



Immagini efficaci Efficacious images

“Viviamo nella società delle immagini” è ormai una frase senza senso. Se tutto è immagine, come distinguere tra visione e visione, a ognuna attribuendo una certa fattura, significazione, presa sul reale? Da tempo la semiotica si è data il compito di capire la sintassi delle immagini, il modo in cui forme, colori, posizioni e strutture disegnano ciò che vediamo. Si è poi anche data l’obbiettivo, più arduo, di sviluppare un discorso razionale, intersoggettivamente controllabile, scientifico, sul senso delle immagini, su ciò che accade al soggetto e alla cultura quando un’icona si forma, circola, colpisce l’occhio e la mente. Questo numero di *Lexia* accoglie una sfida ulteriore: non basta conoscere la fabbrica formale delle immagini, né fissarne il senso nel triangolo fra mente, società, e cultura. È necessario anche spingere lo studio semiotico oltre, verso una pragmatica del visivo, per comprendere il modo in cui le immagini esercitano un’agentività nel mondo. Immagini efficaci, immagini inefficaci. Immagini che fanno fare, pensare, sentire, ovvero che falliscono nelle loro ingiunzioni. Della misteriosa capacità dell’icona di aprire un nuovo sentiero nella realtà si occupano i numerosi saggi riuniti in questo volume.

Contributi di / Contributions by Massimo Leone, Ugo Volli, Martín Miguel Acebal, Miguel Bohórquez Nates, Claudio Guerri, Cristina Voto, Agustina Pérez Rial, Mattia Thibault, Véronique Plesch, Guido Ferraro, Francesca Polacci, Martina Corgnati, Santos Zunzunegui, Gian Marco De Maria, Giulia Nardelli, María Isabel Filinich, Alessandra Chiàppori, Gianfranco Marrone, Simona Stano, Gabriele Marino, Paolo Peverini, Marianna Boero, Philippe Ricaud, Valentina Manchia, Vivien Lloveria, Federica Turco, Ludovic Chatenet, Valeria De Luca, Sémir Badir, Tatsuma Padoan, Elsa Soro, Patrizia Violi, Lazaros Papoutzis, Argyris Kyridis, Anastasia Christodoulou, Nikos Fotopoulos, Ifigeneia Vamvakidou, Antonio Santangelo, Carlos Federico González Pérez, Patrick J. Coppock.

In copertina / Cover
Ragnatela sulla Passerelle Saint-Vincent, Lione.

ISSN 1720-5298-17

euro 52,00

ISBN 978-88-548-7680-4



9 788854 876804

Immagini efficaci / Efficacious images

ARACNE

IMMAGINI EFFICACI EFFICACIOUS IMAGES

a cura di
Massimo Leone



Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo VOLLI

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Omar CALABRESE †

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Roland POSNER

Marina SBISÀ

Michael SILVERSTEIN

Darcilia SIMÕES

Frederik STJERNFELT

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associated editors of this issue

Juan Alonso-Aldama, Fernando Andacht, Sémir Badir, Patrizia Calefato, Eleonora Chiais, Alessandra Chiappori, Paul Cogley, Elena Codeluppi, Dario Compagno, Giovanna Cosenza, Cristina Demaria, Nicola Dusi, Daniela Ghidoli, Alice Giannitrapani, Paolo Heritier, Eric Landowski, Theo Van Leuwen, Edoardo Lucatti, Alessandra Luciano, Costantino Maeder, Francesco Mangiapane, Gabriele Marino, Francesco Marsciani, Tiziana Migliore, Neyla Pardo, Francesca Polacci, Maria Pia Pozzato, Gianpaolo Proni, Ruggero Ragonese, Daniele Salerno, Elsa Soro, Lucio Spaziante, Simona Stano, Mattia Thibault

Sede legale / Registered Office

CIRCE “Centro Interdipartimentale
di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso

l’Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant’Ottavio, 20

10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di

Torino n. 4 del 26 febbraio 2009

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Aracne editrice int.le S.r.l.

via Raffaele Garofalo, 133/A-B

00173 Roma

info@aracneeditrice.it

Skype Name: aracneeditrice

www.aracneeditrice.it

*La rivista può essere acquistata nella sezione
acquisti del sito www.aracneeditrice.it*

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con
qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata*

I edizione: novembre 2014

ISBN 978-88-548-7680-4

ISSN 1720-5298-17

Stampato per conto della Aracne editrice
int.le S.r.l. nel mese di ottobre 2014 presso la
tipografia «Ermes. Servizi Editoriali Integrati
S.r.l.» di Ariccia (RM).

«Lexia» adotta un sistema di doppio refe-
raggio anonimo ed è indicizzata in SCO-
PUS-SCIVERSE

«Lexia» is a double-blind peer-reviewed jour-
nal, indexed in SCOPUS-SCIVERSE

Indice / Table of Contents

- II Prefazione / Preface
Massimo Leone

Parte I Teorie

Part I Theories

- 17 Leggere le immagini?
Ugo Volli
- 41 *Détrompe l'oeil*: come disfare cose con le immagini
Massimo Leone
- 71 La manumisión de las imágenes
Martín M. Acebal, Miguel Bohórquez Nates, Claudio Guerri, Cristina Voto
- 91 Repensando las promesas de la imagen
Martín M. Acebal, Agustina Pérez Rial
- 107 Immagini agentive: uno sguardo biosemiotico
Mattia Thibault

Parte II Supporti e dispositivi

Part II Platforms and Devices

2.1 L'agentività dei dipinti /
The agency of paintings

- 127 Come capire i graffiti di Arborio?
Véronique Plesch
- 149 Faire–faire, faire–être, le pouvoir du discours narratif iconique (Giotto, Vie de Saint François, Assisi)
Michel Costantini
- 167 Degas e la pittura “fotografica”: la questione del *realismo* nella prospettiva della semiotica “neoclassica”
Guido Ferraro
- 191 Neutralizzare il far fare dell’immagine: sul motivo della finestra in Matisse
Francesca Polacci
- 209 “Je te cherche... depuis 1000 ans”. Meret Oppenheim and Alberto Giacometti
Martina Corgnati

2.2 L'agentività dei film /
The agency of movies

- 241 Vivir por cerrar los ojos. Figuratividad y eficacia simbólica en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)
Santos Zunzunegui
- 257 Ai margini del desiderio: quattro passi nel fuoricampo cinematografico
Gian Marco De Maria
- 271 Poetiche del reale. Percorsi dell’immagine cinematografica tra strategie di rappresentazione ed effetti di realtà: *Elephant* e *Bowling for Columbine* a confronto
Giulia Nardelli

2.3 L'agentività della scrittura /
The agency of writing

- 285 Imagen y voz. La fuerza modal de la escritura
María Isabel Filinich
- 303 Le immagini difficili. Considerazioni semiotiche sul ruolo
della fotografia in *L'avventura di un fotografo* di Italo Calvino
Alessandra Chiàppori

2.4 Agentività sinestetiche /
Synaesthetic agency

- 319 Gustare con gli occhi: l'enunciazione in *Masterchef*
Gianfranco Marrone
- 341 Tra regimi dietetici e regimi di senso. Il ruolo del linguaggio
iconico nelle diete degli *health and fitness magazine*
Simona Stano
- 365 *Trompe-l'oreille*. Note sulla musica che inganna
Gabriele Marino

Parte III
Campi

Part III
Fields

3.1 Immagini agentive e pubblicità /
Images, agency, and advertisement

- 411 L'agentività delle immagini nella comunicazione *public interest*.
Strategie della veridizione
Paolo Peverini

- 43I Famiglia modello, modelli di famiglia. L'agentività delle immagini pubblicitarie
Marianna Boero

3.2 Immagini agentive e prova /
Images, agency, and evidence

- 45I L'image «instituyente» en science: l'exemple des reconstitutions de l'homme préhistorique
Philippe Ricaud
- 473 Immagini che raccontano storie. Pratiche e strategie di rappresentazione in due esempi di *data visualization*
Valentina Manchia
- 49I (D)énonciation visuelle et coopération de l'image
Vivien Lloveria

3.3 Immagini agentive e corpo /
Images, agency, and the body

- 513 Dalla performance all'azione. *The artist is present*: Marina Abramović
Federica Turco
- 535 L'image comme trace en mouvement. Du corps du geste au corps de l'image
Ludovic Chatenet, Valeria De Luca
- 555 Projections graphiques de quelques espaces de la vie sociale au Japon
Sémir Badir
- 579 Drawn by Images. Control, Subversion and Contamination in the Visual Discourse of Tokyo Metro
Tatsuma Padoan

Repensando las promesas de la imagen

MARTÍN M. ACEBAL, AGUSTINA PÉREZ RIAL

ENGLISH TITLE: *Rethinking the Promises of the Image*

ABSTRACT: In the following pages we aim to investigate the agentivity of images through the review of the proposal openings of pragmatism and the analysis of contemporary artistic expressions. Taking as a starting point Austin's conferences lecture *How to Do Things with Words*, what interests us is to think the productivity of his epistemological approaches in order to examine the status of the image, and build, from there, what we have called the promises of the image. We understand that certain art forms today explicitly thematize the problem of what it is that we can do with the images, or more specifically, what can be done with the available visual magma—increasingly temporary and anonymous. Also, we will take a further look at assembly operations as a witness to the reenrollment of the image in visual and cognitive new series. We believe that this transaction provides us with some heuristic clues to investigate the performativity and the promising statute of images. For this purpose, we will focus at the description of the work of the Czechoslovak–German artist, Harun Farocki: the film essay *Stilleben* (*Still Life*, 1997) and video installation from *Ernste Spiele III: Eine Sonne ohne Schatten* (*Serious Games III: Immersion*, 2010). Farocki's works will allow us to deepen the rejection of an ontology of the image in its referential status loss and, finally, in the advent of a new performativity. Finally, we will introduce some guidelines that will help us understand in the formulation of a pragmatic view.

PAROLE CHIAVE: image; pragmatism; promise; performativity; montage.

Introducción

Desterrada cualquier ontología de la imagen, ésta abre su sentido a una multiplicidad de operaciones cognitivas. Están quienes mantienen aún cierta confianza en ella; quienes en el extremo opuesto, asentados en su cinismo, rechazan cualquier tipo de relación entre la imagen y lo

real; quienes la piensan como un signo de manipulación; y podríamos seguir, así, multiplicando posicionamientos.

En estas páginas nos proponemos indagar la *agentividad de las imágenes* en un recorte sesgado al desafío propuesto por esta sisífica empresa. Tomando como punto de partida una relectura de John L. Austin (1962 [2008]), lo que nos interesa es reflexionar acerca de la productividad de sus planteamientos epistemológicos para examinar el estatuto de las imágenes en algunas producciones de arte contemporáneo, y poder pensar, desde allí, lo que hemos denominado *las promesas de la imagen*.

Entendemos que ciertas manifestaciones artísticas tematizan hoy explícitamente el problema de qué es aquello que podemos hacer con las imágenes, o más específicamente, qué se puede hacer con ese magma de visualidad disponible — cada vez más, supernumerario y anónimo —.

En este contexto, una exhibición como “ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”,¹ que toma como punto de partida el trabajo de Aby Warburg (1866–1929), un historiador del arte y teórico alemán, que supuso, en palabras de Georges Didi–Huberman, “el gran momento, el gran giro para entender qué son las imágenes”,² nos permite problematizar dos cuestiones interrelacionadas: el estatuto de la imagen y su potencial performativo.

Didi–Huberman señala que la propuesta de la exhibición es deconstruir la noción de archivo y pensar el *Atlas* como “un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos” como en “un shock”. Si la imagen se caracteriza porque encierra la capacidad de que en ella confluyan distintas temporalidades,³ su propuesta como curador es abrir los archivos visuales, sus imágenes contenidas, a la posibilidad de un montaje interpretativo en el que sólo del producto de la reunión

1. Georges Didi–Huberman (Curador), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 25 de noviembre 2010 – 28 marzo 2011.

2. Extraído de la entrevista a Georges Didi–Huberman (2010) disponible en internet. www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo (Última visita: 13/06/2013)

3. Continúa Didi–Huberman en la entrevista antes mencionada: “Ninguna imagen interesante corresponde a un solo tiempo, cualquier imagen interesante es una confrontación, una coexistencia de tiempos distintos”. Esta apertura temporal de las imágenes, o al menos de algunas de ellas, es lo que les permite desligarlas de una propuesta narrativa, de la linealidad de sentido a la que la confinaría el relato. www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo (Última visita: 13/06/2013)

de “dos cosas muy distintas surja una tercera que es el indicio de lo que buscamos”.⁴

La hipótesis del montaje como una forma de conocimiento del mundo, como una operación epistémica, presente en estos planteamientos, y con anterioridad en teóricos y realizadores como Sergei Eisenstein o Lev Kuleshov, funciona en nuestra argumentación como una operación testigo. Ésta nos da algunas claves heurísticas para indagar en la performatividad de la imagen en dos obras del artista checoslovaco-alemán, Harun Farocki: el film-ensayo *Stilleben (Naturaleza muerta, 1997)* y la videoinstalación *Ernste Spiele III: Eine Sonne ohne Schatten (Juegos Serios III: Inmersión, 2010)*.

Si *Naturaleza muerta* permite, en la genealogía crítica que establece entre los bodegones del siglo XVII y la actividad publicitaria, problematizar la composición de las imágenes y el estatuto de lo registrado en su devenir profano; *Inmersión*, en su trabajo sobre los entornos virtuales y los escenarios ficticios, nos permite volver sobre las complejas relaciones entre imagen y mundo y la potencia de la imagen más allá de su ligazón referencial.

Repensar, entonces, el estatuto de la imagen en una sociedad en la que su producción se multiplica con la misma celeridad que los pactos que con ella se establecen (pacto de verdad, pacto de confianza, pacto cínico, entre otros) nos abre a una serie de interrogantes: ¿cuál es el estatuto que las imágenes adquieren en esta coyuntura? ¿cómo enfrentarse a ese magma de visualidad anónima que circunda y circula entre sujetos e instituciones? ¿cómo caracterizar la potencialidad performativa, epistémica y pragmática, de ese excedente visual? Sobre estas preguntas volveremos en las páginas que continúan.

1. La promesa en la teoría de los actos de habla

Desde su formulación inicial, el planteo de Austin ha recibido sucesivas críticas. Acaso la más compartida, en especial en el ámbito de la semiótica, es la relativa a la relevancia que ocupa la intencionalidad

4. Palabras extraídas de la entrevista a Georges Didi-Huberman realizada por Pedro G. Romero (2007) disponible en internet. www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141 (Última visita: 13/06/2013)

y, por ende, cierta concepción de sujeto, en su caracterización de los actos de habla. Otras observaciones han señalado el alto nivel de convencionalidad que se le reconoce a estos actos, lo que lleva –en especial en Searle– a una “idealización” de los mismos y a su asociación con determinadas formas sintácticas o a la posibilidad de ser parafraseados a través de una fórmula gramatical estabilizada. Esta manera de concebir la actividad lingüística conduce, según otros autores,⁵ a una confianza en la intuición del hablante como fuente de saber sobre el lenguaje, antes que en el análisis de efectivos y concretos materiales discursivos.

A lo largo de las doce conferencias que conforman *Cómo hacer cosas con palabras* (1962 [2008]) la promesa es un acto recurrente, podríamos casi arriesgar que es el más recurrente. Aparece, sale un poco de escena para darle lugar a la apuesta, a la amenaza, a la disculpa, pero siempre regresa para ser evaluada, sopesada, analizada con nuevos conceptos, con nuevas herramientas que Austin va desplegando. También será uno de los actos a los que dedicará una especial atención John Searle (1969 [1994]), en su esfuerzo por identificar las condiciones de felicidad de los actos de habla.⁶ Dirá este autor: “[el acto de prometer] tiene algo más que interés local, y muchas de las lecciones que han de aprenderse de él son de aplicación general” (1969 [1994]: 62).

Esta insistencia de la promesa, su recurrencia, se justifica, quizá, por su carácter interpelador, en cierto punto irreductible a las sucesivas clasificaciones. En una primera instancia, la promesa sirve como prueba para refutar la “falacia descriptiva”, para mostrar que no todos los fenómenos del lenguaje son reductibles a una descripción verdadera o falsa de los hechos:

Porque quien usa la fórmula “te prometo que...”, *promete*, la promesa no es siquiera *nula*, aunque es hecha *de mala fe*. La expresión es quizás equívoca,

5. A nosotros nos interesa recuperar en estas páginas las lecturas críticas que realiza Eliseo Verón en “El sentido inverso”, tercer parte del compendio de ensayos realizados entre 1975–1984 y publicado en 1993 bajo el título *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*.

6. Frente a la propuesta altamente exploratoria e hipotética de Austin, la obra de Searle se presenta como mucho más sistemática y formalizada. En ella se amplía una filosofía del lenguaje apenas esbozada en Austin y se despliega una taxonomía de los actos de habla y una caracterización de sus condiciones de felicidad. En este trabajo buscaremos acentuar el carácter complementario de ambas teorías.

probablemente engañosa y sin duda moralmente incorrecta, pero no es una mentira ni un enunciado erróneo.

(Austin, 1962 [2008]: 52, cursivas en el original).

De esta manera, la promesa se presenta como un acto de habla convencional⁷ que demuestra la necesidad de elaborar un repertorio de nociones, eventualmente una teoría, que permita explicar esta nueva clase de fenómenos más allá de la capacidad falsable de lo afirmado. Esto lleva a Austin a proponer su distinción inicial entre “realizativos” y “constatativos”. Los primeros, entre los que se inscribiría la promesa, se caracterizan por no tener un carácter descriptivo y por corresponderse con la ejecución de una acción. Agrupada en esta clase, la promesa — como el acto de asumir un cargo, apostar, legar, bautizar, entre otros — no depende de un estado de cosas con el cual debería corresponderse, sino con una serie de circunstancias que deben darse para establecer su carácter “afortunado”. La primera de estas circunstancias de la promesa es lo que Searle (1969 [1994]) luego llamará la “condición de sinceridad”, es decir, que aquel que realiza la promesa tenga la intención de cumplir lo prometido. Ante la ausencia de este requisito, la promesa se vuelve “nula”. Pero, como dice Austin, sigue habiendo promesa.

La promesa — o la persistencia de la promesa más allá de su “nulidad” — es lo que empuja a considerar nuevos componentes en la explicación de Austin. Así, no se trata sólo de buenas o malas intenciones, sino de la producción de ciertas palabras o fórmulas.⁸ Pero pronto notamos que el criterio — que parece funcionar en actos como jurar, bautizar, y otros altamente convencionalizados — fracasa nuevamente en la promesa, ya que ella puede expresarse a través de modalidades que no consisten en una clara explicitación de la expresión “yo prometo”. La inaprensible promesa fuerza, así, a una nueva distinción en Austin: los realizativos “explícitos” y los “implícitos”. De este modo, parece que la única condición que persiste para la identificación de una promesa es aquella que la quita del ámbito de la intencionalidad

7. Es decir, de acción relativamente regulada y estabilizada en una cultura, de modo de poder inferirse en ella requisitos, modos de expresarse y efectos anticipables.

8. Dice Austin: “Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir *la emisión de ciertas palabras* por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias” (1962 [2008]: 56; cursivas nuestras).

y la producción de precisas expresiones, y la devuelve al ámbito de la circulación y recepción de los discursos sociales. Austin lo enuncia tempranamente y luego lo retomará:

... para que pueda decirse que he hecho una promesa es normalmente necesario.

A) que yo haya sido *oído* por alguien, quizá por el destinatario de la promesa;

B) *que el destinatario de la promesa haya entendido que hice una promesa.*

Si no se satisfacen una u otra de estas condiciones surgen dudas acerca de si he prometido realmente, y podría sostenerse que mi acto fue sólo un intento o que fue nulo.

(Austin, 1962 [2008]: 64; segundas cursivas nuestras).

Ahora bien, ¿qué significa que el *destinatario de la promesa haya entendido que hice una promesa*? En términos de la lectura crítica de Verón (1993) significa que entre la producción y el reconocimiento, en ese espacio inconmensurable abierto por la circulación discursiva, se abre un *impasse de la pragmática no convencionalista*, un *impasse* que para ser pensado no puede reducir la actividad lingüística a la ejecución de códigos y convenciones previsibles.

En los planteamientos de Verón la promesa aparece caracterizada como un *seudoperformativo*:

Volvamos ahora a la segunda categoría de fenómenos, la que aborda Austin sin reconocer su diferencia con la primera, cuando da el ejemplo de la promesa. Llamaré a las expresiones lingüísticas pertenecientes a esta categoría los *seudoperformativos*. A diferencia de los verdaderos performativos, ellos son muy numerosos. A decir verdad, esta segunda categoría comprende la mayoría de las cosas que los sostenedores de la teoría que discutimos llaman “actos de lenguaje”, como por ejemplo, aconsejar, advertir, amenazar, afirmar, ordenar, suplicar, solicitar, apreciar, exhortar y muchos otros, entre los que se encuentra, por supuesto, el prometer.

(Verón, 1993: 180–181, cursivas y comillas en el original)

Así entendidos, los *seudoperformativos*, se presentan como actos en los que es imposible establecer de antemano una situación de enunciación, los efectos de un acto o una fórmula lingüística invariable que permita glosarlos. Despojándose de una *concepción estrecha de la noción de “hacer”*, Verón plantea que lo que la promesa evidencia es algo que los mismos teóricos de los actos del lenguaje ya habían identificado “que la enunciación de un enunciado, cualquiera que

fuere, tiene una ‘fuerza ilocucionaria’, que es un acto de lenguaje determinado y determinable” (1993: 187, cursivas y comillas en el original).

La propuesta epistemológica que nos interesa desarrollar en los próximos apartados parte de un cuestionamiento a la ontología de la imagen y su valor referencial, para pensarla como una promesa, o en otras palabras, como el espacio en el que múltiples promesas pueden asentarse, aun cuando ella mantenga intacta su materialidad.

2. El estatuto de las imágenes promisorias

La lengua de la imagen no es sólo el conjunto de las palabras emitidas (a nivel del combinador de signos o creador del mensaje, por ejemplo), es también el conjunto de las imágenes recibidas: la lengua debe incluir las ‘sorpresas’ del sentido.

ROLAND BARTHES (1982 [1986]: 43, cursivas y comillas en el original)

Previamente a su debilitamiento referencial, el estatuto de la imagen debió atravesar por otros estadios. En efecto, antes de llegar a lo terrenal, antes de transformarse en un objeto más del proceso de producción, la imagen debió descender los cuatro niveles que conformaban la lectura medieval de los textos y las imágenes sagradas: el *literal*, el *alegórico*, el *moral* y el *anagógico*.

Mientras el primero anclaba a las imágenes en su materialidad y terrenalidad, el nivel alegórico desplegaba la posibilidad de una distinción entre lo material y lo anímico y el nivel moral transformaba a la imagen en una fuente de enseñanzas. El nivel anagógico, finalmente, era entendido como “un *suprasentido* espiritual que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino” (Beristáin, 1985 [1995]: 36).

La pérdida de este orden de sentido trascendente del mundo fue evidenciando la inconsistencia de la lectura alegórica de las imágenes. Una lectura que construía un paralelismo entre las imágenes y un sistema de conceptos. Debilitado este sistema, la alegoría entra en tensión dialéctica manifestando su insuficiencia para agotar el sentido. Este movimiento derivará, para Eco, en la transformación de la sensi-

bilidad contemporánea, en la conciencia de la posibilidad de diversas “lecturas” (1968 [1985]: 158). Dice este autor:

... mientras el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, el simbolismo moderno es un simbolismo “abierto” precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente.

(Eco, 1968 [1985]: 159)

Profanas, terrenales, expulsadas de la garantía divina, las imágenes ingresan plenamente en el proceso de producción humano. Son generadas en serie, son puestas en circulación y prontamente abandonadas como objetos obsoletos, excedentes, residuales. Se produce así lo que llamamos un “magma de visualidad disponible”. Se trata de una visualidad que ya no puede aproximarnos a lo sagrado, ni ofrecernos un registro preciso de lo profano. No hay, entonces, para las reapropiaciones de estas imágenes, reclamo, sanción, refutación. Cuando no hay más alegoría, no hay más sacrilegio: se abre el espacio para la retórica y la promesa.

Ya Barthes en su clásico texto sobre “Retórica de la imagen” se preguntaba: “¿Cómo entra el sentido en la imagen? ¿Dónde acaba ese sentido? Y si acaba, ¿Qué hay *más allá*? (1982 [1986]: 30, cursivas en el original). Remontándose a lo que en una primera lectura puede parecer una auténtica ontología de la significación, el semiólogo francés señala una cuestión que resulta nuclear a nuestro planteamiento, la cuestión de los límites del sentido en la imagen. Cuestionando de manera indirecta el trazado de un *más acá* y un *más allá* en la producción de sentido visual.

Desterrada la “falacia descriptiva”⁹ de los enunciados visuales, una falacia que alejaría a la imagen de su anclaje referencial, las imágenes se abren a una nueva serie de interjuegos y relaciones. En los que no sería sólo su convencionalidad descriptiva la que permitiría pensar el sentido (un sentido que, así pensado, estaría *inscripto* en las imágenes) sino que serían los diversos modos de situar y emplazar los enunciados visuales los que empujarían la significación, dando origen

9. Ese particular modo de concebir los enunciados contra el que Austin arremete en la Conferencia I: “Durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un ‘enunciado’ sólo puede ser ‘describir’ algún estado de cosas, o ‘enunciar algún hecho’, con verdad o falsedad” (Austin, 1962 [2008]: 41; comillas del autor)

en cada emplazamiento a un sentido situado. De ahí la centralidad que, entendemos, le brindan muchas propuestas contemporáneas al montaje como operación retórica y epistémica.

En un primer movimiento, la identificación del montaje muestra el carácter construido, arbitrario, de la materialidad signíca. Desplegar una mirada crítica sobre las producciones audiovisuales y cualquier pretensión referencialista recupera la actitud que tuvo la llamada neo-retórica hacia los abordajes estilísticos de los textos literarios. Para estos autores, la sistematización de los procedimientos en figuras les permitía oponerse a la unicidad del texto literario y a la incomensurabilidad de las obras establecida por la estilística.¹⁰ El montaje como operación retórica desmonta, así, cualquier pretensión descriptiva y no mediada de las imágenes.

Pero, en un segundo movimiento, esta operación puede entenderse, también, como la práctica con la que las mismas producciones audiovisuales evidencian la no univocidad de significación en la imagen. Desde el efecto Kuleshov¹¹ a la secuencia de *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1958) de Chris Marker en la que se muestra al espectador el modo de funcionamiento del montaje clásico.¹²

Este doble movimiento de reflexividad sobre el montaje — como noción y como práctica efectiva — se reúne, para nosotros, con una etapa de superproducción de imágenes, con su rápida puesta en circulación y obsolencia, con la existencia de una hasta el momento desconocida visualidad residual. El carácter profano, arbitrario y, ahora, residual de las imágenes genera las condiciones para un nuevo hacer retórico ligado al montaje.

10. Dice el Grupo μ : “Es grande la tentación de asumir totalmente esta ambigüedad desechando la ambición de aprehender la realidad poética por otra vía que no sea la intuición (...) Se llega así a una concepción sacralizante — y por eso esclerotizante — de la obra de arte.” (1982 [1987]: 232)

11. Este experimento realizado a través del montaje se basó en la yuxtaposición de un mismo primer plano del actor Iván Mozzhujin con planos de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván. Las tres breves secuencias hacían al espectador reconocer en la cara del actor las sensaciones de hambre, dolor y la lujuria.

12. En esta secuencia una misma escena se repite tres veces consecutivas y se combina con distintos comentarios en off (que van desde la explicación comunista ortodoxa de la opresión de los trabajadores hasta el comentario de tono aparentemente objetivo sobre la actualidad soviética) evidenciando la no clausura de sentido de la imagen y su polivalencia semántica en contacto con diferentes enunciados verbales.

¿Es, entonces, el montaje una operación que permite a las imágenes abandonar su ambigüedad, su incerteza, el balbuceo primitivo al que las ha reducido su carácter residual? Y, más aún, ¿cuál es la relevancia de desterrar una ontología de la imagen ligada a sus posibilidades icónico-indiciales — es decir, de figuración y contacto — por una ontología del montaje, de lo simbólico? Lo que el montaje como operación nos permite mostrar es el potencial performativo de las imágenes.

En suma, lo que el montaje pone en evidencia es que, frente a la superproducción de imágenes, frente a su abundancia, el acto de resistencia pasa por *hacer algo con ellas*, antes que seguir produciendo nuevas. Y nuestra propuesta es que ese *hacer algo*, mediado por la operación de montaje, es lo que permite que una misma imagen, al ser emplazada y ligada, cada vez, a nuevas y diferentes condiciones temporo-espaciales, establezca ya no una certeza sino *una promesa*. O mejor aún, tantas promesas como sus condiciones productivas y de reconocimiento, de lectura, le permitan desplegar.

Este nuevo hacer retórico complementa, así, su reflexividad epistémica y su práctica crítica con una acción de resistencia e intervención, de toma de partido frente a la visualidad contemporánea.

3. Farocki: ¿crítica de la imagen o imagen crítica?

Desconfiar de las imágenes es el título de un compendio de escritos de Farocki (2013). En el prólogo titulado “Cómo abrir los ojos”,¹³ Didi-Huberman comienza señalando: “Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos” (2013: 13) y continúa: “Sólo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre —las imágenes aquiropoieticas de la tradición bíblica. . .” (2013: 13–14).

Nos interesa partir del análisis del film-ensayo *Stilleben* (*Naturaleza*

13. Didi-Huberman busca señalar con este título lo que él entiende la *aporía para el pensamiento de la imagen* que Farocki despliega en obras y escritos como *Fuego inextinguible* (1969), en los que el director, mirando a cámara interpela al espectador: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos” (2013: 19). Disponible en internet: www.youtube.com/watch?v=hFowTq9goko (Última visita: 13/06/2013)

muerta, 1997) para pensar el modo en el que esta obra tematiza de manera explícita el estatuto de la imagen. Para llevar adelante este cometido, Farocki se vale de una estructura de montaje paralelo en la que se van superponiendo distintos ejemplos de la tradición de la pintura flamenca y su descripción de los objetos cotidianos con tres muestras de fotografía publicitaria contemporánea (secuencias que describen de qué manera se fotografía hoy una tabla de quesos, unos vasos de cerveza y un reloj de lujo). Farocki pone en escena, así, cómo, aplicando técnicas muy similares a la de los pintores del siglo XVI, los publicistas hacen de artefactos de consumo objetos de adoración.

Más allá de cierto didactismo en la propuesta, la obra de Farocki traza una genealogía interesante de ser recuperada entre el abandono de la lectura alegórica en la pintura (el pez está en el cuadro por su capacidad de sustituir a Cristo) a la lectura profana que surge en el SXVII (el pez está en el cuadro por su capacidad de sustituir icónicamente al animal acuático que representa, sin que medie alegoría o divinidad alguna). Ahora bien, ¿cómo impacta este abandono de la sacralidad en la circulación actual de las imágenes? y, más específicamente, ¿cómo puede pensarse desde la instancia de producción la composición de imágenes en la industria publicitaria?

Estas parecen ser algunas de las preguntas que subyacen en *Stilleben*, cuando la cámara se demora en mostrar los artificios que los fotógrafos despliegan para lograr conferir a esos objetos profanos (queso, cerveza, reloj) una impronta mítica. En los montajes publicitarios mostrados el referente es desplazado, y sólo gana centralidad en la puesta en escena de un *como si*. Poco importa la verdad de la imagen y mucho su promesa de verdad, pero también, su potencial performativo. La imagen *funciona* (como señala un fotógrafo obsesionado por la composición de unos quesos en un taburete), y este *funcionar* nada tiene que ver con el asidero referencial de lo mostrado, sino con la promesa –o promesas, sean estas hedónicas o pragmáticas– que esa imagen puede establecer en un potencial reconocimiento con quien la contemple.

Haciendo, así, de la representación el resultado de una trasmutación de la materia más cercana a la alquimia que a una operación de relevos; *Stilleben* expone en su poco menos de una hora de duración una serie de problemas que entendemos centrales para pensar la *agentividad de la imagen*, entre los que nos interesa desatacar, por un lado, el carácter

histórico de la mirada, tanto en su fase productiva como de recepción; y, por otro, la arbitrariedad de toda representación en la que median convenciones pero también, simulaciones.

Otro de los interrogantes centrales de esta pieza de Farocki es la pregunta por el papel de la imagen dentro de este dispositivo de consumo. Este es un tema frecuente en su obra, en la que la imagen no aparece como reflejo del deseo, sino como la creadora de éste. En *Naturaleza muerta* la voz off destaca el hecho de que, mientras en la pintura clásica los objetos cotidianos eran una forma de remitir a Dios, en la fotografía publicitaria actual lo que se produce es una deificación del objeto en sí mismo. Es decir, que la imagen *funciona* cuando opera sobre el sujeto generando en él un deseo al que puede ofrecerle, rápidamente, un objeto.

El sistema de relevos que la imagen publicitaria establece implica una temporalidad particular que no tiene que ver con la indicación que Barthes realiza en *La cámara lúcida* cuando señala que: “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado *un doble* de la realidad” ([1980] 2003: 21, cursivas en el original). En la foto publicitaria no es el esto ha sido sino el esto puede ser, es decir, no es la relación presente–pasado sino la apertura temporal presente–futuro, lo que aparece como definitorio de las promesas que la imagen instaaura.

La segunda obra que nos interesa analizar es *Juegos Serios III: Inmersión* (2010). En ella no es la dimensión simbólica o indicial la que prevalece sino la dimensión icónica de las imágenes. En un pasaje de los *Collected Papers*, Charles Sanders Peirce hace una analogía entre los tipos de signos que conforman la segunda tricotomía –ícono, índice y símbolo– y su posibilidad de ser “interpretados por una oración”. Peirce señala que “los íconos y los índices no aseveran nada”, que si un ícono “pudiera ser interpretado por una oración”, dicha oración “debería estar en ‘modo potencial’ (...): ‘Suponga que una figura tiene tres lados’”, que el modo del índice sería el imperativo o vocativo: “¡Vea eso!”, mientras que “por naturaleza” los símbolos pertenecerían al modo indicativo (Crf. Peirce, 1978: 54).

Juegos Serios III: Inmersión es una obra en potencial en ella se muestra la experiencia de un centro de investigación dedicado al tratamiento de soldados que regresan de la guerra de Irak con trastornos postraumáticos. Los pacientes recrean, guiados por una terapeuta, las

situaciones dramáticas con imágenes virtuales generadas por computadoras. Farocki señala sobre las imágenes digitales:

Las animaciones digitales son un nuevo tipo de imagen. Hace unos años, al verlas todavía se notaban sus esfuerzos por recrear las imágenes filmico-fotográficas con recursos toscos. Sin embargo, ya han dejado atrás su modelo de referencia: hoy en día, la falta de detalles ya no se considera una falla. Las imágenes digitales son consideradas una representación ideal de lo real.

(Farocki, 2013: 225)

Nuevamente, la inconsistencia del referente que gana escena. Las imágenes de *Inmersión* combinan al menos tres temporalidades en un montaje que superpone, a su vez, la toma de espaldas de una persona-personaje (ex combatiente en la Guerra de Irak) que porta un casco de realidad virtual y en el fondo, de frente, las imágenes digitales que el casco muestra al soldado. Las tres temporalidades que se superponen en esta propuesta son: el tiempo de la memoria del ex combatiente (tiempo pasado de la vivencia traumática), el tiempo de la experiencia de la práctica analítica (tiempo presente de la actualización virtual) y el tiempo futuro de la curación (ligado al potencial icónico de las imágenes).

Digamos, finalmente, que este último tiempo, el de la cura, sobre el que pareciera residir la performatividad del tratamiento visual, se sostiene sobre un *como si*, sobre una ficción que aspira a operar sobre el trauma.

4. Una conclusión abierta: apuntes para pensar la temporalidad de la promesa

Estos tiempos superpuestos que reconocimos en el montaje de *Juegos Serios III: Inmersión* –el tiempo de la memoria, el de la práctica analítica y el de la curación– nos permiten considerar un nuevo aspecto en el carácter promisorio de las imágenes. Se trata de volver a los planteos y debates acerca de la promesa en la teoría de los actos de habla, pero dejando de lado las discusiones acerca de su sinceridad o su reconocimiento, para atender a aquellas observaciones que fueron quedando relegadas en la urgencia de la exposición o la polémica. En

los resquicios, en los márgenes de las argumentaciones, es posible identificar una percepción común en los diferentes autores, aquella según la cual toda promesa instauro una *jerarquía de temporalidades*: un pasado, conformado por un orden de cosas en el cual lo prometido no es obvio ni indefectible;¹⁴ un presente, en el cual el objeto de la promesa es algo realizable;¹⁵ y un futuro en el cual lo prometido puede o no realizarse completando la promesa.

Ahora bien, ¿puede trazarse en la imagen entendida en clave de promesa una distinción entre pasado, presente y futuro? ¿asume la imagen un orden cronológico de temporalidades? Nuestra respuesta es no, esa distinción de temporalidades es imposible en la imagen. El tiempo de la imagen parece no responder así a una cronología exterior que se superimprime en ella sino a una superposición de temporalidades. Como indica Walter Benjamin cuando habla de la “imagen dialéctica” en el *Libro de los pasajes*, al señalar la existencia simultánea en la imagen de la modernidad y el mito: “No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación” (citado en Didi-Huberman, 1992 [2011]: 74-75).

Lejos, entonces, de la alegoría (como vuelta al pasado) y de la cronología (como concepción del tiempo lineal) lo que establece la imagen como promesa es un *juego de temporalidades* que disuade cualquier intento de explicar el sentido de la imagen en sí misma, instaurando con cada nuevo emplazamiento, producto de cada nuevo montaje, nuevas promesas significantes.

14. Dice Searle “Está fuera de lugar que yo prometa hacer algo que es obvio que voy a hacer de todos modos. Si hago una promesa en tales circunstancias, el único modo en que mi auditorio puede interpretar mi emisión es suponer que creo que no es obvio que voy a hacer la cosa prometida” (Searle, 1969 [1994]: 67).

15. En este sentido, caben destacar los reparos de Verón cuando al ejemplificar el acto promisorio con el enunciado “Te prometo llevarte al planeta Marte mañana por la mañana” se cuida de señalar el año en que está escribiendo e inscribiendo su promesa ejemplar, 1984; ya que entiende que es la datación del ejemplo lo que permite dar cuenta de que el carácter promisorio del enunciado no reviste seriedad, y que esto “. . . no depende de la fórmula pretendidamente performativa, sino del *objeto de la promesa*” (1993: 185, cursivas en el original)

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, J.L. (1962 [2008]) *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires.
- BARTHES, R. (1982 [1986]) “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Buenos Aires.
- (1980 [2003]) *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- BERISTÁIN, H. (1985 [1995]) *Diccionario de retórica y poética* (séptima edición), Porrúa, México D.F.
- PEIRCE, CH. S. (1978) *La Ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992 [2011]) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires.
- (2010) Entrevista disponible en internet. www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo (Última visita: 13/06/2013)
- ECO, U. (1968 [1985]) *La definición del arte*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- FAROCKI, H. (2013) *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires.
- FLETCHER, A. (1964 [2002]) *Alegoría. Teoría de un mundo simbólico*, Akal, Madrid.
- GRUPO μ (1982 [1987]) *Retórica general*, Paidós, Barcelona.
- MOESCHER, J. Y REBOUL, A. (1994 [1999]) *Diccionario enciclopédico de pragmática* [Versión española de María Luisa Donaire y Marta Tordesillas], Arrecife, Madrid
- ROMERO, P.G. (2007) “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141 (Última visita: 13/06/2013)
- SEARLE, J. (1969 [1994]) *Actos de habla*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- VERÓN, E. (1993) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

Obras de Farocki disponibles en internet

- Fuego inextinguible* (1969) / www.youtube.com/watch?v=hFowTq9goko (Última visita: 13/06/2013)
- Naturaleza muerta* (1997) www.youtube.com/watch?v=HaZnEQzLxOU (Última visita: 13/06/2013)