

J. Pablo Hernández H. (*)

La filosofía de la cultura como filosofía del futuro. La imagen como técnica cultural de modelación del futuro en el pensamiento de Thomas Macho

Resumen: *En este artículo se investiga la posibilidad de una filosofía crítica de las técnicas culturales que se desarrollan con la imagen, en el trabajo del austriaco Thomas Macho. El poder fundamental de las imágenes se encuentra en su capacidad de modelar el futuro. La filosofía de la cultura y la antropología filosófica se renuevan, en su valor crítico político, por medio de la interpretación de esta potencia de la imagen, de cara a los procesos culturales por los que se establece una disputa del futuro que afecta decisivamente la capacidad transformadora y de transformación de nuestras sociedades.*

Palabras claves: *Técnicas culturales. Cultura visual. Modelo. Cuerpo. Vida.*

Abstract: *This paper explore the possibility of a critical philosophy of the cultural techniques developed by the image, stated in the work of Austrian Thomas Macho. The fundamental power of images lies in their ability to shape the future. The critical political value of the philosophy of culture and philosophical anthropology are renewed, through this interpretation of the power of the image, in the context of cultural processes that give rise to a dispute for the future which decisively affects the transforming capacity of our societies.*

Key words: *Cultural techniques. Visual Culture. Model. Body. Life.*

1. Introducción

Dentro de las teorías contemporáneas de la imagen, desde los estudios visuales, la historia y teoría de las artes, la filosofía, la historiografía o las ciencias de la comunicación, se ha impuesto un modelo de interpretación de la imagen que la vincula de manera estricta al pasado. Este modelo, que puede ser llamado el modelo de la memoria, hace de las imágenes documentos del pasado, herramientas de verificación de acontecimientos sucedidos, instrumentos para la fijación de tradiciones y, por lo tanto, dispositivos para la generación de arraigo e identidad.

En su reciente trabajo *Vorbilder*¹ [Modelos/Ejemplos], el filósofo austriaco Thomas Macho (2011)² desarrolla un modelo complementario al de la memoria. Allí, este autor se propone relacionar el análisis de una serie de imágenes con las técnicas culturales propias de la previsión, proyección, predicción y concepción del futuro. Técnicas culturales antiguas como la lectura de la mano, la ilustración de mitos del porvenir, los calendarios o las mismas obras de arte, se combinan con técnicas contemporáneas del cine, la industria cultural, la política y el negocio del espectáculo, para presentarnos un panorama de las formas contemporáneas de investigar el futuro.

La imagen, para Macho, es una técnica cultural que no se vincula exclusivamente con el pasado, sino que desarrolla una potencia singular con el futuro. En la época contemporánea

el único hecho que tiene un significado ético universal es la difusa pero general percepción de que las cosas no deben y no pueden seguir igual. Ante tal hecho, se debe plantear la pregunta sobre cómo puede y cómo debe cambiar su vida el ser humano (Sloterdijk, 2012). Esta es la pregunta por los modelos y los ejemplos que tenemos, que creamos, que intervienen en nuestras vidas condicionando decisiones, juicios y acciones. El imperativo que nos indica cómo cambiar nuestras vidas parece no venir ya de un futuro de largo plazo, utópico, colectivo e integral, parece no venir de las obras de arte o de los grandes relatos míticos, basados en los viejos hábitos de la solidaridad o, al menos, de la convivencia para la sobrevivencia. El imperativo parece hoy venir expresado a través de amenazas excepcionales que apelan a algo, finalmente, no representable, inmenso, inimaginable: la catástrofe global (Macho, 2011, 457).

Mientras las tareas de la imagen respecto del pasado se establecen en un proceso cognitivo positivo, esto es, a partir de un cotejo entre pruebas empíricas, fuentes, eventos objetivos y testimonios, el papel de la imagen en relación con el futuro se establece en un proceso creativo prospectivo, esto es, a partir de una potencia de experimentación propia del prever, predecir y concebir. Con este otro modelo complementario Macho pretende plantear, para su estudio, análisis y discusión, la pregunta por los roles que esta potencia asume en la época contemporánea, como modelación de lo humano a través de la modelación e investigación del futuro. Para ello se hace necesario el replanteamiento del concepto de imagen como forma con una serie determinable de funciones en las sociedades contemporáneas, pero también se hace necesaria una historia crítica de la cultura en combinación con una filosofía de lo humano como producto de la intervención de poderes modeladores del futuro. La imagen vendría a ser la técnica fundamental dentro del ejercicio de dichos poderes (Macho, 2011, 25).

Desde nuestra lectura crítica del trabajo de Thomas Macho la articulación entre las diferentes investigaciones del futuro tiene lugar en la reconfiguración teórica y analítica de las relaciones entre términos como los de 'forma', 'vida' y 'modelo', 'cuerpo', 'muerte' y 'exposición'. Entre

ellos se teje una posibilidad de sentido de las relaciones entre imagen y futuro, así como una filosofía de la cultura preocupada por el carácter político, ético y vital de nuestros actuales modelos de futuro.

2. Forma y vida

El concepto *forma*, asociado tradicionalmente al concepto *cosa* pero también al concepto *imagen* y de manera más compleja al concepto *idea*, le ha servido a la filosofía para designar aquello que determina un objeto en relación con el resto de cosas que componen el mundo. Su aplicación puede referir a una singularidad, en cuyo caso *forma* refiere a la configuración que distingue a un individuo del resto de los individuos de su especie; también puede referir a una individualidad, es decir, al carácter o definición que un grupo de individuos comparte y que lo hace pertenecer a la misma especie, un principio común a cada uno de los miembros de un conjunto, que lo hace formar parte del mismo conjunto. En un sentido se trata de un principio de diferencia, mientras en el otro se utiliza para la composición de un principio de identidad, que en muchos casos es material y en muchos otros es un principio de naturaleza esencial. Estas dimensiones se reúnen de manera dialéctica en la filosofía de la cultura,³ dentro de la que el concepto *forma* ha de ser investigado en el proceso a través del cual cada elemento de una cultura se concreta en un objeto, en un cuerpo, en una figura espacial determinada. Esto es lo que la historia del arte estudia cuando se dedica a investigar, por ejemplo, el retrato, en sus diferentes formas históricas entre diferentes estilos, escuelas, contextos, artistas y épocas. Un determinado retrato, antes de ser estudiado como parte del arte de hacer retratos, ha de ser definido como tal, ha de ser partícipe de la definición de la forma *retrato* y de un momento de la historia de esta forma, ya que de otro modo no podría ser identificado. Al mismo tiempo ha de ser estudiado como una singular expresión o manifestación del arte del retrato, única, distinta y no confundible con el resto de retratos, incluso en el caso de otros retratos del mismo modelo

y realizados por el mismo pintor. Dicho de otro modo, la filosofía de la cultura toma el concepto *forma* para, con él, estructurar dialécticamente sus investigaciones. Los objetos que estudia la filosofía de la cultura aparecen simultáneamente como una singularidad y una individualidad. El concepto *forma* remite, como vemos, a la relación entre los accidentes de un particular, que lo hacen singular, y las constantes que lo hacen especie.

La forma, para la filosofía de la cultura, no debe ser asumida con carácter axiomático, esto es, concediéndole el carácter de aquello que es evidente y que se acepta sin requerir demostración previa. El detalle realmente interesante se encuentra en que, por lo tanto, la filosofía de la cultura se revisa a sí misma constantemente en el hecho de que no asume la forma de sus objetos de investigación, ni la forma como objeto de investigación, sin tener que realizar un examen de los modos culturales, las lógicas, dinámicas, fuerzas y conflictos, por medio de los cuales se construyen categorías, diferenciaciones, agrupaciones o taxonomías del mundo material que nos rodea, de sus formas. En la base de toda filosofía de la cultura hay entonces una filosofía crítica del objeto, es decir, una filosofía que aborda como un problema la forma de un objeto, pero como expresión de un proceso de *formación* [*Gestaltung*], en el sentido de un proceso de producción de algo que es simultáneamente e inseparablemente una singularidad y un individuo, una forma particular y una especie.

En medio de los extremos de la invisibilización de la forma por la concentración en el contenido, por un lado, y el extremo de la disección formalista, por el otro, la filosofía de la cultura propone un estudio genealógico de las formas. En este estudio la forma es un principio creativo que se expresa en la cultura ya en sus desarrollos mitológicos, pero con consecuencias sobre las esferas de lo político, lo ético, lo metafísico y lo científico. Y esto es así porque en las formas culturales se manifiesta la creatividad implicada necesariamente en las diversas estrategias que desarrolla el ser humano para formular un orden, un *cosmos*. La creación, las producciones culturales en las más diversas esferas de la vida humana y la necesidad de referencia de todo discurso a un orden, se basan en el principio de la *formación*.

Todo objeto cultural posee una forma que remite a una actividad humana consistente tanto en una fijación de lo previamente diseñado y concebido, como en una experimentación con la previsión, la predicción, la proyección y concepción de lo aún no existente. Desde el punto de vista de la variable tiempo, esto significa que la cultura, en la medida en que se organiza como un conjunto de técnicas para dar forma y para administrar formas, es un juego permanente entre el pasado, el presente y el futuro. Toda forma ha sido producida en razón de una referencia al diseño previo, al pasado, y en tanto que objeto de lectura en el presente nos ofrece la oportunidad de revivir el momento pasado de su concepción y de su diseño, hacerlo presente. Por otro lado, toda forma en el momento de su percepción, lectura, uso e interpretación tiene lugar en el presente. Como forma del pasado se incorpora en el presente, en la *vida*. Pero, aún con mayor fuerza, cada forma, tanto en el momento de su diseño, de su concepción, de su producción como en el momento de su recepción, guarda un vínculo estrecho e inevitable con el futuro, con lo posible, con lo porvenir.

Cada forma esboza, muestra, recomienda, formula, impone o provoca un determinado orden para el futuro. El epígrafe que abre la introducción del texto de Thomas Macho deja claro de inmediato cómo esta dimensión futura de toda forma e imagen no se reduce ni al análisis formalista ni a la abstraída interpretación del contenido, sino que se trata de una dimensión que se incorpora a la vida de manera crucial como motor y molde de sus modificaciones y configuraciones. Tal y como es citado, Jean Genet escribe en *El funámbulo*: “La persecución de tu imagen, es pues una fiesta. Pero si alcanzas esta tu imagen es La Fiesta” (Macho, 2011, 17), para señalar que no hay posibilidad de una representación de la vida sin un modelo, sin un ejemplo, que debe estar almacenado en imágenes, en formas. La diferencia entre “una fiesta” y “La Fiesta” expresa poética y claramente la representación de la vida como resultado de la persecución de un modelo y una meta en el futuro a través de imágenes y de formas (Macho, 2011, 8). El estudio de la genealogía de una imagen es, en tanto que forma, el estudio de las técnicas de modelación del futuro.

En la época contemporánea es común encontrarse con maneras coloquiales de replantear los viejos prejuicios platónicos sobre las formas, sobre las apariencias. Estas son posiciones que desprecian el estudio de las formas porque con ellas, supuestamente, no se trata más que de ornamentos, cuando no directamente de engaños, mentiras, simulacros y armas de manipulación. La forma, se afirma comúnmente, es una envoltura sin importancia, lo desechable de una cosa, aquello que encierra lo verdaderamente importante, o lo único verdadero, la forma no es más que mero marco, un contorno.⁴ Sin embargo, también en la época contemporánea la apariencia, la forma y la figura han mostrado su papel predominante en el mundo de la vida y en el cotidiano vérselas con el mundo. Hoy reconocemos que la forma es un principio creativo y no solamente un ornamento, que pasa de ser un encierro, un estático y preciso marco, a ser un principio creativo, cultural y vital. Aquella visión estática de la forma ha sido sustituida por un pensamiento de la forma en el tiempo, de la forma como un proceso, como un devenir y como un acto de formación. De este modo la forma es un principio creativo que ha servido por siglos a la separación elemental de *cosmos* y *caos*, no solo en su alcance simbólico, mitológico y religioso sino también en su alcance político, económico-comercial, científico y artístico.

La filosofía no ha estado ausente de la reflexión cultural de la forma, mucho menos de la discusión por los modos de formación de nuevos órdenes y nuevos seres humanos; por el contrario, la filosofía es uno de los discursos que más modelos del futuro ha creado, que más activa y críticamente ha participado en la disputa cultural y social del futuro, dada su dimensión prospectiva y creativa, cognitivamente hablando. Por esto mismo la filosofía no solo discute sobre formas, modelos y ejemplos para el futuro, sino que utiliza y ejercita la producción de modelos y ejemplos, y la generación de órdenes alternativos en ocasiones con más fuerza que las determinaciones lógicas, argumentativas y dialécticas. Desde la Antigüedad clásica opera la filosofía con dos conceptos de evidencia, una discursiva y una epifánica, una evidencia lógicamente plausible se antepone a una evidencia de convencimiento

espontáneo. Ambos conceptos de evidencia se incorporan en determinadas formas y determinadas imágenes, a través de las técnicas culturales de la performatividad (hablar, gesticular), de la notación (escribir, leer), de la representación (dibujar, diagramar). En estas técnicas culturales los conceptos de evidencia toman forma para ser aplicados simultáneamente en la fijación de la memoria y en la modelación del futuro, en el recuerdo de los muertos y en la formación de los niños, en los museos y en las escuelas. De este modo lo evidente se hace forma e imagen, y la forma y la imagen se hacen configuración(es) de vida(s) [*Lebensformen*].

3. Vida y modelo

Por este vínculo tan determinante y operativo entre vida y forma, entre vida e imagen, se hace necesario notar que las imágenes no tienen sentido temporal solo en función de su relación con el espectador, en el presente, ni solamente en relación con las personas o cosas representadas, en el pasado. En la imagen, lo representado se encuentra con otro horizonte temporal. Porque las imágenes no representan solamente lo que espacialmente está comprendido en la tensión entre aquí y ahí, ellas representan también lo que ya no o todavía no está ahí. Toda “imagen de algo”, toda “imagen posterior” [*Nachbild*] es copia e imitación de ese algo, pero es simultáneamente un “modelo o ejemplo”, una “imagen previa” [*Vorbild*] de un mundo y un ser humano *otros*. Toda forma e imagen se constituyen en una tensión entre realidad pasada y realidad futura, entre la muerte y el renacimiento ceremonial, tal y como lo comenta Macho (2011, 56).

Diógenes de Sinope, el cínico, tal y como lo conocemos a través de los relatos de Diógenes Laercio, vinculaba la ausencia de forma de los seres humanos con la necesidad de desarrollar un sentido *cosmopolita* de la existencia y de la convivencia. Se decía que este filósofo salía a recorrer la ciudad entre sus rincones más tumultuosos, en plena luz del día, con una lámpara, anunciando que buscaba hombres y que no lograba encontrar ninguno entre aquel tumulto. La forma del hombre

no se encontraba en el presente de los hombres, ni en su pasado, se debía buscar en el futuro del hombre *cosmopolita*, en el proceso de producción, formación (iluminación) de un nuevo orden. Platón, por su lado, considera las formas parte del proceso de alcanzar el conocimiento verdadero, que es, al mismo tiempo, una liberación política de los presos de la caverna y el alcance de la virtud y el bien en un progresivo ver las verdaderas formas eternas. Aristóteles, por su parte, había dejado sentado que forma y materia, idea y fenómeno, modelo y realidad forman una unidad central en un mundo definido por la suma de sustancias, es decir, de principios de modificación propia y ajena. Una unidad que luego Hegel dinamizará en el proceso de generación mutua de materia y forma, en la historia como un proceso que avanza a partir de una dialéctica en la que el contenido puede ser forma y la forma puede ser contenido. Pero las preguntas que nos hacemos sobre las formas provienen también del temor a grandes pérdidas, del miedo a lo amorfo, “un miedo que ninguna dialéctica ha podido ni puede detener” (Macho, 2011, 12).⁵ En estos y otros episodios de la historia del pensamiento la pregunta por las formas va más allá de la lógica y la dialéctica, expresándose como una pregunta central en la exploración de lo humano en general desde la antropología filosófica y la filosofía de la cultura. Nuestra sociedad industrializada, con su imperativo de modernización y su lógica consumista de corto plazo, ha trasladado esta función de la forma y del temor ante lo amorfo/atemporal, por medio de su dominio de las esferas de lo comercial, lo público y lo abierto, a todos los registros de la vida, de modo tal que vivimos en una relación fundamental con los modelos y ejemplos, poco a poco más intensa y directa que nuestra relación con el mundo fáctico, la naturaleza y los otros:

Dicho brevemente, un creciente número de personas vive hoy en un mundo de los modelos, de las formas, de las marcas y de los ideales que se propagan por medio de enormes y elevadas vallas y carteles publicitarios, de sensacionales y vertiginosos vídeos, por medio de *jingles* y *logos*; el proceso de globalización ha extendido, cada vez más y sin tregua, el cielo de las ideas (Macho, 2011, 13).

El estudio de estos fenómenos debe intentar esclarecer cómo en la vida contemporánea podríamos plantear la pregunta sobre lo humano, sin dejar de lado la investigación de las técnicas culturales, sin que la filosofía contemporánea de la cultura abandone su dimensión de filosofía política de la cultura. En el estudio de las imágenes, dicho de manera condensada, debe incluirse la investigación de las formas de modelar el futuro porque en ellas tiene lugar una disputa del futuro, de aquellos modelos y ejemplos que van a regir los juicios, acciones y decisiones de los seres humanos en el presente. Para Macho el concepto central, por su movilidad, maleabilidad, equívocidad y constante ambigüedad, es el de *Vorbild*, término alemán que contiene el sentido del término español ‘modelo’, tanto como el del término ‘ejemplo’. Mientras un *modelo* refiere a una forma anticipada, a un proyecto, ensayo, escala, miniatura o intento de una representación visual del futuro, un *ejemplo*, por su lado, refiere a la forma ideal y normativa de una determinada especie, que se presenta con una preeminencia y una prominencia que lo hace digno de ser seguido, o perseguido, por otros. Para poder tener acceso a las configuraciones de vida [*Lebensformen*], estas dos dimensiones de las imágenes modeladoras del futuro aprovechan todo tipo de recursos desde la ciencia y la tecnología hasta la fantasmagoría y la magia, pasando por lo erótico y lo político.⁶

Como hemos podido ver hasta acá, para esta filosofía de la cultura es necesario que la antropología filosófica se combine con una filosofía crítica de los objetos culturales como formaciones, como determinaciones del mundo por intervención de la cultura y de modelos de pensamiento no solamente filosófico, sino también mítico, mágico, religioso, científico o tecnológico. Los objetos culturales son producidos por técnicas culturales; entre ellas, en un lugar central, las imágenes. Con las imágenes los seres humanos no solo archivamos el pasado sino que esbozamos órdenes posibles, modelamos el futuro, y de esta forma intervenimos nuestra propia manera de ser, nuestra propia naturaleza y nuestras vidas. Las imágenes tienen, por naturaleza, un vínculo con el dominio sobre la vida, ya sea, por ejemplo, a través de la movilización

de utopías, de la segmentación del tiempo en los calendarios, de la fundación de identidades nacionales, de la segmentación social, el consumo y el entretenimiento.

4. Cuerpo y representación

El vínculo entre cuerpo y representación puede ser abordado desde diferentes perspectivas. De inmediato, se atiende a las maneras en que se producen imágenes del cuerpo. Desde esta primera impresión se puede decir que ellas se desarrollan a través de procedimientos creativo-productivos, de procedimientos indécicos o a través de procedimientos icónicos. Es decir, se desarrollan como una actividad productiva y creativa con la mediación de materiales y técnicas, se desarrollan como imágenes producidas *por* los cuerpos o como imágenes *de* los cuerpos. Imágenes producidas *por* los cuerpos podrían ser las huellas, las impresiones y los restos corporales humanos. Los cuerpos dejan a su paso, gracias a su actividad, como un indicio, como un índice o indicador de su existencia, imágenes. Pero las representaciones del cuerpo se desarrollan también como imágenes *de* los cuerpos, como representaciones basadas en la imitación, en la similitud, en la duplicación y la simetría entre modelo e imagen. Esta sería la diferencia entre una huella digital y un retrato del mismo cuerpo.

En este sentido, las imágenes suelen referir a los cuerpos que las han originado y que las han inspirado, de modo que se constituyen como sus ilustraciones. Las representaciones del cuerpo, para que puedan ser ilustraciones de este, tienen lugar gracias a dos formas distintas de distancia. Puede tratarse de una distancia marcada por la continuidad física entre cuerpo y representación, como en el caso de las huellas digitales o la firma [*pars pro toto*]. O puede tratarse de una distancia de discontinuidad física, como en las imágenes basadas en la similitud, como en un retrato, en una escultura de una persona o personaje determinados. Por lo tanto, de acuerdo con los diferentes modos en que se produce la representación de cuerpos, se puede decir, resumidamente, que

el cuerpo produce representación, a través de su trabajo productivo y creativo sobre una determinada materia y con el uso de determinadas técnicas; *el cuerpo es representado*, a través de imágenes y objetos tridimensionales; y *el cuerpo se representa*, a través de lo que él mismo produce y deja a su paso como vestigio de su presencia.

Pero, desde otro punto de vista las relaciones entre cuerpo y representación pueden ser pensadas de modo más complejo. Esto es, no solamente a partir de la descripción del procedimiento de representar y de sus diversos modos, sino a partir de las funciones que estas representaciones tienen cultural y socialmente, y a partir de las praxis sociales en las que intervienen y se ponen en funcionamiento.⁷ Este punto de vista es el que más interesa a la filosofía de la cultura. Justamente porque suma una dimensión crucial para entender las relaciones entre imagen, futuro y cuerpo. Esta dimensión es la que se resume en la afirmación de que *los cuerpos representan*. Como ya hemos mencionado, los cuerpos producen representaciones (acción productiva), son representados (objeto de representación) y se representan (dejan marca). Sin embargo, el cuerpo también puede ser el mismo medio de representación o, como lo dice Hans Belting, el cuerpo es lugar de imagen; de hecho, es el lugar de la imagen por antonomasia.⁸

Al principio productivo, al indécico y al icónico hay ahora que sumar el principio medial del cuerpo en relación con la representación. Estudiando detenidamente el funcionamiento de este principio medial del cuerpo respecto de las representaciones, Thomas Macho llega a la conclusión de que en el cuerpo la representación adquiere esa dimensión temporalmente heterogénea que le es propia. Esto quiere decir que en las imágenes del cuerpo se establece una simultánea referencia al pasado y al futuro. Las imágenes del cuerpo no solo cumplen la función de ser una ilustración de lo ausente, o el medio ficticio de su presencia, es decir, su re-presentación. Si observamos las imágenes de cuerpos que nos rodean y atendemos con cuidado a sus funciones, terminaremos notando que las imágenes de cuerpos sirven como recurso mnemotécnico, como medio y técnica de la memoria y el recuerdo. Esto parece claro, hasta obvio. Lo que parece menos claro

es cómo las imágenes, incluso las imágenes de lo ya pasado o lo ya desaparecido pueden tener relación con el futuro.⁹

Tal y como muestra Macho a través de los más heterogéneos y numerosos ejemplos de nuestra cultura medial, cotidiana y artística, las imágenes de los cuerpos humanos, por las que estamos rodeados constantemente, no solo almacenan recuerdos y memorias sino que almacenan, ponen en circulación y hasta imponen, expectativas y esperanzas. De modo que las imágenes del cuerpo cumplen hoy su rol como técnicas culturales de modelación del futuro. Este rol no es nuevo, viene de muy lejos y funciona a través de una serie de mecanismos políticos, psicológicos y mágicos que las ponen al servicio del control y el dominio sobre los grupos humanos. En las imágenes de cuerpos humanos, en su relación con la representación y con la mediación, en su funcionamiento como técnica cultural mnemotécnica y modeladora del futuro se combinan la dimensión utópica prometeica y la dimensión erótica pigmaliónica; una dimensión creadora de vida y esperanza, a través del artificio y el sacrificio, y una dimensión creadora de vida, amor y placer, de satisfacción del deseo, a través del artificio y la magia.¹⁰

La fabricación de figuras humanas prominentes e imponentes, no solo en sus dimensiones sino en cuanto se utilizan para marcar un lugar en el espacio o para marcar un momento en el fluir del tiempo es una constante cultural universal que se expresa bajo las formas de estatuas, estelas, relieves, altares y muñecos. En algunos casos se trata de seres humanos que, por ejemplo, se hacen estatua, en otros se trata de figuras humanas que asumen la capacidad de actuar o, directamente, toman vida, como en el caso más célebre del mito de Pígalión. En el caso de las estatuas, estas suelen marcar un punto temporal histórico que debe ser conmemorado, es decir, recordado en el futuro de manera cíclica. La relación que las estatuas establecen con el futuro tiene que ver con el hecho de que en su toma de posición espacial, primordialmente en el espacio público, interpelan a sus espectadores no solo para recordarles lo sucedido o a un héroe del pasado, sino para ser la materialización de la esperanza de nuevos testigos y nuevos nacimientos en el futuro, con

el mismo carácter enarbolado por el monumento, con las cualidades de la figura humana de la estatua. Cada estatua, en ese sentido, es una imagen posterior [*Nachbild*] de lo que ya ha sido, un célebre hombre del pasado, un mito fundador, un acontecimiento digno de ser recordado y revivido, un héroe que ha sido sacrificado en nuestro nombre (es decir, en nombre de los seres humanos de su futuro) y recordado por nosotros como perteneciente al pasado; y es también una imagen previa [*Vorbild*] que debe ser mirada a lo largo del tiempo como una marca que indica un futuro o la necesidad de pensar en el futuro, de lanzar hacia el futuro las hazañas del pasado como posibles hazañas por realizar frente a las amenazas que retornan. Las estatuas son imágenes que funcionan anticipatoriamente, tienen un sentido *mántico*, son la anticipación continua de un futuro que siempre está por llegar, tal y como se muestra en la famosa Estatua de la Libertad (*La libertad iluminando el mundo*), en la que la figura humana se representa dando un paso hacia delante con una antorcha en su mano, para iluminar lo que está por venir, ese espacio que no podemos ver y que representa el tiempo por venir (Warner, 2010, 14).

Frente a una estatua o escultura que representa la figura de un cuerpo humano nos encontramos frente a una combinatoria constante de atribuciones y de decisiones éticas, existenciales y políticas, además de frente a una combinatoria de conocimientos y comprensiones creativas que desplazan la concentración desde el recuerdo o lo recordado hacia el trabajo de la memoria. Toda escultura es una invitación a realizar un trabajo de memoria. Este trabajo de la memoria, como sabemos, es siempre un trabajo del futuro, de cómo hemos llegado a ser y de una evaluación de cómo estamos queriendo llegar a ser, en lo colectivo tanto como en lo individual.¹¹ El debate cultural de la memoria es también la sincronización, en la actualidad, entre la ausencia de lo que fue y la promesa de lo que será (o regresará). Los objetos portadores de una figura corporal humana son, en diversos sentidos, encarnaciones de promesas que circulan entre el pasado y el futuro. Desde las muñecas y los muñecos, con que niños y niñas juegan, hasta las estatuas que forman parte de los más célebres monumentos

de la humanidad y que convocan multitudes a su alrededor, desarrollan esta lógica del futuro y de la expectativa del ser humano. En este caso el recuerdo de lo que fue es al mismo tiempo la promesa de lo que será: “Lo que ya no está ahí, todavía no está ahí, retornará; y las expectativas de ese retorno se encarnan en la actualidad como modelos, como ejemplos” (Macho, 2011, 85).

Otro es el caso de las formas culturales e imágenes que se encarnan en el cuerpo y que son, no solo representaciones en el cuerpo sino parte del cuerpo, como es el caso de la importancia de la mano, de los gestos y del rostro. La historia de las técnicas culturales incluye una historia de las maneras en que el cuerpo se ha convertido en soporte y medio de imágenes y representaciones. Desde las marcas, cicatrices, impresiones, modificaciones y alteraciones del cuerpo, hasta las líneas de las manos, los movimientos, poses, muecas y gestos, y la misma configuración de los rostros, nuestros cuerpos son soporte y medio de imágenes que nos convierten en instrumentos de las técnicas culturales, incluso, por supuesto, de las técnicas que sirven para investigar y modelar el futuro.

La mano ha estado ligada, desde la prehistoria, al trabajo humano de la ausencia. La conexión entre la mano, el gesto y la palabra ha sido fundamental en el desarrollo de la conciencia humana y de sus recursos simbólicos, en el desarrollo del lenguaje y las formas de comunicación.¹² En un nivel básico se trata de cómo la mano ha funcionado para el ser humano como medio para hacer referencias a cosas que no son, que ya no son, que ya no están o aún no están (Macho, 2011, 39). La mano se convierte en un medio de presencia de lo ausente. La mano, incluso antes que el rostro, se ubica en una compleja situación, entre el cuerpo y el mundo, entre el propio cuerpo y los otros cuerpos, frente a los que no puede permanecer pasiva o receptiva, sino más bien, frente a los que debe actuar inmediatamente para su transformación, producción o destrucción. En estas operaciones de la mano se distribuye el amplio espectro de posibilidades de las técnicas culturales, que van desde la impresión y la inscripción hasta el uso, la exploración, la *manipulación* o destrucción del mundo y de los otros cuerpos. La mano es el instrumento de fabricación de la imagen del

futuro como *poiesis* y como *téchne*, a través de la significación, la creación y la representación, o a través de la destreza y la fuerza. Estas imágenes sirven para ocupar los cuerpos y utilizarlos como medios. Los gestos, las poses y las formas de los cuerpos son ostensivos, apuntan a algo o a alguien, no tienen finalidad en sí mismos, aunque estemos solos. Son una pausa en el tiempo que apunta al pasado y al futuro simultáneamente. Tanto el recuerdo y la memoria como la incertidumbre y la proyección, es decir, el futuro, tienen sus primeras formas simbólicas de aparecer, y sus primeras formas en la conciencia humana a través del uso de la mano como límite entre el cuerpo y el mundo, entre el cuerpo propio y los otros cuerpos (Macho, 2011, 51). La lectura de las manos, las huellas digitales, los gestos de oración y saludo, así como los gestos manuales que acompañan a la oralidad, mantienen esta naturaleza temporalmente heterogénea de la representación de ser un vínculo, una extensión desde el presente hacia el pasado y hacia el futuro (Macho, 2011, 104). Pero esto no significa que hay un solo vector del cuerpo hacia el mundo y los otros cuerpos. Todo esto implica una apertura de los cuerpos y por lo tanto la posibilidad de que estos sean ocupados. El aprendizaje del lenguaje de los gestos, las poses, las muecas y los ademanes es un proceso creativo solo en un pequeño y extraordinario porcentaje. En su gran mayoría, las formas de nuestro propio cuerpo han sido aprendidas socialmente y han sido canales para que determinados significados y modelos ocupen *nuestro* cuerpo.¹³

El caso más interesante y elocuente que analiza Macho en su investigación de la relación entre la representación, el cuerpo y la modelación del futuro, y el que mayor profundidad teórica les da a sus tesis, es el caso del rostro. Vivimos en sociedades faciales, en las que el entorno se percibe y se concibe plagado de rostros, en donde cultural, medial y domésticamente se producen rostros sin interrupción, y en donde se hace del rostro la medida de todos los sujetos, incluso más allá de los sujetos, también de algunos objetos: “rostros por todos lados [...] justamente en el momento de la decepción de los sueños y esperanzas humanistas, justamente, como ya lo enseñó Foucault, en el momento en el que el ser humano se desvanece como un rostro dibujado

en la arena”, afirma Macho (2011, 263). En estas sociedades faciales, los medios trabajan como maquinarias para la reproductibilidad técnica del rostro.¹⁴ El gesto, la pose y el rostro se componen como imperativos dentro del lenguaje corporal que en los medios se presentan como codificaciones que determinan conocimiento y reconocimiento, prominencia y distinción en medio de la fama y del paso de un yo particular a un Yo colectivo al que se le otorgan ciertas licencias para la modelación del campo moral de un grupo, de la nación o del globo (Macho, 2011, 266). El uso de todo tipo de esquematismos para producir rostros, como por ejemplo los dos círculos, o los dos puntos, muro blanco hoyo negro, tetillas ombligo, la carrocería de los autos, ventanas y puerta de una casa, y la omnipresencia de los mensajes faciales a través de la comunicación cotidiana, refuerzan la tesis según la cual el rostro no es una parte más del cuerpo, sino una especie de signo con la que corresponde una percepción propia que informa a los otros y a sí mismo lo que presentamos como yo.¹⁵ Ese yo, por lo tanto, es producto de un esquematismo formal dentro de múltiples lenguajes, de un proceso de formación, de una serie de decisiones, propias o ajenas, para la proyección de una presencia en el mundo.

5. Muerte e imagen

En el sentido que venimos presentando en este ensayo, se trata de nuevo, en el caso del rostro, de una técnica cultural al servicio de la representación e interpretación de lo ausente. Los rostros codifican, almacenan y ponen en circulación modelos y ejemplos por seguir en la modelación del futuro, en el proceso de imposición y difusión de ideales-reales (divinidades, santos, profetas, mártires, héroes) tanto como de reales-ideales (estrellas del espectáculo, reinas de belleza, presidentes y primeras damas, princesas y celebridades de todo tipo) para la dirección de las acciones, decisiones y juicios del ser humano del futuro.¹⁶

Toda esta exposición y análisis crítico de la producción de modelos y ejemplos en el campo social contemporáneo, por medio de numerosos

y elocuentes ejemplos de representaciones del cuerpo humano, que aquí hemos solo bosquejado, tiene dos grandes salidas según la teoría de Macho. Por un lado, Macho afirma que se da, en la época contemporánea, una modificación inédita de las formas de percibir la muerte que afecta decisivamente nuestra capacidad de transformación y de creación de modelos de futuro integrales, complejos y de largo plazo. Por otro lado, tanto las imágenes de los cuerpos humanos como las formas de enfrentar la muerte, señalan un marco temporal de corto plazo, individualista y efímero, basado en la exposición de la figura por medio de la circulación de dichas imágenes, más que de programas integrales y colectivamente discutidos de planificación y toma de decisiones tanto en el nivel social, político y económico, como en el nivel epistemológico, ético, estético y jurídico. Nuestra época es una época en la que la muerte se ha conjurado a través de la inmortalidad que, supuestamente, otorgan las imágenes.¹⁷ Es una época en la que el existir corre, en un porcentaje altísimo, por las posibilidades de tener y de ser imagen. La disposición de dichas imágenes a ser expuestas y a circular públicamente determina el carácter de ese concepto de existencia, le da un determinado valor y le otorga sentido. En este tipo de operaciones, entre las imágenes, los cuerpos y las formas de su exposición y circulación, se definen, hoy en día, nuestros modelos y ejemplos del futuro¹⁸ (Orbach, 2010).

La elemental dialéctica entre la ausencia y la presencia, que atraviesa las concepciones del espacio y del tiempo tanto como las concepciones de la vida y de la muerte, del pasado y del futuro, es lo que termina vinculando gestos, poses y rostros, estatuas, muñecos y figuras públicas, como formas para la modelación del futuro. Lo ausente no es solamente lo que se ha ido, lo que ya no está, lo ausente es también lo que no ha llegado a ser, lo que está por venir o por retornar. Como en el caso paradigmático de las máscaras mortuorias, nuestras culturas han aprendido a vérselas con el futuro en las imágenes de lo desaparecido. El testimonio visual que una máscara mortuoria ha dejado, es también la promesa constante del regreso de lo desaparecido. El culto a los muertos ha sido desde siempre la ceremonia del futuro, de su conjuro, de su proyección y de su modelación.

La máscara mortuoria, origen del rostro como técnica cultural, nos recuerda que no hay ningún rostro inofensivo en la medida en que todo rostro es signo de la todopoderosa ausencia, de lo que en ella se esconde, de lo que ella no muestra, sino solamente insinúa, promete, proyecta (Nougier, 1985). La invención de la fotografía y su popularización durante las últimas décadas del siglo XIX ha venido a renovar esta reflexión sobre la relación entre la imagen y la muerte. Con cada fotografía nos enfrentamos a la indiferencia entre muerte y vida. Esta indiferencia se reproduce con cada fotografía. Lo que ahora tomamos como vida, como parte de la vida, será, en no mucho tiempo, la imagen misma de la muerte, de lo desaparecido. Las teorías de la fotografía vinculan la imagen y la tecnología fotográfica con la muerte, sea con la muerte de seres queridos o con la propia muerte (Barthes, 1994), sea con la mortalidad en un sentido más general (Sontag, 1981).¹⁹ La sociedad contemporánea ha contrarrestado esta continuidad entre muerte e imagen con la lógica de exposición, suponiendo que el hecho irónico de que las imágenes son las únicas que sobreviven implica que el sentido y valor de la existencia se encuentra en el tener y en el ser imagen.²⁰ Es muy probable que la misma meditación sobre la muerte (*meléte thanátou / meditatio mortis*) haya aparecido en el momento en que la humanidad desarrolló grupos sociales complejos dentro de los que nace el ciudadano soberano que representa su propia muerte en complejos modelos simbólicos como el de la ciudad, país o reino de los muertos (Macho, 2011, 349). De este modo, la reflexión sobre la muerte, en un sentido cultural, y el desdoblamiento del ser humano en un sujeto trascendental y un yo empírico tienen lugar dentro del mismo proceso evolutivo. La conciencia de un yo empírico que se presenta frente a los otros en función de su singularidad y diferencia, por lo tanto con su propia injerencia en el grupo, y la reflexión sobre la muerte, comparten una posición de exposición de modo que se impone una conducta pública, física y espiritual “como si alguien mirara”. De hecho, toda reflexión sobre la muerte siempre se da a partir de una muerte aparente, de una muerte que se aparenta o se simula, de una puesta en escena de una muerte teórica. Este “mirarse desde otro superior o general”, que

no es nunca quien muere, da lugar al desarrollo constante de técnicas culturales para adelantar la muerte, en este sentido de simularla y aparentarla; estas técnicas culturales son las mismas que se desarrollan culturalmente para la exposición de la figura humana de un individuo particular. La exposición pública de un sujeto y la meditación sobre la muerte se desarrollan como principios fundamentales de la elaboración de imágenes, de formas por las que se busca tener influencia, o al menos, tener acceso a las formas del futuro.

Las figuras del cuerpo humano, sus gestos, su mano y su rostro, tanto en esculturas como en nuestros propios cuerpos, vinculan cuerpo y representación con la definición y configuración de tiempo y vida. El cuerpo alcanza este rol como representación del pasado y del futuro gracias a su carácter temporal, gracias a ser una constante de modificación. La relación entre la imagen y la vida es en realidad una consecuencia de la relación entre imagen y transformación, tanto con el cuerpo vivo, transformación constante, como con el futuro inevitable de la transformación de la vida en muerte. Autores como Maurice Blanchot, Hans Belting o como Jan y Aleida Assmann insisten en que la muerte es la que ha producido la primera imagen, la transformación de un ser viviente en una especie de cosa, con la que se refuerzan, individualmente, las potencias vitales de transformación y, colectivamente, el sentido de integración, comunidad, ascendencia y pertenencia. Las relaciones cuerpo, muerte y exposición tienen lugar en esta “encarnación visual” [*bildliche Verkörperung*] (Macho, 2011, 125), en este funcionamiento de técnicas culturales para que los cuerpos humanos vayan pasando, poco a poco, a ser elementos no de presencia sino de representación; en relación, primero, con la singularidad de una vida y una muerte, y luego en la comprensión general y tratamiento cultural de la vida y de la muerte.

6. Modelos, imágenes y control

Uno de esos modelos tiene que ver con la comprensión de las actividades humanas como parte de una dinámica constante de división y

de selección, como en *La República* de Platón, expresada política y colectivamente en una especie de arte general de la crianza y el cultivo, del rebaño y del individuo, del pastoreo social y cultural. Esto se fue convirtiendo en una metáfora visual, institucional y conceptual, hasta permear el concepto de ciudadanía y el mismo concepto de cultura, que guarda en su etimología su vínculo con el cultivo y la crianza. El campo de acción de las técnicas culturales se establece justamente a partir de los límites de esa división, de esa selección y crianza, en las que acciones y objetos simbólicos, técnicas, cuerpos, imágenes y medios entran en juego. El pastoreo del ser humano, su crianza, adiestramiento y domesticación enmarcan el gran campo de la modificación de las acciones humanas. Nuestro universo político ha trascendido los límites de lo que identificamos cotidianamente como la política, en la medida en que se organiza hoy en un sistema de la atención. Este sistema presupone la confusión, la complejidad, el no poder ver claramente, porque él mismo es generado por cada uno de los puntos de vista, porque en él la pertenencia ya no está regulada por el contacto visual, por el cara a cara, sino más bien por la experiencia de la ausencia, del trabajo simbólico y mediático (Macho, 2011, 80). Las distinciones sociales se producen en el orden de la visibilidad, lo más relevante se define a partir de las demandas de percepción y de las condiciones de percepción. La política es el arte de la exposición pública, un orden de las relaciones de visibilidad. En el orden de la visibilidad se imponen la distinción y la fama. La distinción y la fama son neutrales en cuanto a su valor, son amoraes, se rigen por la lógica de la exposición, por la economía de la visibilidad y por su reflejo en el comportamiento de las masas (Macho, 2011, 219).

7. A modo de conclusión: la disputa del futuro

El ser humano es un animal que se puede tomar su tiempo; eso significa, un animal con pasado y con futuro. La evolución y la hominización tienen entre sus grandes alcances el haber dado al ser humano una gran ganancia

de tiempo, justamente para pensar en el tiempo. Esta inversión de tiempo y de pensamiento, de representación y poder, implica una mediación, es decir, la producción de medios para la selección y conservación del pasado, para la investigación y modelación del futuro. A diferencia de los medios del pasado, a los que se impone el imperativo de la fijación, la verdad y la justicia, los medios del futuro deben poseer una riqueza polimorfa, abierta a la decisión, a las alternativas y a su dirección. Los medios del futuro se encuentran abiertos a la ambigüedad y la equívocidad.

Thomas Macho reclama una filosofía y una ciencia de la cultura que vaya más allá del lugar común del optimismo sobre el futuro como producto de la imaginación y la creatividad, y del futuro como mero almacén de esperanzas y sueños imposibles. Para este filósofo austriaco contemporáneo la filosofía y la ciencia de la cultura deben reflejar todo el dramatismo, la violencia y la trascendencia de una disputa social del futuro. Ciertamente, hay un optimismo infundado que viene de la filiación de la imagen del futuro con una supuesta libertad, autonomía y creatividad positiva de lo imaginado y lo pensado, de la imaginación y del pensamiento. Macho es radical en este punto: históricamente este optimismo ha sido puesto en ridículo constantemente, pues no tiene fundamento. Parfraseando el famoso escolio de la segunda proposición de la tercera parte de la *Ética* de Spinoza –sobre el cuerpo– Macho afirma que la imagen parece no agotarse en nuestras maneras de pensarla. Nuestra imaginación y nuestro entendimiento nunca agotan lo que la imagen es ni lo que la imagen puede. Nadie sabe lo que puede una imagen.²¹

En el contexto de la actual producción de imágenes, en la enorme diversidad de imágenes que funcionan como modelos y ejemplos el futuro es una de las preguntas a las que la mayor parte de las imágenes de hoy intenta dar respuesta. Todas estas imágenes son mágicas, fascinan sin obligación, su magia posee una cualidad estética. Pero hay imágenes que tienen un poder, una capacidad de actuar, una compleja relación entre acciones e indicaciones de conducta implícitas, como lo podemos confirmar en las esferas contemporáneas de la política, la guerra, la medicina y la investigación del clima, por ejemplo. Las

imágenes son hoy parte y manifestación de una conciencia tecno-mágica del futuro.

Las formas en que las culturas hacen visible el futuro se basan en una ausencia y en un no-saber. Nadie sabe lo que viene y toda anticipación de lo que no ha sido conocido tiene lugar por medio de formas no del todo legibles, formas que antes de ser claras y distintas deben ser objeto de descodificación e interpretación, deben ser pesadas en su diferencia singular, como imágenes del planear, modelar, prever, predecir, concebir y proyectar, muy distintas de las formas concretas en que el mundo y sus aspectos aparecen. Esto constituye una disputa generalizada por el futuro, por la conquista del futuro, por su visión y por su formación. Los modelos y los ejemplos, y con ellos las posibilidades de percibirlos, son atributos de quienes son, a su vez, ejemplares, de quienes gozan de la magia de la exposición y circulación, del poder de la atención.

La cultura se comporta como una máquina que toma las imágenes, todo tipo de imágenes, de muertos, de desastres, catástrofes y crisis, imágenes del pasado y de lo desaparecido, para sobreponerse al exterminio y a la muerte misma, procurando así que la imagen del muerto, del desastre, la catástrofe y la crisis sea *recuperada*, percibida dentro de un contexto de mejoramiento. Hay un tiempo, el pasado, en el que las cosas han sido nada, y existe un tiempo, el futuro, en el que las cosas regresarán a ser nada. Las técnicas culturales han aparecido, entre ellas la filosofía misma, para conducir y controlar la oscilación entre el ser y la nada. Thomas Macho pretende con este texto llamar la atención sobre la necesidad de estudiar a fondo, dentro de la filosofía misma, los procesos que buscan “formar”, “modelar” las poblaciones humanas del futuro, sus técnicas y sus horizontes mentales, sus estructuras conceptuales y lógicas, sus prácticas y consecuencias, tomando en cuenta que el dominio y el poder se definen culturalmente en el desarrollo, manejo y expansión de técnicas simbólicas.

El ser humano es un proyecto constante. Por esta razón se hace necesario recuperar la vieja antropología filosófica, que reconocía que es necesario formular la producción y formación del ser humano y recuperar su papel dentro de las discusiones sociales sobre la lección y la

selección, entre el educar y el mejorar, adiestrar y domesticar, criar y amansar, sobre sus diferencias de grado y sus diferencias en las prácticas sociales actuales. Esto es lo que ha intentado hacer Thomas Macho en su texto, hacer ver el papel de la imagen como técnica cultural al servicio del poder que se concentra actualmente en quienes (se) proponen modelos, ejemplos del ser humano del futuro.

Actualmente se ha producido en el centro de nuestro ideal de ser humano un giro que va de criar a ejercitar, practicar, ensayar, entrenar. El logro es hoy un asunto de entrenamiento y práctica, y el logro lo es todo hoy. El imperativo que Peter Sloterdijk toma del famoso poema de Rilke titulado “*Torso arcaico de Apolo*” se desarrolla, en el poema, como un mandato que viene de la persistencia y brillo de la representación de la divinidad, que aún en la piedra desfigurada y sin cabeza nos mira: “porque aquí no hay un sólo / lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida” (Sloterdijk, 2012, 35). Este imperativo es hoy algo muy distinto y expresa la búsqueda de la alegría momentánea del logro, una alegría contra la vergüenza del logro de los otros. El medio cultural que este cambio supone pasa por una sobreexposición del individuo y de su vida a la visibilidad de los otros, y viceversa.

Tal y como lo hemos mostrado en este ensayo, el futuro aparece culturalmente de manera binaria, es al mismo tiempo un juicio y una decisión. Mientras, por un lado, las profecías buscan respuesta en decisiones de quienes las reciben, por otro lado, y al mismo tiempo, se resguarda en ellas un comentario del futuro como proceso de formación [*Gestaltung*]. Por lo tanto, el futuro y sus imágenes deben ser tratados según el sentido o significado que tienen y con la relación que guardan con la experiencia en su dimensión profética, su dimensión alegórica y política. Se debe reconocer, entonces, que el poder de las imágenes es el poder del respectivo amo y señor de la aplicación o uso de las imágenes.

El estudio de nuestras concepciones del tiempo, desde el punto de vista de la antropología filosófica y de la filosofía de la cultura, no puede tener lugar sin el análisis de las técnicas culturales, esto es, sin el estudio de las formas, medios, materiales, modos de circulación y

critérios de relevancia que los objetos producidos por el ser humano desarrollan. De modo que, por un lado, el estudio del tiempo y de la historia se acerca a la materialidad cultural y a sus peculiares procesos y lógicas, ganando en la comprensión de nuestras representaciones del tiempo las dimensiones estética, política, medial y corporal; mientras, por otro lado, los objetos culturales y las técnicas culturales abordadas desde la perspectiva temporal ganan un carácter procesual que las libera del modelo de la memoria y que las coloca en un lugar predominante en las formas en que el ser humano modela su vida como futuro, tanto como control cuanto como disputa del futuro. Determinados problemas, como la relación entre la muerte y la imagen, analizados desde el desarrollo de determinadas técnicas culturales, como los calendarios, la fotografía y la fama, adquieren una historicidad particular constituida por una trenza de historia teórica del problema, de sus estaciones conceptuales y de sus diferentes modelos científicos de representación, y de historia de las técnicas culturales que las hacen visibles, legibles, representables. Es aquí donde la teoría cultural se encuentra con la filosofía, en la práctica de cierto anacronismo que libera la historia y el pensamiento de la linealidad convencional. Lanzar la mirada al futuro, investigar el futuro en las técnicas culturales, nos liga de otros modos con el pasado y provoca una reflexión política y ética sobre nuestra responsabilidad con el futuro. La antropología filosófica entendida como una filosofía material de la cultura, que al mismo tiempo es una historia de la cultura, del pensamiento, de la técnica, termina siendo entonces una filosofía de la cultura material. Pero esta filosofía de la cultura material guarda un estrecho vínculo con la urgencia, la emergencia y el temor que cada objeto incorpora en sí mismo. Enfrentarnos filosóficamente a este hecho es darle a la filosofía de la cultura una dimensión política crucial en la tarea de pensar, analizar y criticar el carácter de las formas de modelar el futuro que nuestra época nos impone, plagada de débiles, superficiales o catastróficas imágenes de la humanidad.

Notas

1. En idioma español el término alemán *Vorbilder* contiene los sentidos tanto del término ‘modelos’, como del término ‘ejemplos’. En adelante todas las traducciones al idioma español del texto original en alemán son del autor.
2. Thomas Macho es profesor de la Facultad de Filosofía III de la Universidad Humboldt de Berlín, Alemania (<http://www.culture.hu-berlin.de/tm/>). A su cargo se encuentra la cátedra de Historia de la Cultura. Doctorado por la Universidad de Viena se habilitó en filosofía luego, en Klagenfurt, con un célebre trabajo de fenomenología de las experiencias límite a través de las metáforas de la muerte (Macho 1987), tema que ha vinculado con la investigación sobre el tiempo, la violencia y los rituales culturales (Harrasser, Macho y Wolf, 2007; Macho, 2004, 2007a, 2007b, 2010; Macho y Kassung, 2013). Es fundador del Centro Interdisciplinario para la Investigación de las Técnicas Culturales Hermann von Helmholtz de la Universidad Humboldt de Berlín (<http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de>). Actualmente se encuentra vinculado con proyectos de investigación y altos estudios como por ejemplo: el Colegio Internacional de Altos Estudios Morphomata, en la Universidad de Colonia, Alemania (<http://www.ik-morphomata.uni-koeln.de>) y del Laboratorio Interdisciplinario Imagen, Conocimiento, *Gestaltung* de la Universidad Humboldt de Berlín (<https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/es>).
3. Nos referimos, con la expresión ‘filosofía de la cultura’, a la vertiente dentro de la historia de la filosofía que se ha preguntado por las condiciones de existencia de la cultura en general y de los despliegues culturales particulares en contextos históricos y geográficos específicos. Comprende la consideración filosófica de la expresión cultural del ser humano a través del lenguaje, la escritura, los mitos, las religiones, las artes, la economía, las técnicas y las ciencias (Burkard, 2000).
4. Nos referimos, con esta generalización, a las versiones idealistas del dualismo forma-contenido tal y como se han desarrollado dentro de la dimensión estética de la reflexión filosófica sobre el concepto de forma. Desde esta línea de pensamiento el concepto de forma es abordado ya sea como parte de la metafísica de lo bello, ya sea como parte del campo no sistemáticamente limitado de una actividad técnica práctica. Una discusión de dicha tradición, que se remonta hasta

- Platón (*República* 598b), puede encontrar el lector en las *Lecciones de Estética* de G. W. F. Hegel (1970, 142).
5. Macho (2011) presenta un extenso análisis de la paradoja apocalíptica de un “tiempo intemporal”. Y extiende este análisis a la historia de la filosofía, mostrando que hay una preocupación constante frente a la posibilidad de un futuro sin pasado y de un presente sin futuro, por ejemplo en Parménides y Heráclito. En la cultura occidental esta paradoja se ha expresado como un temor, que es apaciguado por innumerables técnicas de investigación del futuro en el presente. Las más celebres de ellas, la fijación de ciclos de tiempo en la mitología y la religión, la astrología y los horóscopos, que organizan el tiempo mediante la observación del cielo, produciendo un sistema de conjunciones y oposiciones de los planetas y cuerpos celestes a partir de determinadas figuras y procesos cíclicos.
 6. Ver: Bredekamp, 2010; Culiuanu, 1999; Foucault, 1980, 1999; Mitchell, 2005; Stegmann y Seel, 2004.
 7. Para una presentación sociológica de estas dimensiones de los cuerpos y de su presentación en la interacción social, ver: Berger y Luckmann (2005); Goffman (1981); O’Neill (2004). Para una aproximación antropológica ver: Wulf (2008); Wulf y Benthien (2001).
 8. Ver los capítulos *Medio–imagen–cuerpo; El lugar de la imagen*, en: Belting (2008).
 9. Ver: Macho, 2011, 81.
 10. Ver: Ovidio en Macho, 2011, 165.
 11. Ver: Assmann, 2006, 2007; Assmann, 1992; Macho, 2011; Weisman, 2012.
 12. Ver: Jaynes, 2000; Leach, 1993; Leroi-Gourhan, 1997; Nougier, 1985.
 13. Thomas Macho desarrolla esta idea de la propia ocupación del cuerpo a través del análisis de los diferentes saludos militares, del ritual del saludo en la vida cotidiana y del análisis de diferentes acciones, pinturas y fotografías que el artista alemán Anselm Kiefer crea, en las que reproduce su propia figura en escenarios elocuentes, adoptando la pose del saludo a Adolf Hitler. La serie de Kiefer se titula “Símbolos heroicos” [*Heroische Sinnbilder*].
 14. “El rostro es al mismo tiempo un medio de la vergüenza, de la culpa, y una permanente provocación, un imperativo categórico de su propia reconstrucción”, afirma Macho (2011, 332).
 15. El rostro, en tanto que técnica cultural, no puede naturalizarse como una constante antropológica o genética universal. En la historia de la representación, dentro de la evolución de la especie humana, el rostro es una invención relativamente tardía. A partir de la información con que se cuenta actualmente se puede afirmar que durante milenios no hubo representaciones de rostros. Ver en este sentido: Leroi-Gourhan, 1997.
 16. Macho explica detalladamente los procesos por los cuales las técnicas culturales toman parte en la transformación de la imagen del cuerpo humano del valor de culto al valor de exposición. La serialización, la reproductibilidad es parte de esta revolución que permite que todo regrese y vuelva, incluso en la misma forma. La diferencia entre el valor de culto y el valor de exposición de una imagen no se reduce a la competencia de su capacidad para representar una ausencia, va más allá. Por ejemplo, el desarrollo tecnológico de la fotografía acaba con el ritual e impone la vertiginosa circulación de los rostros mediados instalando en nuestra vida cotidiana una negación continua de la muerte. Ver en este sentido: Macho, 2011, 289.
 17. Según Macho, mientras las culturas del pasado se estructuraban en función del *gran* futuro, de un futuro a largo plazo, de la gran línea genealógica que sobrepasa al individuo, nuestra cultura se concentra más en la memoria, en la producción de legados consolidados o en su consolidación, y en un futuro de corto plazo, individualista y horrorizado con la muerte (Macho, 2011, 19).
 18. Macho desarrolla una interesante panorámica de las reacciones contra este paradigma contemporáneo del ser y del tener imagen. El tratamiento que nuestras sociedades le dan al suicidio, las diversas formas de violencia contra la imagen, la producción de formas e imágenes de los modelos negativos, de los malos ejemplos, la estética de la ironía, la comicidad y el entretenimiento como formas violentas de imposición de modelos, son algunos de los casos que pueden encontrarse presentados y discutidos por este autor en el volumen comentado.
 19. Las discusiones sobre el cuerpo de las modelos y su difusión como un “cuerpo modelo” son solo una prueba más de que el cuerpo es una estructura colonizada por la marca y el mercado. Paradójicamente la aspiración máxima parece estar en el no tener cuerpo. Los rostros de papel, ni los de la pantalla, requieren de un cuerpo. Macho revisa en este punto la importancia de un acontecimiento mediático como la muerte de la Princesa Diana de Gales, quien murió en un accidente automovilístico mientras huía de un fotógrafo. Esta muerte fue

Cubierta a nivel mundial con la puesta en circulación de miles de imágenes fotográficas de la princesa, irónicamente. En un reportaje al respecto en el diario *Frankfurter Allgemeine* el columnista Christian Geyer aclaró: “no va de muertes o de vidas, va de imágenes” (Macho, 2011, 208).

20. Macho analiza este punto con ejemplos de la fiebre, en los inicios de la fotografía, por capturar escenas de muertos, fantasmas, niños y niñas muertas, espíritus, condenados a muerte, juicios, etc. (Macho, 2011, 375).
21. Macho (2011, 288) ilustra estas tesis con la siguiente cita del filósofo alemán Ulrich Raulff: “De ahora en adelante [a partir de la difusión de la fotografía como una tecnología de uso comunicativo público], nadie carecerá de imagen, nadie vivirá ya sin rostro y sin imagen: entre 1870 y 1890 tiene lugar el nacimiento del *homo photographicus*, del moderno ser humano visual. Esta revolución cultural en occidente tiene el significado de un giro total de la definición del ser humano como imagen, como un ser que se define a partir del tener imagen o del ser imagen”. Ver sobre el uso social de la fotografía y la revolución que implica, Bourdieu *et al.* (2003). Ver también: Macho (2011, 283).
22. Spinoza escribe: *Etenim quid corpus possit, nemo hucusque determinavit hoc est neminem hucusque experientia docuit quid corpus ex solis legibus naturae quatenus corporea tantum consideratur, possit agere et quid non possit nisi a mente determinetur*. [Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine] (*E III*, 2, esc.).

Referencias

- Ariès, Phillippe. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: El Acantilado.
- Assmann, Aleida. (2006). *Erinnerungsräume*. München: C. H. Beck.
- _____. (2007). Der lange Schatten der Vergangenheit. *Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, Schriftenreihe* (633). Bundeszentrale für politische Bildung.
- Assmann, Jan. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.
- Barthes, Roland. (1994). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. México: Siglo XXI.
- Belting, Hans. (2008). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (2005). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Chamboredon, J.-C., Lagneau, G. y Schnapper, D. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bredenkamp, Horst. (2010). *Theorie des Bildakts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burkard, Franz-Peter. (ed.). (2000). *Kulturphilosophie*. Freiburg: Alber.
- Culianu, Ioan. (1999). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- Foucault, Michel. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____. (1999). *Estrategias de poder*. Buenos Aires: Paidós.
- Goffman, Erwing. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harrasser, K., Macho, T. y Wolf, B. (eds.). (2007). *Folter: Politik und Technik des Schmerzes*. München: Fink.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1970). *Werke in 20 Bänden – 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jaynes, Julian. (2000). *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Trade & Reference Publishers.
- Leach, Edmund. (1993). *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Leroi-Gourhan, André. (1997). *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid: Editorial Istmo.
- Macho, Thomas. (1987). *Todesmetaphern: zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- _____. (2004). *Das zeremonielle Tier: Rituale, Feste, Zeiten zwischen den Zeiten*. Graz: Styria.
- _____. (2007a). *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Fink.
- _____. (2007b). *Künste der Verneinung*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.
- _____. (2010). *Das Leben ist ungerecht. Unruhe Bewahren*. Salzburg: Residenz.
- _____. (2011). *Vorbilder*. München: Wilhelm Fink.
- Macho, T. y Kassung, C. (eds.). (2013). *Kulturtechniken der Synchronisation*. München: Wilhelm Fink.

- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nougier, Louis-René. (1985). *Pre-Historic Times*. New York: Silver Burdett Press.
- O'Neill, John. (2004). *Five Bodies. Re-Figuring Relationships*. London: Open University / Sage.
- Orbach, Susie. (2010). *La tiranía del culto al cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- Sloterdijk, Peter. (2012). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Madrid: Pre-Textos.
- Sontag, Susan. (1981). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Spinoza, Baruj. (1999). *Ethica ordine geometrico demonstrata*. Hamburg: Felix Meiner.
- Stegmann, P. y Seel, P. C. (2004). *Migrating images: producing-reading-transporting-translating*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Warner, Marina. (2010). *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. New York: Random House.
- Weisman, Alan. (2012). *El mundo sin nosotros*. Madrid: Debolsillo.
- Wulf, Christoph. (2008). *Antropología. Historia, cultura, filosofía*. Barcelona: Anthropos.
- Wulf, C. y Benthien, C. (eds.). (2001). *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg: Rowohlt.

(*) **José Pablo Hernández Hernández.**

Docente e investigador de la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, en las áreas de Tradiciones y debates filosóficos y de Filosofía práctica.

*Recibido: el martes 4 de noviembre de 2014.
Aprobado: el lunes 24 de noviembre de 2014.*