



Lo siniestro: Estética y Cultura visual.

Dr. José G. Birlanga

Profesor Dpto. de Filosofía

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Si bien en la cultura visual lo siniestro ha logrado ser aceptado y entendido como “ese algo” que, con identidad propia, puede mover nuestro ánimo causando efectos tan característicos como el enigma, la amenaza, lo desconocido..., sin embargo, en la historia de las ideas estéticas, esta categoría no ha tenido ni tan feliz acogida ni un fértil devenir. De algún modo, generalmente se ha tratado a lo siniestro de manera dependiente; ya en su caracterización parece inevitable la referencia constante a otras categorías estéticas más reconocidas: lo sublime y lo bello; pero también su condición deudora con otras ideas, como lo diabólico. Este trabajo tratará, primero, de sugerir y analizar algunos de los motivos que han incidido en el desigual desarrollo de lo siniestro respecto a otras ideas estéticas; en segundo lugar, reflexionará sobre la especificidad de lo siniestro como categoría estética y, finalmente, y a la luz de la cultura visual, procurará ilustrar su presencia desde ejemplos concretos de la práctica artística, desde la vanguardia histórica hasta la actualidad más inmediata.

“¿Qué vale, de hecho, todo el patrimonio cultural si no existe la experiencia que nos une a él?”

Walter Benjamin



I.

Estamos rodeados de imágenes... como nunca antes había sucedido...

Partimos de una constatación: la historia visual de lo siniestro ha sido bien distinta a su historia estética. Mientras que esta última ha estado más centrada

◀ Giorgio De Chirico

La Alegria Del Regreso (1915)

ÓleoTela - Colección Mr And Mrs James W. Alsdorf - Chicago - 394



Chapman
Come and See

en el estudio del devenir histórico de este incuestionable concepto tanto en sí mismo como en relación a otras ideas de similar peso en la historia del pensamiento estético, es decir, ha tenido una evolución más intensiva, el despliegue de lo siniestro en la cultura visual ha sido, en este último siglo, extensivo.

Efectivamente, aunque la estética es una disciplina que se configura, tal y como se conoce hoy día, a partir del siglo XVIII, las ideas estéticas que tejen el entramado de su desarrollo, y desde luego lo siniestro también, están presentes mucho antes y sufren con la formación de la disciplina un fuerte cambio, que alcanzó plenamente a lo siniestro casi un siglo después. Es necesario detenerse y reflexionar sobre ese desajuste. Por ello, la tarea se desplegará tanto desde el ámbito de las ideas estéticas como desde la esfera de la historia del arte, contrastando, además, ambos, en ese análisis, con la presencia y valoración de *lo siniestro* también en la cultura visual.

El proceso en el que se configura la idea de lo siniestro como idea estética es, decíamos, afín al desarrollo de la estética como disciplina autónoma, pero también como ámbito de saber y apreciación. Así, la configuración de lo siniestro no es estrictamente teórica, como no lo es tampoco la historia de otras ideas estéticas, sino que se producen en diálogo con la práctica artística, plástica, musical y poética, no menos que con la evolución de las ideas culturales,



Robert Gober

Untitled (Leg) 1989-1990 de cera de abejas, algodón, madera, cuero, pelo humano
29 x 19,6 x 50,8 cm

políticas, económicas, sociales, morales, etc. De este modo, tanto la historia general de la estética, cuanto la historia de lo siniestro, en la medida en que no necesariamente comparten hacedores y protagonistas, ni tampoco tienen por qué compartir consideraciones morales, psicológicas, políticas, etc., será necesario un análisis diferencial y específico para lo siniestro, aunque en modo alguno ajeno al estudio general de las ideas estéticas respecto a las cuales se asemeja, pero también se diferencia. Así pues, las perspectivas históricas de lo siniestro, de las ideas estéticas y del arte, no pueden entenderse desde ópticas que permanezcan ajenas al devenir de cada una de ellas en cada momento histórico, aunque puedan reconocerse algunos lineamientos y relaciones más estables o destacables: su papel secundario, e incluso en ocasiones marginal, respecto a algunas ideas, sin duda, a la historia de la belleza o la de lo sublime.

Por otra parte, huelga decir que la admiración, también la filosófica, ni se limita, ni tan solo se activa ante lo bello o armónico. Las experiencias también son estéticas, o se activan, ante el dolor, lo feo, lo desproporcionado, lo negativo... Nuestra sensibilidad, pues, reacciona (y comunica) *ante* y *en* su entorno. De igual y modo, y por ello, es falso que el arte esté destinado a disimular o mitigar cuando no alcanza a negar los defectos humanos, es decir, destinado a trabajar a favor de la belleza evitando lo feo, aquello respecto a lo cual nuestra sensibilidad se ve afectada desagradable o inso-

portablemente. Muchos han sido quienes en el siglo XX, Theodor Adorno, entre otros, han reivindicado la necesaria ampliación del universo estético¹, aunque implicase su problematización: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”.²

En el contexto de las categorías que atraviesan la historia de las ideas estéticas, la de lo siniestro aparece claramente como la hermana menos favorecida. Y ello es tan extraño como relevante, porque como experiencia estética —y el estudio de este aspecto es uno de los objetivos de estas páginas—, la de lo siniestro es sin duda aquella en la que el sujeto se siente menos observador y más hacedor, menos paciente y mucho más agente; en esa experiencia es, como veremos, el *artífice* de la misma. Todo ello, apuntamos ya, está muy relacionado con los siglos en los que la estética como reflexión y preocupación filosófica ha estado adscrita casi exclusivamente al ámbito de lo bello y lo armónico, de lo agradable y del buen gusto. Pues bien, en estas páginas recorreremos parte de esa ampliación, intelectual y sensible, desde lo siniestro.

II.

Las últimas décadas han puesto aún más de manifiesto cómo la práctica creativa ha generado una cultura visual que desde un primer momento ha subrayado la necesidad de un análisis histórico, pero también crítico, de lo siniestro. Análisis que se extiende hasta las implicaciones de los efectos de lo siniestro, sobre todo estéticos, pero también morales y psicológicos. La fuente originaria de la que se bebe en ese análisis está bien localizada. Desde luego que, tras la clara desatención de la filosofía, el texto de referencia no puede ser otro que el de Sigmund Freud, “Das Unheimliche”³, 1919, con el que la psicología recuperó el concepto, y también la célebre definición de Schelling: “Lo siniestro (*das Unheimliche*) nombra todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha

1. Theodor Adorno. *Teoría estética*. Orbis, 1983, p. 71:

“El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y lo proscrito, pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentado la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiado en simpatía por lo envilecido.”

Y en la página siguiente continua: “El momento de lo feo queda espiritualizado precisamente por la fuerza que tiene el arte de acoger dentro de sí lo que le es contrario, sin renunciar por ello a su impulso originario; o mejor, transformando ese impulso en fuerzas de acogimiento.”

2. Ídem, p. 9.

3. Edición castellana, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004. Freud se siente tan continuador como renovador de Ernst Jentsch, quien publicó un trabajo en 1906 considerado el antecedente de las tesis freudianas al respecto.

salido a la luz". De este modo, como reconocía el propio Freud, la psicología se adentraba en el terreno de la estética.

En esa recuperación teórica Freud realiza un pormenorizado repaso de la etimología del término, que hoy en día sigue pareciendo clave, además de imprescindible, y vigente. La riqueza del término es incuestionable: *Heimlich* (literalmente, "inhóspito") se refiere a lo familiar pero también a lo grato, a lo que, como suele decirse, "luce agradable". Ahora bien con ese "un" fricativo que le antecede torna su significación en lo oculto, lo incómodo, lo ingrato. De esta doble significación se nutre la significación y experiencia de lo siniestro: atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad.⁴

La consideración estético-psicoanalítica de lo siniestro permitía en primer lugar algo esencial: visibilizarlo, y de manera asumible; y en segundo lugar teorizarlo. Aunque el punto de inflexión inequívoco en esta historia lo puso la sensibilidad romántica⁵, sobre todo al partir de la proximidad que guarda con lo sublime tal y como I. Kant y E. Burke habían ya tan fecundamente establecido: una experiencia inquietante y abrumadora, una experiencia de lo desproporcionado, de lo que nos desborda o sobrepasa, y que la historia del arte ha ejemplarizado suministrando un repertorio de imágenes a nuestra cultura visual. Por ello, es necesario detenerse en el modo en que lo siniestro aparece en el ámbito del gran arte, pero también en otros ámbitos: objetos, imágenes, etc., procedentes tanto de la cultura científica como de la más pop y que han contribuido, por un lado, también al imaginario de nuestra cultura visual, y, por otro, a alterar, ampliar y problematizar, los modos de ver y de experimentar, la recepción estética misma.

Por otro lado, del análisis de lo siniestro en la cultura visual, se desprende que este ni desde luego se ajusta a una visión más clásica del objeto artístico, pero tampoco lo hace a la concepción más informal de algunas orientaciones postmodernas y de la cotidianidad. Y ello no ha de extrañarnos: lo siniestro se funda en una sacudida o demora en los resultados de dos visiones; una estética de carácter mediato, analítica y reflexiva, y otra visión física, ocular, inmediata, intuitiva e inconsciente. Esta última mirada, sin embargo, es parcial, pues no alcanza a ver por completo ese algo; la otra, la estética,

4. Tal vez, de entre todas, la experiencia que mejor pueda expresar esa significación sea el retorno de la infancia, de un miedo hasta entonces olvidado. Más adelante abundaremos en algunas otras huellas de lo siniestro en el arte más reciente.

5. Efectivamente, el modo en que el romanticismo aborda la esfera estética supone desde luego su ampliación y enriquecimiento. Con la introducción o revalorización de otras ideas como lo sublime, lo terrible, pero también lo pintoresco..., sin duda todo un golpe de aire fresco para una sensibilidad que había quedado demasiado constreñida por una estética racionalista y clasicista. Ello estuvo reforzado visualmente con la consolidación de ciertas imágenes "más románticas" (tormentas en las altas montañas, riscos plúmbeos, imágenes del mar embravecido, acantilados rocosos...) que fueron desplazando a otras ya más alejadas en nuestra cultura visual (el terror del griego ante la aparición de sus dioses, o del cristiano ante el infierno y su bestiario).

sin embargo, solo es capaz de confirmar también parcialmente la primera, pero no es capaz de completarlo, permaneciendo así algo oculto al conocimiento. El análisis confirmaría entonces que lo siniestro en el imaginario de la cultura visual potencia aún más lo característico de su visión; a saber, el carácter híbrido de la misma: entre lo familiar y lo extraño, entre lo racional y lo visceral, entre lo agradable y lo terrible. Lo siniestro, pues, funciona así como reunión, como encuentro, pero no como reconciliación o síntesis, pues ninguna visión vence a la otra. En todos ellos la naturaleza ambivalente de lo siniestro sirve de justificación a su marginación⁶. Lo siniestro incide en su carácter relacional, aunque se requieren algunas condiciones: que lo representado tenga o sea de condición somática o antropomórfica, e incluso de escala antropométrica, y que satisfaga la verosimilitud (aunque sea por medio de representaciones a escala, como la fotografía) en la representación además de por su color o textura. Respecto al contacto y a la tonalidad resulta capital que mantengan los rasgos poco definidos o informes, incluso pegajosos desde el punto de vista físico o visual. Un elenco de todo ello puede apreciarse en la iconografía que propone Mark Ryden. No obstante, la clave del carácter siniestro de su obra no está solo en su imaginación, también desde luego en la materialización técnica de su obra, en especial en el siniestro uso que hace del color.⁷

6. Ya Freud puso de relieve la condición híbrida de lo siniestro. Eugenio Trias no solo la recreó en relación a los nuevos lenguajes artísticos en *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, sino que trabajó sobre la feliz hipótesis de lo siniestro como límite y condición de lo bello. Como veremos, también esa ambivalencia lo aleja del régimen escópico cartesiano o científico. Lo siniestro es marginal porque difícilmente puede uno comportarse con la normalidad de otros temas; pues cuestiona en su radicalidad la separación nítida entre sujeto y objeto, axioma de cualquier investigación no ya científica o académica sino incluso más popular.

7. Este es el caso de la iconografía de Mark Ryden (Oregon, 1963) tan conocida por/como sus obsesiones: juguetes antiguos, numerología, imaginería navideña, manos estigmatizadas, carne roja, niñas/muñecas, y los personajes de la Virgen María y Abraham Lincoln. Más allá de las raíces surrealistas más dalinianas, Ryden nos interesa ahora por otro guiño: la fuerte influencia de la letra de un arte pop que (junto a otras: caricaturas, L. Carroll) acaba en una materialización perturbadora y siniestra: niñas devoradas por árboles, tubérculos pariendo conejos de peluche, la muerte, vendedora ambulante de carne y conductora del camión de helados, manos sangrantes, ninfas albinas amamantando a un elefante enano, Santa Claus como un gusano, teletubbies demoníacos...

Como adelantábamos, la clave del carácter siniestro en la obra de Mark Ryden está en su imaginación, pero sobre todo en la materialización de su obra, y muy especialmente en el siniestro uso que hace del color: tonos estridentes y contrastes furiosos se potencian contra la nitidez y la textura sobria de otros tonos más opacos; de este modo, sus cielos y aguas azules en nuestras pupilas son ya inequívocamente grisáceos cuando alcanzan nuestra mente. El color es potenciado aún más por el dibujo. Tanto colores como rostros resultan familiares, incluso generalmente agradables y armoniosos; sin embargo, la reacción global ante cada uno de los cuadros de Ryden es cuanto menos de ligero asco, pues no dejan de sugerir estados que recorren desde la ansiedad hasta el pánico contenido. El contraste entre lo familiar y lo terrible (la elección del rostro de Lincoln en el contexto de la cultura visual norteamericana es de una inteligencia incuestionable, pues se erige en visualizador de una verdad terrible que el espectador no es capaz de vez) acaba por fijarse definitiva y siniestramente en nuestra sensibilidad.

Los estudios sobre nuestra cultura visual son tanto más necesarios si recorren distintos ámbitos de investigación (estéticos, iconográficos, semiológicos, semióticos, históricos, etc.), pues mediante ellos es posible comprender por qué un sujeto interpreta a un objeto como ‘objeto-en-su-mundo’; por qué nos sentimos, por así decirlo, visualmente en casa, en nuestra cultura. En esos estudios llama la atención que, en una comparación histórica ajustada a los siglos de cada una de ellas, dentro de la cultura visual, lo siniestro aparece como categoría de primer orden, mientras que en el estricto ámbito disciplinario de la filosofía del arte, de la estética o de la teoría del arte, lo siniestro, sin embargo, funcionaba hasta hace bien poco como una categoría secundaria, aunque su potencialidad sea incuestionable. Lo siniestro tuvo que esperar hasta finales del siglo XIX para adquirir, en un contexto más favorable, su mayoría de edad. En este caso algunas aportaciones resultaron capitales, como la de Baudelaire, el pintor de la vida moderna, de lo efímero, de lo transitorio, de lo fugitivo... Al utilizar este tipo de características y al ampliar el abanico de las ideas estéticas, lo siniestro, sin llegar a habilitarse por completo junto a otras categorías, sí, sin embargo, logra ir haciéndose con un espacio teórico, y visual, en donde puede ser reconocido en condiciones de mayor equidad, aunque sin perder su condición marginal, que con el tiempo ha devenido más consustancial⁸. Esta observación resulta paradigmática a la luz de la creación literaria al respecto; piénsese en los casos de Edgar Allan Poe o de E.T.A. Hoffman claramente epígonos de esa mayoría de edad.⁹

8. Conviene recordar que esa marginalidad tiene un valor bien positivo en el marco de la filosofía de la deconstrucción que propone Derrida. Como este ha insistido repetidamente, la deconstrucción no es tanto un método cuanto una estrategia de lectura que pretende localizar el dispositivo textual que permita ir más allá del texto (en o con la intención en que fue producido por su autor) para vislumbrar si el sentido del texto no sea acaso otro del que pretende el autor. De ahí que la estrategia, como decíamos, consista en atender a los márgenes del texto, a aquellos aspectos que no gozan de prioridad y que no son tan determinantes para la fijación del significado que pretende el autor, pues con el estudio y consideración de estos elementos marginales no se pretende su conversión en centrales cuanto reintroducirlos en el ámbito (la textualidad) del significado.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Barcelona, 1989. Resultan especialmente relevantes para nuestro tema y en ese sentido las recomendamos especialmente las secciones “Timpano”, pp 15-35 y “La forma y el querer decir”, pp. 193-212. Concluimos con una breve cita, p. 201, en donde en la nota al pie Derrida lo relaciona explícitamente con la estética y la teoría del arte.

“Desde el momento en el que la extensión del sentido desborda absolutamente la del querer decir, el discurso siempre tendrá que sacar un sentido. No podrá de una cierta manera sino repetir o producir un contenido de sentido que no lo espera para ser lo que es. El discurso no hará, si es así, más que sacar afuera un sentido constituido sin él y antes de él.”

9. En particular algunas de las referencias inequívocas al respecto serían *El hombre de arena* (Der Sandmann, 1817) o, a nuestro entender también, *El horror sobrenatural en la literatura* (H.P. Lovecraft).

III.

Como decíamos en la primera línea, cada vez más cuestionamos menos nuestra inmersión en el mundo de la imagen. Vivimos en la era de las imágenes. Expresiones felices de distintos pensadores y referentes así lo atestiguan, ya sea desde perspectivas culturalistas proponiendo la idea de "Iconosfera" de Gilbert Cohen-Séat¹⁰ (más que adecuadamente revitalizada, que no solo popularizada, por Román Gubern entre nosotros¹¹), hasta perspectivas ecologistas o/y situacionistas como la que desde la psicología propone James Gibson con su "ecología de las imágenes"¹². Ahora bien, en este sentido especial interés tiene para nosotros la expresión "régimen escópico", originaria de Christian Metz, pero apropiada y reactivada por Martin Jay para referirse al "modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos"¹³. Esta idea de cómo es percibida la imagen en una época determinada es capital, y ha sido abordada por diversas orientaciones y autores, desde John Berger con sus *Modos de Ver* hasta Michael Baxandall con su *Ojo de la Época*. Estos, entre otros, han incidido en que las determinaciones culturales en los *modos de ver*, en los *paradigmas visuales* o/y gramáticas de la visión, parten de la presuposición de que algo tan natural como la mirada no es en

10. Ya en 1959 el fundador del Instituto de Filmología de París propuso el término *iconosfera* para designar el "entorno imaginístico" surgido del invento del cine y de sus formas conexas o derivadas, como la fotonovela y la televisión.

11. Gubern, Román. *Del bisonte de Altamira a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, 1996. En la página 51 podemos leer:

"Contemplamos las imágenes que se apretujan densamente en nuestra iconosfera como algo natural, como si durante toda la historia hubiesen estado allí, enviándonos sus mensajes multicoloreados, ocupando cada parcela de nuestra vida, desde el periódico que leemos por la mañana hasta el programa de televisión que vemos por la noche, pasando por la publicidad callejera y por el folleto ilustrado que nos explicó cómo utilizar el aparato recién adquirido. Y, sin embargo, el *homo sapiens* ha vivido sin imágenes en la mayor parte de su historia, pues en sus 200.000 años de existencia solo ha producido imágenes en los últimos 30.000, en la séptima parte de su historia como especie."

12. Gibson. *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, p. 239 y ss. No tenemos ocasión de detenernos en profundidad ahora, pero sí cabe una breve consideración para indicar que la aproximación ecológica, no exenta de oportunas críticas, que propone Gibson supone una alternativa que media entre el conductismo y el mentalismo, y más aún pone de manifiesto la relevancia del tema.

13. Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal Madrid. 2008. No obstante, personalmente entiendo más interesante no perder de vista tampoco el modo de ver del artista o autor, y de la obra misma. Así pues, y aunque sobre la base de la propuesta del *régimen escópico*, se profundizará en el modo en que el arte se ha ajustado en su ideación, materialización y comunicación a unos determinados *regímenes* artísticos.

modo alguno un ingenuo o inocente proceso sino que lleva consigo patrones culturales predeterminados.

Más allá del breve pero necesario repaso que haremos por las propuestas de regímenes escópicos en Martin Jay, adelantamos ya que lo que más nos interesa es lo que se esconde en su propuesta, a saber, el reconocimiento inequívoco de una pluralidad de formas de la mirada en donde quepa lo siniestro. Los regímenes escópicos nos interesan también porque vinculan modernidad y cultura visual por medio de la imagen, y en estas coordenadas lo siniestro ya no goza del tradicional retraso o lastre.

Si aplicamos la potencialidad de los regímenes artísticos y escópicos a la categoría de lo siniestro estaremos en condiciones de observar qué lugar y qué formas asume la mirada en las distintas expresiones epistemológicas de lo siniestro. Pero también de analizar si la relación que se establece entre la visión y el punto de vista de la categoría estética *ad hoc*, entre la visión y el poder (o el espectáculo), son conceptualizaciones sustancialmente diferentes cuando nos referimos a la categoría de lo siniestro frente a otras categorías. Por otra parte, también permitirá analizar lo siniestro dentro de cada una de las formas en que la mirada, a lo largo de la historia, ha constituido tanto un modo de ver individual cuanto también un modo de construir y contribuir diacrónicamente al imaginario colectivo y a su sincrónica construcción de estereotipos.¹⁴

Dentro del ámbito de las ideas estéticas, uno puede entender que hasta el siglo XVIII el racionalismo, la estética racionalista, la proporción, que procede ya incluso de las estéticas de la luz, quieran configurar una forma de entender el mundo como “desocultación”, como manifestación, pero también como medida, como orden, como proporción, mientras que coherentemente para lo siniestro esta misma estética es muy “escrupulosa”. Pues aunque en el orden racionalizante de la visión se intente configurar todo de una forma ordenada, en el caso de lo siniestro uno reconoce que se encuentra mucho más próximo al platónico *kosmos oratós*, a un lugar oscuro. En lo siniestro no se ve con claridad, no solo no es posible agotar por completo el objeto sino que lo que uno es capaz de percibir deja radicalmente insatisfecho, con la constancia hecha costumbre: no por mucho querer más, o mejor, se logran mejores resultados.

Otra razón determinante para entender cómo lo siniestro ha sido una categoría de segundo orden es su subordinación histórica a otras categorías estéticas que han funcionado como ejes de referencia para

14. No podemos detenernos más que para realizar una mínima pero imprescindible observación: sería necesario otro ensayo y tan solo para realizar el estudio y cotejo con una necesaria profundidad entre regímenes artísticos y escópicos.

lo siniestro. Así decimos que lo siniestro es algo así como lo sublime, o algo así como lo diabólico, que no es en modo alguno lo bello... Hemos recurrido a categorías impropias para hablar de una categoría que, sin embargo, no enuncia los objetos con la claridad, rotundidad y determinación con la que hablan esas otras categorías. Lo siniestro ha sido desdibujado, pero su potencial es tal que sigue seduciendo. Lo siniestro engancha porque en él siempre queda algo por decir, siempre queda algo por ver. Lo siniestro, pues, como *aquello que se deja de decir* o propiamente *que no se deja decir*. Lo siniestro ni es lo sublime, ni es lo inefable. En lo siniestro la clave reside en el modo en que dispone a sujeto y objeto; una relación distinta al resto de categorías estéticas: la belleza, lo sublime, la mimesis, lo kitsch, lo pastoril, lo bucólico, lo popular...¹⁵

Para entender el alcance que conferimos a los regímenes escópicos, en el sentido en el que Martin Jay los define, como el modo de ver de una sociedad, hemos de pensar que no nos referimos primariamente al modo de ver estético o artístico sino al modo de ver de la cultura visual. Los regímenes escópicos recuerdan que nuestra forma de visión no es necesariamente una forma de visión racionalizante en donde el sujeto controla al objeto al, cuasi cartesianamente, establecer las coordenadas para atrapar, bajo precepto de claridad y distinción, todo lo que no contenga el más mínimo atisbo de duda. Obviamente no puede aparecer la categoría de lo siniestro en un momento en que mis presupuestos escópicos para ver la realidad, excluyen la posibilidad de lo que no sea nítido, prístino, evidente. Rastreando aún más esta razón de ser, Jay distingue tres regímenes escópicos: un primer régimen que correspondería al modo de ver del Renacimiento; un segundo régimen, que sería la pintura holandesa del XVII, y un tercer régimen que correspondería al barroco. Solo en este último se comienza a ver lo siniestro.

Para Jay el régimen escópico dominante de la modernidad es el que funda sus raíces en la racionalidad subjetiva del cartesianismo y en la noción de perspectiva en las artes visuales. Lo esencial de esta mirada racionalista es el repliegue emocional del artista respecto a los objetos representados en el mundo, escrito en caracteres matemáticos y lógicos, como espacio geometrizado. La mirada cartesiana está des-erotizada, en su asepsia perceptiva no se compromete con el objeto que mira. Lo

15. Todas estas ideas estéticas marcan el modo en que un sujeto es capaz de entender no solo lo que siente, aunque, como en lo sublime se sienta o sepa sobrepasado por ello. No profundizaremos en ello ahora, pero sí cabe indicar al menos el modo en que lo sublime, tal y como lo teoriza Kant, admite dos formas de manifestación como sublime dinámico y como sublime matemático, cómo se siente o cómo se sabe... En ambos casos y a diferencia de lo siniestro, sobrepasa el límite de nuestra sensibilidad y entendimiento, respectivamente; al sobrepasar ese límite o al vernos desbordados, entonces nos referimos a lo sublime.

que se piensa está aún muy por encima de lo pensado, del mundo; el Yo hace, como dice Descartes, intuitiva o deductivamente, mundos¹⁶. Este régimen escópico visibiliza solo lo que encaje dentro de la corrección material y formal. Ante el ideal de ver las cosas tal y como son, la mejor metáfora para este arte es la del espejo que refleja la realidad depurando incluso sus imperfecciones.

El paso del clasicismo a la modernidad escópica propició lo siniestro; pues la modernidad es consciente de que el sujeto no sujeta ya la representación, ahora somos modernos¹⁷. El sujeto, el yo, la conciencia, no es capaz, ante lo siniestro, de articular la realidad para que esta tenga sentido, la realidad (siniestra) excluye la reconciliación. Por eso lo siniestro, aun siendo una categoría de encuentro, no lo es de síntesis. Lo siniestro permite el encuentro de dos naturalezas distintas, antagónicas, dos naturalezas que se encuentran, y en el momento en que se encuentran y se reconocen como siniestro, entonces el sujeto sabe que lleva las de perder porque no será capaz de lograr esa síntesis reconciliadora.

El segundo régimen se consolidó en los Países Bajos en el XVII. Aquí se sustituye al privilegiado sujeto y al espacio geometrizado por la anterioridad ontológica de un mundo que pasa a ser indiferente a la ubicación de quien lo percibe. Ahora el mundo es superior al sujeto, y la pintura holan-

16. Descartes. *Reglas para la dirección del espíritu*. En la página 75 se puede leer: “Entiendo por intuición no el testimonio fluctuante de los sentidos, o el juicio falaz de una imaginación que compone mal, sino la concepción de una mente pura y atenta, tan fácil y distinta, que en absoluto quede duda alguna sobre aquello que entendemos; o, lo que es lo mismo, la concepción no dudosa de una mente pura y atenta que nace de la sola luz de la razón y que, por ser más simple, es más cierta que la misma deducción, la cual, sin embargo, ya señalamos más arriba que tampoco puede ser mal hecha por el hombre...”

La intuición, a diferencia de la deducción, es un conocimiento inmediato, no procesal: se capta una verdad clara y distinta de manera instantánea. La intuición es el modo intelectual que nos permite conocer directamente algo con verdad, o sea, la ordenación, y consiguiente depuración, de cualquier aparente irracionalidad. Lo siniestro parece burlar al menos parcialmente esa intuición, pues lo distintivo de lo siniestro, es que mis sentidos fluctúan respecto del objeto: no sé con claridad qué exacta o/y completamente es. En lo siniestro los sentidos fluctúan, se comportan de manera precaria y, ni el recurso a la imaginación, permite iluminar. Lo característico de lo siniestro es que inhabilita la concepción, el dar a luz un concepto que retenga o recoja con claridad mi experiencia. Por ello, el estudio de la categoría de lo siniestro desde cualquier disciplina desvela su condición de fusión, de hibridación entre el sujeto y el objeto, y es ello lo que en buena media imposibilita que el sujeto pueda acceder a ella desde la intuición cartesiana.

17. A pesar de los estudios realizados ya, queda por profundizar en el elogio que Baudelaire hace del maquillaje y en su problemática relación con el espejo, que no refleja ya la realidad sino que la mejora por el artificio, los paraísos artificiales, no por los naturales. Así pues, frente al Milton de “no hay más paraísos que los paraísos perdidos”, cabe proponer al Baudelaire de “no hay más paraísos que los paraísos artificiales”.

desa, que cuida igualmente los pequeños detalles, es el referente visual de este nuevo régimen que entiende que el mundo sigue más allá del enmarcado artístico. Como se habrá deducido hemos pasado del racionalismo cartesiano al empirismo todavía más cercano a Bacon que a Hume.

El tercer modelo de visión se identifica con el barroco. Se aleja de la prístina y lucida representación central y típicamente renacentista y se acerca a lo excéntrico y lo peculiar. Esta mirada, mucho más próxima a la moderna, es re-erotizada; el sujeto abandona la asepsia perceptiva, pero no desaparece el mundo. Cabe, pues, el encuentro entre ambos, aunque se renuncia a la perfección en la representación; por eso aparecen relieves, texturas y espesores en una angustiada e incesante aspiración a la plenitud del sentido. El barroco es recargado porque por mucho que se intente no es posible llenar el vacío.¹⁸

En definitiva, los regímenes escópicos clarifican lo siniestro al poner en evidencia que en la cultura visual —generada desde un régimen escópico— los códigos de representación cognitivos y perceptivos son indisolubles y solo serán entendidos si se recurre a la estructura que los sostiene. Estructura que ha sido condicionada por la sociedad y la cultura que los originó, y que influye en las imágenes que emergen de ella creando así la cultura visual. Pues solo aquello que en cada época se considera verosímil en relación a lo visible, solo eso configura el régimen escópico en cuestión. Hay, pues, un modo de ver propio o usual en cada época y cabe definirlo por un conjunto de aspectos históricos, culturales y episódicos que lo integran. Un régimen escópico es, pues, en cierto modo, “normal”, y característico, de mirar en cada momento histórico. Pero en todos ellos, en el encuentro con lo siniestro, no es posible mantenerse por mucho tiempo en una actitud analítica: uno se ve afectado en su sensibilidad. Nada mejor que descender a las imágenes para apreciarlo.

IV.

La llamada *pintura metafísica* esconde en el reverso físico, y no solo de su nombre, lo siniestro. Seguimos siendo tan cartesianos que incluso

18. En este sentido es más que recomendable la lectura de *La era neobarroca* de Omar Calabrese. Madrid, Cátedra, 1999. Respecto a las afinidades entre barroco y modernidad, aunque también para ilustrar el *Come and see* de los hermanos Chapman, remitimos a las pp. 166-167 donde puede leerse:

“Cada vez que asumimos un objeto cultural cualquiera no lo leemos pasivamente sino que lo enriquecemos polemizamos con este, cogemos solo una parte, nos adaptamos, comprendemos solo la superficie, nos gusta precisamente su aspecto peor, etc. En fin, cada lectura produce cultura y quizá diversa de la del texto leído (...). Para que un consumo sea “productivo” se deduce que debe ocurrir una especie de conflicto entre objeto “leído” y competencias o actitudes del lector. Corolario: es la conflictualidad cultural del lector la que hace inestable el objeto de lectura, ya que es “percibido””.

cuando encontramos un objeto que no se ajusta para nada al patrón del paradigma clasicista, del orden, de la medida, de la proporción, le aplicamos etiquetas como si así cesase por completo cualquier posible atisbo de incompletud. En la pintura de Giorgio de Chirico se deja ver lo siniestro porque en ella hay algo que queda por resolver, por sensibilidad y por mi entendimiento¹⁹. La comprensión de la obra es incompleta, siempre queda algo por decir.

Lo obvio es que lo siniestro nunca es obvio. La mano puede generar cierta tranquilidad, la del reconocimiento, en ella, de lo antropológico, aunque también me la sustrae, por la monumentalidad de la misma... Es obvio el reconocimiento de una mano, también su color; es obvio el triángulo, y su simbolismo; también lo es que el suelo, que la plaza, que los pórticos mantienen la idea del Renacimiento, del orden, de la medida, de la proporción, de la perspectiva... Sin embargo, todos esos elementos no confluyen en una concepción en donde vea claramente lo que hay. Lo obvio es que tras la experiencia estética, no hay desvelamiento, no hay concepto en el que poder fijar, dar sentido, lo que aparece. Lo obvio es que parece quedar siempre algo por decir.

En *La alegría del regreso*²⁰ ya desde el primer instante uno siente esa incómoda serenidad que precede a la “extrañeza inquietante”, a lo siniestro: esa “alegría” es extraña; no se sabe si es un amanecer o un atardecer; si la figura de la izquierda está llegando o marchándose, aunque, a pesar del título, uno más bien está inclinado a pensar en lo segundo; el conjunto de las plazas porticadas, son de un (monumental) carácter inerte, y esas dos banderas que flamean en lo alto abundan aún más en mi perplejidad al generar un movimiento tan excepcional de vida que contrasta con la ausencia de ella en el resto del cuadro. Esta falta de comprensión, esa perplejidad, esa relación en la que me encuentro y en la que no soy capaz de entender plenamente me obliga a construir/imaginar —con aquella advertencia (nota 16) del “juicio falaz de una imaginación que compone mal” — una historia. La conciencia de esa misma empresa me obliga a reconocer tanto mi insuficiencia como sujeto cartesiano cuanto los tiempos no-clásicos en los que uno vive. Si tranquilizador es llamar “metafísica” a la pintura de De Chirico no lo es menos denominar “terapéutica” a la de Frida Kahlo, considerando

19. Es extraño que la estética que nace como disciplina, ya sea como gnoseología inferior o bien como sensibilidad superior, no haya estudiado más, y también mejor, las distintas derivaciones que lo siniestro ha tenido en ambas facultades tal y como queda mostrado en la cultura visual, por su presencia y potencialidad inequívoca.

20. Irresistible. Clásica y cartesianamente podría decirse: el título es una especie de báculo, o de comodín del público, que ofrece el artista, para que el espectador cierre el sentido. Sin embargo, De Chirico, y algún otro invitado, se sirve de ellos para, precisamente, problematizar aún más la relación en la experiencia perceptiva entre el sujeto y el objeto.



El enigma de la fatalidad
(1914)

que con ese rótulo se disuelve o se desactiva el potencial siniestro que pueda contener.

La columna rota resulta tanto más inquietante, y menos resuelta, cuanto más se analiza. También mirar este cuadro es asomarse al dolor. Cada vez duele más, y más moralmente. Uno no puede evitar la sensación de que cuanto más se mira más le duele a ella. Ello se potencia ya desde la forma misma de la composición que, burlando el régimen escópico racionalista: las secciones en la que se reviste ella, ese blanco immaculado, rompe las otras secciones horizontales de ocre sin vida. Es siniestro que lo más claro, lo más nítido, sea, sin embargo, metáfora de esa vida que se le va por esa columna partida. La columna, el sustento, el soporte, pasa del genio y el carácter a esa prótesis artificial: todo un ejercicio de hibridación entre el tejido de la naturaleza y el de la cultura. Siniestro vía crucis de clavos que recorre el cuerpo (natural) y el vestido (cultural) hasta esa cejjunta que quisiéramos jugara a ser ave viajera y se alejará del dolor.

Sin etiquetas, es más difícil que pase desapercibido el halo de lo siniestro: la altura en la que ubica la línea del horizonte, ni que esa línea coincida con la separación entre el cuerpo que queda fijado a la tierra, a

la naturaleza, y la cabeza, el alma, la cultura que está en otro orden de la representación aunque se capte en la misma visión.

Y esta silente siniestralidad no es privativa solo de Frida Kahlo; también —y de qué manera magistral por irrepetible— aparece en Edward Hopper, quien hace aflorar lo siniestro de la manera menos siniestra; en y por la completud de su incompletud, sus cuadros no solo nos atrapan... El mismo diagnóstico encontramos en la práctica artística de la pasada década de los sesenta.

Algo similar ocurre con Lee Friedlander y su fotografía *La sombra*, 1965. La rica idea de sombra²¹, en donde la representación de Nueva York es sugerida, como lo es la presencia de sus calles y rascacielos. Lo que se presenta a la visión es lo no representado, lo que se sustrae a la representación, lo siniestro. Doble bucle de lo que se esconde *en y tras* las sombra del habitante y de la ciudad. La imagen no celebra la apariencia, más bien es una indicación de su ocultación. Una variación de ello, la parte por el todo, es la obra de Robert Gober, *Untitled (Leg)*, 1989-1990²². Todo un ejercicio de incompletud antropomórfica que más allá del sobresalto inicial nos obliga a trazar un más allá de la obra, como magistralmente ocurre con los cuadros de Edward Hopper. En ambos casos nos sentimos “obligados a completar la historia” para darle sentido.

Estas dos últimas imágenes corresponden a dos de las obras de la exposición *Sinister Pop*, que pudo verse en el Museo Whitney de Arte Estadounidense, entre el otoño del 2012 y la primavera siguiente. El Pop se caracteriza según uno de sus más incuestionables protagonistas, Richard Hamilton, por nueve rasgos: popular, efímero, barato, producido en serie, joven, divertido, sexy, ingenioso, un gran negocio. Con la exposición *Sinister Pop*, el Whitney Museum acercó las imágenes menos massmediáticamente pop. En sus salas se mostraba muy especialmente aquel otro imaginario pop que quedó prácticamente oculto en la época del dominio de la visión pop. Son obras de los años 60 y 70, pero se exponen medio siglo después. El desfase es más que sintomático y muestra cómo historia del arte y de la estética van a remolque de la cultura visual, y toca hacer los deberes, dar cuenta de la efectiva presencia de lo siniestro, como mostró esta exposición. En la selección aparecen algunas obras de las “vacas sagradas” del pop más popular

21. En esta línea son más que recomendables por su complementariedad las dos siguientes sugerencias. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2006, aunque también Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002.

22. Personalmente modélica me resultó en este sentido la obra de Bruce Nauman *Círculo de diez cabezas. Dentro y fuera*, 1990. Ni el haberlas coloreado resta, paradójicamente, un ápice de distancia que el espectador mantiene respecto a ellas mientras que merodea entre ellas. En ese merodeo uno se siente asediado por ellas; la distancia es siempre una distorsión, en buena media siniestra, de la relación.

(Andy Warhol, *Nine Jackies*, 1964), pero también un conjunto de obras de autores que, aun de un cuestionable segundo orden en el momento de la eclosión pop, muy probablemente por la orientación de sus trabajos, los posteriores estudios visuales, artísticos y estéticos han mostrado el enorme potencial, también semiótico, en ocasiones tan excepcional como inusual en el contexto de su producción.

Que Edward Ruscha, *Sin título*, 1970, dedique una fotografía a un pastelito como el icono de referencia alimentaria de esto que es popular, efímero, barato, producido en serie, joven, divertido, sexy, ingenioso y un gran negocio, da a entender la ironía respecto al carácter artificial y poco artificioso de la imagen... Que Claes Oldenburg recurra en *Giant Fagends*, 1967, a la desproporción, a la monumentalidad de lo banal, supone una alerta sobre el consumo. Oldenburg cuestiona la banalidad del pop y descubre en él una angustia tan inesperada como atractiva en esa crítica a uno de los tópicos más pop de la sociedad de consumo que obstaculiza solo por su dimensión.

El pop siniestro incide muy especialmente en hacer pensar, en hacer crisis sobre y desde la imagen. Muy especialmente ahora en el caso de la activista Judith Bernstein con su *L.B.J.*, 1967, una obra que expresa el canto del cisne del pop desde sus símbolos: la frustración y la rabia que le provocaba la Guerra de Vietnam²³ se expresa por medio de la estética de la bandera norteamericana, junto a otros guiños, para mostrar a Lyndon Johnson, trigésimo sexto presidente de los EEUU, que toma el poder tras el asesinato de Kennedy, con las proclamas de reconocimiento de los derechos civiles, igualdad entre blancos y negros, contratación no sexista en la Casablanca, pero que es recordado por la Guerra del Vietnam, la desigualdad, etc. Por medio del collage, la introducción de los elementos de la vida cotidiana en la misma obra. El pop *siniestro* se apropia, como vemos aquí, de la vertiente reivindicativa, pero también indicativa e intempestiva.

Si como ya veíamos con las colillas y hamburguesas gigantes de Oldenburg, la cultura pop es la cultura del consumo, la elección como crítica a esta cultura consumista no puede estar mejor representada que con una imagen no titulada de William Eggleston de 1972. En ella un congelador, no solo atestado de comida sino de escarcha y hielo, de perfiles confusos, traslada al espectador una imagen saturante hasta el paroxismo. El carácter siniestro se potencia aún más por la necesi-

23. En este sentido también se recogía en *Sinister Pop* la obra de Peter Saul, *Saygon*, 1967, donde realizaba toda una mistificación, no sin cierta deformación, de medios artísticos más pop, el cómic, la caricatura, realizados con una voluntad fallida, pero que contrastan con la rotundidad de la leyenda crítica ante la Guerra del Vietnam: "Estos blancos matan a hombres que viven en Saygon". La introducción de los elementos pop, de los colores en una estética plana, no hace sino potenciar el contraste siniestro entre lo banal y lo capital.



Giant Fagends
Claes Oldenburg
(1967)

dad de captar el sentido con una trama, y nos preguntamos de quién será ese frigorífico, quién y cómo se vive en esa casa... Lo siniestro es una categoría visual, pero por el desencuentro que se produce entre el objeto y el sujeto que percibe, es también una categoría de tan enorme carga intelectual, epistémica²⁴, que su contrario resulta ridículo. Muy especialmente para lo siniestro, la simulación es el antídoto perfecto:

24. William Eggleston, *Sin título*, c. 1960-1965. Me refiero a la imagen de unos grandes almacenes norteamericanos, con el aparcamiento a la puerta, repleto de silletas de playa, entre expuestas y de uso, en donde entre coches aparcados y en movimiento, y gente con sus compras, un preadolescente alza sus brazos posándolos en su cabeza y mirando a donde no se puede ver insinuando con su gesto y rostro, el reverso siniestro a una sociedad de consumo. Por otra parte, resulta siniestro el Pabellón de España en la 50ª Bienal de Venecia cuando Sierra no deja que nadie que no sea español entre al pabellón. Una feria internacional de arte contemporáneo, donde cada país tiene su pabellón, ese pabellón se le encarga a un artista. Sierra opta por una estrategia de castración de la mirada. Al no dejar entrar a nadie que no posea pasaporte español, en el relato que se construye se habla precisamente de una ausencia. No hay escenario más idealmente fluctuante para los sentidos; todo cabe tras una entrada reservada, y mejor abono para el cultivo de una imaginación que compone mal porque tiende a la completud de los objetos, y no puede imaginar que dentro no hay que ver.

su desactivación. Algo deja de ser siniestro cuando nos parece que es simulado, que es fingido, también que genere sensación de ser intemporal o arquetípico, pero también lo superficial o banal²⁵. O dicho de otra manera, se ha de evitar la desacralización de lo siniestro ya sea por exceso o saturación (impidiendo la reconciliación en el reconocimiento) o por defecto, por mera simulación (no activando la necesaria reconciliación)²⁶, esto lo desactiva. O lo desactivaba en el contexto del pop...

V.

Terminaré comparando estas últimas imágenes y referencias con las de *Come and see*²⁷ de Jake y Dinos Chapman, pues nos permitirá tomar conciencia de la evolución de lo siniestro en la cultura visual, de su presencia y relevancia. La exposición pudo verse en la londinense *Serpentine Gallery* el invierno del 2013-14.

Ven y mira suponía ya en su apelación una determinación incómoda. Su visión/lectura ponía en evidencia la realidad aplastante de la cultura visual y ello muy a pesar de los resortes morales, contrarios y contradictorios, que se activaban: sin duda la imagen del Ku Klux Klan (KKK) trasciende lo meramente estético. Que integrantes del KKK formen parte de los que son espectadores de la exposición todavía es mucho más siniestro, pues fuerza a una misma consideración a todos los presentes. Uno se ve involucrado en el debate de lo moral o políticamente incorrecto al compartir el espacio y la actitud del que mira. Lo siniestro, por no extendernos, se cifra en que no solo con el aludido KKK se viola precisamente el estatuto del orden. Hay otros elementos que resultan a todas luces desmedidos:

25. Omar Calabrese. *Op.cit.* p.178:

“Se ha ironizado muy a menudo sobre los estilos oscuros tanto en el ámbito literario, cinematográfico, artístico, como en el filosófico, crítico, metodológico. En muchos casos, indiscutiblemente, cuando la oscuridad llega a ser estereotipo, alcanza el humorismo involuntario”.

26. José Luis Brea. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005. Es en el sentido que se indica con la cita siguiente con el que cabe entender por qué Jean Baudrillard denominaba al pop como lo antisiniestro. En la página 220 escribe John C. Welchmann:

“Aunque la construcción del Pop según Baudrillard se organiza alrededor de su representación de objetos, en vez de figuras (o incluso de figuras concebidas como objetos) la vehemencia de sus comentarios deja claro que prácticamente todas las condiciones de posibilidad—tal cual las describe Freud—para la generación de lo siniestro han sido eliminadas. (...) Los propios cuerpos se configuran como objetos planos y, al perder estos campos, queda muy poco o ningún margen para el retorno de las experiencia o emociones reprimidas, o para la generación de complejos descritos por Freud...”

27. Puede verse en el siguiente enlace un breve recorrido por la exposición en la *Serpentine* con algunos comentarios de su *curator* Jochen Volz <http://goo.gl/uCn27z>



Judith Bernstein
L.B.J.
(1967)

miembros del KKK mirando como un observador más los diminutos objetos de una vitrina; parte de un cuerpo no completo, exagerado, fíjense en el vello, que compartiendo espacio se contrapone a otros cientos de pequeñas figuritas, trec., etc., y todo ello dificultando su cierre significativo. Y ello urge, pues está en juego lo que los hombres hemos ocultado desde los inicios²⁸, en el margen de la representación artística: la guerra, la muerte y el genocidio, junto con el omnipresente consumo y el ocio, en sus símbolos más universales, junto a crucifixiones.

Come and see despliega toda la imaginería contemporánea, la mistificación, la hibridación de regímenes, de ficción y de realidad. Hitler con unos globitos como si estuviera en un parque de atracciones... Miles y miles de piezas, de miniaturas, trabajadas una a una, y dispuestas de esa siniestra manera: quien pasa y ve, ve; esto es, ante el peso de

28. La mistificación aparece aquí recurriendo al paleolítico, pero también al imaginario de la *Guerra de las Galaxias*... toda una plástica, un escenario, para encajar las reflexiones de la iconosfera de Román Gubern, pero también de la actualidad, desde el bisonte de Altamira.



William Eggleston
Untitled, C.
 (1972)

la cultura visual, obliga a cuestionarse pero también a reubicarse, a ponerse en un punto donde las imágenes sean soportables, aunque sean siniestramente soportables.

En conclusión, el cotejo visual-estético-artístico de lo siniestro permite estudiarlo en la dialéctica de la comunicación entre el individuo, la sociedad y la época concreta; todos ellos condicionantes y conformadores de los modos de representación y comprensión de las diferentes categorías estéticas y de los distintos productos visuales, y, sin complejos, también de lo siniestro. Pues forma parte, no solo por su mayor visibilidad —y representando a la sociedad que nosotros mismos hemos construido—, del modo de ver de nuestra época, tal y como muestra la cultura visual, determinada por un conjunto de aspectos históricos, culturales y epistémicos. Era, pues, necesario reconocer a lo siniestro en su peculiaridad y en el modo en que también ha contribuido a la construcción visual de lo social, aunque también cómo ha formado parte, junto a otras categorías estéticas, de la construcción social de lo visual.

Estamos rodeados de imágenes... como nunca antes (y también para lo siniestro) había sucedido...



Lee Friedlander (. B 1934)
Sombra, 1965, impreso 1973, a partir de 15 fotografías, 1975
 Gelatina de plata montada sobre el papel, 39,1 × 50,8 cm

Referencias Bibliográficas:

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Ed. Orbis, Madrid, 1983.
- Brea, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Barcelona, 1989.
- Descartes, René. *Reglas para la dirección del espíritu*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro", en *Obras completas* vol. II. Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- Gibson, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1979.
- Gubern, Román. *Del bisonte de Altamira a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Edaf, 2002.
- Martin, Jay. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, Madrid, 2008.
- Perniola, Mario. *El arte y su sombra*. Cátedra, Madrid, 2002.



- Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid, 2006.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral, Barcelona, 1982.

