

La *dynamis* de la imagen: entre la sospecha y la fascinación por la imagen fotográfica

Robert Garcia Orallo

Doctorando Universitat de Girona. robert33go@gmail.com

Abstract

The turn towards the visual produced in the last decades has placed the photography in the center of some analysis of the images that move between the doubt and the fascination for its power. The ways of doing of contemporary societies include new imaginaries that make suspicion of the negative influence of images in the present processes of subjectivation. On the other hand, we can see how, at the same time, today the credibility of discourses oriented to creation, memory or experience, disappears with images that leave the communicability to anchor themselves in meanings increasingly closer to a reality closed and interested repetitive and irreversible. In spite of this, nowadays, new arguments such as those of G. Agamben arise, which present a methodological proposal based on the duality of the image directed to show how the photographic medium configures through the dynamis of the "gesture" in the image a suitable place for a reversibility capable of enriching the debate on the creation and transmission of meaning presently through photography.

Keywords: Warburg, image-exposition, communicability, gesture, Agamben

Resumen

El giro hacia lo visual producido en las últimas décadas ha situado la fotografía en el centro de unos análisis sobre las imágenes que se mueven entre la duda y la fascinación por su potencia. Los modos de hacer de las sociedades contemporáneas incluyen nuevos imaginarios que hacen sospechar de la influencia negativa de las imágenes en los procesos de subjetivación actuales. Por otro lado, se constata cómo, paralelamente, hoy la credibilidad de los discursos orientados a la creación, a la memoria o a la experiencia, desaparece con unas imágenes que abandonan la comunicabilidad para anclarse en significaciones cada vez más cercanas a una realidad cerrada e interesadamente repetitiva e irreversible. A pesar de ello, actualmente surgen nuevas argumentaciones como las de G. Agamben, que plantean una propuesta metodológica basada en la dualidad de la imagen dirigida a mostrar de qué manera el medio fotográfico configura a través de la dynamis del "gesto" en la imagen un lugar idóneo para una reversibilidad capaz de

enriquecer el debate sobre la creación y transmisión de sentido en la actualidad a través de la fotografía.

Palabras clave: *Warburg, imagen-exposición, comunicabilidad, gesto, Agamben*

Introducción y objetivos

Los modos de hacer de las sociedades contemporáneas, entre ellos el giro hacia lo visual producido en las últimas décadas ha situado la fotografía en el centro de unos análisis sobre las imágenes que incluyen una sospecha, que como auténticos herederos de aquella "crítica de Frankfurt", se dirige hacia la influencia probablemente negativa de las imágenes en los procesos de subjetivación actuales. Y aunque la propia "crítica" se ha encargado de disolver sus argumentos en la misma sospecha, se constata como, al margen de ello, hoy aparece de nuevo una falta de credibilidad en los discursos orientados a la creación, a la memoria o a la experiencia a través de imágenes que acaban abandonando la comunicabilidad para anclarse en significaciones cada vez más cercanas a una realidad cerrada e interesadamente repetitiva.

La fascinación a la que se hace referencia en el título de este trabajo corresponde sobre todo a una fascinación centrada en la potencia de la imagen fotográfica, aunque esto mismo también debe ser aclarado: La intención aquí no es hablar de las posibilidades que nos abre la imagen en el momento de mostrar esta cosa o aquella, ni si este medio visual contiene en la actualidad unas potencialidades superiores al lenguaje escrito o a otros lenguajes a la hora de enfrentarnos y entender el mundo. Es evidente que todos estos temas han de ser pensados y expuestos a través de la praxi fotográfica. El objetivo, sin embargo, de este trabajo, será -desde la fascinación que aquí se intenta transmitir- buscar el origen de lo que podría ser la herencia de aquella potencialidad de matiz aristotélico que hoy reside en la imagen fotográfica. Una imagen vista como un lugar ideal para hablar de creación de sentido en la actualidad.



Fig. 1. *Piel de foto. Verano 2013*

Desarrollo de la innovación

Hay pocas posibilidades de presentar de manera breve toda la teoría de la potencia que Aristóteles desplegó en la *Metafísica*, así que nos dirigiremos hacia el trabajo del filósofo italiano Giorgio Agamben, ya que en él vemos

recogido de manera contemporánea el testigo de esa potencialidad aristotélica. Igualmente, también puede considerarse al filósofo romano heredero de aquella tradición crítica de la escuela de Frankfurt.

Para Agamben no es posible progresar en la definición de la imagen si no se comprende antes que en nuestros días esta aparece como algo imposible. Desde una perspectiva ontológica o, más bien, desde una "ontología del presente" -tal y como las denominó Michel Foucault para referirse a una historia ontológica de nosotros mismos en nuestra relación con la verdad-, en las imágenes se muestra aquello que es repetible y reproducible, pero, al mismo tiempo, se expone la aparición de algo que puede ser calificado como único. Aunque en un principio esto puede parecer obvio, puede dar la sensación que a veces se olvida en algunos de los análisis actuales sobre la imagen. Como imágenes, estas no son nada más que el lugar para una dualidad irreductible, un sitio reservado a la esquizofrenia. En cambio, es sólo en el instante en el que intentamos apropiarnos de su exposición, ese momento en el que nos situamos como ante un espejo para descubrir que tenemos una imagen, que lo que vemos se abre tanto a la comunicabilidad como a la comunicación de algo que acabará siendo capturado, fijado y inevitablemente manipulado por quien lo mira.

El nexa que hemos creado entre Agamben y la esquizofrenia de la imagen no es gratuito, esta relación es el resultado del análisis que se realiza en pocos pero suficientes textos de este autor de la figura de Aby Warburg, buen conocedor por otra parte de la esquizofrenia en las imágenes pero también de la suya en particular. El atlas *Mnemosyne* de Warburg permite a Agamben crear una analogía que nos permitirá presentar a la imagen fotográfica como un lugar privilegiado para la creación de sentido. Lo que es capturado y a la vez expuesto en los paneles del atlas de Warburg queda identificado por el filósofo italiano como "gesto". Una vez más es necesario aclarar que en esta exposición aquello que designa el término gesto participa también de la dualidad la imagen. Por un lado, la imagen es la reificación y cierre del "gesto"; es lo que se identifica con la máscara de cera del muerto, mientras que por otro es la presentación y exposición de lo que podría ser entendido como *dynamis* de la imagen, que acaba refiriendo a otras imágenes como fragmentos del mismo gesto a modo de fotogramas de una película que podría aclarar su verdadero sentido, pero que estaría perdida para siempre (Agamben, 2010).

Es cierto que cuando pensamos en una idea del gesto en las imágenes aún es muy fuerte la visión que resuena de siglos anteriores, en los que se relaciona inmediatamente el gesto con la expresión corporal para verlo como un simple reflejo o como una especie de traducción retórica de un significado. Ya desde la tradición del barroco llegando incluso hasta los textos de Brecht va incluida la idea de que el gesto expresa una "esencia" social que se manifiesta en lo que la imagen aparenta. En cambio, la idea de gesto que transportamos aquí no se remite tanto a un gesto expresivo que sea la expresión de un carácter, de un contenido psicológico, etc., como sí a una pérdida o a una laguna que no encuentra su lugar en una representación o recuerdo, pero que remite a una especie de acercamiento común. Ese gesto corresponde al vacío que permanece en el núcleo de cada discurso, un vacío, sin embargo, en el que podemos reconocernos, no como mimesis sino como la suma de todos los gestos, hasta el punto de poder decir que el gesto es aquello con lo que nos sentimos identificados sin saber por qué. Lo determinante de este planteamiento sobre el estatuto del gesto es que, al ser simple exposición, este se presenta poco susceptible de ser condicionado por aquellos discursos que permitirían una interpretación interesada por parte de ningún tipo de dispositivo de apropiación.

En un intento de definición del "gesto" que se propone, podríamos decir que es aquello que no ocurre ni acontece verdaderamente. Para ilustrar esto insistiremos de nuevo en el trabajo de Agamben. En capítulo "Notas sobre el gesto" el autor comenta hasta qué punto si se piensa en la danza esta puede ser definida como gesto, precisamente porque no consiste en otra cosa que "en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales" (Agamben, 2010). No existe una finalidad en los gestos de la danza, ni la de desplazarse de un lugar a otro, ni la de expresar nada en concreto, ni ser por tanto un medio orientado a una finalidad, ni ser tampoco un fin en sí mismo más allá de su dimensión estética (Agamben, 2010).

Para ser estrictos, y si nos ceñimos al hecho de ser un medio, entonces el gesto no dice nada. Parece que volvemos a la nada de la imagen en sí misma que apuntábamos al principio, pero esta "nada" en vistas a la comunicación presenta otras connotaciones epistemológicas relacionadas con la acción. El gesto representaría un tercer género de acción. No sería ni *poiesis*, ni *praxis*, se trataría de una acción que presentaría unos medios como tales, bien alejados tanto de la medialidad como de la finalidad. El gesto según Agamben, y apoyándose en el escritor latino Varrón, acaba exhibiendo su propia medialidad, comunicando únicamente la comunicabilidad misma. Este ni se presenta con valor de uso, porque en él no hay experiencia biográfica, ni aparece como valor de cambio porque no se corresponde a ningún tipo de acontecimiento personal que pueda ir como ya se ha dicho, más allá de la neutralidad de la estética. Se podría decir entonces que, liberado de los medios y los fines, el gesto se presenta como una praxis pura compuesta por una inexpresividad y una anacronía que reclama ser tenida en cuenta.

Así, las imágenes que aparecen en cada panel del proyecto de Warburg lo acercan a algo así como una auténtica historia de los gestos con imágenes; pero no solo en Warburg aparece esta Historia, también en las fotografías de Dondero, en Cindy Sherman, en las pantallas luminosas de Jeff Wall o en cualquier otra imagen, es posible identificar la potencia del gesto y construir con ellos un paradigma a modo de ejemplo.



Fig. 2. Jeff Wall "Milk". 1984



Fig. 3 Vaslav Nijinsky

Retomando la danza y su relación con el gesto, Agamben utiliza la figura de "fantasmata" para mostrar la estructura del gesto. Se trata de un elemento en el que se produce "una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica" (Agamben, 2007). Agamben prosigue haciendo notar que "El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como "cabeza de medusa", como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica" (Agamben, 2007). Esta es también la potencia del gesto de la imagen fotográfica, donde en cada imagen se contiene "un inconfundible indicador histórico, una fecha imposible de tachar y, sin embargo, gracias al poder particular del gesto, este indicador señala ahora otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier otro tiempo cronológico" (Agamben, 2005). Cuando nos situamos ante la ya clásica imagen del bailarín Vaslav Nijinsky en una de las estancias del sanatorio donde estaba recluido, comprobamos como esta fotografía funciona como una auténtica síntesis entre la potencia del gesto en la danza y la potencia del gesto en la propia fotografía. Es ese momento de suspensión que remite a toda una secuencia atrapada por el gesto y que hace dirigir la mirada hacia la potencia que el mismo gesto presenta como aquello que ya no puede ser dicho, visto, ni oído.

Por tanto: Dualidad ontológica de la propia imagen y dualidad epistemológica de una imagen que expone un gesto como "imagen del muerto" y un gesto como "potencia". A partir de este esquema Agamben puede construir un auténtico paradigma de la imagen que como reconoce el propio Didi-Huberman funciona como una "auténtica epistemología del ejemplo" (Didi-Huberman, 2012), que discurre al margen de significados ya fijados.

La *dynamis* del gesto acaba asegurando la potencia de la imagen fotográfica y termina por convertir el concepto o, si se prefiere, el gesto de "reversibilidad" en una de las características esenciales de la fotografía.

De la misma manera, y como se ha visto, el gesto en la fotografía no tiene que ser considerado un mensaje, ni tan solo un medio en el sentido moderno sino que hay que entenderlo como una medialidad pura que se permite el lujo de incluir en ella la condición de posibilidad de una comunicación de iguales. Ese gesto que se incluye en la imagen fotográfica puede así ser reivindicado a partir de las potencialidades que cede en pos de la comunicabilidad.

Con esto completamos un recorrido que no tiene más intención que acercarse a una conclusión donde el hecho de identificar esta estructura dual de la imagen, una estructura que en la imagen fotográfica aparece en la forma de una imagen-exposición, permite armarnos con un esquema teórico al tiempo que un instrumento útil en el momento de hablar de fotografía, pero, sobre todo, en el momento de plantear estrategias para la praxis fotográfica contemporánea, ya que, tal y como apunta Agamben en un breve texto, "El buen fotógrafo es el que sabe atrapar esa naturaleza escatológica del gesto, aunque sin por ello quitar nada a la historicidad y a la singularidad del acontecimiento fotográfico" (Agamben, 2005). Pero más allá del fotógrafo, también han de ser el historiador, el docente, el teórico, el espectador, quienes tengan la responsabilidad de identificar la *dynamis* del gesto en cada una de las imágenes con las que nos enfrentamos día a día.

Se trata entonces de entender ese momento que facilita la fotografía de girar al pensamiento contra sí mismo para librarse de las imágenes. Si, tal como denunciaba Nietzsche en la segunda consideración intempestiva, existe una hipertrofia de la historia que lleva a la acumulación indiferente del pasado, a una pacificación de todo lo sucedido, será la traición de las imágenes también como tradición, aquello que permitirá orientar el pensamiento hacia "otros modos posibles para el hacer y la comunicación" (Fleisner, 2012).

El planteamiento de un momento como este permite una nueva lectura de la imagen fotográfica. Ese momento que corresponde a la "rememoración" benjaminiana, una rememoración que se presenta al margen del carácter lineal de la historia, rompe con el simple orden de interpretación del código, liberando la fotografía de los dispositivos que esta tradicionalmente representa. El colectivo Rufus Corporation, un grupo de artistas que bajo la dirección de Eve Sussman reconstruyó y fotografió el despacho que Yuri Gagarin tenía en el cosmódromo de Baikonur, en medio de la estepa de Asia central, no tenía como objetivo de este proyecto un simple homenaje al cosmonauta ruso, se trataba de preservar su experiencia con la intención de utilizarla como un componente fundamental para construir la ciudad utópica City-A. Una ciudad que tendría como base toda la energía que el programa espacial soviético concentro en su momento.



Fig. 4. *Yuri's Office*. Eve Sussman. 2009

Conclusiones y resultados

Por lo tanto, es posible que, con todo lo expuesto anteriormente, a partir de instrumentos extraídos de autores como Agamben -aunque este nunca haya dedicado más que algún pequeño texto a la imagen fotográfica-, podamos, por un lado, olvidar al menos por unos instantes las crisis actuales de la imagen, de olvidarnos del debate sobre la producción descontrolada de imágenes o de apartar momentáneamente temas como el de la post-fotografía que no acaban de funcionar. Por otro lado, y esto es lo que más tiene que ver con la fascinación por la potencia de la imagen fotográfica, quizás la fotografía permita aquello que reclamaba Heidegger en *Ser y Tiempo*, es decir, conseguir situarse en el inevitable círculo hermenéutico, ahora sí, de una manera correcta.

Referencias

- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- (2010). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- FLEISNER, P. (2012). "Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto <vida> agambeniano" en *Aisthesis*, nº 52, p. 125-148.