

## Apariciones y desapariciones en las imágenes de la práctica artística

Ruth Sanjuán Villa  
Universidad de Castilla La-Mancha ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93987>

Recibido: 24 de enero de 2024 • Aceptado: 29 de julio de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

**Resumen:** Las imágenes nos invitan a ser percibidas más allá de lo que nos muestran en apariencia. Debemos mirarlas y comprenderlas en su totalidad y complejidad, como entes que se desbordan hacia lo no percibido, hacia lo imperceptible, hacia lo aparentemente invisible, hacia lo oculto. Es en ese desbordamiento que encontramos una “imagen dialéctica”. Este texto se articula en torno a algunas de las teorías desarrolladas a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI que se despliegan a propósito de la relación entre la imagen y el texto, su visibilidad y legibilidad, la mirada y la focalización, la imaginación y la memoria para demostrar su vigencia en nuestra época actual y cómo todo ello se revela y se plantea en las imágenes de ciertos proyectos artísticos contemporáneos.

**Palabras clave:** aparición; desaparición; imagen dialéctica; imaginación; memoria.

### ENG Appearances and disappearances in the artistic practice images

**Abstract:** Images invite us to be perceived beyond what they show us in appearance. We must look at them and understand them in their totality and complexity, as entities that overflow towards the unperceived, towards the imperceptible, towards the apparently invisible, towards the hidden. It is in this overflow that we find a “dialectical image”. This text is articulated around some of the theories developed throughout the 20th century and the first years of the 21st around the relationship between the image and the text, the visibility and legibility, the gaze and the focus, the imagination and the memory to demonstrate its validity in our current era and how it is presented in the images of certain contemporary artistic projects.

**Key words:** appearance; disappearance; dialectical image; imagination; memory.

**Sumario:** 1. Introducción 2. Imágenes que dialogan 3. Imágenes y tiempos dilatados 4. Imágenes y cuerpos manifestantes 5. Conclusión 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Sanjuán Villa, Ruth. “Apariciones y desapariciones en las imágenes de la práctica artística”. En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago 14* (2025), e93987. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93987>.

### 1. Introducción

Al observar una imagen se desata la imaginación, también la memoria —o ambas si no podemos entenderlas sin su relación intrínseca—. Mirarlas requiere un juego recíproco entre la propia imagen y la naturaleza del/la observador/a<sup>1</sup>. Un juego en el que imagen y sujeto se retan y se invitan a cambiar los

roles, a ser uno y otro al mismo tiempo, como imagen observada y/o sujeto observador. Martine Joly en *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción* (2003) desarrolla una tesis sobre las imágenes de la memoria que denomina imágenes imaginarias, —o “imágenes agentes”—, y que son activas o actuantes. Joly lo plantea en el contexto de la sociedad de la imagen y de los medios de comunicación y cómo esa actuación tiene que ver con la “manipulación”, sin embargo, es extrapolable a otros

<sup>1</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción Visual. Psicología del ojo creador* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

contextos y otras interpretaciones ya que el origen de la tesis se encuentra, tal y como indica, en el modo en el que para los antiguos ciertas imágenes actuaban sobre la memoria del orador<sup>2</sup>. Es decir, un “actuar sobre la memoria”, lo que es lo mismo, “producir un efecto”<sup>3</sup> sobre, en este caso, la imaginación, “no hay imagen sin imaginación [...]”<sup>4</sup>. Un efecto que conlleva un fenómeno, o sea, algo sucede —¿qué sucede? Se proponen en este estudio algunos proyectos artísticos cuyas imágenes giran en torno a la ausencia y la presencia de muchas formas y maneras distintas. Hablan de memoria, de imaginación, de dialécticas, de tiempos múltiples, de fantasmas, de apariciones y desapariciones.

## 2. Imágenes que dialogan

¿Qué es una imagen?, ¿cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes y sus efectos?, ¿qué quieren las imágenes? Este capítulo se desarrolla a propósito de la idea de la imagen en su relación con el/la espectadora, es decir, imágenes que dialogan y que se perciben no como unidireccionales sino como alentadoras de discusión. En *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (1994), W.J.T. Mitchell, uno de los referentes más influyentes de los Estudios Visuales anglosajones, nos ofrece un análisis sobre lo “visible” y lo “legible” de la imagen, el poder que tienen sobre nosotros, sobre nuestros comportamientos, sobre el pensamiento y cómo lo producen. Nos interesa señalar una de sus tesis sobre la relación entre el “texto” y la “imagen”: “imagen / texto”, “imagentexto” e “imagen-texto” con la particularidad de que en esa diferencia radica también cómo se ven —su visualidad, o su corporalidad— y su relación entre lo visible y lo legible como comprobamos en su oralidad, que Mitchell nos explica de la siguiente manera:

Utilizaré la convención topográfica de la barra diagonal para designar la “imagen / texto” como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término “imagentexto” designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. “Imagen-texto”, con un guion, designa relaciones entre lo visual y lo verbal<sup>5</sup>.

Ambos, texto e imagen, son poderosos, porque cuentan, narran, exponen, fascinan, seducen, inducen y/o persuaden. Incluso son capaces de mostrar cosas que no están de forma explícita. Del mismo modo que al leer textos nuestra imaginación se desata —re-crea imágenes, lugares, personas, escenarios...— al leer imágenes nuestra imaginación elabora una historia, un relato, un “testimonio”. Mitchell advierte la imagen no como algo inerte sino como algo

vivo —una imagen viva—, capaz de provocar, activar, como entes dispuestas a generar deseos, necesidades, emociones. Preparada para mirarnos, para actuar ella y para actuarnos a nosotras-os.

Si existe una lingüística de la imagen, también hay una “iconología del texto” que se ocupa de cosas como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos en patrones formales determinados. Una iconología del texto debe considerar asimismo el problema de la respuesta del lector, la afirmación que algunos lectores visualizan y que algunos textos promueven o inhiben la formación de imágenes mentales<sup>6</sup>.

Imagen y palabra son una forma de comunicar, de trasladar, de contar. De hacer historia y hacer poética porque ellas son “la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser [...]”<sup>7</sup>. Mitchell asegura que entre ambas se da una relación primigenia, pues la pintura —una imagen— es la primera forma de escritura, como el pictograma, y que la “historia de la escritura se suele contar como el progreso desde una escritura-en-imágenes y un lenguaje de signos “gestuales” primitivos, pasando por los jeroglíficos, hasta llegar a la escritura alfabética ‘propiamente dicha’”<sup>8</sup>. Esta relación primigenia con la imagen —en este caso la pintura, el “gesto”— es innata al ser humano, pues es la primera forma de expresión. En la infancia, antes de aprender a hablar, la comunicación se da a través del dibujo, del garbato, de lo visual, porque “la vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. (...) La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante”<sup>9</sup>. Con estas palabras comienza John Berger su ensayo *Modos de ver* (2000) desarrollado inicialmente a principios de la década de los 70. Una comunicación cuyo origen se encuentra en el gesto, al que podemos entender por una parte como algo corporal, y por otro lado como el registro de la expresión o la voluntad de transmitir un mensaje a través del trazo. Una suerte de palimpsestos, de jeroglíficos, a lo que nos podría llevar a pensar al ver trabajos como los de Cy Twombly, donde además se pueden sumar otras cuestiones.

En este diálogo entre imagen y texto es aquí fundamental señalar también la importancia de las tesis de Mieke Bal en *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje* (2002) donde defiende que la interdisciplinariedad en las humanidades en general y en el arte en particular debe buscar sus fundamentos —heurísticos y metodológicos— en los conceptos más que en los métodos. Bal nos ofrece “viajar” por y a través de los conceptos “imagen” y “texto”, pudiendo añadirles la visibilidad y legibilidad ya propias de ellos cuando habla de “textos visuales”.

<sup>2</sup> Martine Joly, *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción* (Madrid: Ediciones Paidós, 2003), 214.

<sup>3</sup> Aceptación de la Real Academia Española para el concepto “actuar”. Hay otras definiciones de interés para la tesis de este texto, como, por ejemplo, “obrar, realizar actos libres y conscientes”, “ofrecer un espectáculo ante el público” o “poner en acción”.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 15.

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, Estudios Visuales, 2009), 84.

<sup>6</sup> Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, 104.

<sup>7</sup> Platón, “El banquete”, en *Obras completas, Tomo 5* (Madrid: Filosofía en Español, 1871), 341.

<sup>8</sup> Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, 104.

<sup>9</sup> John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2005), 13.

Afirma que todos los elementos, en su conjunto, tanto si son visuales como textuales —líneas, motivos, colores y superficies, al igual que las palabras—, “contribuyen a producir significado”<sup>10</sup> y también contribuyen a construir un imaginario y una imaginación. Resulta evocadora la idea del texto —y/o la palabra, si se quiere, como algo indisoluble—, como ser susceptible de esa vuelta al sujeto, como sucede, por ejemplo, en las lecturas, las conversaciones, los diálogos, las discusiones... y cómo todos estos fenómenos también se dan en la imagen como evidencian los estudios culturales. En su tesis introduce algunas recomendaciones en cuanto al “leer” en el análisis de las imágenes visuales:

En un sentido algo metafórico, pero indispensable de lo imaginario —parecido, pero no idéntico a la imaginación—, la visión implica tanto mirar como el interpretar, y ambos participan en la lectura literaria. Éste es un argumento para recomendar el verbo “leer” en el análisis de las imágenes visuales, aunque también es una razón para no explicar lo visual del concepto de focalización<sup>11,12</sup>

Las imágenes nos miran, actúan y provocan reacciones y emociones. Mieke Bal explora varias cuestiones que tienen que ver con la mirada, la visión y la focalización, entre otras. Para este texto, que no puede sino solo aproximarse a algunas de ellas, es relevante señalar el concepto de mirada que Bal proporciona cuando asegura que ésta consiste en lo que se le devuelve al sujeto que mira, revisando y analizando, de alguna forma, la idea lacaniana de la mirada:

El concepto de mirada tiene toda una serie de historias diferentes. En ocasiones se utiliza como equivalente de “visión” (*look*) para indicar la posición del sujeto que mira. Como tal, señala una posición, real o representada. También se utiliza en contraposición a “visión”, como un modo de mirar colonizador, fijo o fijador, que cosifica, se apropia, desarma e incluso, posiblemente viola. (...) la “mirada” lacaniana es el orden visual (equivalente al orden simbólico, o a la parte visual de ese orden en el que el sujeto está “atrapado”. (...). La “mirada” consiste en el mundo que mira (de vuelta) al sujeto<sup>13</sup>.

Una suerte de convivencias y vivencias, de “intersubjetividades” coexistentes, de aprender a ver las imágenes como cuerpos que también nos miran o, según señala Bal, como si fueran “segundas personas”<sup>14</sup>. Y en este sentido, si las entendemos como tal, como otras personas, otros cuerpos,

podríamos decir, parafraseando a Todorov en su ensayo *La vida en común. Ensayo de antropología general* (1995), que la “relación con el otro no es un medio (...) es una meta que perseguimos para asegurarnos nuestra existencia”<sup>15</sup>. Una existencia que radica entonces en las imágenes desde donde proyectarnos hacia otras personas y hacia otros tiempos.

### 3. Imágenes y tiempos dilatados

Si en el capítulo anterior abordábamos la imagen en su relación con el texto, ahora la relación de la imagen se da con el tiempo: imágenes dialécticas con el/los tiempo/s. Lo “dialéctico”, según una de sus acepciones, tiene que ver con aquello que posee la capacidad de contar cosas, de narrar, de “dialogar, argumentar y discutir”. Tanto es así que estas imágenes no solo dialogan con otros cuerpos como hemos visto, sino que dialogan, argumentan y discuten también con otros tiempos y otros lugares. Walter Benjamin desarrolló la tesis sobre la “imagen dialéctica” en varios de sus ensayos de principios del siglo XX. Parece evidente pensar que la imagen es siempre huella de algo ya sucedido —reciente o no—, y por tanto que pueda entenderse como una suerte de refugio. En ella se acoge el pasado, en ella “está escondido el tiempo”<sup>16</sup>, aseguraba Benjamin en su *Libro de los Pasajes* (1982). Las imágenes son retrospectivas, pero también son anacrónicas por su capacidad de devolver un tiempo pasado al presente a través de su “legibilidad” y “visualidad” y de no ser así, pueden quedar amenazadas por su desaparición<sup>17</sup>. Benjamin comienza a hablar entonces de la “imagen dialéctica” para denominar ciertas configuraciones entre lo que fue en el pasado y lo que es ahora, acotando el término a una “dialéctica en reposo” pero dispuesta a reactivarse en cualquier —otro— momento:

En la imagen dialéctica, lo que fue en una época concreta es, al mismo tiempo, “lo-sido-desde-siempre”. Ciertamente, en consecuencia, a cada vez, solo viene a hacerse perceptible a ojos de una época concreta: a saber, justo aquella en cuyo interior la Humanidad, tras haberse frotado bien los ojos, llega a reconocer exactamente esa imagen del sueño como tal. El historiador, en ese instante, se incorpora con ella a la tarea correspondiente a interpretar los sueños<sup>18</sup>.

La “imagen dialéctica” es una idea muy compleja y de alguna forma inconclusa, motivo por el que ha sido objeto de estudio por diferentes pensadores, teóricos y filósofos a lo largo del siglo XX. De entre todas ellas es fundamental desacatar las aportaciones de Adorno, por sus discusiones con Benjamin sobre este asunto, que declaraba, entre otras cosas, que esa imagen dialéctica rompía la continuidad temporal posibilitando el alcance de cualquier momento que puede pertenecer a otro tiempo y que de

<sup>10</sup> Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje* (Murcia: Cendeac, 2009), 40.

<sup>11</sup> Bal explica que el concepto de mirada mantiene una cierta afiliación con el término focalización de la teoría narrativa, y aunque el origen de este es visual, en este contexto se ha utilizado para superar ciertas delimitaciones visuales y problemas metafóricos de otros conceptos como “perspectiva” o “punto de vista”.

<sup>12</sup> Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*, 55.

<sup>13</sup> Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*, 53.

<sup>14</sup> Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*, 65.

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, *La vida en común. Ensayo de antropología general* (Madrid: Taurus, 1995), 87 y 91.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 860.

<sup>17</sup> Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 29.

<sup>18</sup> Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 746.

alguna manera se debe a cierta atemporalidad devenida de la modernidad —“torbellino devorador”<sup>19</sup>, la denomina—. En *Teoría estética* (1970) Adorno plantea algunas cuestiones propias de ese tiempo que son proyectadas a otros distintos —desorden, discontinuidad, anacronismo— y que están marcadas por la idea de la imagen dialéctica. Esta idea de la imagen es trasladada a la obra de arte, para lo que Adorno apunta que éstas elaboran imágenes como algo duradero, explica:

Si la *apparition* es lo resplandeciente, lo que nos estremece, la imagen es el intento paradójico de conjurar esto fugacísimo. En las obras de arte trasciende algo momentáneo; Hay que pensar en la formulación de Benjamin de la dialéctica detenida, que él elaboró en el contexto de su concepción de la imagen dialéctica. Si las obras de arte son, en tanto que imágenes, la duración de lo efímero, se concentran en la aparición en tanto que algo momentáneo<sup>20</sup>.

Es interesante la lectura que podemos encontrar en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1989) de Susan Buck-Morss sobre los problemas e incluso contradicciones que se han encontrado en la noción del concepto de “imagen dialéctica” de Benjamin. Buck-Morss lo percibe como un complejo proyecto no definido pero que adelanta o revela lo que devenía del mundo que se aproximaba. Dice sobre la “imagen dialéctica”:

Es una manera de mirar que cristaliza elementos antitéticos a través de un eje de alineación. (...) Ubica visualmente ideas filosóficas dentro de un transitorio e irreconciliado campo de posiciones que puede ser representado como coordenadas de términos contradictorios, cuya “síntesis” no es un movimiento hacia la resolución, sino el punto en que sus ejes se intersectan / En realidad, los términos continuidad y discontinuidad (...) aparecen en las notas tempranas del *Passagen-Werk* como ejes cruzados, en conexión con la “óptica” dialéctica de la modernidad, simultáneamente vieja y nueva: deben ser entendidas como las “coordenadas fundamentales” del mundo moderno<sup>21</sup>.

También, como el propio título anticipa, nos habla de lo que supone en cuanto a la mirada. No podemos obviar el concepto de “inconsciente óptico” de Benjamin esbozado asimismo en varias de sus obras, especialmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), donde aborda lo que supone para la mirada y las percepciones visuales la imagen fotográfica, pues estas imágenes, a diferencia del ojo, pueden captar lo imperceptible haciéndolo visible, convirtiéndolo en parte del imaginario y devolviéndole así la mirada. Benjamin observaba cómo el flujo de la percepción y del tiempo se detenía para a la vez proyectarse en el tiempo.

De entre muchas de las reflexiones y discusiones contemporáneas sobre el asunto en cuestión y sobre el anacronismo de las imágenes, es pertinente, quizá señalar las aportaciones que hace Didi-Huberman al respecto. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008) Didi-Huberman se detienen de manera especial en la idea de la imagen relampagueante a la que se refiere Benjamin, a su fulguración, como algo que aparece con distintas intensidades y que incluso a veces nos puede deslumbrar. También la advierte como una imagen entrecortada.

Tales son los poderes de la imagen. Tal es, además, su fragilidad esencial. Poder de *colisión*, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, “chocados”, dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas<sup>22</sup>.

La imagen tiene un compromiso con el tiempo, con lo latente y lo patente, lo inerte y lo vital que para Benjamín radica en esa fulguración: “Los hechos del pasado no son cosas inertes que se puedan encontrar y a los que luego se relata, por así decirlo, distraídamente. Al contrario, poseen una dialéctica, un movimiento”<sup>23</sup>. Se conectan entre sí en un contexto determinado construyendo un tejido complejo, donde toman un cuerpo distinto en su in-corporación<sup>24</sup> para significarse como un todo.

#### 4. Imágenes y cuerpos manifestantes

En las imágenes el tiempo se captura y se dilata para “fulgurar” en otro momento, desea “relampaguear”. Se manifiesta *dialéctica*. La imagen se convierte en reducto, como una especie de “fuerte”<sup>25</sup> de los acontecimientos. Esta idea nos lleva pensar en la imagen “superviviente” que Didi-Huberman trata en su ensayo *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002) recurriendo a los conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben* de Warburg. Warburg articula una tesis en relación a estos dos conceptos para comprender la imagen —superviviente— en su complejidad y cualidad polirritmia rompiendo los binarismos de los

<sup>19</sup> Theodor Adorno (1970). *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 38.

<sup>20</sup> Adorno, *Teoría estética*, 118.

<sup>21</sup> Susan Buck-Morss (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Madrid: Antonio Machado Libros, 1995), 234 y 235.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 168.

<sup>23</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 19.

<sup>24</sup> “In-corporación” aparece de esta manera (desdoblada o fraccionada) para resaltar el interés que aquí adopta percibir así, ya que por un lado encontramos la idea de incorporar como agregar algo o añadir. Es decir, sumarle algo a otra cosa. Y por otro lado la idea de incorporación como asociación, agrupación, organización u organismo, o incluso un —otro— cuerpo, algo corpóreo. Por lo tanto, podemos concluir que se trata de vincular cuerpos distintos, hacerlos convivir, tal y como en el propio texto se indica: tomar un cuerpo distinto en su in-corporación.

<sup>25</sup> Aquí “fuerte” lo podemos entender en varios sentidos: como adjetivo, como algo de gran resistencia. Y por otro lado como lugar, por ejemplo, un resguardo que es capaz de resistir un ataque. Se repite esta idea, la de “resistir”, -tolerar, aguantar, combatir...- o “resistencia”, es decir, en ambas acepciones vemos que se trata de un cierto enfrentamiento o, si se quiere, una defensiva, en este caso, estar a la defensiva del tiempo y de la pérdida.

Figuras 1-4. Joan López Lloret, *Autorretrato*, 2008

Fuente: Joan López Lloret web, <https://www.joanlopezlloret.com/jlloret/portfolio/autorretrato-2008-4/>

modelos históricos pasados: pasado-presente, antiguo-nuevo, obsolescencia-renacimiento, moderno-posmoderno. Una imagen superviviente se presenta, según Didi-Huberman, como manifestaciones tanto sintomáticas como fantasmales, “una *realidad de fractura* —aunque ésta sea débil o incluso inapreciable— y, por esa razón, designan también una *realidad espectral* (...)”<sup>26</sup>. *Autorretrato* (2008) (Figs. 1-4) de Joan López Lloret es una obra donde los espectros parecen haberse detenido en el tiempo. En las imágenes vemos cómo el artista recorre la estancia de su madre recién fallecida en un intento de capturar o congelar ese instante —un tiempo suspendido— y el lugar donde se intuye aún a la madre —su presencia—, abriendo esa brecha de la que habla Huberman y fracturando o dilatando el tiempo.

El trabajo de López Lloret es una suerte de *Pathosformel*, lo que según Huberman puede reunir la plasticidad de la *Verkörperung* —encarnación— y la temporalidad del *Nachleben* —supervivencia—:

(...) supervivencia que toma cuerpo. Cuerpo agitado por conflictos, por movimientos contradictorios: cuerpo agitado por los remolinos del tiempo. Cuerpo del que surge repentinamente una imagen rechazada, como Warburg debió comprender al observar la tenacidad, el surgimiento y el anacronismo de las supervivencias sobre el fondo de olvidos, latencias y rechazos<sup>27</sup>.

En otro de sus ensayos, *La imagen mariposa* (2007), Didi-Huberman habla de la correlación entre la aparición y la desaparición de manera muy interesante al referirse a la fugacidad de la imagen de la mariposa en relación a otras imágenes, entre su fugacidad y el batir de las alas del insecto:

[...] es un error creer que una vez *aparecida*, la cosa *está*, permanece, resiste, persiste tal cual en el tiempo como en nuestro espíritu, que la describe y conoce. Bien sabemos que no es nada: una puerta no se abre sino para cerrarse en un momento u otro; una cosa, una mariposa, no aparece sino para desaparecer al instante. [...] el modo en que lo que *ya no está* permanece, resiste, persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación que lo rememora. [...] la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reabertura... es un batir de alas, un *latido*<sup>28</sup>.

En esa unidad y contradicción de la dialéctica de la presencia y la ausencia podríamos descubrir las ánimas: los fantasmas y la imaginación, (phasma, phantasia)<sup>29</sup>. A la primera se le otorga una suerte de antropomorfismo, el fantasma adopta una forma de aquello que queremos ver, de restos de un ser, “[...] ese orden de realidad compleja que se llama antropomorfismo. [...] Para el observador

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2013), 52.

<sup>27</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, 279.

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa* (Barcelona: Muditó&Co, 2007), 9.

<sup>29</sup> Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, 9.



Figuras 5 y 6. Lucila Quieto, *Arqueologías de la ausencia*, 1999-2001

Fuente figura 5: <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-la-ausencia/>

Fuente figura 6: Natalia Fortuny, *El Montaje de la ausencia: las fotos reconstruidas de Lucila Quieto*. Revista ERRATA#13: Derechos Humanos y Memoria, 2015



Figuras 7-11. Adriana Lestido, *Madres e hijas*, 1995-1999

Fuente: [http://www.adrianalestido.com.ar/es/madres\\_e\\_hijas.php](http://www.adrianalestido.com.ar/es/madres_e_hijas.php)

que ve e intenta reconocer [...]”<sup>30</sup>. Percibimos en todo esto una compleja relación entre el fantasma, la fantasía y la imaginación que es tratada por Agamben en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1995) donde recurre a las teorías, entre otros, de Aristóteles sobre el tema en cuestión. Para Aristóteles la memoria y la fantasía están conectadas de forma incluso que pueda explicar “fenómenos anormales como el *déjà vu*”<sup>31</sup>. Un *déjà vu* que encontramos en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) (Figs. 5 y 6) de Lucila Quieto,

donde recurre a fotografías familiares donde aparece su padre<sup>32</sup> que, inquietada por no haberlo conocido, se proyecta en ellas como un espectro. *Arqueología de la ausencia* es una suerte de *déjà vu*, de paramnesia que le “obliga” a recordar lo que no vivió. También puede percibirse así el trabajo de la artista Adriana Lestido *Madres e hijas* (1995-1999) (Figs. 7-11) donde busca y persigue el fantasma de su madre fallecida. Durante cuatro años sigue a cuatro madres con sus respectivas hijas para, a través de ellas y su vida, recuperar sus

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1* (Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 1998), 165.

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2006), 137.

<sup>32</sup> Estas fotografías pertenecen a álbumes familiares donde, entre otras personas, aparece su padre que fue secuestrado y asesinado en la dictadura militar argentina poco antes de que ella naciera.

Figuras 12 y 13. Gustavo Germano, *Ausencias*, 2006Fuente: [https://www.gustavogermano.com/biografias\\_a/](https://www.gustavogermano.com/biografias_a/)

propios recuerdos —aquellos que pudieron haber sido o no— y hacerse con una imagen que añoraba, deseaba o imaginaba. Es una fantasía, u otra suerte de *déjà vu* en el mejor de los casos. Dice Agamben parafraseando a Aristóteles:

“El movimiento o pasión producido por la sensación es transmitido después a la fantasía, que puede producir el fantasma incluso en ausencia de la cosa percibida [...]. Que sea esa parte del alma en la que los fantasmas tienen su morada propia [...]”<sup>33</sup>.

Siguiendo la correlación entre la presencia y la ausencia nos encontramos con un estudio de Lefebvre donde es abordada de una forma poética y alegórica. En *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* (1980) explica cómo la presencia codifica información mientras que la ausencia la decodifica, o lo que es parecido, la ausencia nos descubre lo que aparentemente no está, o nos invita a imaginarlo. Lefebvre habla de la reciprocidad entre “presencia-ausencia” como fenómeno binario en términos de representación:

“La descripción, el análisis y la exposición de esa relación como movimiento dialéctico. Lo cual quiere decir: unidad y contradicción. No hay presencia absoluta. [...] No hay ausencia absoluta. [...] Entre las dos, intermediarias y mediadoras, una multitud de re-presentaciones”<sup>34</sup>.

*Ausencias* (2006)<sup>35</sup> (Fig. 12 y 13) es una propuesta de Gustavo Germano donde se transforma esta cuestión a través del lenguaje visual. El proyecto de Germano se gesta a partir de fotografías tanto de sus propios álbumes familiares como de personas de su ciudad de origen, Entre Ríos, Argentina que comparten la misma historia. La pieza se conforma con imágenes duplicadas, donde una imagen del pasado dialoga con una del presente en la que se evidencian ciertas ausencias —desapariciones y muertes— provocadas por la dictadura militar argentina entre los años 1976 y 1983. Las imágenes se comunican entre sí, nos hablan sobre presencias, ausencias, imaginación y fantasmas.

Este discurrir de la temporalidad nos lleva a pensar que todos los tiempos pueden ser porosos, que pueden comunicarse y que podemos concebirlos por lo tanto como vasos comunicantes en constante flujo de idas y venidas. Los tiempos, como las emociones, se afectan, se “im-presionan”. Tanto es así que Hervé Guibert trató sobre la pérdida y la ausencia antes de que esta llegara anteponiéndose y adelantándose a los acontecimientos. A su propia muerte. *L’Image fantôme* (1981) es un ensayo donde aborda su trabajo como fotógrafo y cómo percibe algunas fotografías, concretamente las que denomina “imagen fantasma” y que entiende como “imagen reprimida”. En él

<sup>33</sup> Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, 136.

<sup>34</sup> Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* (Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 137.

<sup>35</sup> La obra de Gustavo Germano versa sobre las personas desaparecidas, represaliadas y asesinadas durante la dictadura militar argentina entre los años 1976 y 1983. Para el proyecto el artista selecciona fotografías de familiares, amigos y personas que sufrieron esta suerte para reconstruirla (manteniendo composición y estética) 30 años después. También es importante la parte textual, pues Germano acompaña las imágenes con un título donde nombra a las personas, sin embargo, en la segunda imagen, sitúa un punto en lugar del nombre de la persona desaparecida, evidenciando una ausencia parcial.

escribe que su deseo de fotografiar estaba siempre cerca de la muerte, lo que nos hace comprender mejor que para él se trata de una imagen de la desaparición<sup>36</sup>. Para el artista estas imágenes se tratan de un aval —que te asegura y protege—, un refugio para que cuando queramos volver sobre otro momento esto no suponga una enajenación y, como él mismo advierte, ni te horrorice, ni te hechice<sup>37</sup>. En 1990, poco después de ser diagnosticado con VIH, Hervé escribe *Al amigo que no me salvó la vida* (1990), donde se anticipa a lo que sabe que será inevitablemente inminente, morir de SIDA<sup>38</sup> y reconoce importarle más lo que no puede morir que su propio cuerpo:

[...] he decidido permanecer tranquilo, seguir hasta el final esta lógica novelesca que me hipnotiza en detrimento de toda idea de supervivencia —sí, puedo escribirlo—, y ésta es sin duda mi locura: mi libro me importa más que mi vida, no renunciaría a mi libro por conservar la vida y eso será lo más difícil de hacer creer y comprender<sup>39</sup>.

Algunas tesis de los estudios visuales sugieren que la cultura visual no se detiene en lo visible, si no que se hace extensible a lo oculto, a lo imposible de ver y a lo desapercibido<sup>40</sup> como quizás podamos decir también del arte, al menos en estos casos que aquí se han propuesto. Miguel Ángel Hernández Navarro desarrolla esta cuestión en *El archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños paseos para una cartografía de la visión]* aproximándose a la idea de la condición de la posibilidad de lo visible o las posibilidades que tiene lo visible de hacerse de esta manera que se constituye en una crisis de la verdad en lo que vemos. “[...] las cosas desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible [...]”<sup>41</sup>, es decir, entre otras cosas, entender que en lo que vemos no siempre está todo lo que es, lo que se quiere decir: la imaginación y los fantasmas.

Es a través de estas imágenes que vemos cómo se accionan diferentes temporalidades, imaginaciones, memorias y cuerpos. Marián López Fdez. Cao asegura que “el arte, como pocos medios, habla de la capacidad de renacer simbólicamente, [...], habla del conocer sin tener que renunciar a la

emoción”<sup>42</sup> en *Memoria, Ausencia e Identidad. El arte como terapia* (2011), un ensayo en el que reclama comprender la complejidad, fragilidad, finitud y singularidad de ciertos momentos de la vida y volverla hacia el respeto, hacia el entorno, hacia el otro y hacia nosotros mismos.

## 5. Conclusión

Las imágenes de las que trata este estudio se manifiestan como entes vivos. También como imágenes que actúan, que ejercen actos propios de su naturaleza, y, al igual que los textos, las miramos —las leemos— para intentar descubrir qué nos quieren decir cuando se dirigen a nosotras-os, qué nos quieren comunicar. Las imágenes, al igual que los textos, exigen ser leídas y traducidas por el/la lectora. Miramos las imágenes, pero también ellas nos miran. Quieren comunicarse con el deseo de reactivarse en cada mirada y en cada imaginación. Como “otros cuerpos”. Las imágenes que proponen estos/as artistas se pueden advertir como imagen-testigo, como imagen que ha servido de registro, la que ha estado presente en los acontecimientos y que cuentan experiencias vividas. Hablan de apariciones y desapariciones, un juego que implica aceptar que las cosas —o los cuerpos— puede ir de un lado a otro, estar y no estar al mismo tiempo, como espectros o fantasmas que aparecen porque nos quieren decir algo. Estas imágenes además son entendidas como dialécticas porque se comunican —nos comunican— cosas, historias, acontecimientos. En ocasiones de manera evidente, visibles, otras de manera más implícita. Permutan su manera de estar y de aparecer, en un ir y venir —en devenir: llegar a ser, sobrevenir, suceder, acaecer. Pueden parecer inertes, pero es solo una impresión, un estado cataléptico en el que en cualquier momento se desata la actividad —la imaginación— para aparecerse.

## 6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. 2ª ed. Murcia: Cendeac, 2009.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2005.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- 36 En un sentido amplio, no solo de la desaparición como muerte, que es la mayor de sus protagonistas, sino también en relación a otras cuestiones como la traición de las amistades, la enfermedad, la muerte de sus allegados y la inminencia de la suya.
- 37 Hervé Guibert, *L'Image fantôme* (París: Les éditions de Minuit, 1981), 164.
- 38 Hay quizá algo premonitorio en sus ensayos y en su trabajo artístico, donde la muerte está siempre presente. Llega a reconocer que está obsesionando y fascinado al mismo tiempo e incluso siempre pensó que la muerte le llegaría siendo joven, como así ocurrió cuando apenas tenía 36 años. Otros amigos suyos morirían antes y después de hacerlo él por la misma enfermedad, como Michel Foucault, de cuya muerte Hervé llegó a escribir viéndose reflejado en él mismo.
- 39 Hervé Guibert, *Al amigo que no me salvó la vida* (Barcelona: Tusquets Editores, 1993), 235.
- 40 Miguel Ángel Hernández Navarro, *El archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños paseos para una cartografía de la visión]* (Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007), 25.
- 41 Hernández Navarro, *El archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños paseos para una cartografía de la visión]*, 25.
- 42 Marián López Fernández Cao, *Memoria, Ausencia e identidad. El arte como terapia* (Madrid: Editorial Eneida, 2011), 25.

- Didi-Huberman, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito&Co, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2013.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños paseos para una cartografía de la visión]*. Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. París, Francia: Les éditions de Minuit, 1981.
- Guibert, Hervé. *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 1993.
- Joly, Martine. *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción*. Madrid: Ediciones Paidós, 2003.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Lestido, Adriana. *Lo que se ve*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual, 2012.
- López Fernández Cao, Marián. *Memoria, Ausencia e identidad. El arte como terapia*. Madrid: Editorial Eneida, 2011.
- Mitchell, W. J. T.. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, Estudios Visuales, 2009
- Platón. El banquete. En: *Obras completas, Tomo 5*. Madrid: Filosofía en Español, 1871.
- Todorov, Tzvetan. *La vida en común. Ensayo de antropología general*, Madrid. Taurus, 1995.

