

Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020, 142 pàgines. ISBN 978-956-6048-29-9

La performatividad de las imágenes és un assaig per ser llegit quan es té el privilegi d'habitar un temps de llarga duració, quan podem degustar i escoltar cadascun dels seus mots amb la paciència que ens demanen. La seva autora, Andrea Soto Calderón, doctora en filosofia per la UAB i professora d'estètica i teoria de l'art, hi llença les seves reflexions més punyents després d'anys de pensament en comú amb Jacques Rancière (amb qui publicà *Le travail des images*, Presses du réel, 2019) i amb el grup de recerca al voltant del projecte d'investigació sobre la performativitat de les imatges del palau barceloní de La Virreina, Centre de la Imatge, un projecte que Soto Calderón ha desenvolupat des de 2017 i per on han passat pensadores com Marie-José Mondzain, Nadia Yala Kisukidi, Joan Fontcuberta i el Laboratorio Contravisiones. Cal posar en relleu aquesta matriu generativa de la qual sorgeix aquest text, tot un procés a foc lent i imbricat a les sinergies filosòfiques de Barcelona —ciutat on resideix i treballa Andrea Soto— per entendre la incidència d'aquesta publicació en el panorama de la filosofia catalana. Finalment, dins d'aquest petit apunt, voldria esmentar que seria tota una contribució al pensament en la nostra llengua disposar d'una traducció al català d'aquest assaig; ara bé, qui s'aventuri a traduir l'eloqüència i el mot just de Soto Calderón i de generar, com ella fa en castellà, un nou vocabulari i un lloc des d'on pensar sobre i parlar de les imatges requerirà un nivell de creativitat i actitud crítica remarcables. Deixo oberta la crida a aquest propòsit.

L'assaig d'Andrea Soto se situa un pas més enllà del moviment dins l'estètica dels anys noranta que s'ha anomenat el gir icònic a Alemanya, amb teòrics com Hans Belting o Horst Bredekamp, i el gir visual als Estats Units, liderat per W.J.T. Mitchell, James Elkins i Keith Moxey, que es preguntaven sobre què és una imatge i quines funcions socials, culturals, rituals aquesta pot performar, per tendir a una concepció relacional de la imatge, de tal manera que l'objecte d'estudi ja no és la imatge autònoma, sinó la xarxa de connexions, proximitats i distàncies on, tant nosaltres com les imatges, ens trobem immersos. A *La performatividad de las imágenes*, Soto Calderón elabora la pregunta central de com relacionar-nos amb les imatges de tal manera que es multipliquin les mirades i les imatges i es restauri el que anomena el *poder flotant* que els ha estat pres en establir un punt de vista fix. «El rept —diu Soto Calderón— al meu entendre, consisteix llavors a pensar determinacions de l'aparèixer que no siguin determinacions d'imatges com a objectes instal·lats davant d'un subjecte. O, dit en altres termes, pensar les imatges no des de l'esquema, sinó des de l'escena» (47).

Per alliberar aquest *poder flotant* de les imatges, que ens allibera de la unilateralitat del consum d'imatges de manera passiva i que constitueix una relació entre agències que dona compte d'aquesta performativitat que s'atri-

bueix a les imatges en tant que capaces de crear noves contra-imatges, Soto Calderón proposa un gir de mirada en tres actes que formen els tres capítols de l'assaig. Al primer acte, «I. Potencias e impotencias», es vindica la capacitat generativa, l'agència de les imatges en relació amb línies de la teoria crítica que tradicionalment han neutralitzat aquesta potencialitat en categoritzar les imatges com a impotents, nocives o fins i tot com a causes d'un *Zeitgeist* d'indiferència politicosocial. Enfront de la crítica de l'espectacle de Guy Debord, l'excés d'imatges denunciat per Barthes del «patiment dels ulls» de *La era de la iconofagia* de Norval, que Soto Calderón rebateja com el «cansament de la mirada», el primer capítol de l'assaig fuig del reduccionisme del rebuig de la imatge i denuncia per contra l'hegemonia de les maneres com ens relacionem amb les imatges, que ens condueixen a produir imatges que no són realment noves —no ens trobem, per tant, davant un excés d'imatges, sinó més aviat d'un empobriment del nostre imaginari. Per aquest motiu, l'assaig defensa que allò que neutralitza el poder flotant de les imatges és el seu sosteniment en un règim de visibilitat estret i que el que cal, per tal de recuperar el seu dinamisme, és d'«explorar com un treball *de* les imatges, *per* les imatges i *entre* les imatges pot fer moure un règim dominant de visibilitat: com contestar a aquella realitat des de les imatges» (20). És precisament vers aquesta transformació i obertura a noves disposicions dels cossos, noves articulacions entre allò pensable i visible, cap on s'encamina el segon acte de l'assaig: «II. Poéticas de las imágenes».

La segona part de l'assaig constitueix el cos de la proposta de Soto Calderón i consisteix fonamentalment en un triple desplaçament que es dona en tres dimensions i ens força a repensar nocions tradicionals de la filosofia de la imatge des d'un lloc diferent, des d'una relacionalitat encarnada i temporal que obre noves textures d'aquest teixit que les imatges i nosaltres cohabitarem, en termes propers a una ecologia de les imatges, on com qualsevol element de la xarxa, aquestes tenen la seva pròpia agència en tant que *poder flotant indeterminat*. Aquests tres desplaçaments són: de l'acció al moviment, de la transmissió a l'encontre, de l'esquema a l'escena. Aquests desplaçaments no són mers viratges terminològics que afecten com parlem *sobre* les imatges, sinó que ens mouen en tant que canvien la nostra manera d'ocupar una posició enfront de les imatges des d'un règim de visibilitat i una configuració dels cossos concreta, vers un esquinçament de l'hegemonia que permet noves vivències i experiències amb les imatges. Per tal d'experienciar aquests desplaçaments serà necessari posar en suspens la nostra intencionalitat determinada —«la lògica de la representació està íntimament lligada a l'estructura de la intencionalitat» (73)— i abandonar les estratègies de continuïtat, com les anomena Laurent Lavaud, per adoptar *estratègies de l'interval*.

El desplaçament de l'acció al moviment s'emmarca, més enllà d'aquest assaig, en el qüestionament de la categoria d'*acció* com a noció fonamental de la filosofia política francesa elaborada per Rancière en els últims anys i

en diàleg amb Soto Calderón. El gir vers el moviment redirigeix la nostra atenció des d'una intencionalitat individual i definida, cap a un joc de ritme i indeterminació, un lloc de relació des de la modalitat del gest que «no aspira a bastir una imatge del món» (78). El segon desplaçament, de la transmissió a l'encontre, implica un canvi de la lògica de l'explicació a la lògica de l'esdeveniment i de la vulnerabilitat davant d'allò inesperat que recupera, al meu entendre, nocions de les pedagogies emancipadores tant de Freire com del pragmatisme americà, on l'encontre amb la imatge és un lloc d'aprenentatge precisament només si es concep com una obertura a una alteritat radical a la qual cal parar atenció. Dins aquest gest, s'hi troba una crítica a la pedagogia museística i a qualsevol aprenentatge amb imatges que les clavi com una estampa fixa que cal descriure, en comptes de com un element amb el qual entrar en relació des de la creativitat i la mobilitat de la lectura no tancada, i més encara, no només des de la paraula sinó des del cos. Finalment, el gir de l'esquema a l'escena és el posicionament que permet entreveure precisament la potència escenogràfica del text, ja que tot ell és en si mateix un pas de l'esquema a l'escena. Enfront de l'esquema com a representació sintètica i norma de l'ordenament, l'escena es defineix com una superfície dinàmica, com «una pràctica que va creant en el seu curs les seves pròpies condicions de possibilitat» (97). La matriu escenogràfica de les imatges els dona un espai —una corporalitat que ocupa un volum— i un temps —un ritme, també una història. I és precisament aquesta posada en escena la que sacseja Soto Calderón al llarg de l'assaig, alterant les maneres possibles de cohabitar amb unes imatges que han estat ídols, pecats, amulets, representacions, mapes, fotocòpies de la realitat, segrests d'ànimes, descripcions transparents, propaganda, excés, repeticions formulàries i, finalment, font d'empoobriment.

El tercer acte de *La performatividad de las imágenes*, «III. Sublevar las formas» és el més propositiu i alhora el més fragmentari, atès que sembla dibuixar a mode d'esbós algunes línies per on la investigació que inaugura l'assaig podria (desitgem) continuar. Inicialment, es recupera el concepte de *dispositiu* a partir de les nocions de Foucault, Agamben i Deleuze per pensar la imatge com a imatge-dispositiu en tres sentits. La imatge-dispositiu és un aparell tècnic, una disposició estratègica o una manera d'articular un saber. Tres sentits que al llarg del capítol se superposen i es tensen per donar lloc a una imatge-dispositiu on la idea clau és la seva performativitat com a element que genera un procés d'ordenació i de modes d'unificació de sentits. Per tant, el que caldrà fer, amb Agamben, és *profanar* aquestes imatges-dispositiu, explorant allò que ens mostren, les línies de visibilitat, però també allò que deixen al marge però que roman com a fractura. Per tal de posar en acció aquesta profanació de la manera habitual de relacionar-nos amb les imatges, Andrea Soto Calderón proposa tres estratègies per modificar com habitem aquest règim de visibilitat. Aquestes estratègies tenen com a objectiu desmuntar «la perspectiva com a fixació d'un únic punt de mira [que] és una

operació de subjecció dels cossos» (117) i que nega la riquesa i pluralitat de la vivència psicofisiològica de l'espai i les imatges. Els girs són menors (*minor gestures*, que diria Erin Manning) i senzills, però agosarats precisament en la seva simplicitat: vindicar les aparences, parar atenció al detall i el fragment, i generar instants d'interrupció i descomposició.

«Explorar les potències de les imatges exigeix un esquinçament» (45), diu Andrea Soto, una obertura a allò inesperat que és alhora la cura d'aquest endormiscament de les imatges i el verí del seu poder més tòxic, ja que l'emancipació de les imatges del règim de visibilitat actual pot desencadenar configuracions materials en les quals no sapiguem ben bé com participar, si hi volem participar, o fins i tot si hi volem participar. D'aquesta manera, crec que aquest esquinçament és també una invitació velada a un pensament no-humà, a un pensament material on correm al risc de quedar al marge –una possibilitat inexistent si ens mantenim en la perspectiva antropocèntrica que fixa el punt de vista immòbil i segur. Transitar, com argumenta Soto Calderón «la geografia íntima d'una imatge per sentir la pulsació de la seva obertura» (57) ens pot retornar un batec arítmic i taquicàrdic que no s'acordi al cor humà. Aquest és el perill de les imatges, obrir mons on no sabem quina és la nostra posició, on hem d'atendre a la diferència d'allò que veiem, sentim, toquem i escoltem –i aquest perill és un risc vital i existencial que no tothom està disposat a córrer.

«Les imatges oscil·len entre un doble poder: el de condensar una història, però també el poder de detonar una altra història; doble potència de codificar i interrompre.» (75)

ÀGER PÉREZ CASANOVAS

Universitat Autònoma
ager.perez@uab.cat

Leo Strauss, *Sobre la interpretació del «Gènesi» i d'altres escrits*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2020, 123 p. ISBN: 978-84-9134-599-2.

En aquesta edició, elaborada amb cura per Josep Monserrat i Molas, trobem tres textos que recullen tres conferències de Leo Strauss que ens permeten enfocar el tema d'aquest autor: el problema teologicopolític. El text central del volum és «Sobre la interpretació del *Gènesi*», conferència de 1957, en què Strauss mostra la lectura directa que ell fa del *Gènesi* «sense confiar completament en el que les autoritats» (p.47) li diuen. Abans d'aquest text, trobem «La influència mútua de la teologia i la filosofia», de 1952, en què es tracta la tensió fonamental entre l'arrel bíblica i l'arrel filosòfica grega,