”; otros, la foto en su materialidad; cada una de ellas resultaron aproximaciones a la fotografía, pero no han logrado dar con su misma especificidad. Se debe privilegiar el “de”, es decir pensar las relaciones que existen entre esa “alguna cosa” y el material fotográfico, entre lo real y la foto, y, entonces, comprender las contradicciones y las tensiones que las componen, las oponen y las reúnen, en fin, se debe llevar a cabo para la fotografía, una reflexión dialéctica y una estética del “a la vez” –a la vez el infotografiable objeto a fotografiar y el material fotográfico– y rechazar por un lado, la ingenuidad realística, por el otro la reducción formalista o materialista. Es necesario partir de las hipótesis de Aristóteles sobre la pintura para pensar la fotografía.

Por otra parte, se notará que esas hipótesis no son tan rigurosas para pensar la pintura. En la época de Aristóteles la pintura imitaba tal

Es necesario entonces pensar esas tensiones y esos tironeos entre el referente y la foto, entre el objeto a fotografiar y el material, entre el acontecimiento pasado y las formas: ellos constituyen el valor y la unicidad de la fotografía. Ponen en relación con otras relaciones y tensiones que nutren la fotografía: lo irreversible y lo inacabable, el pasado y el presente, el “esto ha sido” y el “esto ha sido jugado”, la traza y lo trazado, lo real y lo imaginario, el objeto por fotografiar y el sujeto que fotografía, la técnica y el arte, el sin-arte y el arte, etc.⁵ En todas estas duplas, lo más importante, lo más fotográfico y lo más rico en potencialidades artísticas, es justamente el “y”, fundamento mismo de estas duplas; es decir el “a la vez” ya visto por Aristóteles.

Esta estética del “a la vez” es por tanto la matriz en la cual cobran lugar y sentido la estética de la articulación de lo irreversible y de lo inacabable, la de la articulación del pasado y del presente, la de la articulación del “esto ha sido” y del “esto ha sido jugado”, la de la articulación de la traza y lo trazado, la de la articulación de lo real y lo imaginario, la de la articulación del objeto a fotografiar y del sujeto que fotografía, la de la articulación de la técnica y el arte, la de la articulación del sin-arte y del arte, etc. Esta estética del “a la vez” tiene por correlato la antropología del “a la vez”.

3- Fantasma y obra

El texto completo de Aristóteles amerita ser citado: “Un animal, pintado sobre un cuadro es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (*phantasma*) y en tanto que es representación

⁵ El concepto de “esto ha sido” (παρὰ τὸ) como lo propio de la fotografía pertenece a

François Soulages

de otra, es una imagen o un recuerdo”.⁶

Las nuevas imágenes nos confrontan masivamente a esta doble naturaleza y a ese juego sobre esta doble naturaleza. Toda esta ambigüedad y esta ambivalencia le dan su fuerza, su encanto, su erotismo. Hay erotismo no cuando hay evidencia y mostración –se está entonces en la esfera de la pornografía y de la necesidad–, sino cuando hay imaginación y ambigüedad, precisión e imprecisión –se está entonces en la esfera del deseo. La imagen es pues, en su mismo ser, erótica: está unida al deseo y no a la información y a la comunicación. Aquello que constituye su fuerza, es que no muestra y que hace imaginar; es fantasma, pero *phantasma* aristotélico. Lo que importa con ella, es más el sujeto que imagina y fantasea que el objeto puesto en imagen; es, en todo caso, su interacción. Si esto es posible, es que, como afirma Aristóteles, la representación es, *a la vez*, representación y representación de alguna cosa, *a la vez* imagen y recuerdo.

No es poco interesante notar que el análisis de la *phantasia* se continúa en *De Memoria et Reminiscencia* con el análisis de la reminiscencia. Seguramente, se puede volver a Platón para contextualizarla. Hacerlo, tiene su interés; pero, también se puede, hacer un salto hacia Freud. En efecto, Aristóteles ha estudiado también las asociaciones de ideas. Así, la teoría aristotélica se abre sobre el *phantasma*, la asociación de ideas, los sueños en el *De Insomnis* (1.3) y el deseo.

Aristóteles nos permite entonces hacernos preguntas instructivas sobre las nuevas imágenes abriendo, por otra parte, ciertas problemáticas que el psicoanálisis ha reencontrado en el último siglo. Muestra así la complejidad y la riqueza de toda imagen y manifiesta su eterna profundidad.

Esas propuestas de Aristóteles y una estética de la fotografía fundada sobre la fotograficidad permiten así esclarecer las obras fotográficas. Tomemos como ejemplo *Strates* de Louise Merzeau.⁷

⁶ *Op. Cit.* Aristóteles remite a la noción de homonimia de *Categorías* I.1 (N

En efecto, aquí la fotografía pone de relieve el *stratum*. No tanto porque está embebida de memoria que, quizá, podría entenderse metafóricamente como una serie de estratos mnémicos, lo que ya ha sido dicho. Pero, hablando con rigor, ¿es esto verdad? La realidad de la memoria es infinitamente más compleja y no es la geología, sino la sistémica quien puede servir de paradigma de inteligibilidad para nuestra memoria. En consecuencia, la fotografía no puede ser una adición de recuerdos; es una multiplicación: los recuerdos de la imagen y los recuerdos por la imagen se conjugan para hacer nacer otra geometría de los recuerdos, productos de resultantes y de proyecciones y no de datos de elementos pasados. La fotografía, como la memoria, es siempre construida: no pone de relieve tanto lo irreversible, como lo inacabable, el pasado como el futuro. Es la razón por la cual el fotógrafo puede ser un sujeto-yo y no sólo un sujeto-se, por retomar los conceptos de Edmond Couchot. Por eso él puede operar. Por eso se apropia de la fotografía que utiliza lo digital, pues lo inacabable está allí (en lo digital) como en su casa.

Y es en ese sentido sobretodo que la fotografía señala el *stratum*, es decir la cosa extensa. Pues ¿qué nos muestra una foto, aun en el caso de la fotografía-escultura? En principio, la supresión de la tercera dimensión; la invención, en un nivel geométrico, del espacio en dos dimensiones. Hija de Descartes y por tanto de la geometría analítica y de la *res extensa*, la imagen digital explora y explota ese *stratum*.

Nuestros ojos se enfrentan a esta cosa extensa que reúne muchas imágenes-padres. Pero igual que el niño es uno, mientras los padres son dos –lo que es, hasta la clonación, la base de la humanidad y del problema psico-existencial-, igualmente la imagen final es una, mientras que las imágenes-padres son muchas. Extraña cosa extensa que no se ha terminado de pensar. Y esta extensión de la cosa permite, *mutatis mutandis*, todas las asociaciones existentes ya en las imágenes de los sueños y en las imágenes surrealistas. A Breton le habrían gustado las fotos de Louise Merzeau; a nosotros nos gustan. Con ellas, ya la fotografía no pone de relieve un instante decisivo e ilusorio, sino el tiempo de la

François Soulages

muestran y nos prueban que mirar sea quizá *a la vez* viajar y pensar. Estética del a la vez....

4- Imagen y virtualización

Virtualidad y latencia

La imagen virtual es importante por la ausencia y lo posible que la acompañan: no todo está dado; todo queda por descubrir. Y por dos veces, ese todo se da como un ausente presente, como un posible real, como un real posible. Por una parte, remite siempre a otras imágenes y por otra, no se podrán jamás ver juntas, al mismo tiempo y de la misma manera todas las otras imágenes.

Una observación sobre la imagen latente puede esclarecer nuestra comprensión de la imagen virtual. Es conveniente hablar de imagen latente al hablar de la fotografía.⁸

Una foto es una imagen de imágenes. En efecto, no es del orden de la biyección –biyección imposible con el objeto a fotografiar, biyección imposible con la imagen latente, biyección imposible con el negativo. Por el contrario, designa la totalidad de los posibles; señala tanto todos esos posibles como el que la ha hecho ser: ella es, por tanto, doblemente imagen de imágenes, a la vez de las imágenes virtuales intermediarias (la imagen visual del objeto, la imagen psíquica del fotógrafo, la imagen mediatizada por el aparato fotográfico, la imagen latente, la imagen del negativo, etc.) y de las imágenes posibles. ¿Qué significa entonces la noción de “imagen latente”? Alude a la imagen que existiría en potencia sobre el film expuesto antes que este último sea revelado. Ahora bien, no hay una imagen latente, sino una potencialidad de imágenes latentes que será realizada, en primer lugar, de forma limitada en el negativo y, luego, sin límites, en la infinitud de fotos posibles. Esta noción misma de imagen latente indica, así, una visión estrecha e incompleta de la fotografía, que oculta lo inacabable para, en última instancia, reencontrarse con los presupuestos generales de la fotografía realística.

objeto por fotografiar; es = x, respetando la infinidad posible de sus encarnaciones. De igual modo que, para el cristianismo, el hombre es a la imagen de Dios, el negativo es a la imagen del objeto por fotografiar; pero la proposición relativa al hombre y a Dios no toma su sentido más que en el seno de la teología negativa; es por tanto en el seno de una filosofía negativa que podemos hablar de las relaciones entre el negativo y su objeto. Al contrario, no es ya la teología cristiana, sino la teología hindú la que será necesario movilizar como modelo de explicación de las relaciones entre el negativo y las fotos, en la medida en que las fotos son los avatares del negativo: Vishnú tiene avatares diferentes en cada una de sus encarnaciones. Pero, en fotografía, no interesan ni el Dios oculto de Pascal, ni Vishnú, sino los avatares, a saber, las fotos.

El negativo es en sí mismo invisible, pues cuando lo miro, es ya una foto lo que miro, en la medida en que mirar un negativo es recibir una imagen a través suyo y así realizar uno de los posibles del negativo: Claude Maillard ha trabajado este aspecto del negativo en *Ça image* rodeando el libro de una banda de negativo.⁹ Una vez más todavía el original está ausente; es lo que indica con justeza el grupo de fotógrafos de *Trans-positif-négatif*: “La fotografía, al acercar la imagen reproducida del espectador lo [mantiene] siempre a distancia del original, a la vez que busca hacerse pasar por el original e indica la ausencia irremediable del original”.¹⁰ Decir que la fotograficidad es articulación de lo irreversible y de lo inacabable, es entonces decir también que la fotografía es la experiencia de lo imposible y el arte de los posibles.

Con la misma prudencia se puede hablar sin ilusión de la imagen virtual, que no se confunde en nada con la pseudo-imagen latente.

La referencia de la imagen virtual a otras imágenes, ¿es comparable, entonces, a la relación existente entre la proposición pronunciada por el consciente y el océano de imágenes que constituyen el inconsciente? Quizá. En todo caso, la imagen virtual no nos prohíbe volver sobre la imagen psíquica, sobre lo imaginario, es decir sobre la imaginación. Se trata de seguir trabajando las nociones; es decir, de repensar los conceptos.

François Soulages

Trama & drama

La imagen psíquica trabaja en cada sujeto ciertamente de manera diferencial; es, por ejemplo, asfixiante para el sujeto depresivo: su acceso a lo real está como obstruido por ese mundo de imágenes psíquicas del cual es prisionero. En todo caso, la relación con lo real está siempre *tramada* por ese filtro de imágenes psíquicas; y ello ocurre tanto cuando se mira una imagen, como cuando se mira una imagen virtual.

Pero la recepción de una imagen virtual se abre no solamente sobre las imágenes futuras –aquellas que están más marcadas por la virtualidad–, sino también sobre las imágenes pasadas. En este último caso, la recepción es comprable a toda recepción de imágenes. Ya en el siglo XIX, Taine subrayaba que “las imágenes de un cierto género constituyen los recuerdos.”¹¹ La imagen virtual articula entonces recuerdo, presencia y virtualidad. ¿Sería deshonesto releer a Sartre en este sentido? Barthes había retomado a Sartre para pensar la fotografía. Se podrían utilizar ciertas intuiciones de ese autor para pensar la apertura ontológica de la imagen virtual que no es una imagen-cosa cerrada, sino una imagen-acto que nos hace pasar de un mundo cerrado –o mejor, del doble de un mundo pretendidamente real– a un universo infinito: el de lo virtual, en el que su articulación con las imágenes psíquicas no hace más que aumentar la expansión. La imagen virtual aparece entonces como una imagen-rizoma en el tiempo –pasado, presente, futuro– y en el espacio –acá, en otra parte–.

Esta salida de la imagen de sí misma constitutiva de la imagen virtual es también una vuelta de la imagen a sí misma: ¿engendra ello un riesgo de delirio, es decir, de psicosis? Puede dudarse: ella no puede más que alimentar una virtualidad de delirio que, en ciertos sujetos, toma la forma de la ilusión religiosa, la ilusión política, la ilusión tecnológica o la ilusión artística; todo depende de la historia del sujeto –ciertamente, y eso es lo *dramático*, son a la vez tan repetitivas y tan rígidas de atravesar, en el curso de su historia, esas cuatro ilusiones. Esta práctica marginal y patológica de lo virtual muestra sin embargo, en mayúsculas, que en

bien, toda cohabitación es problemática, los dos tópicos de 1900 y 1920 nos lo han mostrado, no sólo para el neurótico depresivo o el sicótico ilusionado, sino para todo sujeto, equilibrando sus cohabitaciones y contradicciones internas. En efecto, no se puede comprender la producción y la recepción de una imagen virtual sin tomar en cuenta sus contradicciones psíquicas inconscientes.

La imagen virtual no refuerza pero trabaja de manera específica el hecho de que nosotros estamos de golpe en lo imaginario: el yo del niño se constituye a partir de la imagen de su semejante; no se confronta tanto con sí mismo, como con la imagen de sí y de los otros. De golpe, está en la imagen, aun, o mejor sobretodo, si hay prohibición de imagen. Pero poco importa la cultura del sujeto: la imagen material y psíquica es su horizonte. Sobre esta base la cultura de la imagen virtual puede desplegarse. Es necesario comprenderlo recordando que -según sostiene Freud- “la realidad psíquica es una forma de existencia particular que no habría que confundir con la realidad material”, si no, se cae en la ilusión y la psicosis precedentemente denunciadas.¹²

Objeto & Trayecto

Pero ¿cuál es esta virtualidad de la imagen virtual?

A diferencia de la imagen latente que da cuenta del condicional, la imagen virtual participa del futuro y de lo posible. Por el lado de su concepción, está ligada a la imagen calculada: no presente en la pantalla, es el resultado posible de una combinatoria matemática. Así su potencialidad, se dará en una historia, la historia de sus realizaciones, no teniendo nada que ver con la de su fabricación, tanto menos que esta historia realizante es plural y aleatoria; a saber, que diferentes receptores tienen recepciones diferentes de esta realización de esas virtualidades.

La imagen virtual es entonces la imagen separadora: cada receptor hará un trayecto diferente de los otros; esta separación se profundizará con la interpretación de las imágenes y el papel del psiquismo. La comunidad de receptores no es pues confusión: la recepción reconoce

François Soulages

niega esta separación, ciertamente se instala una dramática ilusión, entre los sujetos, pero sobretodo en el sujeto que está en la denegación. La imagen virtual apresa la autonomía. Convoca a la soledad y no al aislamiento.

La imagen virtual existe en potencia, pero su consumación no es negación. Con ella, toda determinación no es una negación, en la medida en que su actualización no impide para nada otras actualizaciones, es decir la reactualización de la misma imagen; un trayecto no impide otros trayectos. La imagen no se piensa más en función de sí misma, sino con relación a su despliegue y la serie de imágenes de las que depende. Ya no es más objeto, requiere un trayecto; en el caso de la creación, mejor, un proyecto. El receptor juega entonces un papel decisivo: con la imagen no virtual, el productor era el maestro; con la imagen virtual, comparte esta maestría con el receptor. Sólo una concepción particular del arte puede devolver al productor su poder perdido; pero no es eso lo que busca todo artista de nuevas imágenes; él prefiere a menudo imponerse no con una imagen, sino con un trayecto, mejor, con un mundo de imágenes virtuales. El creador está entonces en el origen de una micro-cultura.

“Tenemos una infinidad de conocimientos de los cuales no nos apercebimos”, escribía Leibinz.¹³ La imagen virtual está a la vez dentro y fuera de esta problemática: dentro porque lo infinito, más exactamente lo indefinido, está en el corazón de la combinatoria de lo virtual. Fuera, porque, si bien no se ven todas las imágenes, se sabe que podría vérselas y que los trayectos se realizan sobre las imágenes: el collar tiene más importancia que las perlas.

Múltiples artistas se apoderan hoy en día de las nuevas imágenes y de su problemática: pasan de un campo de limitaciones tecnológicas a su exploración, luego a su explotación artística. Chris Marker es uno de ellos.¹⁴ Desde hace mucho tiempo, antes de la realización contemporánea de imágenes virtuales, se ocupaba de problemáticas que reaparecen con las nuevas imágenes. “No solamente (el multimedia) es un lenguaje enteramente nuevo, sino

que es *El* lenguaje que yo esperaba desde mi nacimiento. He hecho cine y video a falta de algo mejor ‘porque no había nadie’ como decía Jovet en *Le Corsaire*”;¹⁵ sus películas son la prueba. Recordemos la imagen furtiva de Islandia que vuelve muchas veces en *Sans Soleil* (1982). *Level Five* e *Immemory* juegan con todas las posibilidades de la virtualidad. Allí, la memoria se considera como una estructura arborescente; el trayecto del espectador es el de un laberinto. Tomar la imagen, es entonces tomar el tiempo y no ya más ser tomado por y en él. “¿Qué nos proponen los videojuegos que dicen más de nuestro inconsciente que las obras completas de Lacan?”, pregunta Chris Marker. Ni el dinero ni la gloria: una nueva partida. La posibilidad de recomenzar a jugar. “Una segunda oportunidad. *A free replay*”.¹⁶ La obra de arte que se vuelve posible por lo virtual, señala esta estética del inacabable *free replay*.

No se puede interrogar en profundidad al arte contemporáneo más que a través de la imagen virtual. Pero también esta última trabaja prácticas ancestrales como la escritura; lo hace de dos maneras: por una parte, aquellas prácticas pueden utilizar imágenes virtuales y engendrar así creaciones que indican los multimedia; por otra, se puede recibir, a partir de las problemáticas de la imagen virtual, esas creaciones tradicionales y/o antiguas; así son posibles nuevas recepciones e interpretaciones.

¿Habría entonces un círculo del pensamiento de la imagen? Para salir de ese círculo, de esas antinomias y de esas complejidades, una estética de la imagen podría iniciar una nueva filosofía de la imagen a fin de trabajar como su fundamento las seis hipótesis siguientes:

- una imagen dice al menos tanto sobre el sujeto como sobre el objeto;
- para pensar la imagen no se la puede aprehender únicamente por uno de los cinco sentidos, la vista; la imagen moviliza los cinco sentidos;
- para comprender la imagen visual se la debe pensar articulada con la imagen psíquica;

François Soulages

- no se puede comprender la imagen visual por separado de la imagen-metáfora del lenguaje, en particular, de la imagen literaria;
- la imagen no apela tanto a la imaginación como a lo imaginario;
- la imagen no remite tanto al ser como al devenir, al flujo.