

Instructions for authors, subscriptions, and further details:
<http://brac.hipatiapress.com>

La Situación de la Imagen Contemporánea en su Condición Libertaria

Joan Gomez Alemany¹

¹ Doctoral student of the Doctoral Program in Art: Production and Research Faculty of Fine Arts, Polytechnic University of Valencia. Spain.

Date of publication: Online First - July 10, 2023

Final publication: 3rd October

Edition period: October 2023 – February 2024

To cite this article: Gomez Alemany, J. (2023). La Situación de la Imagen Contemporánea en su Condición Libertaria. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation. Barcelona, Research, Art, Creation, 11 (3)*, pp. 333–351. Doi: 10.17583/brac.10214

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.10214>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

La Situación de la Imagen Contemporánea en su Condición Libertaria

Joan Gomez Alemany

Doctorando del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación
Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. España.

(Recibido: 3 abril 2022; Aceptado: 7 mayo 2023; Publicado: Online First 10 julio 2023; Publicación final: 3 octubre 2023)

Resumen

Rastreando varias ideas, sobre todo de Deleuze y Rancière, se hace un análisis de la situación de la imagen en la contemporaneidad relacionada con el arte y las prácticas cinematográficas actuales; contraponiendo la anterior imagen analógica-representacional, frente a la imagen digital actual. Analizando como la nueva imagen liberada de las categorías y géneros que la encasillaban en el pasado, se presenta hoy como un espacio que engloba muchas disciplinas y como desde el poder se quiere continuar clasificándola, básicamente en dos tipos de imágenes, las hiperestéticas y las anestésicas. Frente a estas, el arte resiste, en continua transformación para imposibilitar su limitación. Especial relevancia tiene el análisis del género llamado docuficción o no-ficción, ya que en su mismo contenido, problematiza la construcción de realidad y la obsolescencia de seguir clasificando las películas con dos categorías antagónicas, la ficción frente a lo documental, cuando en sentido estricto, esto no es posible.

Palabras clave: Imagen; arte; cine; digital; interdisciplinariedad

La Situació de la Imatge Contemporània en la seva Condició Llibertària

Joan Gomez Alemany

Doctorand del Programa de Doctorat en Arte: Producció i Investigació
Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València. Espanya.

*(Rebut: 3 abril 2022; Acceptat: 7 maig 2023; Publicat: Online First 10 juliol 2023;
Publicació final: 3 octubre 2023)*

Resum

Rastrejant diverses idees, sobretot de Deleuze i Rancière, es fa una anàlisi de la situació de la imatge en la contemporaneïtat relacionada amb l'art i les pràctiques cinematogràfiques actuals; contraposant l'anterior imatge analògica-representacional, davant de la imatge digital actual. Analitzant com la nova imatge alliberada de les categories i gèneres que l'encasellaven en el passat, es presenta avui com un espai que engloba moltes disciplines i com des del poder es vol continuar classificant, bàsicament en dos tipus d'imatges, les hiperestètiques i les anestèsiques. Davant d'aquestes, l'art resisteix, en transformació contínua, per impossibilitar-ne la limitació. Especial rellevància té l'anàlisi del gènere anomenat docuficció o no-ficció, ja que en el seu mateix contingut, problematitza la construcció de realitat i l'obsolescència de seguir classificant les pel·lícules amb dues categories antagoniques, la ficció davant del documental, quan en sentit estricte, això no és possible.

Paraules clau: Imatge; art; cinema; digital; interdisciplinarietat

The Situation of the Contemporary Image in its Libertarian Condition

Joan Gomez Alemany

Doctoral student of the Doctoral Program in Art: Production and Research
Faculty of Fine Arts, Polytechnic University of Valencia. Spain.

*(Received: 3 April 2022; Accepted: 7 May 2023; Published: 3 July 2023; Final
publication: 3 October 2023)*

Abstract

Tracing several ideas, especially of Deleuze and Rancière, an analysis is made about the situation of the image in the contemporaneity related to art and current cinematographic practices: contrasting the previous analog-representational image, comparing to the current digital image. Analyzing how the new image, liberated of the categories and genres that classified it in the past, today it is presented as a space that encompasses many disciplines and how from the power it is wanted to continue classifying it, basically in two types of images, the hyperesthetic and the anesthetic ones. Faced with these, the art resists, in continuous transformation to make impossible its limitation. The analysis of the genre called docufiction or non-fiction has special relevance, since in its very content, it problematizes the construction of reality and the obsolescence of continuing to classify films with two antagonistic categories, fiction versus documentary, when in the real sense, this is not possible.

Keywords: Image; art; cinema; digital; interdisciplinarity

Dadme, pues, un cuerpo: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida (Deleuze, 1986, p. 251).

Entenderemos "el cuerpo" como esa imagen digital contemporánea (sea una imagen cinematográfica, una fotografía, una gráfica, una recreación virtual, etc.), que no se puede capturar porque sus fronteras, como sus géneros, categorías y jerarquías han dejado de existir, porque lo único que pretende es presentarse tal y como es, en su pura vitalidad. "Donde había antes un concepto, parece imponerse ahora una biografía. Y siempre con la consideración de que la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella" (Guasch, 2009, p. 12). La tecnología analógica establecía un nexo a través de la materialidad física entre lo representado y el representante, por medio ya sea de la luz (en el cine y la fotografía), o el material que quedaba fijado en un soporte (por ejemplo, en una pintura, un cartel, etc.). De esta manera creaba una relación de causalidad que en la tecnología digital es difuminada al proceder por computación numérica, sin materialidad y totalmente transferible de un medio a otro dada su abstracción. La analogía significaba mucho más que una simple relación entre dos elementos:

La analogía es una poderosa herramienta hermenéutica que permite aprehender simultáneamente la conjunción y la disyunción. Como bien sabían los pensadores escolásticos, la analogía permite abordar un concepto a partir de su relación de *y/o* con otro concepto: la cosa *es* y *no es*, al mismo tiempo, otra cosa. Trascendiendo la ambigüedad, la analogía permite profundizar en la complejidad de las cosas tratándolas como símbolos: una cosa *es*, pero al mismo tiempo, en su mismidad. La analogía es, en definitiva, un puente metafórico que permite ir de un significado a otro sin ceder el primero. Es un recurso que, al permitir la alusión a una segunda -o tercera- realidad, *altera* nuestra comprensión

del primer significado. Referente y metáfora se confunden, o más bien, se ceden continuamente el lugar, en una continua transfertilización en el ir y venir de la interpretación (González, 2005, p. 12).

La imagen contemporánea es un soporte vacío, libre, no jerarquizado, aunque proceda de un referente "real". El "original" deja de existir destruyendo la concepción platónica entre el modelo y la copia, ya que la nueva "copia" al ser codificada por números binarios (0 y 1) puede ser exactamente igual que el "original". En la relación analógica, por ejemplo, en el negativo de una fotografía, se establecía una relación diferencial entre la copia de este negativo por otro o por su revelado; generando de esta manera una modificación a partir del tiempo (sea por ejemplo el deterioro del negativo) que establece entonces jerarquías, entre las diversas imágenes producidas desde un original que centraliza las otras. Por el contrario, lo digital permite crear imágenes (tanto visuales como sonoras) desde el ordenador, ya sean producidas directamente desde éste (como en las imágenes virtuales), o partiendo de un referente "natural" que pueden modificar o reproducir. Las jerarquías son eliminadas, ya que todas las imágenes pueden ser exactamente iguales y pueden circular por canales que las computan con los mismos códigos. No es posible entonces ninguna centralización entre éstas, porque el tiempo no puede intervenir. La abstracción del número y su total reversibilidad permite la absoluta no diferenciación que el tiempo creaba. Incluso nuestros mismos conceptos (herederos de un sistema de representación) que utilizamos para referirnos a estas imágenes, quedan obsoletos. Ya no se re-produce partiendo de un primero (el original-lo actual) a un segundo (la copia-lo virtual), sino que simplemente se produce de nuevo exactamente igual. Si seguimos utilizando estas palabras como sus generalizaciones, es por tradición y por la imposibilidad de encontrar unas definitivas.

El sistema de representación tenía dos soportes fundamentales en el pensamiento religioso y estético-simbólico que con la entrada del s.XX se fueron deteriorando muy rápidamente y ya bien entrados en el s.XXI actualmente son prácticamente una reliquia del pasado. La fundamentación cristiana del ser humano (a la que Nietzsche llamaba "platonismo para el

pueblo") implicaba una relación analógica invisible, ya que el ser humano era creado a imagen y semejanza de Dios, sin que hubiese prueba alguna de ello, a excepción de la fe (antagónica al método científico). La dependencia de un modelo superior y transcendental, implicaba necesariamente una jerarquización que podía extrapolarse a cualquier realidad humana. Por ejemplo, el gobierno, siendo su paradigma político ideal la teocracia o monarquía, representación del Dios gobernador en la tierra:

Las variantes Hobbesianas enfocaron primariamente la transferencia del título de soberanía y concibieron a la constitución de la entidad soberana supranacional como un acuerdo contractual basado en la convergencia de sujetos estatales preexistentes. Un nuevo poder trascendente, "tertium super partes", concentrado básicamente en las manos de los militares (aquellos que gobiernan sobre la vida y la muerte, el Hobbesiano "Dios y Tierra"), es, según esta escuela, el único medio capaz de constituir un sistema internacional seguro y así superar la anarquía que los Estados soberanos necesariamente producen ([Hardt y Negri, 2000, p. 12](#)).

Este modelo concreto (basado en el modelo divino) asegura la legitimidad de un superior que ordena y construye a un inferior. Centrándonos en nuestro tema sobre la imagen y las artes visuales, este ejemplo es equiparable al hecho de una imagen original que vertebra a las otras, como un productor único que infunda ejemplo sobre otros que han de imitarlo. Todo ello se muestra siempre fundamentado desde la máxima "objetividad y naturalidad" posible, para que no despierte sospecha. Aunque la construcción de esta realidad tomada como incuestionable fue progresivamente derribada por la modernidad y su crítica científicista y racionalista, demostrando la artificialidad y autoconsciencia de esta construcción:

Escondidas en la aparente objetividad de la representación visual propuesta por la Visión Objetiva se encuentran una serie de convenciones que articular la expresión simbólica de los mitos, convenciones y creencias de la cultura occidental. En la aparente naturalidad de las imágenes producidas por ésta a lo largo de veinte siglos se observa un mecanismo de ocultamiento de su artificialidad

como productores culturales. La naturalización de las imágenes no sólo concierne a la esfera de la representación visual, sino a todo el espectro de producción social y cultural. Bryson relaciona la Actitud Natural en la producción de imágenes con las teorías de antropología social de Berer y Luckman. Éstos explican la "construcción social de la realidad" como aquella tendencia de todas las sociedades a naturalizar la realidad que ellas mismas han construido y a comprender la producción de las actividades socioculturales específicas como "algo dado desde un principio": creaciones naturales e inmutables (*González, 2005, p. 32*).

Contra una imagen antigua, ingenua y subordinada; la nueva imagen actual, autoconsciente y liberada, produce una paradoja. Por una parte permite la no jerarquización vertical al abolir las relaciones entre un original y su copia (entre otras), pero a su vez al quedar todas en el mismo plano horizontal de igualdad se presentan tal y como son en su misma "corporalidad". Y aunque todos los cuerpos son iguales, todos son diferentes. Lo único que puede negar esa "corporalidad y vitalidad" es su "uniforme y corrupción" (su significación jerárquica-categorica que la puede convertir en mercancía):

No hay misterio en cómo reconocemos a la corrupción y cómo identificamos a la poderosa vacuidad de la niebla de indiferencia que los poderes imperiales extienden por todo el mudo. De hecho, la habilidad de reconocer a la corrupción es, para usar una frase de Descartes, "la faculté la mieux partagée du monde", la facultad más ampliamente compartida del mundo. La corrupción se percibe fácilmente porque aparece inmediatamente como una forma de violencia, como un insulto. Y ciertamente es un insulto: la corrupción es, de hecho, el signo de la imposibilidad de unir el poder con el valor, y por ello su denuncia es una intuición directa de la falta de ser. La corrupción es lo que separa a un cuerpo y una mente de lo que pueden hacer. Como el conocimiento y la existencia en el mundo biopolítico consisten siempre en una producción de valor, esta falta de ser aparece como una herida, un anhelo letal del socio, un despojarse el ser del mundo (*González, 2000, p. 339*).

La vida es para todos igual, pero a su vez diferente. En esta contradicción está su fundamento. Sólo nuestra sociedad (ya sea desde la industria cultural que decía Theodor Adorno o el Estado-Empresa) intenta volver diferenciable esta imagen libre creando nuevos géneros para imponer la desigualdad, aunque esta imagen resulta imposible de limitar (como la vida misma):

Por un lado, la imagen no cesa de caer en el estado de tópico: porque se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella misma organiza o induce estos encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque ella está hecha para eso (para que no percibamos todo, para que el tópico nos oculte la imagen...) ¿Civilización de la imagen? De hecho, se trata de una civilización del tópico, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes (Deleuze, 1986, pp. 36-37).

Por otra parte, se crean nuevos modelos a través de una imagen "hiperestética" (de la publicidad, el videoclip, etc.) o anti-modelos a partir de una imagen "anestésica" (del telediario, la pornografía, el trash, etc.). La ensoñación fetichista de la primera es contrapuesta a la siniestra crudeza de la segunda. En el fondo sigue existiendo la separación-diferenciación entre la "apariencia" que ocultaría "la realidad". La vida (el Eros) que nada sabría de la muerte (el Tánatos). El cuerpo que no sería pensamiento. Lo virtual que se suspendería a lo actual, cuando "lo digital" nos ha enseñado a mezclar todas estas dualidades destruyendo la oposición implícita entre imagen y referente de la imagen. Esa que seguía utilizando André Bazin, cuando diferenciaba entre cineastas que creían en la imagen y cineastas que creían en la realidad. Por eso hay que "invertir" la filosofía, ya que la tradición occidental (ejemplificada por Platón y Hegel), se empeñó en justificar y mantener estas dualidades. Como dice Rancière añadiendo otros ejemplos:

estas oposiciones -mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad- son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e

incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad (Rancière, 2010, p. 19).

Básicamente son dos tipos de imágenes las más producidas en nuestra cultura. Las imágenes publicitarias (las que se encargan de "maquillar y ocultar" y donde podemos incluir las películas y series del cine industrial, una "publicidad o propaganda" más sofisticada y extensa), que están estrechamente asociadas al lenguaje y a la narración (a la significación) para proyectar un sentido unidireccional, sin ambigüedad o crítica posible. Dice Edgar Poe "La primera palabra es la primera ley" (Ruíz Martínez, 2006, p. 72). El otro tipo de imágenes serían las que "aparecerían en el reverso" de las anteriores (las de la pornografía, el crimen y la guerra), que destruyen toda forma de entendimiento, rompiendo los límites que el lenguaje impone. Ambas imágenes son gestionadas y controladas para anular la igualdad inherente de la imagen contemporánea, dictando nuevas jerarquías y por tanto desigualdades. Por eso ambas son tan valorizadas y mercantilizadas por el dinero, que es el factor de la diferenciación material más fácil y evidente. No obstante, este dualismo de la imagen, por un lado, las imágenes supuestamente positivas y ricas frente a las negativas y pobres, no debe engañarnos. Podríamos pensar que, si deseamos una imagen libre y auténticamente democrática para todos, sin costes, jerarquías y plenamente igualitaria, deberíamos rechazar y realizar automáticamente lo contrario que hacen las imágenes más valoradas, cotizadas, inaccesibles y construidas directamente por grandes complejos productivos dirigidos por una minoría que tiene un poder muy grande sobre la mayoría a la que influye. Ello implicaría que para ir en su contra deberíamos realizar exclusivamente una imagen pobre, barata, rápida, de producción sencilla y poco compleja, etc. Pero la realidad es más compleja y contradictoria, la historia nos lo enseña. Por tanto, debemos servirnos en lo posible de todos los medios y estrategias para producir una imagen liberada y liberadora, que su libertad no dependa de ella misma exclusivamente y esencialmente, sino también de donde se contextualiza y produce su efecto.

La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico en primer lugar como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad. Después, sin embargo, el

objetivo de arte desmaterializado resulta ser perfectamente adaptable a la semiotización del capital de la que se deriva el giro conceptual del capitalismo. De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que, en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales (Steyerl, 2014, pp. 44-45).

¿Cómo se sitúa el arte en la era de la nueva imagen liberada de un pasado representacional o de sus lazos sensoriomotrices? ¿Se presenta hoy simplemente como lo que es? Según Claude Lévi-Strauss hay que evitar dos escollos que:

acechan a cualquier obra con pretensiones artísticas: convertirse en una caricatura de lenguaje, sin alcanzar el nivel de la significación, de un lado; esclerotizarse en un lenguaje similar al lenguaje articulado, con lo que, si bien, la obra se garantizaría el acceso a la significación, será incapaz de proveer la emoción propiamente estética (VV.AA., 2007, p. 86).

Por eso el arte actual está en terreno de nadie, donde las disciplinas se cruzan e hibridan de manera interdisciplinar. Integrar a su vez el arte y lo que se considera no-arte, colocarse en el intersticio, incluyendo siempre al Otro. Si las imágenes se separaban en géneros, de la misma forma que se separaban las artes nobles (puras y no funcionales) de las aplicadas (útiles o artesanales), hoy todas estas jerarquías son abolidas por su perfecta confluencia y confusión en la imagen digital. De entre todas las artes, justamente por tener esta problemática inscrita en su medio y ser la más utilizada por los poderes, la más privilegiada para esta reflexión ha sido la imagen en movimiento (imagen cinematográfica, gráficas en movimiento, imágenes virtuales, etc.). El cine contemporáneo, el cine de las últimas décadas que hereda y supera la modernidad cinematográfica que Deleuze conceptualizó como imagen-tiempo (que simplificando y esquematizando mucho se desarrollaría entre

1940-1980), frente a la imagen-movimiento (1900-1940), se destacaría por explorar y profundizar esta nueva imagen digital contrapuesta a la antigua imagen analógica. En el cine actual, al menos en sus ejemplos más radicales, se han borrado las antiguas categorías que lo clasificaban y separaban como experimental, videoarte, narrativo, no-narrativo, ficción, documental, etc. De la misma forma asume muchos de los conceptos y tratamientos que antes se daban exclusivamente en las artes visuales inscritas en el Museo, al que ahora el cine también accede por oposición y no cabida en las salas comerciales.

Uno de los conceptos claves para entender este nuevo cine es lo que se ha llamado la docuficción o el cine de no-ficción, que desdibuja el antiguo dualismo entre cine de ficción o documental, para colocarse en su intersticio. "El método del ENTRE, "entre dos imágenes", conjura todo cine del Uno. El método del Y, "esto y después aquello", conjura a todo cine del Ser = es" (Deleuze, 1986, p. 240). Como dice Deleuze, ya no se pueden establecer fundamentos que clasifiquen esencialmente los elementos remitiéndolos al Uno. No es posible elegir entre Uno u Otro (en oposición dialéctica), sino sólo se puede eliminar y borrar su separación, sustituyendo la preposición diferenciadora "O", por el "Y" inclusivo. Aunque la docuficción nace desde la primera película "oficial" de la historia del cine, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de los hermanos Lumière, su práctica sólo se ha conceptualizado recientemente. Este film que se clasifica como una película "documental", en el fondo fue una puesta en escena totalmente dirigida y rodada en diferentes tomas (como en el cine de "ficción"). Otro ejemplo de docuficción puede ser el famoso film de Flaherty, *Nanook of the North* (1922), donde la realidad "documental" (la de los esquimales) es ficcionalizada (o fabulada como dirá Deleuze), confundiéndose la figura del director y el actor, ya que al final tanto uno como el otro deciden que mostrar y que ocultar en el film. Construyendo su propia realidad no para "manipularla", sino para demostrar su condición constructiva, "Lo real debe ser ficcionado para ser pensado" (Rancière, 2009, p. 48), ya que "no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones" (Rancière, 2010, p. 77). El mismo concepto de verdad única y esencial que fundamentaba la metafísica occidental, se pierde y se muestra en su plenitud:

Entonces el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine (Deleuze, 1986, p. 203).

De esta forma no sólo se borran las categorías que antes se comentaban, sino que también se confunde lo personal, lo privado, lo público, lo político, lo sensible, lo inteligible, etc.

La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y produce él mismo enunciados colectivos (Deleuze, 1986, p. 293).

Algunos ejemplos destacables no tan conocidos como el de Flaherty (entre otras razones porque no tuvieron un éxito comercial tan grande como el film anterior), desarrollan la docuficción como *Mor vran* (Jean Epstein, 1931); ya en el período sonoro *Farrebique* (Georges Rouquier, 1946), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), *Moi un noir* (Jean Rouch, 1958), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault y Michel Brault, 1963), *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), o los excelentes films de la pareja Margarida Cordeiro y António Reis. Otra pareja de cineastas como Danièle Huillet y Jean-Marie Straub han tenido una gran importancia al poder practicar un cine radical en toda su larga trayectoria, además de ser junto a la otra pareja precedente, una de las grandes influencias del actual cineasta Pedro Costa. En el cine de éste se problematiza de forma profunda el estado actual de la imagen y las disoluciones de sus fronteras, como dice: "Mizoguchi, Griffith y Chaplin son grandes directores de documentales, y por tanto grandes directores de la vida, de la realidad. Son directores que esconden cosas, que cierran puertas, y puedes abrirlas, a veces" (Sánchez Martí, 2013, pp. 81-82). Directores clásicos que siempre practicaron el llamado cine de "ficción", cambian su estatus desde una mirada contemporánea. Añadamos a ello lo que comentan Straub-Huillet sobre el interesante concepto que tienen

de realidad en un texto suyo, donde el título "*Interpretar*" no, *recitar* ya resulta de lo más esclarecedor:

Brecht: "Desenterrar la verdad bajo los escombros de la evidencia, vincular de manera visible lo singular a lo general, fijar lo particular en el gran proceso, tal es el arte de los realistas". Mi película sería exactamente como es aunque hubieses tenido a mi disposición siete millones de marcos (Huillet y Straub, 2011, p. 79).

Junto con Pedro Costa, otros cineastas que practican este cine en la actualidad que se podrían destacar son Jia Zhangke, Apichatpong Weerasethakul y Raya Martin. El film *Maicling película nañg ysañg Indio Nacional* (2005) de este último director, es un caso interesante donde se ejemplifica el proceso de construcción de realidad y su continua transformación. Esta película recrea la estética del cine de los orígenes filmando la Filipinas que se grabó en la época de los Lumière (pero de la que no se conserva ningún film que lo documente). A la vez reflexiona sobre cómo un país colonizado puede crear su propia imagen cuando ya no existe una colonización por parte de una metrópolis concreta, sino una colonización proveniente ahora de un mercado "global". Este cine fuera de la cultura occidental, con otra tradición de la imagen, crea conexiones entre una concepción de la imagen global (creada por los occidentales) y una imagen local (creada por ellos mismo). De esta manera se establecen puentes entre diversos tipos de imágenes que son recontextualizadas, generando nuevos significados. Se fusiona así lo local y lo global, para que nazca lo "glocal". Desde occidente, la mirada del Otro provoca la descentralización necesaria para eliminar el eurocentrismo:

Un film político, hoy, tal vez quiera decir también un film que se realiza en lugar de otro, un film que muestra la distancia con el modo de circulación de las palabras, los sonidos, las imágenes, los gestos y los afectos en cuyo seno piensa el efecto de sus formas (Rancière, 2010, p. 83).

El cine africano, desgraciadamente poco conocido e invisibilizado por las instituciones, de por ejemplo cineastas como Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Abderrahmane Sissako o Mahamat-Saleh Haroun muestran todas estas cuestiones. Por otra parte, incluso un cineasta europeo (concretamente de Georgia) como Otar Iosseliani puede crear una nueva mirada, al colaborar estrechamente con una tribu africana creando un excelente film de docuficción, *Et la lumière fut* (1989), donde otros sucumben a los peligrosos estereotipos, al no romper con los modelos impuestos por el *mainstream*. Abbas Kiarostami, cineasta iraní, con su film *ABC Africa* también crea una perspectiva interesante fuera de los cánones ordinarios del documental televisivo.

Por otro lado, si se hablaba de cine de docuficción para borrar las fronteras entre la ficción y el documental, hay otro cine que ha borrado las fronteras entre la imagen actual y la virtual, es decir, entre la imagen tomada de la "realidad" y la otra generada electrónicamente. La tecnología numérica permite un constante diálogo y reflexión entre estas imágenes que tradicionalmente se han opuesto. Una película como *Sans soleil* (Chris Marker, 1983) transforma las imágenes filmadas de la realidad, inmediatamente por imágenes electrónicas; a su vez, las anteriores son relacionadas con imágenes tomadas de anuncios, telediarios, carteles, grabadas directamente de la pantalla del televisor, etc., mezclándolas todas en un ensayo cinematográfico que funciona como una video-carta. Otro cineasta destacado en este campo que también trabaja en los márgenes, no sólo de la industria, sino también de todo tipo de clasificaciones, es Harun Farocki.

Una obra que trata muchos de los aspectos comentados anteriormente, destaca dentro de la historia de la imagen. Hoy más que nunca, se puede hablar de la historia de la imagen o de lo visual, frente a la historia de las disciplinas (historia del cine, pintura, fotografía, etc.). Esta obra es *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard 1988-1998), que el autor durante sus 10 años de realización ha querido crear un monumento funerario con la tecnología del vídeo, donde se repasa la historia del s.XX (el siglo del cine) en una síntesis entre imagen, texto, gráfica, sonido y manipulación electrónica, de todos sus elementos. Una de sus tesis principales es que, al no existir rastro cinematográfico de los campos de concentración en funcionamiento, el cine perdió a lo real y la

imagen sucumbió al poder. Si el cine en sus orígenes mudos daba a ver sin necesidad del lenguaje; con el nacimiento y desarrollo del sonoro (históricamente en el momento del fascismo, el estalinismo y la New Deal estadounidense), la imagen sucumbió al texto, perdiendo su capacidad de ver. Luego con la imposibilidad de filmar los campos para dejar constancia de lo que sucedió allí y la aparición de la televisión, la imagen quedó totalmente aniquilada. Es por eso que según Godard, el cine (como la imagen) ha dejado de existir o está en camino de extinción. Pero según hemos querido defender en este artículo, lo que está ocurriendo en el terreno de la imagen y sobre todo por la revolución digital, es que la imagen no ha muerto, sólo se ha transformado:

Porque ahora es el momento en el que el cine está atravesando otra de esas fases, una transformación de proporciones gigantescas que está afectando a todo para dejarlo como estaba. De eso se trata, pues, de una historia del cine que no sea un progreso, ni siquiera una evolución, sino un constante mirar hacia atrás que nos devuelva los ánimos renovados. Y para eso hay que destruir y volver a construir, tanto en el interior de cada obra como en la topografía general (Losilla, 2009, pp. 22-23).

Deleuze en las conclusiones de su libro *La imagen-tiempo* ya lo había dicho a finales de los 80, mucho antes de que lo digital irrumpiera como ahora. "La imagen electrónica, es decir, la de la televisión o vídeo, la imagen numérica naciente, iba o bien a transformar al cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte" (Deleuze, 1986, p. 351). Nosotros decimos que el cine no ha muerto, como la imagen en general y todas las manifestaciones que se encuadran en ella. Sólo ha cambiado, porque aquello que la definía se ha disuelto para crear una imagen liberada en continua transformación, donde lo nuevo y lo viejo, como lo global y local, se confunden. En un film posterior *The Old Place* (2000), Godard parece renunciar a la tesis melancólica de la muerte del cine. Justamente en un trabajo encargado por un museo (el MoMA de Nueva York) y fechado en el nuevo milenio, el autor en voz en off dice:

Nuestro viejo mundo se ha derrumbado, y no queda mucho de él a la izquierda. En primer lugar, pensamos que lo habíamos perdido todo,

pero con el tiempo nos hemos dado cuenta de que esta pérdida no era del todo mala. Tal vez no está del todo mal. Y, por último, en lugar de perder, hemos ganado la oportunidad de fabricar un nuevo comienzo.

¿Qué hacer contra la melancolía de la muerte de la imagen o contra el poder que no permite una nueva visión de la imagen, empeñándose en seguir clasificándola dentro de viejas fórmulas? Se necesita seguir construyendo nuevas formas de entender la imagen y ahora con la revolución digital, más que nunca, se nos aparece la oportunidad de fomentar y respaldar una imagen igualitaria y libre. No se puede seguir conservando en nuestra presente los estereotipados modelos repetidos hasta la saciedad:

[...] lo nuevo se define en respuesta a lo ya establecido; al mismo tiempo, lo establecido debe reconfigurarse en respuesta a lo nuevo. La consecuencia a la que arriba Eliot es que el agotamiento de lo nuevo nos priva hasta del pasado. La tradición pierde sentido una vez que nada la desafía o modifica. Una cultura que solo se preserva no es cultura en absoluta (Fischer, 2018, p. 24).

Frente a la ideología dominante y sus imposiciones, sólo se puede resistir creando alternativas, y el arte que trabaja con la imagen (sea visual o sonora) es uno de sus espacios privilegiados. Ya que "reconfigurar el paisaje de lo perceptible y lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común" (Rancière, 2010, p. 24). La resistencia a toda división que viene impuesta es el deber del arte que permite el diálogo y su continua transformación, contra la creación de modelos estancados, porque "actualmente, todo poder (económico, militar, deportivo, religioso) tiene "su visual" y lo visual, qué es sino una imagen a la que han expurgado de todo riesgo de encontrarse con la experiencia del otro, sea el que sea" (Ruiz Martínez, 2006, p. 76). En el cine de Huillet y Straub, estos temas están siempre muy presentes en todos sus niveles. Cada elemento del film es conscientemente utilizado y pensado, desde la producción, la

elección de los textos, los actores, etc. No se arrastran por la inercia de las formas establecidas (en el fondo impuestas), que dominan nuestras vidas. Todo es meditado y responde a un pensamiento libre. Ya que como;

Franco Fortini leía ante la cámara de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en *Fortini Cani*: «No estáis donde sucede lo que decide vuestro destino. No tenéis destino. No lo tenéis y no lo sois. A cambio de la realidad se os ha dado una apariencia perfecta, una vida bien imitada» (Rancière, 2014, parr. 6).

El arte político y la política del arte, en su cine, son equivalentes. Todo lo contrario, a lo que se establecía dentro del régimen de representación que llama Rancière. Según este autor, ahora nos encontramos en el llamado régimen estético, donde la diferencia entre arte y política ya no es posible, como hemos tratado de explicar anteriormente al demostrar la arbitrariedad que sustentaban las categorías de separación. Éstas sólo instauran la desigualdad allí donde se puede crear la igualdad. ¿Crear en la nueva imagen es una utopía más, en nada diferente a las antiguas? Esperamos que no al constatar que ahora, más allá de sus representaciones, las cosas se muestran como lo que son, simples "imágenes". Asimilar su continua transformación y reconfiguración es la única forma de oponerse a las cosas ya dadas y esencialmente impuestas.

¿Qué tiene de consustancial la "utopía" estética con la definición misma de la especificidad del arte en este régimen? La respuesta, en su formulación más general, puede enunciarse así: porque ella define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación (Rancière, 2005, p. 25).

Por tanto, el arte sólo puede existir en el espacio de su imposible limitación y citando a Straub, finalizamos escribiendo:

el único deber de cualquiera que filme, que se pretenda artista, también si escribe, consiste en no llevar más agua al molino. El molino de la sociedad en la que vivimos es la inflación, vive de ella. Y si le falta, se

muere. El capitalismo tiene la necesidad de creer. La inflación le es tan necesaria como el agua a los peces. Y todo el que haga filmes o este género de cosas debe ir en el sentido opuesto, exactamente en el otro sentido (Asín y González, 2016, pp. 117-118).

La imagen en su condición libertaria acepta el riesgo y la aventura de no limitarse ni servir a ningún referente, sea una representación, un símbolo o cualquier instancia fuera de ella misma. La imagen ha devenido un ente por derecho propio que contra su encorsetamiento pretende moverse por el intersticio que no la puede encerrar. Bordeando las fronteras, sin nunca definirse, puede llegar a ser sin ser. La imagen contemporánea no puede cerrar su significación, y esa es una de sus mejores virtudes.

Referencias

- Asín, M. y González, C. (2016). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Editorial Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós.
- Fischer, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Caja Negra.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili.
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Siruela.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Imperio*. Ediciones la Cueva.
- Huillet, D. y Straub, J.-M. (2011). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet escritos*. Edición de Manuel Asín. Ediciones Intermedio.
- Losilla, C. (2009). De la disolución al monumento. *Revista Cahiers du Cinema España*, 6(Extra Mayo), 22-23.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Ediciones LOM.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2014). Pedro Costa: Cavalo Dinheiro. *Revista Concreta 5 (primavera)*. <http://www.editorialconcreta.org/Pedro-Costa-Cavalo-Dinheiro>
- Ruiz Martínez, N. (2006). *Poesía y memoria: "Histoire(s) du cinema" de Jean-Luc Godard*. Universidad complutense de Madrid.
- Sánchez Martí, S. (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja negra.
- VV.AA. (2007). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca.

Name and Surname: Joan Gomez Alemany.

Membership: Doctoral student of the Doctoral Program in Art: Production and Research Faculty of Fine Arts, Polytechnic University of Valencia. Spain.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-0084-3200>

Email address: gomezalemanyjoan@gmail.com