LA IMAGEN, ANFITRIONA DE LA HISTORIA

*Nicolás Amoroso Boelcke**

RESUMEN: A partir de considerar a la imagen como un receptáculo de la historia y un lugar de alta expresividad en el territorio urbano, el trabajo aborda los siguientes tópicos: la imagen, entre el estímulo externo y la condición interna; las concomitancias con olores y sonidos; el material que provee el inconsciente, producto del sueño; la fotografía como base de la investigación y sus características como imagen; la ciudad de la imagen, estableciendo el valor de la imagen y el sentido de la ciudad; Buenos Aires como ciudad metafísica en la propuesta plástica; los momentos espléndidos en la ciudad histórica y la suciedad cotidiana; las imágenes interiores, su concreción expresiva y su constitución desde lo aleatorio; la palabra, generadora de imágenes; construcción de imagen a partir de elementos existentes: el plano es el lugar por excelencia de la imagen; inmovilización del tiempo; anfitriona de la historia. Tratamientos plásticos en el tiempo. Inmovilidad e imágenes en movimiento. El cine, el videoarte y la conciencia.

ABSTRACT: Given the image as a vessel of history and an object of creativity in the urban environment, this article examines the following topics: the image, between external stimulus and internal condition; the analogies with smells and sounds; the oneiric additions provided by the subconscious; photography as the basis of research and its characteristics as an image; the city of image, creating its value and feeling; Buenos Aires as a metaphysical city in the art world; the wonderful moments in the historic city and in everyday society; internal images, their expressive manifestation and their concretion from that accidental; the word, producer of images, constructing images from existing elements; the plane is the perfect place for the image, the immobilization of time, and playing host to history. It further delves into the following topics: the management of art in time, immobilization and images in movement, the theater, video art, and the conscience.

PALABRAS CLAVE: imagen, Historia, ciudad, fotografía, cine.

KEYWORDS: image, history, city, photography, cinema.

RECEPCIÓN: 18 de julio de 2008.

APROBACIÓN: 25 de agosto de 2008.

* Departamento de Medio Ambiente para el Diseño, UAM Azcapotzalco.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

LA IMAGEN, ANFITRIONA DE LA HISTORIA

*Se dice de Fidias que en Aulis
hizo una imagen del dios Júpiter
que era tan hermosa, que reforzó
considerablemente la religión
de esa época.*

Leon Battista Alberti, Tratado de pintura

La imagen constituida por un conjunto de elementos vivos, se ofrece al espectador, palpita en su frente, mostrando sinuosidades y vericuetos. Así, en el monitor de mi mente aparecieron dos modelos.¹ Hay un desplazamiento de la mirada que juega con las ortogonales en el plano de registro; y una organización, un tanto más tortuosa, en la profundidad. El contacto de actuación del ojo depende del sentido que la *visión semántica* confiera a las impresiones visuales. Sólo la identificación de significados culmina el proceso visual y establece la relación con la realidad.² El hecho se complementa con los residuos de la memoria que articulan el conjunto, estableciendo comparaciones y resonancias. En psicología, la palabra “imagen” significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual.³ La sensación de entendimiento con la imagen (en realidad debería decir las imágenes en la dimensión que el fenómeno incluye un constante, interminable, cambio; pero a los motivos del presente trabajo, registraré una especie de instantes únicos, que pueden multiplicarse, con sus variantes), retoza con el placer y el distanciamiento. No pretende dominar lo real, sino que quiere llegar

29

¹ Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro, ensayos en un mundo del arte plural*, 2003, Barcelona, Paidós, p. 201.

² Hans Daucher, *Visión artística y visión racionalizada*, 1978, Barcelona, Gustavo Gili, p. 88.

³ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, 1985, Madrid, Editorial Gredos, p. 222.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

al corazón de lo visible.⁴ Los productores visuales, en los diversos campos de la comunicación, el arte y el diseño, escuchan ese diálogo interiorizado y quisieran incluirlo siempre en su trabajo o hacer de éste esa imagen. Algunas irán a parar en sus propuestas y otras se perderán en los laberintos de la distracción para asomar, tal vez, en algún momento, con una cierta reminiscencia de la experiencia pero con descuido de su origen. Esa aproximación al mundo cotidiano de la imagen pertenece tanto a lo real vivible como a referencias de otras especies visuales, auditivas o de cualquier orden. Incluso de la sinestesia, esa capacidad de transformar los sonidos en colores o viceversa, el equívoco en el que incurren muchos críticos y artistas que al hablar de la imagen no saben prescindir de su aspecto figurativo.⁵

La imagen

Un olor se instala, quién sabe por qué, en el cerebro, producto de otro igual o parecido, o por un ruido a él asociado. En fin, llega hasta allí desde el fondo del recuerdo sin pedir permiso ni establecer señales de su arribo. Aparece, convocado por impredecible circunstancia, sin ningún vínculo aparente o detectable. La impresión acústica de una cosa siempre es captada como atributo, mientras que la impresión óptica la captamos como si fuera la cosa misma.⁶ Ese aroma traslada al percibiente a un momento anterior, en el que probablemente se hubiera hecho notar por vez primera y, con ello, aparecen imágenes asociadas. Éstas podrán tener un cierto grado de independencia en la medida que se puede acceder a ellas por otras vías o conjunto de asociaciones. No afectan solamente al sentido de la vista, sino también a los oídos y al olfato; las sensaciones experimentadas por éstos son causadas asimismo por irradiaciones de las imágenes.⁷ La imagen, las imágenes, tienen

⁴ Mikel Dufrenne, "Pintar, siempre", en *La práctica de la pintura*, 1978, Barcelona, Gustavo Gili, p. 14.

⁵ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, 1977, México, Fondo de Cultura Económica, p. 19.

⁶ Hans Daucher, *ibid.*, p. 90.

⁷ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, 1998, México, Editorial Hermes, p. 211.

un determinado nivel de presencia que puede emocionar o hacer conceptual ciertos hechos y, como tales, participan de diversas entidades. Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación. Su eficacia se debe a que son “vestigio”, “reliquia” y “representación” de la sensación.⁸ La imagen original, aquella que sucedió una primera vez, se desprendió del objeto que la sustentaba para viajar más allá de esa *mera* circunstancia. Aristóteles decía que las imágenes son como las cosas sensibles mismas, excepto que no tienen materia.⁹ El o los objetos iniciales continuarán su transcurso generando nuevas imágenes en tantos otros seres las conservarán o desearán, transitoria o totalmente. De todas formas, permanecerán en la memoria de aquellos vivientes que, por cualquier motivo, la hubiesen almacenado, presentándose en forma aleatoria o convocada. Sartre dice que “la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia”.¹⁰

Desde el sueño

Al levantarme de la siesta pasé frente a mi estudio y mi mujer (esposa, compañera) había modificado la posición de la mesa donde se encuentra la computadora. Cuando la vi, se encontraba completando esa operación. Podía observar lo que hacía a través de la pared vidriada que se interponía entre nosotros; un saludo y continúe mi camino. Seguramente habrá visto mi gesto de extrañeza por ese cambio ya que me alcanzaron sus palabras.

—Lo hice así para que se pueda pintar la pared externa.

Me di la vuelta y, efectivamente, allí estaba ese muro, preparado para la aplicación de una nueva capa de pintura. Ya no podía verla a ella,

⁸ René Wellek y Austin Warren, *ibid.*

⁹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1999, México, Fondo de Cultura Económica, p. 651.

¹⁰ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, 1972, Barcelona, Seix Barral, p. 31.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

el muro me la ocultaba. Era el mismo que un momento antes fue de vidrio y ahora era de ladrillo. En el propio sueño no encontré contradicción por ese extraordinario cambio repentino, pero algo de angustia me habrá producido, porque me desperté comprendiendo que estaba en el sueño de la noche y no me había levantado de la siesta, ni mi estudio había sido modificado en la posición de sus muebles, como tampoco tenía una pared vidriada, era sólida, pero nadie estaba por pincelarla. Decidí pintar un cuadro de ese conjunto, un estudio vidriado y una hermosa moviendo una mesa para cambiarla de posición en ese lugar de trabajo que sí es el mío, aunque la mujer no.

La instantaneidad de la imagen, para variar su sino convirtiéndose en lo contrario, pertenece al terreno del sueño o de ciertas formas que actúan en el tiempo como el cine o la narratividad electrónica o el teatro con la maquinaria escénica y la iluminación. Esta circunstancia de cambio es propia también de la imaginación; en realidad antecede a los ejemplos de los medios recién citados, aunque puede quedarse en el terreno de la prefiguración, en el ámbito del cerebro. Imagen, una cualidad sensible presente a la mente en ausencia del estímulo sensible.¹¹ En el mundo de las cosas reales, la imagen puede adoptar esa articulación para el espectador cuando, parado frente a un cruce ferroviario, ve pasar a los vagones en una continua sucesión de cambios que se intensifica si el observador mira distintas partes del convoy, como las ventanillas, y pasa a las ruedas, por ejemplo. Similar impresión de transmutación experimentaría si se encontrase en ese vehículo mirando *pasar* el paisaje, rural o urbano, frente a su ventanilla.

Epidermis

Esta dimensión de la imagen, su variabilidad, su capacidad para ocultar lo que está detrás, o descubrirlo, tienden a configurarla como una lámina, como un hecho de bajo espesor y por lo tanto ligarla a lo superficial, a lo carente de volumen y, con ello, superfluo. El senti-

¹¹ Dagoberto D. Runes, *Diccionario de filosofía*, 1998, México, Grijalbo, p. 185.

do de la imagen misma y los códigos que se agregan al expresarse como tal desmienten esas afirmaciones que la caracterizan en un ámbito intrascendente. Metz aduce que ninguna imagen es pura, que cada una tiene, agregados o entretejidos, códigos socioculturales de toda clase.¹² Se puede vincular con la idea de capas de la imagen. Al *levantar* cada *lámina* se puede especular con los códigos que las articulan. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*”.¹³

La imagen vista como *piel de cebolla*, que es la denominación de un procedimiento muy usado en la animación cinematográfica y que ciertos programas computacionales destinados al mismo fin han incorporado. Esa sensación de capa delgada de la realidad que a veces transparenta lo que se encuentra en el siguiente nivel o también lo oculta, propicia la consideración de superficialidad asociada a la palabra imagen. Un factor vinculado a esta impresión es el mundo de la banalidad empresarial y la intrascendencia de la moda que convoca a *tener imagen*, es decir, a aparentar algo que no se es o declarar con ello a lo que se aspira. Ese universo de la *imagen* es contraproducente y dificulta su lectura real como lugar de la expresión, la comunicación y la profundidad de los mensajes. Imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado.¹⁴ Es posible defender el principio de que las figuras de superficie sean eco de la estructura profunda.¹⁵

¹² J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, 1981, Barcelona, Gustavo Gili, p. 226.

¹³ Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, citado en José Luis Brea, *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*, 2006, <http://www.joseluisbrea.net/>

¹⁴ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1998, Madrid, Ediciones Siruela, p. 69.

¹⁵ Eduardo Pañuela Cañizal, *La imagen y sus posibilidades de lectura*, 2002, México, VI Congreso Internacional de Semiótica Visual, Seminario de Investigación, Problemática Contemporánea de la Imagen, p. 11.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

Documento

Atender al pasado mediante la consulta de material fotográfico es una técnica que está presente en los trabajos de investigación de distinta índole. Proporciona una información valiosa como también lo fue antes la pintura. Las pinturas de la India Mughal, particularmente bajo el mecenazgo de su gran gobernante Shah Jahan (1592-1666), fueron de ambición informativa, pero de presentación ornamental. Así, en una dirección tienen una afinidad con las fotografías, mientras que en la otra tienen la complejidad de las joyas.¹⁶ Y si bien ésta sigue proporcionando elementos para captar una cierta perspectiva ideológica, los carteles chinos o la pintura abstracta, por ejemplo, no se atienden tanto como material documental, han dejado de *retratar* su época. El historiador del arte ha asociado el “impulso hacia la abstracción” con “el gran desasosiego interior que inspiran al hombre los fenómenos del mundo exterior”.¹⁷ En su reemplazo está la fotografía que, con su aspecto mecánico, da mayor garantía de objetividad. La fotografía tiene una característica que no comparte con ningún otro arte visual: la credibilidad.¹⁸ Gran parte de lo que sabemos y aprendemos, identificamos y deseamos, compramos y creemos, viene determinado por el predominio de la fotografía sobre la psiquis humana y este fenómeno seguirá intensificándose aún más en el futuro. Comparada con la pintura o el dibujo, la imagen fotográfica se ve como una representación inmediata, tanto en términos de sus medios de producción como de su consumo.¹⁹ Lo mismo puede afirmarse del cine, el video y la televisión, constituyéndose en un aporte más complejo, tanto en lo histórico como en la información contemporánea. Yo tengo muchos fragmentos de imágenes que nunca he aprovechado y que, por así decir, se desprenden de mis películas como la cabellera de un cometa. De todos los países que visito regreso con postales, recortes de periódicos, catálo-

¹⁶ Arthur C. Danto, *ibid.*, p. 335.

¹⁷ Vytautas Kavolis, *La expresión artística: un estudio sociológico*, 1968, Buenos Aires, Amorrortu, p. 135.

¹⁸ D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 1978, Barcelona, Gustavo Gili, p. 195.

¹⁹ Lynda Nead, *El desnudo femenino*, 1998, Madrid, Editorial Tecnos, p. 156.

gos, y carteles que arranco de las paredes. La idea que hay detrás de todo esto es la de sumergirme en ese remolino de imágenes y construir su geografía.²⁰

La ciudad de la imagen

La ciudad de la imagen coloca al valor imagen por encima de la ciudad, no se trata de la imagen de una ciudad que marcaría el *summun* particular de una de ellas, sino de cómo una ciudad puede aspirar y alcanzar el grado de imagen. En el primer caso contemplaríamos un registro de una existencia; aquí el repertorio conecta con la esencia del hecho urbano desde la subjetividad de quien lo percibe y manifiesta. Las categorías que partieron de la ciudad regresan hacia ella y la definen. Esa posibilidad de construir en la imaginación una peripecia inexistente o que, prevaleciendo, un obstáculo cualquiera impide verla: Atenas, siempre soñé con visitarla.²¹ Instalada en el recuerdo o la dificultad del contacto, el lugar de la imaginación genera ese sitio ausente que, como tal, adquiere la identidad de lo real posible. Incluso cuando se crean imágenes completamente fantásticas se incluyen en ella elementos sacados de la realidad objetiva, de la cual toda imagen es un reflejo, aunque en su conjunto no se corresponda con ella.²² La ciudad de la imagen es la expresión de una existencia que surge de sumar distintas ciudades que terminan por ser una sola que podría llamarse ideal. Lo que cuenta no es la obra en sí misma, su valor formal, sino el proceso intelectual que la obra desencadena en el observador, desbaratando sus tranquilas expectativas teóricas y visuales.²³ Una amalgama imposible en lo real, y si una de ellas predomina, las otras no terminan de complementarlo. En mi caso es Buenos Aires, pero no puedo colocarle la estructura de Madrid o regresar a vivir un momento de felicidad que marcó mi

²⁰ Chris Marker, *Vidarte. Festival de video y artes electrónicas*, 1999, México, CONACULTA, p. 96.

²¹ Auguste Renoir, citado por Hermann Ulrich Asemissen, *Jan Vermeer; El arte de pintar*, 1994, México, Siglo XXI Editores.

²² A. A. Smirnov y otros, *Psicología*, 1996, México, Grijalbo, p. 309.

²³ Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, 1977, Barcelona, Gustavo Gili, p. 48.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

lectura de esa ciudad. Tampoco puedo adjudicarle el metro o ciertas calles de París o transmitirle las emociones que experimenté allí. La constante transformación de la ciudad provoca un problema conexo, a saber, el del ajuste de la imagen al cambio exterior.²⁴ La circunstancia no es un hecho objetivo, es la mirada de alguien que vive la ciudad desde su urbe interna. El objetivo de las imágenes es dar al objeto un nombre nuevo. Para ello, para convertir al objeto en un hecho artístico, hay que extraer del amontonamiento de los hechos de la vida.²⁵ Así, es Buenos Aires la que fluye en la serie de pinturas que realizo, con un sesgo documental ya que se trata de un *documento del espíritu*. Lo que conforma la imagen, sea por un color dominante o la convivencia de formas contradictorias o ciertos grados de abstracción, hacen que el cuadro se desrealice en sus edificios, autos o personas. La impresión final, al decir de la crítica de arte Rosa Faccaro, es una ciudad metafísica. Una ciudad que no sólo es para alguien sino que se está definiendo y acomodando a la visión interior de ese particular observador. Cada cuadro responde, entonces, a la interioridad del pintor. Cada movimiento de cámara del video que compongo es una refutación a ese amor no resuelto por una ciudad que, perteneciendo por decisión, es ajena por dimensión. Es pensar desde la imagen. Intentar dar contestación al interrogante de cómo transmitir los conceptos mediante su uso. A medida que pintaba y dibujaba, un conjunto de ideas complementarias fueron surgiendo. Así, entender la conformación de la ciudad en el proceso histórico. Leerla en su condición urbana desde una poesía netamente ciudadana: el tango. Detenerme en la imagen de una esquina que resulta esquiva para sus protagonistas. O transitar una ciudad inventada tanto en su configuración como en su historia. Toda gran imagen es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma.²⁶ Poseer la casa ya es intrincado; poseer la ciudad, aunque sea la más pequeña posible, no se puede porque la ciudad es por antono-

²⁴ Kevin Linch, *La imagen de la ciudad*, 2000, Barcelona, Gustavo Gili, p. 194.

²⁵ Víctor Sklovski, *Cine y lenguaje*, 1971, Barcelona, Cinemateca Anagrama 5, Editorial Anagrama, p. 36.

²⁶ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 1965, México, Fondo de Cultura Económica, p. 104.

masia una heredad colectiva. Una ciudad que pudiera aprehenderse con el tiempo como una pauta de gran continuidad, con muchas partes diferenciadas y nítidamente vinculadas entre sí.²⁷ Lo propio de la percepción es pulverizar el mundo, pero también espiritualizar el polvo.²⁸

La imagen que se infiere del parágrafo anterior tiene que ver con la gran historia de calles y edificios. Todos los días se construyen esas vías, esos objetos que trastornan el comportamiento, y también está la historia menor, la cotidiana, que en el uso produce un cierto grado de detrimento. Hay una *estética* del desorden que lleva a esconder las imágenes en un cúmulo de elementos, papeles y objetos y que, a su vez, en su incertidumbre puede ser una imagen fascinante: la totalidad de lo confuso que oculta laberintos hacia momentos significativos. La ciudad sucia, desorganizada, en ocasiones potenciada por la lluvia, los callejones estrechos, la basura.

Comportamientos

La imagen se desliza de una zona a otra sin obstáculos y con pocos contratiempos. Participa tanto del universo ficcional como de la realidad pedestre. Consciente de las analogías literarias en la obra de Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Lawrence Durrell, Alice Aycock construyó laberintos y “meta-aparatos” arquitectónicos como metáforas de la desorientación de la vida moderna.²⁹ Es inventada por las palabras o dicha en una descripción o da vida a una metáfora. Comporta un sentido narrativo tanto en su presentación *congelada* como en la sucesión temporal de acontecimientos. Pertenece a la iconografía de las señales y los símbolos como a la exquisita elaboración del cine, la fotografía y la pintura. La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a

37

²⁷ Lynch, Kevin, *ibid.*, p. 20.

²⁸ Gilles Deleuze, *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, 1989, Barcelona, Paidós, p. 114.

²⁹ Schneckenburger Ruhrberg y Honnef Fricke, *Arte del siglo XX*, 2001, Madrid, Taschen, p. 562.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

las de teatro, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros.³⁰ En las culturas de todo el mundo, la representación gráfica de imágenes constituye el primer intento de expresar palabras mediante una comunicación escrita.³¹

Toda representación verbal de una realidad no verbal, según Gerard Genette, no es más que una ilusión mimética, pues “el lenguaje significa sin imitar” y por lo tanto no puede representar —a decir de William James—; en una novela, un “retrato”, por ejemplo, “no es una representación realista, una copia ligada a su original, tal y como la pintura figurativa podría representárnosla”; es cierto en cuanto a realidad representada, pero la pintura se puede quedar en la exterioridad del sujeto retratado.³² Ciertos signos distintivos pueden ser claros pero, para una mejor comprensión interpretativa, requerirá de la palabra para manifestar lo que no se ve, la interioridad del personaje, sea por la palabra complementaria del autor que completa lo oculto o la acción de un tercero que interpreta por conocimiento del sujeto o por elucubración sobre su carácter. Uno puede ser llevado a reconocer una semiótica plástica en la dimensión figurativa de una novela (se propondrá hablar en este caso de codificación plástica).³³ Una imagen cuya carga connotativa suele ser alta y un lenguaje verbal con orientación predominantemente denotativa; la imagen tiende más, genéricamente hablando, a la polisemia que la palabra.³⁴

Otra circunstancia es la posibilidad de usar la palabra para componer una imagen, expresar una narratividad. Así, un pintor desarrolla un momento dramático, como si de un cuento se tratase, para prefigurar el hecho plástico en el que se encuentra trabajando. Son anotaciones de Leonardo para la disposición de los Apóstoles en la “Cena”: Uno

³⁰ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, 1998, Barcelona, Paidós, p. 268.

³¹ Miranda Bruce-Mitford, *Signos y símbolos*, 1997, Buenos Aires, El Ateneo, p. 100.

³² Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, 2001, México, Siglo XXI, UNAM, p. 110.

³³ Greimas A. J., J. Courtés, *Semiótica*, 1991, Madrid, Editorial Gredos, p. 192.

³⁴ J.L. Rodríguez Diéguez, *Las funciones de la imagen en la enseñanza*, 1978, Barcelona, Gustavo Gili, p. 42.

que bebía ha dejado el vaso y vuelve la cabeza hacia quien habla. Otro, entrelazando los dedos, se vuelve, fruncido el ceño, hacia su compañero. Otro más, con las manos abiertas y sus palmas al descubierto, levanta los hombros hasta las orejas, la boca insinuando un gesto de asombro. Aquél habla al oído de su vecino; y el que escucha, se vuelve y presta atención, sosteniendo un cuchillo en una mano y en la otra una hogaza a medio cortar. Otro, vuelto con un cuchillo en la mano, derrama con esa mano un vaso sobre la mesa. Uno más, las manos reposando sobre la mesa, observa. Otro resopla con la boca llena. Otro se inclina por ver quien habla, la mano sobre los ojos a guisa de visera. Otro más, finalmente, se retira tras el que se inclina y, entre aquel y el muro, contempla al que habla.³⁵

Es una puesta en escena que indica la noción de temporalidad (“derrama con esa mano un vaso sobre la mesa”). La puesta en escena es siempre una *puesta en imágenes*, pero es relativamente imaginada e “imaginante”: el sujeto del discurso, el mundo representado, son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera relativamente próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere.³⁶ La puesta en escena no es “representación”, sino *narración y significación por medio de una determinada forma de representación*.³⁷ Y, como un director cinematográfico, en las anotaciones que siguen, Leonardo, da cuenta del elenco que *interpretará* ese momento en la imagen: Cristo: Giovanni Conte, el del Cardenal Montaro. Alessandro Carissimo de Parma, para la mano de Cristo. Felipe, Simón, Mateo, Tomas, Santiago el Mayor, Pedro, Felipe, Andrés, Bartolomé.³⁸

La idea de la imagen, su permanencia en el tiempo, encuentra ya desde antes de los escritos de Leonardo una reflexión sobre este fenómeno del documento, del testimonio plástico: la pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera

³⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, 1996, México, Ramón Llaca y compañía, p. 440.

³⁶ Patrice Pavis, *ibid*.

³⁷ Eduardo A. Russo, “Cine: una puesta en escena”, en Martín Groisman y Jorge La Fera, (comps.), *El medio es el diseño*, 1996, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, p. 136.

³⁸ Leonardo da Vinci, *ibid*.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor.³⁹ Pero la imagen no permanece imperturbable. Pese a que se trata de un hecho material que puede ser el registro o dar identidad a una etapa, no por ello se detiene en su momento y las futuras apreciaciones pueden alterar su comportamiento original. Un artista como Rembrandt es inagotable; ninguna época puede agotarlo. Se dirige de manera diferente a cada época y toda época tiene su propia imagen de Rembrandt.⁴⁰

Tránsitos

La imagen como parte de una totalidad que la expresa. Un detalle singular da cuenta de un resto que no vemos, pero cuya presencia es más fuerte que si el todo integrado se mostrase. Una civilización en la que la preeminencia del ojo se ha afirmado progresivamente a expensas de los otros sentidos.⁴¹ La imagen interna, una acumulación de datos y circunstancias que devienen de lo externo o se gestan en lo profundo de cada quien. Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance.⁴² Una dimensión de la imagen que manifiesta estados del espíritu. Como la oscuridad aumenta el terror, la poesía lo comunica con más eficacia que la pintura, pues en pintura las imágenes tienden a ser demasiado precisas.⁴³ Aquella que representa lo que no es perceptible desde el primer instante y donde salen a la luz aspectos escondidos que sólo son reconocidos en una segunda o tercera línea de lectura. La imagen se construye

³⁹ Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura*, 1998, México, UAM-A, p. 78.

⁴⁰ Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 1978, México, Siglo XXI Editores, p. 210.

⁴¹ Morin, Edgar, *ibid.*, p. 245.

⁴² Antonin Artaud, citado por Alberto Miralles, *Nuevos rumbos del teatro*, 1974, Barcelona, Salvat editores, p. 39.

⁴³ Herbert Read, *La bella y la bestia, ensayo sobre lo feo*, 1966, Argentina, Editorial Universitaria de Córdoba, p. 17.

desde el inconsciente. Se hace algo cuyo sentido se ignora y se termina por realizar una obra que puede resultar única e insustituible. En los productos del tachismo, de la pintura-acción, de la literatura *beat*, y en cierta fase del multiforme dadaísmo, el inconsciente se aprovecha como mero material crudo; se deja suelto intencionalmente, programáticamente. Se produce así una peculiar conjunción inorgánica de conciencia e inconsciente—justamente aquello que con referencia a la música recomienda John Cage: una deliberada falta de propósito.⁴⁴

Es un proceso casual, aleatorio, sin dirección precisa, pero con una consecuencia entendible y diferente. Incluso la ley del azar, la posibilidad aparentemente arbitraria de intercambiar los signos de la vida diaria, exige una reacción individual; el elegir y el decidir también son una expresión de la voluntad.⁴⁵ Así, en el ejemplo de Marker citado más arriba, se evidencia ese sentido eventual donde la construcción responde a lo posible y no a una voluntad prefigurada dispuesta a demostrar algo. Pienso que cualquier memoria medianamente larga está más estructurada de lo que parece escogida al azar; en unas postales compradas sin pensar, pueden reconocerse los primeros pasos de un camino sobre el que puede construirse un mapa de este paisaje imaginario particular. El objetivo de este proyecto es ofrecer una guía a través del fondo particular de una persona, creando al mismo tiempo un libro de geografía propio mediante el ordenador, sea por elección libre, sea por un recorrido aleatorio de los programas.⁴⁶

Suele afiliarse a la imagen con la forma, concebida ésta en su magnitud reconocible, es decir, asociada a los fenómenos externos. ¿Cuántos detalles han de ofrecerse para generar el efecto de sentido que reconocemos como una “imagen”?⁴⁷ Sin embargo, y aún en este caso, es la intencionalidad la que marca el rumbo, la constitución del sentido. Destruída la imagen figurativa—con el abandono de la imitación ilusionista de los objetos—, la imagen no figurativa restituye una naturaleza de

⁴⁴Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, 1969, México, Siglo XXI Editores, p. 60.

⁴⁵Tilman Osterwold, *Pop Art*, 2003, Madrid, Taschen, p. 9.

⁴⁶Chris Marker, *ibid.*, p. 96.

⁴⁷Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 1998, México, UNAM-siglo XXI, p. 25.

la que el hombre nunca está excluido.⁴⁸ Lo exterior es la sustancia con la que se construye, si se admite que ciertas pinturas llamadas abstractas representan *in fine* un desvío de los signos naturales.⁴⁹ Para el pintor el mundo exterior no es el contenido del cuadro sino el material para el cuadro. Giotto dice: “el cuadro es fundamentalmente una combinación de superficies coloreadas”.⁵⁰ Pero la propia imagen puede gestarse en el interior del creador sin conexión aparente con el mundo visible. Surge y se instala, constituyendo una nueva realidad, no *representa* a lo real, sino que se *presenta* a su lado, pasa a formar parte del entorno, imponiendo sus leyes. Frank Stella también considera que sus cuadros son objetos, y afirma que “sólo se puede ver lo que está realmente ahí”.⁵¹ Es una identidad propia, con toda la fuerza expresiva obedeciendo a criterios de total abstracción y de impulso vital, o configurándose con base en preceptos geométricos, con lo cual el proceso sensible atiende a causas del intelecto o, como en el primer caso, al del puro sentimiento. Y he aquí que, de pronto, la cosa se complica. Las “abstracciones”, fatigadas, han dado origen a subespecies plásticas más incisivas, con la manipulación abrupta de la materia, en unos casos, y con las combinatorias geométricas por otro lado.⁵² También la imagen representando a lo real puede convertirse en un hecho inidentificable, cerrado, abstruso: lo importante en *El año pasado en Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes.⁵³ O bien puede tratarse de la total negación a la existencia de la imagen y potenciar con ello el sentido expresivo de un film. Una película de Les Levine (*Película para ciegos*) no contiene ninguna imagen.⁵⁴ Tal ascetismo que propugna la ausencia para calificar la presencia también se encuentra en el teatro. Es hora de que el decorado se desintelectualice. La superficie blanca del decorado abstracto, en su simplicidad o en su hermetismo, propone el mejor

⁴⁸ Jean-Philippe Breuille, *Diccionario de pintura*, 1996, Barcelona, Larousse, p. 278.

⁴⁹ Greimas A. J., J. Courtés, *ibid.*

⁵⁰ Víctor Sklovski, *ibid.*, p. 29.

⁵¹ Schneckenburger Ruhrberg y Honnef Fricke, *ibid.*, p. 350.

⁵² Joan Fuster, *El descrédito de la realidad*, 1975, Barcelona, Ariel, p. 144.

⁵³ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, 1996, México, Alfaguara, p. 33.

⁵⁴ Gregory Battcock, *La idea como arte*, 1977, Barcelona, Gustavo Gili, p. 11.

remedio para la desintoxicación de una escenografía excesivamente canalizada hacia la ilusión y el signo.⁵⁵

Construcciones

El proceso puede ser lento o tener una configuración inmediata. Hay, no obstante, un tiempo de observación y análisis que no aparece contabilizado en la propia realización. Aún cuando se utilizan medios mecánicos existe un momento más o menos extenso de concepción y planificación que antecede al registro. Esa laboriosidad puede quedar oculta en tanto el efecto buscado sea precisamente el opuesto, como la espontaneidad —baste para ello la obra de Auguste Renoir—, o de una cierta laxitud o ambigüedad. Una atención extremadamente precisa y meticulosa es lo que exige en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la selección de los objetos, de la iluminación de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada.⁵⁶ Tal aseveración está destinada a los productores *profesionales* de imágenes, aunque también puede resultar un buen consejo para quienes lo hacen con un sentido menos comprometido al logro de un fin específico. La producción de imágenes está determinada por la intención de crear, más que con el logro de la realización gráfica. Todos somos creativos. Somos creativos en una dimensión, en un ámbito determinado, inclusive en varios.⁵⁷ Ese cambio radical que vino a identificar la actividad artística, no tanto con la destreza como con la necesidad de crear, y que durante los últimos cien años ha despertado el interés por el arte de los “primitivos”, de los pintores dominicales o de los psicóticos y todas aquellas personas sin adiestramiento como nuestros escribientes.⁵⁸

La construcción de la imagen no sólo responde al criterio de una manipulación de material para el logro de un fin. El objetivo puede ser

⁵⁵ Patrice Pavis, *ibid.*, pp. 268/9.

⁵⁶ Italo Calvino, *ibid.*, p. 71.

⁵⁷ Nicolás Amoroso, *El acto de crear*, 1993, México, UAM-A, p. 39.

⁵⁸ E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 2003, México, Fondo de Cultura Económica, p. 212.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

alcanzado usando elementos existentes que, al ser reutilizados, producen un efecto nuevo y hasta de mayor contundencia. En 1917, Duchamp aportó a la exposición “Independence” un urinario, al que tituló *Fuente*, firmándolo con el seudónimo de Richard Mutt y comentando lo siguiente: “carece de toda importancia si Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no. Él la eligió. Tomó un objeto doméstico corriente y lo colocó de tal manera que su finalidad desapareció tras el título y la nueva perspectiva, creando así un nuevo sentido para ese objeto”.⁵⁹

En el plano

El lugar por excelencia de la imagen es el plano; se trata de esa especie de pantalla interior en la que se proyectan los acontecimientos de nuestra historia. Anna O, la primera paciente de un rudimentario psicoanálisis, llamaba a este mundo interior su “teatro privado”.⁶⁰ O de los planos diversos en los que aparece registrada: la tela del pintor, la pantalla cinematográfica o del televisor, el papel del dibujante o de la reproducción fotográfica, el monitor de la computadora, todos son sitios planos o suavemente curvados, pero el efecto se mantiene. Su presencia es condición de un acontecer previo, está regulada por la historia. Alguien tuvo que producirla, incluso el propio receptor, en algún momento anterior a ese presente, que puede ser extenso o fugaz. Ese juego con el pasado, su propia anterioridad, le permite reclamar para sí un sitio significativo en la vida de las personas. La imposible intención de contener el tiempo se traduce en la captación del momento para el goce futuro, para reafirmar que se estuvo en ese lugar y se hizo tal o cual cosa. Rescata del decurso para instalar otra vez ese presente que se convierte en incesante, un presente que vuelve a ocurrir tantas veces como se vuelva a prestar atención al momento originado. La historia de lo visible no es del todo independiente de la historia de los hombres, de los bienes y de sus relaciones con el trabajo.⁶¹ La historia deposita en las imágenes su certificación de

⁵⁹ Tilman Osterwold, *ibid.*, p. 132.

⁶⁰ Ariel C. Arango, *Las malas palabras*, 1983, Buenos Aires, Editorial Legasa, p. 117.

⁶¹ Marie-José Baudinet, “Invisibilidad de la pintura”, en *La práctica de la pintura*, 1978, Barcelona, Gustavo Gili, p. 85.

credulidad posible y la imagen responde como ámbito hospitalario, para recibir tan prestigiosa encomienda. Permite al ser humano sentir una situación más confortable, una idea de permanencia, una especie de paraíso anticipado, momentáneo tal vez, pero paraíso al fin, que muestra lo inagotable de la existencia, no ya de la especie, sino la regalada ilusión de la propia. Fantástica lucha, y victoria, sobre la muerte. El origen de todas las *imágenes* que a menudo, y no por casualidad, están estrechamente vinculadas a la representación de la forma humana es extremadamente antiguo; es más, en la mayoría de los casos incluso prehistórico.⁶²

La imagen es de una inmovilidad permanente o transitoria en tanto la *sucesión* del movimiento la coloque en ese lugar pasajero. El gran dominio del cine. Permite que la vida retome su curso como el devenir de los acontecimientos. La pintura lo intentó de diversas maneras al colocar en el ámbito de la perspectiva a los objetos y personas que se volvieron reconocidos y sus caminos transitables. El espíritu podía ingresar a ese foro y compartir con ángeles y demonios los misterios de la vida eterna. Ya desde 1330, Cennini decía que el propósito del arte era revelar lo que nunca había sido visto. Hablaba de mostrar y no de crear en la medida que el mundo al que se refería, el celestial, tenía una existencia tan real como el que le rodeaba. Así, no se trataba de una concepción sobre lo invisible sino de un retrato de ese universo al que tenía acceso. De tal suerte que su modestia para con su trabajo se veía compensado al ser considerado un elegido que podía establecer contacto con lo divino. Ese universo que mostraba tenía sus jerarquías donde el halo alrededor de las testas permitía establecer, de acuerdo al grado de elaboración, el *status* de cada personaje representado. Una auténtica visión mundana trasladada al lugar de la igualdad falsamente preconizada por la fe que representaba. Los impresionistas descompusieron el instante a tal punto que nada era seguro ya que toda duración se había extinguido y el presente externo resultaba más seguro que esa transformación constante que la tela albergaba. Los impresionistas dibujaban los objetos como si los viesen sin comprenderlos, únicamente como manchas de color. Perciben

⁶² Alessandro, Grossato, *El libro de los símbolos*, 2000, Barcelona: Grijalbo, p. 12.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

el mundo como en el momento de un imprevisto despertar.⁶³ Cubistas y futuristas recompusieron las cosas y lo representado era un conjunto más amplio de posibilidades que la propia cosa al mostrar una capacidad para ver lo oculto. Los cubistas, en vez de reproducir la apariencia del objeto, esperaban penetrar en lo que Platón (y Picasso) llamaba la “idea” subyacente y lo que Kant llamó la cosa en sí misma.⁶⁴ Colocan al conocimiento por encima de lo emotivo y circunstancial logrando que en la trayectoria resultante triunfe el hálito del hombre dominando a la naturaleza. En lugar de someterse a la perspectiva, el pintor la atraviesa, entra en ella; sustituye así la perspectiva del afuera por la *perspectiva del adentro*, una perspectiva múltiple, tornasolada, sinuosa; variable y contráctil como el hilo de un higrómetro.⁶⁵

El cine, contemporáneo de esas experiencias, termina por darle el golpe mortal a lo quieto al jugar con la sucesión. Más o menos al mismo tiempo que se producían las grandes transformaciones en las artes, alrededor de 1910, el cine comenzó su increíble marcha triunfal.⁶⁶ Una gran cantidad de inmovilidades puestas en funcionamiento reportaba un sentido temporal extendido. De igual manera, la música de película sale de los goznes de la realidad sin que esta tradición violenta la impresión de realidad.⁶⁷ No era ya el contemplador detenido frente a un cuadro con decisión para establecer su permanencia sino que desde la pantalla se determinaba la eventualidad de los acontecimientos y de su percepción. La idea de lo colectivo en oposición al espectador individual es un tema interesante en lo que a apropiación de las imágenes se trata. Un momento de imágenes puras (en la acepción que le otorgo aquí como un complejo visual y auditivo provisto de significación y sentido) es el cinematográfico que, en su proyección, impacta en un conjunto social no demasiado heterogéneo y sin embargo, hay una mayor diferenciación que la composición de la concurrencia podría sugerir. El

⁶³ Víctor Sklovski, *ibid.*

⁶⁴ Schneckenburger Ruhrberg y Honnef Fricke, *ibid.*, p. 72.

⁶⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 1994, Barcelona, Paidós, p. 43.

⁶⁶ Siefried Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, 1959, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, p. 28.

⁶⁷ Edgar Morin, *ibid.*, p. 190.

mismo film proyectado ante otras audiencias producirá efectos más diferenciados aún en función de la variabilidad social. Habrá, sin duda, sensaciones comunes que estarán ligadas a las expectativas que esos grupos tuvieron para ir a ver ese film. Sin embargo, ciertas imágenes impactarán de modo diverso e inclusive podrían quedar sin registro. En esa dirección la percepción es un fenómeno absolutamente individual cuyas reglas de comportamiento pueden definirse, pero el último sustrato es único y casi incompatible. Es una ficción en la cual penetramos: una ilusión solicitada y consentida; una alucinación dulce y colectiva.⁶⁸

La imagen en movimiento vive en nuestros días un fulgor antes desconocido signado por la instantaneidad y el cambio perpetuo. El material actual corre frenéticamente produciendo estremecimientos, en muchos casos y gracias a los efectos especiales, inauditos. El espectador no termina de reponerse de una sorpresa cuando ya está envuelto en la siguiente. En la medida en que el mundo contemporáneo ha perdido muchas de sus certidumbres y lo incierto supedita el devenir, el universo de las imágenes en movimiento coloca al ser humano en la sensación de ese ambiente, escenario, para utilizar un término de moda, inestable y casi insoslayable. La cantidad de cambios e invenciones que se han producido en la época actual en todos los terrenos, están dispuestos a agotar su capacidad de asombro. Una realidad que ha perdido la dirección, avanza dando tumbos en medio de la inmediatez y el fluido, dicho en sus dos acepciones, continuo y embriagante, de las imágenes que se colocan desde la ruptura. Los profundos y pesados avatares formales y temáticos de numerosos autores de video que piensan que todo trabajo de video debe ser un manifiesto ontológico de sí mismo y metalingüístico del videoarte.⁶⁹ Éstas, que significaron una forma de estructurar el pensamiento, hoy tienen el propósito de ocultarlo. La verdadera sensibilidad comienza cuando el pintor descubre que los remolinos

⁶⁸ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, 1965, México, Fondo de Cultura Económica, p. 74.

⁶⁹ Jorge La Feria, "Videovacío o el diseño de una obra de video", en Martín Groisman y Jorge La Feria, (comps.), *El medio es el diseño*, op. cit., p. 116.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE

del árbol y la corteza del agua son parientes gemelos, las piedras y su rostro, y que al contraerse así el mundo, poco a poco, se ven levantarse bajo esta infinidad de apariencias los grandes signos esenciales que son a la vez su verdad y la del universo.⁷⁰ Recuperarlas para la operatividad del razonamiento y la emoción con el propósito de colaborar a recomponer la orientación hacia una vida de mayor plenitud. La misión del arte no es simplemente reproducir el objeto, sino hacer de él un portador de significado.⁷¹ Atender a las necesidades vitales e íntimas de los seres es parte del reto en la utilización de la imagen. No sólo depositaria de la historia por un registro de una determinada forma de hacer las cosas, sino por la posibilidad de articularla en un mensaje consciente y transformador. Porque una sociedad sin creadores libres, exaltados y visionarios, sólo tendría viva la mitad de su cuerpo y nunca llegaría, por descontado, a ser dueña de sí misma.⁷²

⁷⁰ Jean-Philippe Breuille, *ibid.*

⁷¹ Yuri M. Lotman, *Estética y semiótica del cine*, 1979, Barcelona, Gustavo Gili, p. 21.

⁷² Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, 1973, Barcelona, Ariel, p. 120.