

Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Abada Editores (Lecturas de Estética), Madrid, 2017. ISBN 978-84-16160-96-9. Págs. 232.

MARÍA EUGENIA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ

«No es un libro fácil». La advertencia estaba lanzada. Sin embargo, Luis Puelles Romero, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga, no es un pensador «difícil». En esta ocasión, la dificultad reside en la admisión de la idea radical de que el mundo queda suplantado por las imágenes con las que creemos reconocerlo. Así lo expresa uno de los compañeros de viaje elegidos por Puelles Romero para este libro, R. Magritte, quien en sus *Écrits complets* (1979) reflexiona sobre sus creaciones, como la titulada *La condición humana*, aduciendo: «Es así como nosotros vemos el mundo. [...] como exterior a nosotros mismos, y sin embargo sólo tenemos una representación hecha por nosotros». Este reconocimiento es tenido en cuenta por el autor para preguntarse por los procesos -discontinuos- mediante los cuales la imagen artística se hace *moderna*, conquistando su autonomía y superando su concepción como representación para convertirse en realización.ⁱ Este objetivo, junto al análisis de la desestabilización de la mirada en los espectadores, dan forma al libro de Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (Abada, 2017).

En el capítulo introductorio, y asumiendo la pregunta planteada por G. Deleuze en «Renverser le platonisme», Puelles Romero, quien con anterioridad había trabajado la potencia política de las litografías del artista marsellés en *Honoré Daumier. La risa republicana* (2014) y la potencia del extrañamiento en las obras F. Nietzsche y en las vanguardias a través de las pinturas de Magritte,ⁱⁱ identifica la modernidad en el arte con la potencia de «mostrar, hacer aparecer, imponer la presencia [...] dedicado de este modo a la eclosión de los simulacros liberándolos de las ideas, de la exigencia de la verdad y [...] del vínculo de validez onto-cognoscitiva entre el original y la copia, el modelo y su reproducción» (p. 15). Así, la propuesta hermenéutica que se presenta en esta obra se resume en la cuestión siguiente: «¿cómo "se implica" la historia del arte moderno en la historia moderna del simulacro?» (p. 16). La respuesta es tan concisa como rotunda: «De forma radical». Por ello, este libro se centra en los «procesos de insurrección o rebelión de los simulacros que tendrán en la historia del arte moderno su gnosis -*demoníaca*- más propia y su destino principal»: la usurpación del estado de realidad. En estos procesos se considerará «un doble vector»: primero, la conquista de la soberanía, que libera -o extravía- a la imagen artística «de tener que ser símbolo o signo»; y segundo, la acción

que provoca en el «sujeto humanista»ⁱⁱⁱ la experiencia del extrañamiento (p. 16), pues «el simulacro *des-realiza* lo tenido por "mundo real" e impone su producción de *efectos* ilusionísticos contra todo fundamento metafísico, causal o sustancial» (p. 17).

Se asume, así, la idea expuesta por J. Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1987): «El arte es esencialmente *irrealización*» (sin que se confunda con el des-*antropomorfismo* propio de las vanguardias), entendiéndose por tal la «actitud de desobediencia» mediante la cual la imagen puede relegar lo real para *anteponerse* a la visión (p. 20). La supresión del mundo, anunciada por Heidegger en *La época de la imagen del mundo*, se convierte en principio de realidad al admitir que la conversión de los objetos en imágenes implica eliminar «el mundo que sobra a la presencia de las imágenes», o hacer desaparecer «cuanto no se nos dé en su visibilidad» (p. 21). En esta sentencia el autor recurre a Sartre, quien afirmó en *L'imaginaire* (1940): «[...] recíprocamente, una imagen, siendo negación del mundo [...] sólo puede aparecer sobre un fondo de mundo y en relación con este fondo» (1986, p. 356). De este modo, se reconoce que «el arte moderno ha logrado en toda su magnitud la inversión del platonismo», pues, tal y como sentencia Puelles Romero: «La vieja realidad no será ya más que lo sobrante en los artificios de la hiperrealidad. El destino y venganza^{iv} del simulacro tiene su cumplimiento en *El show de Truman*, o en las esculturas fotografiadas de Thomas Demand» (p. 24).

Lo cierto es que el trenzamiento de voces filosóficas de esta introducción ayuda a los/as lectores/as a proyectar el mapa conceptual necesario para situarse en el campo de combate donde las imágenes *se hacen* modernas, proceso que se inicia cuando se toma conciencia de que «el mundo pierde su centralidad en el universo, [...] que todo lo que hay puede ser de otro modo, que la naturaleza acabará presa del artificio». Hay, por tanto, modernidad cuando «todo son representaciones y subjetividades» soportando la imagen del mundo (pp. 30-31).

Asimismo, se valora positivamente el afán del autor por explicar las disonancias entre los modos de percepción de los espectadores y la (re)organización de la visión como formas de dominación. Siguiendo esta lógica, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, se divide en dos partes. Bajo el título «Genealogía de la imagen (hasta hacerse) moderna», se presentan los cuatro capítulos que componen la primera parte: el primero «Poner las cosas ante los ojos: nominalismo y naturalezas muertas», donde se trata el origen de la mirada moderna, que conlleva reconocer la virtualidad de la imagen para «poner ante sí» o «traer hacia sí» el mundo y situar al sujeto en una posición de privilegio desde donde enfrentar el mundo sin vértigos. Pero la mirada moderna es una mirada «retenida, detenida [...] de acuerdo con [...] *lo individual diferenciado* (la

haecceitas)» (p. 36). Luego, sus modos de representación invitan a «olvidar su posible asiento en las cosas» (p. 37), por el parecido o truco del *efecto de realidad*, importando más la mostración, la descripción minuciosa, que la significación. Puelles Romero afirma que «son las "naturalezas muertas" los primeros movimientos de liberación de la imagen» (p. 41), identificados con la crisis del concepto metafísico de *integritas*.

El contrapunto a las *natures mortes* se halla en el capítulo segundo: «Grutescos o Sogni des pittori: lo ingrávido y lo híbrido».v A partir del hallazgo en 1480 de las pinturas «grutescas» en las paredes de la Domus Áurea en Roma,vi se pone en valor la transgresión del orden natural que comprenden las imágenes híbridas por sustentarse en la «suficiencia de lo imaginario, propiciatoria de la creación de figuras ajenas a las leyes comprobatorias de la realidad» (p. 56). De modo que el autor arguye que «la *potencia* de los grutescos radica en su habitabilidad de los márgenes -de libertad- y en su independencia de la lógica de la identificación» (p. 61), siendo difícil instaurar la distancia cognoscitiva que tranquilizaba al sujeto en la contemplación.

Sendos capítulos se configuran como calas significativas en la desintegración del mundo en sus imágenes, el tercero, titulado «La pérdida del paraíso y los vértigos», sitúa a los lectores ante el origen de la creación de la Humanidad, representado por la expulsión del Paraíso (Génesis 3: 1-13). Las pinturas que proliferaron sobre este pasaje entre los siglos XIV y XVII son consideradas como síntoma de época para valorar la melancolía moderna, originada en la toma de conciencia de que todo es construido, errático y provisional. Por esta razón, «Adán y Eva erraron condenados a tramar signos, a ordenar lo disperso y confuso» (p. 73), confirma Puelles Romero al explicar el origen del desamparo, presente desde Cranach hasta Talbot, en la concepción del mundo como espejo:

El arte, la ciencia, la técnica, la filosofía... serán instrumentos con los que conseguir que nos hable el espejo. Se funda la cultura sobre los vértigos de una libertad que es también inestabilidad de *lo dado* y proyección incansable hacia *lo posible*. Ésta es la tarea principal de las artes en la modernidad: dar signos a la habitabilidad del mundo, crear los medios para comunicarnos en la superficie de los espejos (p. 74).

La cuarta pieza de esta genealogía se titula «Modos sin sustancia. Apariencias y apariciones entre Chardin y Talbot». Situados ya en el siglo XVII, se toma la obra de Roger de Piles, *Querelle du coloris*, contraria a los preceptos de Le Brun, para valorar el color como un modo de adquirir el efecto de apariencia veraz. Además se analiza la *mímesis evanescente* en las pinturas efectista y estetizante de Chardin, donde las formas

no se corresponden con significaciones verbalizables. Este camino hacia las poéticas de la irreconocibilidad tiene una parada en la crítica de la metafísica de la sustancia de Hume, donde las impresiones, vivas y violentas, hacen sentir la presencia de las imágenes, hasta recalar en la reflexión del valor de *lo inmóvil* en el conocimiento contemplativo realizada por A. Schopenhauer. El autor recuerda que el filósofo asigna al arte la tarea de «sacar las cosas del mundo para poder mirarlas quietas» (p.100), ejerciendo su teoría de engarce entre Kant y los fotógrafos.

El instante inmóvil llevado a la perfección de las formas [...] se quiebra para aportar al siglo XIX la *experiencia* vívida de la imagen. [...] el romanticismo promoverá la experiencia suscitada por las imágenes -que no son signos y tampoco formas...-; el efecto de sobrecogimiento [...]; y la intensificación de la *vivencia* sucedida en el contacto imprevisible con las potencias "irracionales" de la obra de arte. [...] la imagen en presencia es imagen para su vivencia intensa e incomprensible (pp. 101-102).

Quedan así delimitadas las disonancias que se tratan en la segunda parte de la obra, que se titula «Soberanía y extrañamiento de la imagen artística» y se compone de cinco capítulos, mediante los cuales se reconstruye la «insurgencia» fundamental de las imágenes: se vengan de su sometimiento a la episteme de la significación perturbando la claridad de los signos (p. 108). En el quinto capítulo, «La imaginación creadora y las poéticas de la alteridad», se muestra cómo el espectador pierde el privilegio -distancia- de erigirse ante el mundo, debido a que la imagen muestra su capacidad para *suscitar*, al liberarse de servir a la verdad, preocupación esta última que ocupó a Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Desde el Romanticismo hasta finales del s. XIX, la imaginación avanza hacia su autonomía, produciendo imágenes que provocan el *efecto de extrañamiento* y que traman alteridades y alteraciones. Se invierte, así, «la ecuación que dota de mayor crédito ontológico a lo real percibido que a lo posible sugerido» (p. 117). Bajo el título «Ingres, Goya, Manet. La querrela de los signos y las imágenes», el sexto capítulo versa sobre su potencia para *equivocar* la significación, analizando las contribuciones de dos tradiciones: la iniciada en Zola hasta Bataille, que insisten en la «a-significación» de sus pinturas; y la segunda, que persigue la parodia de los signos. «Manet sabe que la imagen expone su vida a ser mirada y deja de ser visible al ser leída-entendida» (p. 146), indica Puelles al destacar las estrategias de *resistencia* de la imagen y de *atracción* de la mirada como caminos hacia el extravío del mundo.

Y así se hace constar en el capítulo siguiente: «La visión irreductible: extravío, fascinación e ilocalizabilidad», refiriendo el autor en el título la ontología de la imagen-fantasma y las tres propiedades que afirman su *irreductibilidad* «al mundo significado y

compartido (mundo "comprensible"), a la distancia que escapa del efecto de fascinación componiendo la representación (ficción) y a la definición de su ubicación» (p. 149). En los dos últimos capítulos: «La pérdida de las evidencias. De Nietzsche a De Chirico» (capítulo 8) e «Iluminaciones profanas. Lo desacogedor y lo extrañable» (capítulo 9), se afrontan las prácticas más radicales del arte hasta las primeras décadas del siglo XX, asumiendo el artista, como De Chirico, la captación de «ese otro aspecto de las cosas, su aspecto metafísico», que lleva a la «poética anti-humanizante, capaz de colocarnos en los vértigos de lo irreconocible» (pp. 194-195). Por último, se toma la definición de *extrañamiento* de V. Schkvolski y la formulación de S. Freud sobre *lo desacogedor*, para analizar las aportaciones de los surrealistas, y destacar el *collage* como una de las estrategias principales de la imagen moderna para proyectar su potencia de presencia. Finaliza Puelles Romero subrayando cómo las ingenierías de la hiperrealidad usadas en la *falsificación fáctica*, denotan la usurpación del mundo por sus simulacros (pp. 212-213).

A lo largo de este recorrido por los momentos de insurrección, Puelles Romero demuestra que la «historia del arte es la historia de estos saberes secretos con los que fascinar y engañar» (p. 73), siendo la imaginación de *lo posible* el acto que nos libera como sujetos objetualizados de la imposición de *lo dado* (p. 218). Este libro, pues, se convierte en una contribución necesaria para la identificación de lo real-falseado por parte del sujeto que mira y poder de esta forma superar el sentimiento que lo mantiene atrapado en la impotencia de saber pero no poder nada.

ⁱ Este tránsito ya había sido trabajado por el autor en su artículo «Dando tiempo a la actualidad. Querella de las viejas artes y las nuevas technés», *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, Nº. 17, 2016, pp. 119-138.

ⁱⁱ Véase «Potencia de extrañamiento. Nietzsche y Magritte en la crisis de la evidencia», *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, Nº. 14, 2014.

ⁱⁱⁱ Esta categoría fue analizada por Puelles Romero en su obra *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* (Abada, 2011), galardonada con el II Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria Ciudad de Cádiz.

^{iv} Estos mismos términos dan forma al título de este capítulo: «A modo de introducción. El arte moderno como destino y venganza de la imagen-fantasma».

^v Las ideas desarrolladas en este capítulo se nutren del capítulo «Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco», publicado en el catálogo de la exposición *El factor grotesco*, producido por el Museo Picasso de Málaga.

^{vi} Estas pinturas fueron realizadas por el pintor Fallubus en el siglo I en la residencia de Nerón.