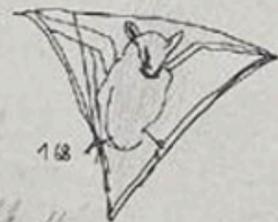


Andrea Soto Calderón

La performatividad de las imágenes



ediciones / metales pesados

Andrea Soto Calderón

La performatividad de las imágenes

ediciones / metales pesados

Registro de la Propiedad Intelectual N° 2020-A-3066

ISBN edición impresa: 978-956-6048-29-9

ISBN edición digital: 978-956-6048-30-5

Imagen de portada: Oriol Vilapuig, *Bestiari*, 2015. Tinta y lápiz sobre cartón 120x160 cm. Cortesía del artista.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados

© Andrea Soto Calderón

E mail: ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Diagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com

Santiago de Chile, octubre de 2020

Pero allí donde está el peligro, crece también lo que salva.

HÖLDERLIN

II.
Poéticas de las imágenes

Imagen reproductiva, imagen productiva

A efectos de explorar las potencias de las imágenes más allá de su estatuto de mercancía capitalista, sigue siendo muy actual la distinción que propone Walter Benjamin entre imágenes reproductivas e imágenes productivas.

La reproducción no es algo nuevo, sostiene Benjamin, las obras de arte y otras creaciones siempre habían sido susceptibles de reproducción, pero no de reproducción técnica. La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone a la historia con una intensidad creciente, «los griegos solo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna»⁵⁹. Esta afirmación benjaminiana, que muchas veces ha sido leída como nostalgia del arte que se efectuaba en una presencia única y original que él mismo

denomina aurática, es una invitación a comprender los cambios que se están dando en la experiencia, cómo la reproducción exige una redefinición del arte, ya no solo para preguntarse si la fotografía puede ser considerada artística, sino para abrir la cuestión de cómo el surgimiento de la fotografía interroga lo que se había entendido por arte. Por lo tanto, más que una crítica a la reproducción en sí misma, lo que le interesa es explorar lo que el decaimiento del arte burgués podía significar como apertura para imaginar, experimentar gestos y nuevas formas de experiencia y percepción. Preguntarse por las implicaciones que tenían los nuevos medios para el arte y la experiencia estética, ¿qué está pasando con las estructuras perceptivas?

Benjamin consideraba que las nuevas formas de arte cobraban un sentido más político en relación con los valores tradicionales del arte excelente: la negación de la figura del autor como genio creador, el vínculo de la creación con el lazo social. Es por eso que considera que el arte puede ser una práctica que desafía la lógica y

las formas convencionales, que contiene una potencia revolucionaria capaz de iluminar el presente.

Si la función del arte ya no es la de elevar bellas formas para ser contempladas, sino la capacidad para reorganizar relaciones y espacios que resistan al dominio de las prácticas alienantes del capitalismo, entonces las obras de arte deben ser analizadas, ante todo, desde las relaciones con sus propias condiciones de producción: tener presentes las relaciones productivas entre arte y sociedad, romper con la distancia que separa al artista del proletariado y con la concepción burguesa del arte como creación para la contemplación. Antes bien, el arte es un modo de conocimiento y de transformación de la realidad: «Las relaciones sociales están condicionadas, según sabemos, por las relaciones de la producción»⁵⁰. De ahí que sea fundamental comprender el funcionamiento de las nuevas técnicas para liberar otras funciones que recompongan lo colectivo. Si bien el propósito es ambicioso, Benjamin parte de una pregunta más modesta, aunque no por ello

menos compleja: su interrogante ya no será qué pasa con una obra en determinadas condiciones de productividad, sino cómo se está en ellas, esto es, la función que se tiene dentro de la producción de un tiempo. Por ello, el objetivo del arte no era para él la denuncia, porque los procesos de transformación no tienen que ver con una toma de conciencia, los proletarios ya tienen la conciencia empírica correcta. La tarea es la de intervenir activamente en la superficie sensible de la ideología, levantar nuevas fantasmagorías que articulen cuerpos colectivos, que tracen otros flujos de deseos, disgregando las masas en donde las vidas no se encuentran. No se trata de recurrir a la figura del engaño en la que estarían las personas alienadas, sino de la materialidad espectral, esto es, el encantamiento que produce el monopolio de los medios. No se trata de lo que nos engaña, sino de lo que nos seduce.

Benjamin ve en el auge incipiente de los nuevos medios de comunicación de masas –no solo el periódico sino sobre el todo el surgimiento del cine, la fotografía o la radio– una amenaza de

eficientes dispositivos capaces de desarticular los valores y estructuras tradicionales de la experiencia y del arte. Sin embargo, como vemos en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, si bien advertía sobre los efectos negativos de la reproductibilidad técnica en términos de que «toda producción en masa favorece la reproducción de masas», también veía necesario atender al potencial que permiten estos nuevos medios para la creación artística como modo de subversión de la experiencia. En definitiva, cómo la historia se abre a otra percepción, la que se vincula irremediablemente a la historia de la técnica y su medialidad.

Un nuevo medio crea una nueva forma de sensibilidad, abre una nueva forma de experiencia. La fotografía no solo es la invención de un medio de reproducción, sino la textura de un mundo: una constelación entre percepción, experiencia y técnica, una *inervación*. De igual manera, el cine es una técnica que permite aparecer una estructura completamente nueva, formas de movimiento desconocidas, como por ejemplo la que pasa entre una fracción de

segundo entre la mano y la cosa en el momento del contacto. O la fotografía que también inaugura nuevos desafíos para la mirada y para la creación, como dirá John Berger en *Otra manera de contar*, «la ambigüedad (de la fotografía) surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar».

A comienzos de los años setenta, en el seno de las revueltas estudiantiles y de su cuestionamiento de los *mass media*, varios intelectuales, como Jean Baudrillard, Guy Debord y Hans Magnus Enzensberger, entre otros, desarrollaron una crítica feroz a la utilización de las nuevas tecnologías tanto en lo referente a la expropiación del trabajo como de la vida. Veían que cada día era más presente aquello que decía Paul Valéry:

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos

de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan⁶¹.

Dispositivos como la televisión no favorecían la comunicación, sino que por el contrario creaban opinión de acuerdo a unos intereses determinados; las tecnologías que iban a liberar al ser humano del trabajo le expropiaban del trabajo asalariado, aumentando sus condiciones de precariedad. El diagnóstico en términos generales podía resumirse en que la tecnología estaba evolucionando de un modo cada vez más rápido, acelerando procesos de los que ya no tenemos agencia, en donde la cuestión ya no pasa por cómo crear una vida más cómoda, sino que el interés cada vez mayor de los científicos consiste en superar las limitaciones humanas. De modo que proliferan las voces críticas sobre los peligros que comportan estos avances desmedidos y los efectos que pueden provocar en nuestra cultura.

Al mismo tiempo, surgían diversas reacciones de artistas, que comenzaban a experimentar con estos nuevos medios, no teniendo como punto de partida su rechazo, sino la exploración en el sentido benjaminiano, como cuando, por ejemplo, en 1963 Joseph Beuys se une a Fluxus en Düsseldorf, el movimiento crece y adquiere cada vez más visibilidad, mezclando elementos de la cultura popular, reeditando técnicas del arte a través de la metodología del juego e intentando resistir a la lógica mercantil en la que parecía estar envuelta toda la escena del arte. Sus acciones eran muchas veces insignificantes, otras tantas efímeras, por lo que estaban fuera de las dinámicas de la lógica institucional. Lo interesante de este movimiento, en relación a lo que sostenía Benjamin, es precisamente que no intentaban ni dominar ni domesticar la técnica, sino experimentar las potencialidades que cada medio les permitía para ver por dónde fisurar otros modos de experiencia y de ser en común.

¿Cómo instalar entonces un potencial dialógico con estas

técnicas que se han erigido como unidireccionales? ¿Cómo reactivar esas fuerzas productivas?

No se trata de profundizar en el pensamiento de Walter Benjamin, ampliamente analizado, sino solo mencionar este doble compromiso con lo material: el vínculo social y las formas de experiencia que abre una determinada técnica si es abordada en términos de relación. Durante largo tiempo la noción de *medio* ha estado asociada a aquello que transporta, algo de lo que uno se sirve para un fin que está fuera de sí, aquello a través de lo cual una forma puede ser materializada. Pero, si dejamos de comprender la materia como algo que es modelado por la forma, para entender que forma y materia acontecen procesualmente, entonces hemos de revalorar las relaciones que establecemos con la técnica.

Tradicionalmente, en la historia del pensamiento, por lo menos después de la Revolución Industrial, cada vez que se emprende un análisis de la relación que sostiene el ser humano con la técnica, se realiza desde lo que podríamos denominar un paradigma de

oposición, a saber: una especie de dominación del uno sobre el otro. Mientras más predominan las exigencias técnicas en la evolución de los aparatos, mayores son las sospechas respecto al acelerado progreso tecnológico. A mayor perfeccionamiento de las técnicas, mayor la desconfianza ante el peligro que comportan en la deformación radical de la condición humana, sobre todo en lo que respecta a los riesgos del automatismo sobre el ejercicio del carácter libre y autoconsciente del ser humano.

Lejos de concordar con el análisis que postula la existencia de un *totalitarismo de los aparatos*, que nos reduce a la posición de testigos pasivos de determinados procesos de cambios sobre los que no tenemos ninguna agencia, el interés está en explorar las relaciones que establecemos con ellos y las formas de experiencia que se abren. Siempre que se piensa en cuáles son las posibilidades que el ser humano tiene para subvertir la actual relación que posee con los aparatos, el análisis continúa considerando una suerte de oposición con nuestro medio. Para Gilbert Simondon:

... la cultura se comporta con el objeto técnico como el hombre con el extranjero cuando se deja llevar por la xenofobia primitiva. Del mismo modo, la máquina es el extranjero; es el extranjero en que está encerrado lo humano, desconocido, materializado, vuelto servil, pero mientras sigue siendo, sin embargo, humano⁶².

De ahí la urgencia de desarrollar otras estrategias de relación con la técnica como dimensión cultural.

En este sentido, las reflexiones de Benjamin son un cambio de perspectiva ante la técnica. Como dirá Dieter Mersch,

... el nuevo medio fotográfico inaugura no solamente una nueva época de reproductibilidad, sino que crea otra constelación completamente singular, entre percepción, experiencia y técnica. Una constelación ante la que las categorías tradicionales de la estética se muestran desesperadamente obsoletas⁶³.

Por ello, antes que continuar prolongando la obsolescencia de estas categorías, habríamos de pensar las condiciones en que las experiencias comienzan a modularse, de cara a poder entender el funcionamiento de los medios de los que formamos parte. Así, en su condición de pasajes, en su frágil transición, encontrarían su inteligibilidad, para que en ese *nudo de tiempo* –en el decir warburgiano– puedan habitar las imágenes y arrancarles lo inimaginable.

Performatividad de las imágenes

Desde que se publicó el célebre ensayo de John L. Austin *Cómo hacer las cosas con palabras*, diversos campos y teorías del pensamiento han hecho sus propias declinaciones acerca de cómo entender lo performativo. Pensar esta noción en relación a las imágenes no constituye una excepción, más aún, requiere contravenir varios de sus elementos estructurales. Por una parte, como ya señaló Jean Wirth en *Qu'est-ce qu'une image?*, no es tan evidente que sea posible trasponer las teorías relativas a los actos del lenguaje al análisis de las funciones de las imágenes, e incluso, si esto fuera posible, habría que ver en qué condiciones lo haría; por otra parte, creo que habría que repensar y cuestionar la categoría de acción, que ha estado en el centro de las reflexiones en torno a lo performativo, en la medida que todo hacer no ha dejado de medirse en virtud de sus efectos.

El término performativo fue acuñado en el pensamiento

filosófico por Austin para dotar de contenido a un concepto que pretendía dar cuenta de la fuerza transformadora del lenguaje sobre la realidad: enunciados que no describen una realidad sino que la instituyen. La mayoría de las recepciones teóricas de esta noción provienen de los estudios culturales o los estudios de género, de identidad, como es el caso de Judith Butler, quien retoma este concepto para darle una dimensión corporal, acentuar la idea de que la materia corporal no está dada naturalmente, sino que actúa, está produciéndose constantemente. De ahí que Butler afirme que en cierto sentido uno no simplemente es un cuerpo, sino que *hace* su propio cuerpo. El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo.

No pretendo hacer una resemantización del giro espacial, ni del giro performativo, ni de su desarrollo desde finales del siglo XIX; menos aún de las implosiones que este tuvo en los años sesenta, sino delinear en términos muy generales en qué sentidos podemos

comprender lo performativo, para desde ahí proponer algunos desvíos que nos permitan pensar la performatividad de las imágenes. En esa dirección hay una premisa inicial que comparten las diversas teorías de la performance y que resulta fundamental: los modos de decir, los modos de hacer, no corresponden a nada dado con anterioridad, esto es, son autorreferenciales, no se fundan en una referencia externa.

A diferencia de los enunciados descriptivos, que se basan en una idea de referencialidad, los enunciados performativos carecen de referente. Esta posición *autopoiética* se inicia como una reflexión relativa al lenguaje, lo cual no quiere decir que deba reducirse solo a él. Lo que la performatividad referida al lenguaje afirma es una insubordinación del lenguaje a la ley de la *adequatio*, «el lenguaje ya no era pensado como la correspondencia de una declaración o un objeto preexistente, sino como el acto autónomo de un sujeto social o individual que se postula a sí mismo»⁶⁴. Su particularidad es que no constata un referente previo, sino que lo

establece en su propio hacer.

En la idea de lo performativo está presente entonces la comprensión de un lenguaje que no se corresponde con un referente, no se sujeta a él. Una instancia autofundadora que instaura no solo una disidencia epistémica, sino también una posición. Por una parte, se refiere a una realidad que ella misma constituye; por otra, al aislar una situación general, apuesta por la singularidad.

Los enunciados performativos constituyen la realidad que enuncian. De hecho, se enuncian con vistas a provocar un estado de cosas que no habían tenido lugar. Por ejemplo, «ven aquí» es un enunciado que indica la modalidad de enunciación que introduce. De ahí que la dimensión de la performatividad que en este caso me interesa es aquella que como bien describe Wirth: «nos quedaremos entonces con la definición de los performativos como enunciados que sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan»⁶⁵.

Es en este sentido que la noción de performatividad puede ser

fecunda en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste. Para afirmar la performatividad de las imágenes es necesario un desplazamiento fundamental de lo que se ha considerado como una característica estructural de la performatividad relativa al lenguaje, a saber: que los «enunciados performativos son siempre explícita o implícitamente proposicionales; entonces, la imagen como la hemos visto, no permite formar proposiciones»⁶⁶. Todo performativo referido al lenguaje implica una afirmación, y una afirmación es por fuerza una proposición aunque no tenga esa forma. Por tanto, si hiciéramos una trasposición literal de la estructura del lenguaje a las imágenes, sería un fracaso antes de la partida, porque como sabemos «la imagen en estricto sentido no permite formar un enunciado»⁶⁷. Aun cuando las imágenes se resisten a la gramática proposicional, si atendemos a su singularidad podemos sostener que existen imágenes performativas, pero su eficacia no es de la misma naturaleza que el lenguaje enunciativo.

Lo performativo en el lenguaje proposicional remite a la naturaleza de una afirmación. Pero incluso esto ha sido cuestionado por Jacques Derrida en *Firma, acontecimiento, contexto*, donde interroga varios supuestos en los que se fundamenta la noción de lo performativo en Austin, precisamente porque le interesa poder atender al componente irreductible del lenguaje. Derrida defiende que el lenguaje contiene una fuerza que es inabarcable para el sentido, por lo que es necesario preservar su *resto* o *suplemento*, aquello que no puede ser asimilado como significación, ya que es ahí donde se da la posibilidad de lo diferente. Derrida también cuestiona el principio de intencionalidad que según Austin requerirían los enunciados performativos. De hecho, la posibilidad de que la performatividad no constituya una realidad efectiva está siempre latente. Con lo cual no se trata de afirmar que la performatividad sea una construcción que depende de una voluntad fuerte, sino que precisamente porque no depende de la voluntad es que está abierta.

Derrida no pondrá tanto el énfasis en la capacidad afirmativa de los enunciados para construir significados y realidades como en su *iterabilidad*, ahí es donde ubica el potencial subversivo. Es por medio de actos repetitivos que se instauran ciertos significados culturales, pero es en esa misma repetición en donde se puede romper con la prescripción de la ley. Al desvincular la performatividad de la capacidad afirmativa abre también otros destinos para lo performativo. Podríamos decir que lo que es estructural de lo performativo no es tanto su capacidad afirmativa, que subsumiría su gobernanza a la lógica proposicional, sino su capacidad autogenerativa, que se daría desde operaciones diversas. Lo fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica. Lo que tampoco puede ser interpretado como un poder ilimitado o un construcciónismo, porque se sujeta a las posibilidades que su realidad material le permite articular.

Por otra parte, esta tentativa de la comprensión de las imágenes desde su performatividad exige diferenciarse de los así llamados *usos performativos* de las imágenes. No para dar por objetado este marco de comprensión, sino porque refiere a cuestiones distintas. En este caso, mi interés no es tanto el de profundizar en lo que las imágenes nos hacen hacer, sino en comprender los funcionamientos de las imágenes, de las relaciones que ellas construyen para desde ahí intentar orientarnos en ellas.

Desde hace varios años la performance no designa solamente un lenguaje o técnica específica del arte, sino también la porosidad entre las artes, los intercambios entre el teatro, el cine y las artes visuales. Sin duda, toda vez que hablamos de performance es inevitable remitir a la herencia de las primeras performances dadáistas o del grupo Fluxus como las acciones emblemáticas de Nam June Paik o Charlotte Moorman, entre 1963 y 1967; a sus constantes relaciones con el teatro, o, más en general, a toda acción que tiene un desarrollo temporal y un compromiso corporal asociado

con la presencia en tiempo real de la puesta en obra⁶⁸. Tampoco es en esta dimensión, que ya tiene su ámbito amplio de estudio, en la que pretendo ahondar.

Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si performar quiere decir *dar* forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas.

Lo informe no es la ideología de la antiforma, sino aquello que está indeterminado; tiene que ver con un trabajo que configura ciertas determinaciones pero no pretende cerrar el campo de la indeterminación. Así pues, alude a un gesto que está en formación, por lo que es un espectáculo no representable. Hay performance

cuando el desplazamiento ficcional opera y lleva a desplazar una relación.

Como sostiene Marie-José Mondzain en *¿Pueden matar las imágenes?*, es necesario comprender la energía performante, el valor operatorio y la eficacia real de los gestos simbólicos. Operaciones imaginantes que obran desplazamientos de pensamiento. El ejemplo que ella evoca es el filme de Jean Rouch *Los amos locos* (1995). La performance aparece como cierto ejercicio alucinatorio que vacía todo lugar que pretende ser ocupado por los maestros. Un encuentro mimético, paródico y catártico de las situaciones que viven estos hombres y mujeres de la periferia de Accra colonizados por la dominación británica. El filme pone en escena el derrocamiento de una dominación y la ridiculización de los maestros, pero debido a su ambigüedad no se sabe si se trata de un gesto de integración o de emancipación. La performatividad se efectúa levantando dos operaciones contradictorias: capacidad de sujeción y reserva de energía revolucionaria.

El hecho de que esta forma encuentre su modo de ser en un trayecto no quiere decir que sea una forma autónoma o pura, sino que el énfasis está en la formación de acontecimientos que hacen un lugar que no les preexiste. Diría que la función performativa tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto.

Con todo, podemos preguntarnos qué aporta la noción de performatividad en la comprensión de las imágenes.

Por una parte, toda epistemología visual es también una configuración política, de ahí que sea fundamental cambiar nuestras gramáticas y discursos en relación a las imágenes; por otro, esta noción nos permite pensar la compleja tensión entre formas de ser, formas de ver, formas de hacer cuestionando la categoría de acción. Por último, estudiar metódicamente su fuerza y sus excesos hace posible pasar de la pregunta por ¿qué son las imágenes? a ¿qué hacen las imágenes?, sin continuar la línea de inscripción que las ubica del lado de la *falta de ser* –como señala Patrick

Vaunday– ni la que remite a una demanda por su pureza. Por el contrario, la comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación.

Pensar el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en su *poiesis*. La imagen como grieta que se traza en la anarquía de lo que se nos presenta. Pero también revisar la categoría de la acción, al menos interrogar qué quiere decir la afirmación de que las imágenes tienen agencia. Se trata de un cuestionamiento de las categorías desde las que percibimos las relaciones entre imágenes, estética y política.

Muchas veces se entiende que el modo de cuestionar el paradigma de la representación pasa por eliminar las representaciones. Sin embargo, la representación como régimen de pensamiento y de precepción no tiene tanto que ver con sus objetos sino con la

lógica que la articula. Esto quiere decir que la mayoría de las producciones de imágenes –y en un sentido más amplio las prácticas artísticas– operan a partir de una expectativa que intentan cumplir. Hay una idea que se quiere transmitir. La lógica de la representación está íntimamente ligada a la estructura de la intencionalidad. Se supone que quien crea imágenes tiene unas ideas previas con unos fines que quiere transmitir y ha de buscar los medios sensibles para poder efectuarlo. Esto es lo que desde Aristóteles se conoce como hilemorfismo, imponer una forma a una materia, en donde el vector de intencionalidad opera disponiendo elementos que habrían de generar determinados efectos.

Una crítica a la representación no pasa por eliminar las representaciones de nuestras creaciones, sino por desasirnos de la lógica de la representación. La noción de performatividad aporta un cambio de naturaleza del problema que atañe a los modos de representación, reproducción, proyección o relación de los dispositivos de visión. Este cambio conduce a instalarse entre-imágenes

en sus configuraciones y sus funcionamientos. A partir de aquí queda excluida toda visión voluntarista o constructivista tanto del pensamiento como de la subjetividad.

En el régimen representativo, por imagen se entendían, básicamente, dos cosas: la representación de un pensamiento o sentimiento, y la figura poética que sustituía una expresión por otra para aumentar su potencia. Cuando hablamos de performatividad o régimen intersticial, no quiere decir que sea una creación de imágenes en donde no haya pensamientos, sentimientos o figuras poéticas, sino que estas no se organizan desde la relación entre causas y efectos. La cuestión de las imágenes no se juega solo en la transmisión y los recursos que se disponen para ellas, dado que en esos términos no deja de reproducir la realidad y las formas que ya conocemos, sino en su capacidad de conjugar las formas existentes con semejanzas desapropiadas. Introducir propiedades que no se realizan en un orden mimético, sino que quedan flotando y hacen imposible una identificación total. Esta suerte de suspensión

sería lo que les permitiría no ser la simple expresión de una situación. De este modo, la figura no ocuparía el lugar de una sustitución, sino de entrelazamiento de una relación definida.

Hasta comienzos del siglo XX había cierto consenso sobre la naturaleza de la imagen como representación. Para san Agustín, pero también para Pierce o Wittgenstein, la imagen se define como un signo fundado en la semejanza, marcada por una estructura ausente. Tal como propone Laurent Lavaud en *L'image*, han existido dos líneas de fuerza en la historia del concepto de imagen: las estrategias de continuidad que consisten en homogeneizar lo real, asemejar, tejer una continuidad, y las estrategias del intervalo, que produce rupturas, distingue grados, interrumpe. Lavaud sostendrá que son cuatro las acusaciones principales que se les han formulado históricamente a las imágenes. Primero, que su dimensión sensible dificulta la abstracción; segundo, su espacialidad, la imagen es estática, finge la fluidez del tiempo pero no tiene ninguna capacidad dinámica; tercero, la multiplicidad de las imágenes

relativiza el valor del origen «todo no es más que imagen», apariencias; y por último, la irrealidad, lo real es tomado en un juego de espejos de tal complejidad que le es imposible distinguir la imagen de lo real.

Se supone que la imagen está en lugar de algo. Todos los dispositivos de creencia y de fabricación se fundan en la identificación. De ahí que se asentará la idea de que hacer unidad con lo que vemos es mortal y aquello que salva es siempre la producción de una distancia liberadora. Este consenso se rompe con la crisis general de la representación y la valorización de la creación se comienza a realizar desde aspectos no miméticos de las imágenes. Por ejemplo, Umberto Eco y Nelson Goodman en 1968 negaban que la semejanza fuese constitutiva de las imágenes. Como sostiene Horst Bredekamp, la utopía de un saber que constituyese una representación objetiva del mundo fracasaba progresivamente. Por lo tanto, si el criterio ya no es la identificación ni la semejanza, tampoco es la distancia la que libera. La cuestión sería cómo

desarrollar estrategias de tensión, habitar ese entre.

En esta crisis epistémica propongo explorar la lógica de la performatividad de las imágenes. Las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir. En la medida que podamos experimentar más sistemáticamente con estas operaciones, las imágenes podrán reencontrarse con su potencia especulativa y política.

Performar es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que a su vez se van transformando en su proceso. La forma –no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa– entendida en tanto que formación de situaciones. En ese sentido la figura es un umbral de variación, siempre comporta elementos que desbordan su identidad.

La performatividad de las imágenes se articula a partir de un

complejo campo de sedimentaciones, «la fuerza de resistencia poética y política de una imagen se funda en su potencial diferencial, capaz de hacer y deshacer estereotipos y lugares comunes»⁶⁹. Está claro que los mecanismos de sus performances difieren de las técnicas y soportes que diferencian las imágenes, que no es posible homogeneizar las conceptualizaciones que se hacen de la pintura, el diseño, el grabado, la fotografía, las imágenes audiovisuales, la radiografía o la ecografía. Sedimentación que da cuenta de esa capacidad que tienen las imágenes de abrir otros vínculos, pero que, a la vez, afirma aquella premisa según la cual una imagen es siempre una relación de imágenes, de aquello que resiste en ellas que no puede ser desalojado de su contexto pero que funciona más allá de él. En este sentido, no toda imagen tiene el mismo potencial performativo, hay imágenes que constriñen sus figuras, pero también hay imágenes que cuidan su reserva emancipadora, desafían a la mirada, al cuerpo y la comunidad en la que se inscriben y circulan.

En lo sucesivo propongo pensar la cuestión de la performatividad de las imágenes desde un triple desplazamiento: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena.

De la acción al movimiento

Si tradicionalmente se ha entendido que el centro neurálgico de la performance es la acción, ¿cómo pensar entonces una performatividad que no tenga a la acción como su núcleo? Normalmente, la acción, al menos desde Aristóteles, ha estado relacionada con ejecutar determinados movimientos tendientes a un objetivo específico; por tanto, también con una organización estratégica en la que se avanza de acuerdo a etapas sucesivas o previsibles de un plan, como si antes de lanzarse a cualquier situación hubiera que definir lo que se quiere con anterioridad. Esa anterioridad implica, a su vez, que existe una idea que precede a la praxis, en la creación desde una relación entre materia y forma en la que se impone un pensamiento que es activo a una materia pasiva, en la organización de la vida y la recepción que de ello ha hecho la política, un plan que precede a la experiencia.

Este modo de comprender la acción ha articulado el régimen representativo, como si la realidad fuese una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma, sea cual sea que esta fuese.

De ahí que explorar otras operaciones de adquisición de forma cuestionando el régimen de la representación vaya más allá de una crisis con el referente. Antes bien, tiene que ver con los modos de hacer, que son siempre modos de ver, modos de sentir, de pensar y vivir. Es necesario concebir la materia y la forma desde una relación asimétrica en la que la relación juega un papel activo y preponderante. Materias informadas y formas materializadas entablan relaciones no previstas.

Si queremos pensar el espacio de las imágenes, sus intersticios, este no puede ser explorado desde el mundo de la contemplación, sino desde un espacio de acción imaginal directa que no es otro que el de la experimentación sin orientación

definida, donde las imágenes hacen sus movimientos y no se someten a nuestra lógica binaria de conexión, sino que pueden tocarse, frotarse, golpearse o propagarse creando un residuo intersticial que es donde se organiza lo no previsto.

Con vistas a delinear este argumento, esto es, pensar la performatividad no desde el paradigma de la acción, lo cual a su vez implica pensar el lugar de la agencia, propongo recuperar las consideraciones que hace Jacques Rancière respecto a la diferencia entre la acción y el movimiento. Si bien no existe algo así como una teoría de la *performatividad* en el pensamiento de Jacques Rancière –aunque sí referencias abundantes en relación al teatro y su vínculo con la política y el espectador– considero que sus reflexiones pueden ser fecundas para pensar las posibilidades de lo performativo más allá de la categoría de acción. En lo que sigue trataré de reconstruir los argumentos que esboza Rancière en dos textos que me parecen claves para este

propósito: en primer lugar, un breve artículo escrito en el año 2010 que lleva por título *Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance*; y el segundo, un texto reciente publicado el 2018, *El momento de la danza*. La reconstrucción de las reflexiones de Rancière se justifica porque a partir de ellas plantearé qué puede significar este desplazamiento de la acción al movimiento referido a la cuestión de la performatividad en las imágenes.

En *Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance*, Rancière afirma que «todo el problema podría estar en la noción aparentemente simple de acción. Convertirse en activo es una exigencia típica del arte político y continuamente se ha opuesto tanto a la performance puramente verbal e imaginaria de las palabras como a la pasividad del espectador»⁷⁰. La acción no es solo el hecho de hacer algo, «es una forma de hacer que expresa una forma de ser. Es una relación específica entre una forma de movimiento y un régimen de significado dentro del cual ese movimiento puede

ser identificado». La lógica de la acción es la lógica de la trama que cuenta una historia bien organizada y que requiere de un desempeño expresivo que permita a los espectadores compartir los sentimientos y emociones de lo que ven. La representación, si bien es la presencia de algo que no está, una sustitución de un referente en nombre del que se hace presente, es también una regulación del aparecer por el régimen de la expresión. De ahí que incluso una performance, por muy en directo que sea, puede seguir siendo representativa.

Romper con la lógica de la representación tiene que ver con transformar el vínculo con lo determinado, con dejar de producir con vistas a generar efectos, con desarticular la cuestión del lenguaje del cuerpo expresivo que traduce pensamientos y emociones en gestos y actitudes. La acción está en el corazón de la lógica de la representación, entendida como un movimiento orientado hacia un fin, un movimiento que tiene una

funcionalidad predeterminada, un objetivo. La acción desde el marco representacional busca causar un efecto sobre algo, quien actúa es un agente que realiza un movimiento específico para cambiar un estado de cosas o de una situación, por lo que un desplazamiento hacia la performatividad implica cuestionar la categoría de acción entendida en estos términos, como también lo que entendemos por agencia. Se trata de poder pensar un contexto en donde ver, hablar y hacer se desprenda de este vínculo específico. La acción orienta un sentido, articula desde el supuesto de continuidad. Así, la performatividad referida a las imágenes se organizaría por un principio precisamente contrario a la acción, tiene que ver más bien con el movimiento no orientado con anterioridad: se imagina, no se planifica. El movimiento es un movimiento que *no tiene fin en los dos sentidos de la palabra: nunca comienza y nunca termina*.

Especialmente sugerentes son las reflexiones que recupera

Rancière del coreógrafo francés Jean-Georges Noverre, de su libro *Cartas sobre danza*, en donde rompe con la jerarquía aristotélica del movimiento. Para Rancière, Noverre transforma radicalmente la idea de expresión, liberando al movimiento de las significaciones semióticas a las que había sido asociado, un movimiento que no está limitado por la obligación de realizar acciones o expresar emociones. Un movimiento libre no es entonces uno orgánico que se sujeta a la jerarquía de la acción, pero tampoco se trata de un movimiento expresivo, sino como ritmo. Rancière dirá que este movimiento fue formulado notablemente por Isadora Duncan, la generación interminable de movimiento a partir del movimiento. Escribe: «Cada movimiento, incluso en reposo, contiene la cualidad de fecundidad, posee el poder de dar a luz a otro movimiento». El ritmo es para él la respiración que se mueve continuamente por todo el cuerpo y está presente de la misma manera en cualquier parte. Por eso, cualquier fragmento

puede expresar el impulso del conjunto.

Rancière introduce así una diferencia entre el movimiento como funcionalidad y el movimiento como juego, para lo cual recupera las consideraciones de Friedrich Schiller en torno al impulso de juego, una forma de experiencia en la que ya no se está determinado a ejecutar una capacidad específica para responder a un impulso determinado, necesidad o interés, como ocurre en las formas ordinarias de la experiencia. El juego es sobre todo la experiencia de una capacidad de indeterminación, una capacidad que puede ser compartida por cualquiera.

Así pues, no se trata de renunciar a la representación ni a la expresión, siempre que sea en los márgenes de la lógica de la acción vista como la búsqueda de ciertos fines a través de medios definidos. De ahí que Rancière evoque a Rudolf von Laban cuando recuerda el descubrimiento de Duncan al sostener que en nuestra civilización siempre hemos considerado el movimiento

al servicio del ser humano con vistas a lograr un propósito práctico, pero que, sin embargo, el movimiento cobró vida precisamente gracias a su capacidad de crear estados mentales más allá de la fuerza de voluntad personal o de estados conscientes. Es más, señala que generó bastantes desconciertos el descubrimiento de las transformaciones que los movimientos pueden generar, sobre todo teniendo en cuenta que el argumento que se ha fortificado en la sociedad occidental es que el principal motor de cambio es el esfuerzo humano que proviene de su fuerza de voluntad⁷¹. El caso es que es más probable que un cambio de movimiento modifique un modo de sentir, pensar y actuar, que un cambio de pensamiento modifique un modo de actuar. Para Rancière, en el caso del juego esto es incluso más radical. El juego, tal como lo define Schiller, es la identidad misma de la acción y la inacción, el estado en el que «no hay fuerza para luchar con la fuerza». Jugar también es el estado en el que ha

desaparecido cualquier rastro de volición, ha desaparecido cualquier idea de la organización de la vida con propósito.

Entendido así lo performativo parece no ser apto para convertirse en paradigma de una estrategia revolucionaria de transformación del mundo. Sin embargo, las cosas se pueden plantear a la inversa: lo que no tiene sentido es pensar que los cambios son posibles gracias a operaciones estratégicas –representativas– como una disposición de acciones conducente a interrumpir un orden. La acción estratégica se basa en el desarrollo de la vida, pero esto exige otro supuesto, a saber: que la vida tiene una orientación. Las grandes narraciones de finales del siglo XIX sostenían que la ciencia demostraba esa orientación, pero desde la misma ciencia también se demuestra que la vida no quiere nada y no lleva a ninguna parte, o al menos a ninguna parte que podamos definir con anterioridad. Para Rancière, desde Stendhal y Balzac hasta Dostoievski, Tolstói e Ibsen, no dejan de

representar el fracaso de la visión estratégica del mundo, el fracaso de dar una orientación determinada al movimiento de la vida.

En *El momento de la danza*, Rancière vuelve a pensar el movimiento en relación a la danza para articular otras operaciones que permiten relacionar lo común. En este caso, profundiza en el análisis que vincula las reflexiones de la danza a las del cine, deteniéndose en el filme de Dziga Vértov *El hombre de la cámara* (1929), precisamente porque, para él, en este filme Vértov no realiza una representación del comunismo sino la creación de un vínculo, organizando acciones que están desconectadas en su propia temporalidad. Vértov no representa el comunismo como el resultado de una organización planificada y una jerarquía de tareas, sino que él crea el comunismo con el ritmo común de todas las actividades. No es un filme destinado a provocar temor o compasión, sino a configurar un nuevo sentido de la acción.

Ahora bien, este ritmo común supone que la performance del cuerpo comparte la misma característica: la falta de voluntad. Si hay algo que expresa, no es una idea, sino la intensidad de la vida. Rancière escribe:

Tanto el viejo paradigma platónico como las reformas modernas del teatro y el ballet, en tiempos de Diderot y Noverre, rechazaban la «mentira» de la mimesis a favor de la verdad del movimiento expresivo. Pero en ambos casos era la verdad del movimiento como un lenguaje, un lenguaje directo del cuerpo que proveía las emociones del alma con su vocabulario adecuado [...] En cambio, el movimiento de la bailarina de Vértov es íntegramente a-mimético. No cuenta una historia⁷².

No se trata de un no-hacer, aunque también se valida este compromiso con la pasividad, sino una expresión que no sea la

de expresarse a sí mismo. Un movimiento libre es un movimiento que engendra otro movimiento, en donde el reposo no está excluido. El movimiento rechaza la división jerárquica de los cuerpos que los divide entre los activos y los pasivos. En el movimiento los medios y los fines no están dislocados. No un paradigma de unidad, sino de relación que siempre va integrando restos que remiten a otras cosas.

En relación a la performance giratoria de Loïe Fuller, Rancière dirá que no es la expresión de un tipo de movimiento universal de la vida, sino una imagen que genera otras imágenes. La emoción es la de una prenda de vestir. El movimiento crea el lugar de la relación expandiéndose a sí mismo. Expansión que se da gracias a la ensoñación de quién lo efectúa y de quien lo ve. No como encarnación de algo sino como la modalidad de un trazo, una inscripción determinada que no aspira erigir una imagen del mundo. En este caso, la producción simbólica funciona

traduciendo, traduciendo la energía de las ruedas en la fábrica, los gestos de los empleados en la central telefónica, pero no repitiendo los movimientos miméticos de los pistones.

No hay una única traducción, tampoco hay algo que podamos llamar propiamente una traducción correcta, sino modos en que se compone el sentido. Inscribir en otros destinos incluso tareas ordinarias del cuerpo como caminar, cambiar de dirección, sacudir la cabeza, liberar los brazos, apoyarse, enderezarse, manipular objetos, etc. Poder poner juntas cosas que todavía no han podido encontrarse, traducir equivalencias de esos movimientos, equivalencias que han de ser ficcionadas para producir su verdad. Una especie de *traductor sin diccionario*.

Esta concepción del movimiento se enfrenta a la concepción estratégica del movimiento. «Esta relación no tiene un lenguaje propio, se expresa bajo la forma de un quiasma; hay un movimiento de un cuerpo y hay una ensoñación que intenta sortear la

distancia inventando un movimiento equivalente»⁷³. Esa distancia, nos dirá, a veces se sortea con la música reflejándose en el rostro de una muchacha, otras en el suplemento del silbido, como el caso de la performance de Simone Forti, *Five Dance Constructions*, en Nueva York, 1961, en donde la historia de amor se reduce a la mínima manifestación de la vida humana y del movimiento: la respiración.

Diversas estrategias que crean territorio, activan la imaginación, hacen experiencia sin la lógica embrutecedora y narcisista de la transmisión. El movimiento nunca tiene una forma definitiva. Pienso en trabajos como el de Laida Lertxundi, que desde el cine experimental explora diversos modos de componer sin expectativas. Su práctica es una invitación siempre abierta a ese *algo más* que parece llamarnos. En *Footnotes to a House of Love* (2007), por ejemplo, propone el paisaje de los restos de una casa en ruinas en el desierto, en donde casa y desierto no se

distinguen claramente. Imágenes en tránsito que se disponen como una especie de pértiga para que quien las ve pueda imaginar hacia dónde ellas se multiplican y se expanden. Pliegues y superficies, que en la demora imponen su porosidad. Los planos no fijan un horizonte sino que lo abren y lo tuercen a su propia caída. Cuidada atención a lo singular, una confianza profunda en la potencia de la materia y en el espaciamento que esta abre, superficies para que cada quien componga su propio paisaje y proyecte desde los fragmentos de su mundo su *assamblage*.

Este desplazamiento de la acción al movimiento en relación a la performatividad de las imágenes permite desalojar la pregunta por los *efectos* que puede *producir* una performance en la práctica sensible, política o comunitaria, para introducir la del campo de posibilidades que con ella se abre. Lo que, a su vez, reformula los términos de la producción y creación, así como los de su percepción. Desde esta perspectiva se trataría de dejar de valorar y

juzgar las imágenes en términos de lo que *nos hacen hacer*, y atender a su fuerza, su *dynamis*, sus potencias imaginantes y los movimientos que son capaces de generar. En donde su producción no esté sujeta al imperativo de la transmisión ni al deseo de la expresión –a menos que esta sea desplazada de su vector de intencionalidad–, sino que configure composiciones en las que cada quien se inscriba a partir de su propia historia, sus saberes y experiencias.

De la transmisión al encuentro

Se suele afirmar que estamos *ante* las imágenes, *frente* a ellas, de ahí tal vez la obsesión por insistir en que una verdadera comprensión de las imágenes pasa por ahondar en su reverso, en qué es lo que ellas ocultan. Gilles Deleuze, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, decía que siempre se está en mitad de las cosas y se crea en mitad de las cosas dando nuevas direcciones o bifurcaciones a líneas preexistentes. De ahí que piense que la pregunta por las imágenes en la actualidad pase por comprender cómo nos deslizamos a través de ellas, cómo nos penetran y nos hacen circular.

La performatividad de las imágenes ha de ser entendida desde las operaciones que abren un campo de posibilidades que disiente del relato que sostiene que el universo obedece a unas regularidades estables y, por tanto, que traza una trayectoria

continua y previsible que es posible explicar. El movimiento no se puede explicar, como mucho se puede intentar comprender su lógica. Por ello, este posicionamiento en relación a las imágenes apuesta por un pensamiento complejo que, si bien no renuncia a la comunicabilidad, procura cuidar la opacidad que engendra sus propias formas.

Si se quiere, se ubica en una oscilación entre la reconciliación y la desconciliación, como dirá Martin Jay en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, una agonística que rehúye todo dominio de la abstracción. La imagen es siempre la herida de un trayecto. La imagen no es un objeto a la vista, que se entrega de forma pasiva a quien la ve. El sujeto no es el protagonista de una relación cognoscitiva con la imagen. Las imágenes son acontecimientos dentro del campo visual, campo que también implica lo que no adviene a su visibilidad.

De ahí la necesaria atención al bullir de las cosas, su

centelleo, su apariencia; aquello que requeriría «una atención flotante»⁷⁴. En 1974, Lyotard afirmaba que:

... habría que confrontar la exigencia de rigor que las anima con el principio esbozado por Adorno al final de *Dialéctica negativa*, y que gobierna la escritura de *Teoría estética*: el pensamiento que «acompaña a la metafísica en su caída» no puede proceder sino por medio de micrologías⁷⁵.

La micrología no es la metafísica hecha trizas. La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. No hay un divorcio con lo inarticulado, sino más bien un afecto. Desde luego que ello exige otra comprensión y otra articulación de lo sensible, una que no se rija por el principio del encadenamiento, sino que sostenga que es en los intervalos donde se pueden articular las relaciones, una comprensión que

no obstruya la profundidad de la superficie del espacio plástico.

Si el desafío de las imágenes no es el de la transmisión o expresión –al menos no como esta ha sido entendida–, entonces ¿cuál es su territorio?

Louis Althusser, en una serie de escritos tardíos, publicados bajo el título *Para un materialismo aleatorio*⁷⁶, propone una relectura de Marx para hablar de *materialismo del encuentro*. ¿En qué consiste este materialismo del encuentro y en qué sentido puede ser de interés para la comprensión de las imágenes?

En la década de los ochenta, Althusser introducirá una noción que inicialmente denomina materialismo del encuentro y más tarde nombrará como materialismo aleatorio, que pone en relación con el pensamiento de Lucrecio y Epicuro. Dicha noción busca oponerse al materialismo de la necesidad y de la teleología, que a su juicio son formas transformadas y encubiertas del idealismo⁷⁷. Althusser propondrá la materialidad como la tensión

estructural de un proceso. Esto determina un modo de pensar la historia que nada tiene que ver con lo propio del materialismo dialéctico. En *Sur la philosophie*, Althusser dirá:

... no es posible hablar de «leyes» de la dialéctica, del mismo modo que no es posible hablar de «leyes» de la historia. Las dos expresiones son igualmente absurdas. Una verdadera concepción materialista de la historia implica abandonar la idea de que la historia está regida y dominada por leyes que basta conocer y respetar para triunfar sobre la anti-historia⁷⁸.

Nada ocurre sin complejidad previa y nada permite predecir que lo que va a ocurrir haya de ser necesariamente esto o lo otro. Lo cual significa que no existe ninguna determinación anterior a la toma de consistencia del encuentro. El hecho de que un encuentro tome consistencia no dependerá de leyes históricas que presidan esa posibilidad, sino que más bien se origina gracias a

un carácter aleatorio cuya inestabilidad es radical.

Por tanto, desde este planteamiento no es posible hablar de leyes de la dialéctica, no hay necesidad ni sentido previo al encuentro, no hay una lógica predeterminada ni una dirección preestablecida. Es posible un nuevo orden, pero no existe ninguna ley que determine que se produzca, dado que si bien lo que hay resulta de la toma de consistencia del encuentro, el encuentro también hubiera podido no tomar consistencia y, con más razón, el encuentro hubiera podido no tener lugar.

Estas reflexiones althusserianas, que tienen la forma de apuntes preliminares para un análisis, han generado los más diversos debates, ya sea en su comprensión como corte epistemológico, como tránsito de un materialismo estructuralista a uno del encuentro, como problemática de la trascendencia, en tanto cuestión del tiempo y su necesario replanteo del concepto de historia, o como una versión propia de la discontinuidad. Más allá de las

derivaciones que este pensamiento puede adoptar, me parece fértil para pensar otros modos de trabajar el encuentro. No solo por su carácter aleatorio y contingente, porque no se trata de dar al azar el lugar que ha ocupado en la tradición del pensamiento la necesidad, pero sí de prestar atención a lo contingente y dar énfasis a la indeterminación que se ha clausurado en la causalidad.

En este sentido, lo que a Althusser le interesa destacar de Marx es la idea –en la que a su juicio se pone de manifiesto el carácter más genuinamente materialista del pensamiento marxista– de que «[...] todo modo de producción está constituido por elementos independientes los unos de los otros, siendo cada uno el resultado de una historia propia, sin que exista ninguna relación orgánica y teleológica entre estas diversas historias»⁷⁹. La desviación es la prueba de la no-teleología del proceso. Claro está que toda existencia singular implica determinados efectos,

pero es imposible determinar la inscripción de su resultado antes del proceso. Con ello queda de manifiesto que la transformación –la transformación social en el caso de lo que preocupa a Althusser– no posee un carácter de necesidad, ni se da bajo un orden fijo o esperable.

Dado que la estructura no precede a sus elementos, la implicancia directa del *materialismo del encuentro* es que no genera nunca la misma estructura, poniendo con ello fuera de juego todo intento por afirmar una unidad anterior a su constitución. El resultado será siempre contingente. Otra cosa es que esos elementos –una vez formada la estructura– pasen a ser definidos por esta, de modo que no puedan ser lo que son sin ella o independientemente de ella. Pero, por eso mismo, lo fundamental para Althusser en este texto es distinguir muy bien entre el nivel de formación de la estructura y el nivel en el que la estructura está ya consumada⁸⁰ o, dicho con Catherine Malabou, «abrir la

estructura estructuralista»⁸¹. De modo tal que la primera constitución no está gobernada por la estructura del todo. Es en este sentido que el encuentro es aleatorio, en tanto su surgimiento está más allá del alcance de una determinación estructural. Si una estructura es una estructura lo es solo en tanto resultado contingente.

Una reflexión de la problemática de las imágenes ha de otorgar especial preeminencia a su materialidad en términos estructurales. Y es desde este contexto desde donde inscribiría este planteamiento: desde un interés común por reproblematicar el estatuto de la materia. No se trata solo de repensar la forma y el estatuto de su relación más allá del régimen representativo, sino también volver a pensar la materia.

Si intentamos disponer un terreno desde donde puede ser pensada la noción de materialidad, este comparte con la visión materialista la tesis de la correlación, esto es, que el pensamiento

no es correlativo a un sujeto. El pensamiento no es una mera especulación, sino que es performativo. De allí también el principio según el cual el encuentro tendría un primado sobre la forma. Una realidad nunca es una cosa, una sustancia, sino un nodo de relaciones.

Si bien indisciplinaos, estos vínculos permiten abrir líneas desde donde pensar la noción de materialidad, para despejar una nueva constelación teórica que ha de ser producida conceptualmente. Un terreno que no se reduzca a la eficacia del todo sobre las partes, sino que más bien se encamine a un *desenfoque articulado*⁸². Más allá de argumentar que existe una relación directa o una herencia del pensamiento de los autores referidos, lo que interesa es esbozar contornos de un paisaje, una constelación de nociones vecinas que nos den otras herramientas para nuestra producción, recepción y circulación de las imágenes. Desde luego, no con el objeto de delinear de modo definitivo en

qué consistiría esta performatividad, pero sí como una aproximación inicial que permita modular convergencias para pensar las imágenes desde sus infraestructuras, desde su materialidad –materialidad como tensión estructural de un proceso–. En especial, para explorar la fuerza material de las imágenes, aquella fuerza que, como señala Christoph Menke, cuando el arte pierde se institucionaliza.

En ese margen es donde pueden trabajar quienes crean imágenes, estableciendo familiaridades entre elementos extraños, analogías ocasionales, bajo la fraternidad de metáforas nuevas. Para ello es imprescindible, como ya proponía Benjamin, el *dar la palada a tientas*⁸³. No desde el imperativo de la imagen como si ella supiera la verdad que oculta, sino investigando materiales y haciéndolos dialogar.

Comprender una imagen significa no comprender necesariamente todos los significados posibles. Como ya nos

descubrió Aby Warburg, el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia, sino el de las supervivencias. Las imágenes tienen su propia vida y son ellas las que dejan su pozo.

En todo cambio de *episteme* no es que la historia quede objetada, sino que lo que cambia es el marco de percepción. En este sentido me gustaría recuperar, a la luz de la performatividad, la comprensión de vestigios que trabaja Benjamin, pero no solo en su referencia al pasado, sino a la arqueología del futuro, a lo que una imagen anticipa; no en términos de vanguardia, sino de aquello que hace presente, que se teje con el pasado y empuja hacia el futuro. Las imágenes no se agotan en su presente, toda inscripción material, si no reduce sus sentidos, inserta una mirada potencial.

Una realidad con un desarrollo intrínseco, que se sitúa a medio camino entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo abstracto y lo concreto y, temporalmente, entre el pasado y el

porvenir. Fallos que dan cuenta de la actualidad que genera formaciones a partir de sus latencias, al tiempo que exigen que el estatuto de esa relación no sea el de la mera asociación sino de composición. La imitación no ha desaparecido, no ha caducado, aún hoy nos concierne, lo que urge es una arquitectura frágil en donde la forma plástica y la palabra poética puedan tejer sus intercambios.

En este sentido, me parece de gran valor recuperar las reflexiones de Horst Bredekamp en relación a lo que él denomina el acto icónico, si bien su propósito es el de una fenomenología de la imagen activa. Lo que interesa aquí es la afirmación de que en las imágenes surge algo distinto y nuevo de lo que cabe esperar del eco de la propia mirada de su espectador o espectadora. Hay en el pensamiento de Bredekamp una atención a la fuerza de las imágenes, a ese *algo más* que el mero recurso de los conceptos e imaginaciones de quien las mira, apuntando a una reserva que

habita a las imágenes mismas. De ahí también su desinscripción del lugar que el pensamiento occidental ha fijado a Platón en la reflexión en torno a las imágenes. Invitación a no quedarse solo con la lectura de *La República*, sino también con el *Crátilo* y el *Timeo*, para sostener que, contrario a lo que se suele afirmar, la crítica a las imágenes formulada en la alegoría de la caverna era, al mismo tiempo, un reconocimiento de su poder. Bredekamp dirá: «Las imágenes y sus sombras son más fuertes que la luz de la verdad y las ideas: probablemente jamás se haya formulado un reconocimiento más rotundo de esa fuerza de las imágenes»⁸⁴. A su juicio, ya en Platón todas las observaciones confluyen en que hay una *fuerza activa inherente a las imágenes*.

Las reflexiones de Horst Bredekamp se puede inscribir en una corriente más amplia de diversos autores que son los que en la década de los noventa afirman la existencia de un *giro icónico*, en Alemania Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp;

y en los mismos años en Estados Unidos W.J.T. Mitchell, James Elkins, Keith Moxey, afirman un *giro visual*⁸⁵. Bredekamp, en su libro *Teoría del acto icónico*, sostiene que las imágenes desempeñan tres actos fundamentales. El *acto icónico esquemático*, como forma de vida de las imágenes, que tiene la capacidad de influir en quien las mira, se produce mediante una animación de la imagen; el *acto icónico sustitutivo*, que ocupa el lugar del objeto al que refiere y le da una nueva presencia. Con ello, una nueva vida, como es el caso de las imágenes religiosas, políticas o de los medios de comunicación; y por último, el *acto icónico intrínseco*, que procede de la fuerza de la forma en tanto que forma. Es en este último sentido que me interesan las reflexiones de Bredekamp en relación a la performatividad.

Por otra parte, Bredekamp se posiciona en una definición de objeto cercana a la de Lacan⁸⁶, esto es, acompañada del hecho de ser *no dominada por mí*. «Ella es más bien la que se apodera

de mí, la que me solicita a cada instante, y hace del paisaje algo diferente a una perspectiva, algo diferente de lo que llamé cuadro»⁸⁷. Lacan afirma que somos mirados por aquello que miramos, como más tarde sostendrá Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*.

Si bien disiento de la orientación que da Bredekamp al acto icónico, en términos de *efectos de las imágenes*, así como también de su valoración de las imágenes como actividad autónoma, y en ese sentido podríamos decir que las reflexiones del acto icónico son más próximas a lo que aquí hemos ubicado en los usos performativos de las imágenes que no en la performatividad de las mismas. Sin embargo, la conceptualización rigurosa y estimulante en relación a *fuerza de la forma*, tiene muchas resonancias con el propósito trazado en el presente ensayo: pensar la fuerza de la propia imagen.

El acto es entendido por Bredekamp como un espacio de

acción de efecto recíproco, que más que espacio de acción diría que es un espacio de afectación mutua y colectiva. Seguir la estela de las imágenes performativas en medio de la masa de imágenes informativas. Como sostiene Bredekamp:

Ernst Gombrich demostró con un sencillo ejemplo del periodismo fotográfico que la sobreproducción de imágenes no aumenta ni neutraliza su fuerza. Por norma general, los periódicos, una vez leídos, se tratan como si fueran basura, pero, a pesar de ello, existe un temor intuitivo a «sacar» los ojos a una persona reproducida en la prensa diaria, porque hasta en este medio se sospecha que en la imagen hay algo más que una simple reproducción⁸⁸.

De ahí también su recuperación del trabajo de Warburg, la imagen tiene que contener *enérgeia* para conformar un espacio pensante, cuestión que Roland Barthes habría desarrollado en su

teoría del *punctum*, movimiento siempre pendular entre la posibilidad y el fracaso.

En este sondeo de figuras aparentemente periféricas, Warburg formuló, en relación con la imagen, una obra paralela respecto a la fundamentación llevada a cabo por Sigmund Freud de un psicoanálisis que asimismo reconocía la parte esencial del estado anímico de una persona no en las zonas centrales de la observación, como el rostro o los movimientos de control de las manos, sino en la motricidad secundaria no controlable del *Abhub* («desechos») de los gestos y del lenguaje⁸⁹.

Los desplazamientos de las imágenes no tienen tanto que ver con el paso del desconocimiento a un determinado conocimiento, sino con un trabajo de montaje que genere nuevas capacidades para imaginar, que nos impida ver del modo en que lo

veníamos haciendo o que puedan abrir un nuevo deseo. Las imágenes no como expresión de ideas preconcebidas, sino como campos donde se despliegan pensamientos y elementos sensibles, no en su comprensión de aquello que *da a ver*, sino como algo que nos desorienta y fuerza a un ejercicio de imaginación específico, a reinventar nuestro lenguaje para poder hacerles lugar.

Como sostiene Ludger Schwarte, «las fuerzas constituyen formas y transforman de nuevo cada forma que han constituido»⁹⁰. Ya lo decía Cornelius Castoriadi, lo imaginario no es la imagen *de*, es la creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras, formas e imágenes a partir de las cuales cualquier cosa puede ser cuestionada. «La imaginación radical es la libre asociación de cualquier cosa con otra cosa posible, eventualmente en devenir»⁹¹.

Así, no es a partir de una lógica de la explicación o la

transmisión que se puede establecer otras relaciones con esas fuerzas y activar la imaginación productora, sino trabajar los espacios de experimentación en donde estas formas de creación y recepción sean posibles. También habría que cuestionar hasta qué punto es favorable a este propósito la propensión de las instituciones artísticas a declinar la mediación como interacción o explicación de las obras. Es posible que este tipo de intervenciones más que aproximar las obras de arte a la comunidad acaben produciendo más distancia disfrazada de cercanía. No digo que toda mediación se distancie del modo efectivo de configuración de espacios para el encuentro, pero sí las pedagogías del arte que insisten en la lógica de la transmisión. La cuestión no es tanto la interacción como la intra-acción, en el decir de Bruno Latour. Un lugar de relación en donde pueda ararse el terreno para experiencias inesperadas. No se trata de objetar el arduo trabajo de las y los mediadores culturales, de una u otra manera siempre

estamos mediando, sino cómo se entiende muchas veces ese lugar de mediación que sutura el intervalo. La tendencia de los últimos años, junto con la turistificación de los museos, es a entender la mediación reducida a un espacio de explicación, en donde una voz autorizada nos instruye en lo que se supone «debemos ver» en la obra. Si bien muchas personas lo consideran un modo de aproximarse al arte, pareciera más bien un modo de distanciamiento, no porque no podamos hablar de los contextos y de lo que rodea los trabajos del arte, sino porque en estas prácticas muchas veces se reduce a su expresión mínima lo que es una de las mayores riquezas del arte: su capacidad para fracturar un mundo sensible.

Del esquema a la escena

Una larga y densa historia inscribe a las imágenes en la tradición de la representación, una norma de ordenamiento que arraiga su poder en el contenido visible y en la capacidad para establecer vínculos de correspondencia con aquello que se busca representar. Se les exige a las imágenes operar a través de una síntesis. Pero cómo pueden las imágenes acompañar nuestras dudas, acoger la profunda orfandad del sentido o, como diría José Bergamín, el descubrimiento del esqueleto que se da en la caída, entre las escurridizas sombras del sueño, *del necesario antifaz que a veces es venda y otras velo*.

Normalmente, las imágenes han sido analizadas como entidades fijas, otras tantas como imagen única, pero su estructura múltiple demanda comprender sus formaciones desde otro plano que permita entender sus movimientos, sus inervaciones,

sus organizaciones, que es menos un plano y más una infraestructura. Por ello propongo entenderlas en tanto que escenas, escena no como un lugar en sí, sino una práctica que va creando en su curso las condiciones mismas de su posibilidad. Una escena es siempre, a la vez, un encuentro fallido y no fallido, que es lo que permite tener una relación con el acontecimiento.

La imagen no se forma de una sola vez, por eso Deleuze se detiene ampliamente, en diversos momentos de su trabajo, en un detallado análisis de la memoria y del lugar que ocupa el recuerdo para H. Bergson. Bergson afirma, en efecto, que el recuerdo no se forma de una vez cuando la percepción se acaba, sino que va formándose en una espera, se mantiene abierto como si estuviese esperando que la percepción acabe de configurarse, abierto a las informaciones que pueda incorporar, que modifiquen la configuración que está en curso. El recuerdo se perfila en los costados de la percepción, se crea a medida de la

percepción misma. Algo similar podemos decir de las imágenes, no se forman de una vez, sino que siguen ampliando sus resonancias y en ellas siguen su proceso formativo.

Una escena permite acoger ese modo de funcionamiento, porque marca el surgimiento de la disidencia en el consenso, de lo informe en su forma, lo impensable de lo pensable. Por otra parte, permite entender la imagen en un sentido más amplio que no solo en su reducción a lo visual, sino que la matriz escenográfica por su misma configuración no excluye a la palabra ni a la inteligibilidad. Admite el discurso, la representación, la imagen, lo visible y lo que no adquiere visibilidad. Son distintos poderes los que se mezclan, hay intensidades o momentos, diversas gradaciones entre la palabra argumentada y una voz ruidosa. La palabra, el nombre, el lugar de enunciación, construyen un relato, al tiempo que la escena también comporta una serie de otros elementos que quedan sin nombrar.

Una escena es una superficie que abre un espacio y un tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse. Es un espesor que requiere que materia y forma sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman. Por ello, es otro modo de comprender la organización de la sensación.

Una superficie que no borra la porosidad de las apariencias, que soporta y acoge el peso de sus espectros. En este sentido, la noción de escena no remite necesariamente al teatro como institución, sino que reenvía al intento por trabajar sobre una noción que rechaza la lógica de la explicación causal y el orden lineal de los acontecimientos. La escena es un modo de profundizar en una singularidad desde una temporalidad discontinua, una

detención en los vínculos que se construyen en los entrecruzamientos que organizan un determinado aparecer. Permite mostrar las relaciones cuando se están haciendo y no como conclusiones de algo hecho, porque, muchas veces, para negar lo que ha sido y lo que puede ser ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con retirar el lazo que los vincula. Una escena es, como dice Rancière, «un espacio de apariencia en donde se juega siempre una apariencia contra apariencia»⁹². La escena, en este caso, es entendida como interrupción de la *máquina de la explicación*. Una práctica indisciplinada que permite circular sobre territorios diferentes donde poder ensayar articulaciones a las que dar cierta consistencia. En vez de partir de un origen o fórmula primera como operaría el esquematismo o la representación, se trata de trabajar en las relaciones. En la escena tenemos elementos, pero es necesario al mismo tiempo construir las relaciones entre esos elementos. La escena es el lugar de

un encuentro, pero no desde un énfasis en el espacio ni en el espaciamiento que produce, sino también un encuentro de los desgarros del tiempo hegemónico.

La escena expone diferentes maneras en la que una misma cosa puede ser percibida. Por ello permite a las cosas bascular su significación, reconfigurar las coordenadas de un campo de experiencia, y no determina un modo de ver ni instaura un modo específico de ser. De ahí que la inquietud ya no sería la de cómo una causa produce un efecto, sino cómo hacer aparecer la textura de determinadas relaciones. En este sentido es muy sugerente el ejemplo que da Rancière cuando habla del trabajo artístico de los artistas libaneses Khalil Joreige y Joana Hadjithomas, que proponen salir del espectáculo de las ruinas y del dolor para trabajar sobre su ausencia. Ellos no se inscriben en la pregunta representativa acerca de qué imágenes hacer de la guerra, sino en la pregunta estética sobre qué es lo que la guerra le hace a las

imágenes. O en el filme *Quiero ver* (2006), donde ellos se preguntan cómo comportarse con las ruinas⁹³.

La performatividad de las imágenes es entonces un pensamiento que se ubica en lo que Catherine Malabou nombra como un cuestionamiento al *desasimiento escénico* sobre el que se ha construido la tradición filosófica, así como también el intento por pensar otro destino de la forma que no sea la necesidad ética que privilegia lo informe, lo impresentable, la desfiguración⁹⁴. Catherine Malabou, en *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, sostiene que de Hegel a Heidegger, y de Heidegger a Derrida, ha tenido lugar una verdadera aventura de la forma, que impide que, en lo sucesivo, se confunda esta última pura y simplemente con la presencia. Ella afirma que existe un espacio plástico que es necesario explorar, esto es, profundizar en cómo se producen las metamorfosis formadoras. La forma aparece hoy como lo que es, plástica.

Este sentido inédito es el que le interesa remarcar a Malabou: la plasticidad considerada como condición de existencia de la significación. Lyotard afirmaba que el lenguaje no es un medio homogéneo, sino que escinde porque exterioriza lo sensible en un cara a cara, lo cual vendría a decir que es el lenguaje el que abre y funda la referencialidad; y no lo contrario, que es lo que frecuentemente se ha argumentado, que la referencialidad es de donde deriva el lenguaje. La visibilidad definida de esta manera es una «[...] exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como *significación*»⁹⁵.

El trabajo de Catherine Malabou sobre la plasticidad –como ella misma lo señala en el prólogo a la edición en castellano de su libro *La plasticidad en espera*– se inscribe como una respuesta a las críticas filosóficas de la forma que, a su juicio, han sido un eje central en las reflexiones de la segunda mitad del siglo XX. Dice Malabou: «[...] para los pensadores de la deconstrucción de

la metafísica, en particular para Jacques Derrida, la forma solo puede significar la presencia y por ello no hay ningún porvenir más allá de la tradición filosófica acabada»⁹⁶. Contraria a esta concepción, lo que Malabou pretende con el desarrollo de su concepto de plasticidad es mostrar que «[...] el concepto de forma pensado como coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, abre la vía para un nuevo materialismo y una nueva destitución del sujeto, iniciativas aún más radicales que la deconstrucción, de las que sin embargo son herederas»⁹⁷.

Catherine Malabou realiza su análisis explorando la fractura operada a lo largo del siglo XX por pensadores que han puesto en cuestión una determinada concepción de la relación entre la idea y lo sensible, entre la idealización y la escritura, o entre el concepto y el texto. La recuperación que Malabou hace de Lyotard refiere, en último término, a la heterogeneidad que se da de manera irreductible tanto en el discurso como en la figura. O,

dicho de otro modo, existe una necesaria e irrenunciable dimensión espacial del lenguaje, pero que, sin embargo, en el decir de Lyotard, el lenguaje «[...] no puede incorporar a la forma sin estremecerse»⁹⁸. Malabou sostendrá: «[...] esta exterioridad que constituye el espesor mismo de lo figural es la extensión sensible, opaca, donde el pensamiento, en efecto, se forma. Lo figural nunca se da como significante, como el reflejo sensible de la idealidad»⁹⁹. Apunta, pues, a otro modo de ser de la idea, sin ser más la una que la otra.

Antes que adherirse o no a las conclusiones a las que llega Malabou o a los recorridos que ella transita, me parece importante la recuperación de esta problemática. Como ella misma afirma en el artículo «La plasticité en souffrance»¹⁰⁰, su trabajo puede ser caracterizado con aquello que Georges Didi-Huberman nombra como un «síntoma conceptual»¹⁰¹. Síntoma de que la plasticidad pide acceso al estatuto de condición de

inteligibilidad. Una inteligibilidad que está en espera de estructura.

El concepto de plasticidad es una noción que Malabou descubre en el prefacio de *La fenomenología del espíritu* de Hegel y que trabaja ampliamente, por primera vez, en el que fuera su trabajo de tesis doctoral, posteriormente publicado bajo el título *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. A partir de ahí comienza a desarrollar el *concepto filosófico* de plasticidad, que comprende el movimiento de la explosión y la transformación de la forma¹⁰². Ella identifica como una de las principales virtudes de la plasticidad el hecho de que «[...] puede significar a la vez el cumplimiento de la presencia y su deflagración, su surgimiento y su explosión»¹⁰³. Una «[...] estructura de transformación y de destrucción de la presencia y del presente»¹⁰⁴, doble virtud de maleabilidad y de información. Malabou disloca y amplifica el concepto de plasticidad hegeliano, haciéndolo

funcionar en otro corpus, con otro propósito, proponiendo otra lectura no metafísica de su herencia.

Para Catherine Malabou, la plasticidad –en tanto sustantivo– designa el carácter de lo que es plástico, lo cual para ella quiere decir «aquello susceptible tanto de dar como de recibir forma». Por eso, a su entender, la plasticidad excede el registro estético, porque lo que designa es la formación –por tanto la deformación–, la facultad de adaptación, de regeneración¹⁰⁵. Malabou es enfática en señalar las distancias que adopta su pensamiento respecto de los significados usuales del concepto de plasticidad. En la entrevista «Catherine Malabou: Dialéctica, Deconstrucción, Plasticidad», señala algunas distinciones con conceptos que comúnmente son asociados al de plasticidad. Ella dirá:

... flexible, elástico y plástico no designan lo mismo. Es flexible una materia que puede ser plegada en todos los

sentidos, como la plastilina. Es elástica una materia que recupera su forma luego de su deformación y vuelve a esa forma a partir de una tendencia interna. En ambos casos, los materiales no guardan la impronta de las deformaciones que han sufrido¹⁰⁶.

Por el contrario, lo plástico lo define como aquello que refiere a un tipo de transformación muy diferente: «Un material plástico es susceptible de recibir la impronta, como la arcilla o el mármol, pero que, una vez configurado, no puede recuperar su fuerza inicial»¹⁰⁷.

Doble poder de dar forma y de aniquilar la forma, de hacer explotar la formación de estructuras en equilibrio estable. De ahí que Malabou sostenga que la plasticidad es ella misma plástica, pues no agota su energía potencial de producir nuevas génesis, ya que su capacidad de transformación opera deformando,

desfigurando a medida que moldea. Es justamente esto lo que desborda la identidad y lo que se resiste a ser interiorizado como unidad de sentido.

Desde este planteo, que aboga por la formación de lo figural como aquello que nunca se da como el reflejo sensible de una idea, es en el que, a mi entender, debe ser inscrito el pensamiento que posibilitan las imágenes. El problema de una poética consiste en producir pasajes intersticiales y en recuperar accidentes insólitos, en seguir líneas dispersivas más que bloques inalterables, en componer intersecciones más que representaciones inmóviles. Esto es lo que nos permitiría la comprensión de las imágenes desde la escena, porque el esquema opera precisamente del modo contrario, el esquema intenta fijar los parámetros para establecer estándares, pone en un mismo plano de simetría elementos que son disímiles, jerarquizando las figuras, evitando incorporar lo nuevo, generando bases uniformes desde

las que poder elaborar representaciones identificables. Sin embargo, cuando analizamos los funcionamientos de las imágenes, vemos que ellas deslocalizan los lugares que transporta, su metamorfosis formadora no cesa, su espacio plástico está siempre articulándose. Además, desde la perspectiva de quien las percibe, percibir es siempre percibir más y menos de lo que se ve, las interpretaciones semánticas del contenido visual siempre las hacemos a partir de nuestra propia historia, de lo que ha configurado nuestra manera de sentir, pensar y ver, por lo que tampoco nos ayuda intentar determinar qué es lo que hay que ver en ellas. La tarea de una poética de la imagen es inventar en un medio del arte una nueva imagen e impulsar alianzas para perpetrar el movimiento de sus relaciones.

Sin duda, estas reflexiones no son más que tentativas para una interrogación colectiva, son esbozos iniciales que no están exentos de contradicciones, ni pretenden estarlo, sino que siguen

el deseo de agitar las fuerzas operatorias de las imágenes que puedan abrir campos de lo posible, alterar las políticas de lo visible, su gestión.

Es más fácil prohibir ver que ejercitar un pensamiento con imágenes. Muchas veces se dice que la imagen requiere el ritmo de la mirada y que la palabra requiere el ritmo de la respiración. Diría que un proyecto que se proponga analizar las imágenes desde su performatividad sería uno que explore el ritmo de la respiración de las imágenes, que no es otro que el movimiento de sus *cuasi-cuerpos*.

Toda imagen, si es imagen, incorpora un modo de ver, crea un lugar desde el cual ser vista. Si queremos realmente lanzar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen, a los efectos y afectos que producen, hemos de poner en cuestión las identificaciones que se hacen del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia y la pasividad. No se trata, entonces, de

una reflexión que promueva una especie de escuela de mirada que nos enseñe a leer, interpretar o decodificar imágenes; tampoco de cómo debemos ver las imágenes o qué debemos ver en ellas. Se trata de relaciones abiertas que nos permitan ejercitar una mirada indisciplinada. No estamos *frente* a las imágenes, estamos *entre* imágenes. La cuestión es más bien cómo levantar otras imágenes, qué hacemos con las imágenes que vemos y cómo nos hacen circular.