



Edwin Culp

Renato Bermúdez Dini

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia

ISSN-e: 2665-6728

Periodicidad: Semestral

vol. 5, núm. 1, 2023

designio@sanmateo.edu.co

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/554/5544274007/>

© Fundación Univeristaria San Mateo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

SUPERFICIAS DE LAS IMÁGENES: ENTRE EL PARECER, EL APARECER Y EL DESAPARECER

Ama la superficie casta y triste. Lo profundo es lo que se manifiesta. Fina García Marruz

Las imágenes están apesadas en su estrecha relación con aquello a lo que hacen referencia. Buena parte de la tradición crítica y de los estudios de la imagen se abocan en restituir o, incluso, salvar las distancias que las imágenes abren entre el aparecer y el parecer. En ocasiones, esta peligrosa distancia permite a la imagen abrirse a lo falso, pero también al engaño o a la seducción. La distancia con el referente o, si se quiere, la posibilidad de falsear, reside en la superficialidad de la imagen, en aquello que no permite el acceso directo a lo profundo: el significado o el discurso que debe traerse a la luz. Parecería que para acceder a la verdad de las imágenes su superficie debe desgarrarse, trascender la apariencia, susceptible al engaño, y dejar ver aquello verdadero que la superficie de la imagen opacaba. En última instancia, pareciera que las imágenes tendrían que quedar destruidas, dejar de aparecer y de parecerse, para acercarnos verdaderamente a aquello que engañosamente asemejan. Pero, al mismo tiempo, hay imágenes cuya destrucción se lamenta, donde se ansía el rescate de su frágil superficie: las imágenes de recuerdos entrañables o de seres queridos, el legado cultural en riesgo de ser destruido o la falta de evidencias de una atrocidad que ha quedado eliminada de los archivos. Las imágenes no dejan de disputarse entre su apariencia y su desaparición, entre aquello a lo que refieren y las formas de dar a ver esa referencia.

Las prácticas artísticas que buscan situarse críticamente ante la producción de imágenes han tenido que lidiar con esta superficie, a la vez frágil y expansiva. En ocasiones, el arte ha vanagloriado la superficialidad al punto de convertirse rápidamente en un mero producto de consumo más. En otras, el rechazo a la imagen

y la representación ha acabado fetichizando al referente original, la realidad y la presencia, enalteciendo un único criterio de verdad y verosimilitud. Jacques Rancière (2010) da cuenta de la impotencia a la que la crítica llega cuando oscila en ataques entre quienes proponen develar los mensajes ocultos en las imágenes y quienes señalan que no hay realidad distinta a las apariencias. Ante esto se propone otra posibilidad: quedarse en la superficie y en sus tensiones con la profundidad, evidenciar su estructura y materialidad, no renunciar a la capacidad de generar imágenes, insistir en su potencia de falsedad y lo que esta revela continuamente. No se trata de volcarse al simulacro y al espectáculo acríticamente, pero tampoco de rechazar sus posibilidades. En la superficie se producen el contacto, la exposición y la vulnerabilidad, pero también la resistencia y las posibilidades críticas de la imaginación.

El debate por las imágenes en su condición de superficie puede conducirnos fácilmente al lugar del desprecio por lo aparente y lo engañoso, pero es en esa tensión desde donde se puede posicionar críticamente la potencia de lo superficial. En lugar de contraponer las apariencias a la verdad, siguiendo a Andrea Soto Calderón (2020) sugerimos “atender a la infraestructura que requiere toda aparición” (p. 123). Esa infraestructura es a lo que aquí llamamos superficie: la mediación necesaria que posibilita y condiciona el aparecer de las cosas. Lejos de concebirlas en contraposición con un contenido oculto que alberga una verdad incontestable, una esencia inquebrantable, una identidad o naturaleza claramente definidas y definitorias; entendemos más bien que “las superficies sostienen aquello que aparece desde su fragilidad y consistencia, no como capa que oculta una profundidad por descubrir, sino como superficie de conversión en donde la formación y la transformación acontecen” (p. 124). Para una crítica de las imágenes que se sostiene en las apariencias, la superficie no es un límite impenetrable pero tampoco una capa que deba sobrepasarse: habría que detenerse a pensar en las particularidades del límite, en los fenómenos e intercambios que ahí ocurren.

Las superficies se producen en la separación entre dos fases, en el límite de dos estados inmiscibles. Una superficie denota un cambio de fase, propiamente una interfase, un encuentro entre dos sustancias o estados de la materia que no produce una mezcla homogénea. Entendida de esa forma, “la superficie sería la textura del intervalo en el proceso, ese instante de disparidad que modula encuentros y permite otra configuración de un mundo” (Soto Calderón, 2022, p. 34). Lo que interesa aquí, más específicamente, son las distintas tensiones, reacciones e interacciones que se producen en ellas, con consecuencias diversas que se dan entre el interior y el exterior. Sugerimos prestar atención a esas tensiones superficiales para interrogar desde ahí nuestra relación con las formas de producción y circulación de imágenes como esa operación tan banal como crítica, tan recurrente como extraordinaria, aplazable y urgente al mismo tiempo.

La historia del pensamiento occidental está llena de ejemplos en los que la reflexión sobre las imágenes como superficies se ha distinguido insistentemente de lo profundo y real (Manghani et al., 2006; Huppauf y Wulf, 2009). El pasaje clásico de la contienda entre Zeuxis y Parrasio, narrada por Plinio el viejo en *Naturalis historia*, recuerda la forma en la que los pintores engañaban a la naturaleza pero, sobre todo, que se engañaban entre sí con las superficies de sus creaciones. Theo Reeves-Evison (2017) retoma este caso para relacionarlo con otros modos en los que las superficies remarcan su relación con lo aparente como forma de engaño, como el camuflaje militar u otras técnicas artísticas como el *trompe l'oeil*. Reeves-Evison caracteriza la superficie no tanto como mediación engañosa, sino como ficción que constituye el aparecer de la realidad, como aquello que le da espesor a través de capas espacio-temporales. Entender la ficción como ese método de adhesión de capas (Shaw y Reeves-Evison, 2017) desarticula la oposición de la apariencia de las superficies con la verdad de lo profundo, y resalta en su lugar –al decir de Gilles Deleuze (1987)– las potencias de lo falso, es decir, la ficcionalidad que infraestructura la realidad, así como la verdad que sostienen las apariencias.

Bajo el título *Superficies de las imágenes*, este dossier busca situar el debate sobre las imágenes desde esos intersticios que interrogan críticamente a las superficies con las que nos relacionamos constantemente en las precarizadas condiciones de vida impuestas por el capitalismo globalizado, cuya relación con la imagen oscila entre su espectacularización y su oclusión. La propuesta es situarse en esa tensión entre mecanismos hegemónicos de ocultamiento e hipervisibilización para indagar en formas de resistencias que

evocan la profundidad desde las superficies, que dan cuenta de su espesor y de las capas que la constituyen, y permiten imaginar otros modos de vida que no sorteen los estratos de superficialidad, sino que los entretejan críticamente y hagan uso de su potencial. Al pensar en (y con) las superficies, se dejan ver las contradicciones y tensiones de la película del mundo que se muestra cargada de un sentido singular, de una intencionalidad específica que se presenta para generar conexiones que convenimos en reconocer como “la realidad”, y que nos permite especular e incidir en otras realidades posibles. No se trata solamente de recurrir a la interrupción como mecanismo de la crítica, sino de extender las posibilidades de las mismas superficies, que parecería que presentan un límite homogéneo de la espectacularidad, para volverlas hacia otras posibilidades: las de la fricción, la resistencia o el juego con las apariencias. Tal es la perspectiva de Susan Buck-Morss (2009) a propósito de las imágenes:

La superficie de la imagen de inmediato envía dos líneas de fuerza, una hacia quien la observa, la otra hacia el mundo (...) Ambas líneas se alejan de la superficie, de tal manera que pareciera que los bordes de la imagen desaparecen (...) Las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes infinitas. Atraviesan el espacio, no lo ocupan como un objeto con extensiones; las líneas-imagen son conexiones rizomáticas, son transversalidades y no tanto totalidades. (p. 35)

Según Buck-Morss, las imágenes poseen un carácter transversal y volátil: en su accesibilidad, las imágenes agitan, revuelven, mezclan, (con)funden. Es esa superficialidad la que se propone explorar este dossier, aquella que produce efectos de contigüidad y yuxtaposición, encuentros y desencuentros. Nos interesa pensar en las superficies de las imágenes como espacios de expansión, desplazamiento y diseminación: como zonas de contacto limítrofes. Decía Deleuze (1994) que lo que conocíamos como profundidad ahora se ha desplegado convirtiéndose en anchura. ¿Cómo esa transformación de lo profundo en lo ancho reordena el sentido de las superficies? El filósofo aseguraba que si parece que no hay nada que ver detrás del telón es porque todo lo visible transcurre en realidad a lo largo él (Deleuze, 1994, p. 33). Siguiendo esta idea, entendemos aquí a las imágenes como esas superficies que, igual que el telón de Deleuze, se ensanchan y encogen, se pliegan y repliegan, se (dis)tienden para albergar lo imprevisto de las apariencias. En ese sentido, nuestra propuesta es habitar esas superficies para pensarlas situadamente en su paradójico espesor, porque entendemos que un pensamiento crítico de las imágenes ha de posicionarse entre sus complejidades e incongruencias, reivindicando la potencia política de las apariencias y la imaginación como aquello que da forma a la realidad. De nuevo, seguimos en esto a Buck-Morss (2009), para quien está claro que “la tarea no es ubicarse detrás de la superficie de la imagen sino estirla, enriquecerla, darle una definición, darle tiempo” (p. 42). Es decir, en esta insistencia por las superficies no subyace la exploración de una profundidad insondable sino la inminencia de otra superficie, y después de ella otra, y luego otra más...

Es difícil separar la noción de imagen de la visualidad que hemos aprendido del cine o la fotografía, aunque esto no siempre fue así. En su análisis de las superficies en el arte, Giuliana Bruno (2014) recuerda que fue Lucrecio, el filósofo romano, quien definió a las imágenes como la superficie de las cosas, como una piel que se pela o se descascara. Esa superficie –piel, película o pantalla– es, a su vez, la manifestación de la materialidad de esa imagen. De ahí que cuando hablamos de imagen no sea solo para referir una dimensión visual, sino que puede involucrar a todos los aspectos de la percepción: imágenes táctiles o sonoras, imágenes perceptivas o mentales, de movimiento o de cercanía, etc. (Mitchell, 2011). En este dossier hemos insistido en reunir investigaciones que reflexionan sobre la pluralidad de la imagen y exploran diversas estrategias que potencian sus tensiones: se trata de trabajos en torno a imaginación social, cuerpos, memorias vivas, remontaje de archivos, autoetnografías, formas de empoderamiento, prácticas de (auto)representación; así como planteamientos críticos, teóricos y metodológicos que exploran el papel de las imágenes en las artes, en la experimentación audiovisual, en la conformación y sostenimiento de comunidades, en las luchas feministas o en las experiencias de la migración.

El presente dossier se sitúa en la reflexión de la superficies de las imágenes para interrogar sus potencias críticas más allá de su tensa relación con la realidad. Es una exploración de la superficialidad, siempre en

tensión con la profundidad, como espacio para la imaginación y la resistencia. El dossier se divide en dos números que abordan esta discusión a partir de dos ejes principales: en el primero se reúnen los artículos que analizan prácticas artísticas y propuestas estéticas en las que se pueden rastrear especificidades especulativas de las superficies de las imágenes. En el segundo se encuentran los artículos que proponen una aproximación metodológica a las implicaciones políticas de esas formas de imaginación y resistencia que se despliegan desde las superficies de las imágenes. Aborda una división que responde no a una separación de lo estético y lo político, sino más bien a una continuidad que tensiona, por una parte, las posibilidades de una crítica que no desdeña a las apariencias y las semejanzas, sino que se detiene en sus formas y anticipa la desfiguración y horadación de la representación; de otro lado, la extensión de las superficies de las imágenes como sitios de fricción y potencia política.

Este primer número del dossier se compone de investigaciones que destacan la potencia crítica de la imagen desde prácticas artísticas que disputan las formas de relacionarnos con lo aparente, con las evidencias (o con su ausencia), con la impronta de la memoria y los testimonios vivos. A su vez, con las formas de sujeción del cuerpo a la imaginación y con su desbordamiento a través de estrategias críticas de experimentación con la producción de otros imaginarios desde los feminismos. El número inicia con la investigación de Santiago Espinosa, “Las ideas del arte”, quien a través de una reflexión de corte ensayístico indaga en las ideas del arte no como una mera abstracción a la cual no parece poder accederse, sino más bien como la mediación material y sensible que constituye la experiencia estética en sí misma. Se trata de una concepción de las ideas del arte que niega la distinción binaria entre forma y contenido, pues el autor reivindica las superficies de lo formal no como un receptáculo que alberga mensajes, discursos y reflexiones, sino como la manera de hacer sensible cualquier contenido en sí. A contracorriente de los discursos estéticos de la segunda mitad del siglo XX que exigen reflexiones desde una profundidad discursiva e interpretativa, Espinosa apuesta por lo inmediato y lo evidente desde la superficialidad. Su artículo constituye un análisis estético que se sitúa no como un juicio crítico al uso, que busca explicar y traducir la verdad del arte; en cambio, insiste en la necesidad de mostrar, señalar y recorrer esas superficies como el lugar donde se despliegan las ideas del arte: dejar de lado la interpretación para pensar la materialidad de lo artístico. La radicalidad de su propuesta abre este dossier con una problemática que parecería volvernos a la noción del “arte por el arte” y dejar fuera las apuestas de cierto arte político. Pero se puede extender su reflexión para detenerse y repensar las potencias de lo artístico: ¿qué habría de político en las ideas propiamente artísticas, en las formas y la materialidad de lo sensible; más *acá* de las prácticas discursivas, en lo aparente?

El número continúa con “Tres proyecciones brujeriles a través de la linterna mágica de Proust: reflexiones en torno a las interfases de proyección de imaginarios en el cine” de José Alberto Alavez Castellanos, que propone acercarse a la superficie de la pantalla en el cine y su capacidad ilusoria para analizar la figura de la bruja en el imaginario cinematográfico contemporáneo. A través de una vuelta a las promesas fantásticas de la linterna mágica, el artículo interroga el papel que en ellas han tenido las interfases y mediaciones producidas tanto por el aparato como por el lenguaje mismo del cine. Reside en una reflexión que, a partir de tres películas de *witchploitation* (*Angeli bianchi, angeli neri* (1970), *Virgin Witch* (1972) y, particularmente, *The Love Witch* (2016)–), busca dar cuenta de la manera en la que las mujeres han sido tan sexualizadas como satanizadas en la figura brujeril. Así, evidencia diversos ejercicios de violencia de género a través de las imágenes que en este artículo son puestos en una clave crítica a la luz de las luchas feministas, que reclaman otras formas de representación y de sensibilidad estética.

Seguidamente encontramos dos reflexiones en torno al trabajo con archivos y sus formas de reapropiación. Por una parte, Mariana Martínez Bonilla propone en “Interrogar a las imágenes: arqueología de lo in/visible y ejercicios de historia potencial en *Apiyemiyekî?* Brasil, Francia y Portugal (2019) de Ana Vaz”, una aguda aproximación a las prácticas audiovisuales experimentales desde Latinoamérica, a partir del análisis del filme *Apiyemiyekî?*, de la artista brasileña Ana Vaz, para pensar en la potencia del trabajo en torno a la memoria a partir del remontaje de archivos que propongan alternativas críticas para los relatos históricos hegemónicos.

La autora retoma las imágenes del pueblo amazónico Waimiri-Atroari con las que trabaja la película para interrogarlas desde la noción de *arqueologías de lo invisible*. Esta último le permite revivir las potencias de la memoria colectiva que se resiste a ser clasificada y petrificada por los sistemas discursivos y hegemónicos de imaginación. De acuerdo con Bonilla, las estrategias de remontaje y yuxtaposición le permiten al filme ampliar las posibilidades de las imágenes y los modos como aparecen los pueblos en las imágenes para así cuestionar la constitución del archivo como materialidad. Es un trabajo que contribuye a las discusiones sobre la politicidad que bulle en la superficie de las imágenes con las que se renegocian y disputan otros relatos, desde materialidades que buscan trenzar narrativas más justas.

Por otra parte, Cecilia Sandoval y Joseba Buj en su texto “El lenguaje discreto en el archivo fotográfico de Mariana Yampolsky” estudian el Archivo Fotográfico de Mariana Yampolsky, resguardado en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, para diferenciarlo de otras narrativas en torno al trabajo de esta importante fotógrafa mexicana. A contrapelo de los discursos documentalistas antropológicos que resaltan una supuesta estética única de Yampolsky en exposiciones, libros y demás mediaciones curatoriales; los autores destacan que este archivo da cuenta de una dimensión fragmentaria y, sobre todo, discreta, que dista de la coherencia orgánica y evidente que suele resaltarse en la obra de Yampolsky. El artículo enfatiza la mediación técnica fotográfica para proponer un análisis singular y diferenciado de Yampolsky y de su trabajo, sosteniendo que su archivo contribuye a una imagen del territorio de México que ya no es dominable bajo las ideologías nacionalistas, ni puede inscribirse en una única superficie, así como el sujeto (ni la artista) es tampoco homologable a una única concepción identitaria cifrada en los discursos estéticos hegemónicos. Sandoval y Buj examinan cuidadosamente el archivo de Yampolsky permitiendo que emerjan a la superficie planos de profundidad que entran en tensión con la esteticidad antropológica. Su lectura va de lo discreto a lo evidente para introducir una serie de discontinuidades y diferenciales en una superficie que se presentaba homogénea y acabada.

Por último, este número cierra con la contribución de Alejandra Azucena Meza Uscanga, “Somática micropolítica en la recepción del arte. Aportaciones desde algunos casos de museos en la Ciudad de México”, donde propone una reflexión sobre la somática de la imaginabilidad que se detona en los visitantes que recorren un recinto expositivo en museos, específicamente a partir de un estudio de caso en varias instituciones de la Ciudad de México, a partir de lo cual se propone la noción de *obediencia somática* para analizar la forma en la que el desplazamiento por el museo regula la experiencia subjetiva y colectiva, (des)politizándola. El texto subraya el rol que la institución y el dispositivo museístico tienen en la mediación, configuración y ordenamiento de los cuerpos. Meza toma en cuenta y precisa las implicaciones de la experiencia corporal en el museo, y no solamente de las obras o las curadurías, en la conformación individual pero, sobre todo, compartida y colectiva de la experiencia estética. La imaginabilidad se detona no solamente desde la recepción de la pieza artística, sino al horadar la superficie inmaculada del museo –base del discurso neutral, ascético y secular del recinto– hacia sus posibles fugas y disrupciones estético-pedagógicas.

Con las investigaciones reunidas en este número buscamos, pues, desarticular la lógica de adecuación que ha imperado sobre las imágenes para explorar las fisuras de sus superficies, desde donde se cuelan otras posibilidades de “ficción constituyente” (Mondzain, 2009, p. 92). En las palabras que completan el poema de Fina García Marruz, que sirve de epígrafe a esta editorial, buscamos que la “máscara sea verdadera”, es decir, que en la imagen colapsen los criterios de verdad y engaño para procurar otras formas de imaginación, unas que alberguen las posibilidades críticas de la espesa densidad de las superficies.

Los dos números de este dossier forman parte de los trabajos del proyecto “Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación”, apoyado por la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Los editores desean manifestar su agradecimiento a todos los colaboradores de este proyecto que formaron parte de la concreción de este dossier.

REFERENCIAS

- Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, (9), 19-46.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Huppaufl, B. & Wulf, C. (Eds.). (2009). *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*. Routledge.
- Manghani, S., Piper, A. & Simons, J. (Eds.). (2006). *Image. A Reader*. SAGE.
- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 107-154). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mondzain, M. J. (2009). What Is: Seeing an Image? En B. Huppaufl & C. Wulf (Eds.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible* (pp. 81-92). Routledge.
- Rancière, J. (2010). Las desventuras del pensamiento crítico. En *El espectador emancipado* (pp. 29-52). Ediciones Manantial.
- Reeves-Evison, T. (2017). Surface Fictions. En H. Gunkel et al. (Eds.), *Futures and Fictions*. Repeater Books.
- Shaw, J. K. & Reeves-Evison, T. (Eds.). (2017). *Fiction as Method*. Sternberg Press.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales pesados.