

La praxis de la imagen*

Ante la diversidad de problemas y discusiones que plantea el sentido de las imágenes, es posible indicar una manera de imaginar teóricamente la imagen que procure vencer los magnetismos de la perspectiva esencialista y del artificialismo extremos, que permita liberarnos de la equívoca alternativa entre hermenéutica y semiótica, de la disyuntiva indeseable entre el sentido universal, esencial y único; y la ausencia de significación en la dispersión absoluta y el nihilismo. Pero no se trata de una mediación, de un lugar intermedio que logra sintetizar los extremos, tampoco es la actitud que toma partido por una u otra punta. Se trata más bien de un viraje de mirada. Así, la pragmática icónica tomará providencias ante la posición formalista cerrada que supone arquitecturas inmanentes en los íconos, y validará el reconocimiento del tramado social irreductible del iconismo, de su densidad histórica. A su vez mirará críticamente la hermenéutica esencialista que vivifica en las imágenes un inmanentismo substancial y señalará los procesos culturales y códicos a través de los cuales las imágenes significan una u otra cosa, señalará que donde el esencialismo ve significados eternos y universales, la cultura muestra diferencias y pluralidades irreductibles. Pero también es una mirada que busca reconocer la comunicación entre las iconosferas de los pueblos y las tradiciones, y las problemáticas que, a través de sus imágenes, las sociedades ponen en común. Consecuente con su aspiración identifica su precariedad y su singularidad ante otras formas de ver que serán complementarias o paralelas. Pero especialmente lo que puede signarla es su aspiración a ver el revés del tinglado conceptual, a desatorarse de la contienda por la verdad entre una y otra percepción de los íconos, para reconocer en ellas el hilvanado social que las sustenta. Allí radica el viraje de su mirada. Lo que le resulta más inquietante es el movimiento cultural que traza de una u otra forma sus imágenes, y los impulsos colectivos que vivifican sus múltiples percepciones: una forma de abordaje que puede movilizar la experiencia ritual que adora sus imágenes, o que se fija posmodernamente a la epidermis icónica abrevando en ella la vivencia sensual de su puro trazo. Esta pragmática de la imagen no dirá entonces, que en uno u otro de los extremos conflictivos de la imagen está la verdad, sino que se planteará más bien dos cosas: a) que viene al caso observar y comprender la manera en que las culturas erigen sus imágenes movilizandando actitudes distintas, encontrando cosas diferentes en ellas y realizándose icónicamente de una manera u otra, y que, b) dicha variedad de posiciones culturales, expresa lo que la teoría codifica, y aquí hemos intentado bosquejar en sus aspectos más notorios. Por debajo o en la orilla de una u otra teórica de las imágenes aflora el torrente de inquietudes de la pragmática icónica: ¿cuál es la lógica social que dibuja, soporta y promueve las actitudes extremas?, ¿qué trazos institucionales, qué fuerzas de sentido requieren y propician imágenes saturadas, pletóricas de esencias y justificaciones, o imágenes vacías, soportadas sólo sobre la epidermis?, y si recordamos las propiedades aducidas aún en la mirada inmanente, a las imágenes sagradas, hemos de preguntarnos ahora ¿qué fuerzas culturales y que acuerdos implícitos y soterrados del sentido propician que una imagen pueda suponerse capaz de consolar en la agonía o fortalecer para un mejor ejercicio de la muerte?, ¿cómo se distribuyen las diversas lecturas de los íconos en los espacios sociales y cómo se marcan sus preponderancias?. Se esclarece un poco el panorama, y la cuestión del iconismo nos hace saltar a su condición socio-histórica, apunta a la forma en que de una u otra cultura, una u otra fuerza histórica emana imágenes huecas, guerreras, seductoras o sagradas. Pero no basta con el señalamiento de esta pluralidad aparentemente libre, porque ella se produce en un campo de tensiones, en un espacio de tachaduras violentas, de áspera fricción entre los signos. La pragmática icónica habrá de atender con especial interés la lucha de sentidos que encarnan las imágenes y los proyectos que las tensan, porque el asunto no se agota solamente en el paralelismo de significaciones que puede hacer estallar un mismo ícono, como si se tratara de hermenéuticas atómicas, sino que advierte el cataclismo que origina, el choque de visiones y la operación política del sentido, en que unas imágenes se imponen neutralizando la cadencia de las otras. No podemos ignorar lo evidente: las imágenes se relacionan entre sí, y los mundos culturales conectan sus figuraciones. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural del mundo, que marcan la tesitura del poder de las imágenes y la forma social de las imágenes del poder.

Busquemos ahora los ejes que nos permiten ver las coordenadas principales de una mirada que reconoce la densidad social de toda imagen: el acto icónico

Actos icónicos

Trabajamos, tenemos relaciones familiares o vecinales, quizás estudiamos o estamos interesados en la política, probablemente enfrentamos problemas económicos o tenemos creencias religiosas. Nuestra múltiple condición histórica y nuestros intereses y preocupaciones concretas están vivas y actúan cada vez que apreciamos una imagen: no abandonamos esta condición pragmática cuando vemos una foto, observamos una pintura o asistimos al cine. Sin embargo, ver una imagen implica cierto proceso de abstracción, cierta *inflexión* controlada de algunas creencias y representaciones ordinarias. El carácter de dicha inflexión, la manera en que opera y se estructura, depende de la clase de relación icónica que establecemos. Asistir a una proyección filmica implica poner en relativo *suspense* algunas de nuestras preocupaciones y referencias individuales. Vincularnos narrativamente con el relato de imágenes que nos propone el film exige, cuando menos dos olvidos: a) el que se refiere al hecho filmico, es decir, la toma de posición en la que ignoramos que el film es un artificio, la operación en la que en lugar de decir “esos son actores haciendo una simulación, esa vida que se cuenta es inexistente”, hacemos como si las cosas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo, y b) el que se refiere a nuestra condición vital ordinaria: hemos de olvidar que tenemos compromisos laborales, que estamos cerca de la fecha de pagar la renta o que nos preocupa sinceramente el estado de la economía de nuestro país. Obviamente podemos actualizar tales cuestiones en la experiencia filmica y lanzar la mirada incrédula ante la representación o aflorar permanentemente nuestra problemática ordinaria, pero eso significaría deshacer la experiencia filmica que exige, en ese sentido, cierta *pureza* concertada y efímera. Sin dichos olvidos, la experiencia cinematográfica se trunca, como explicaremos con más detalle en otro momento. Respecto a otras relaciones icónicas, se dan también ciertas inflexiones en el sujeto, de orden distinto seguramente, pero también implican alguna clase de recolocación. Ver una foto periodística en un diario, implica, entre otros reposicionamientos, vincularse con ese trozo de papel manchado como si fuese una relación transparente de escenas efectivamente acaecidas. Miramos la foto del encuentro entre un líder campesino y un funcionario público, y ello exige, para empezar, olvidar que nos encontramos ante un trozo de papel y ponernos en la condición no de quien mira figuraciones, sino a las personas que allí realizan cierta acción. Ni siquiera vemos fotos de personas, sino que miramos personas, en una remodulación perceptiva. Hemos de reconocer, sin embargo, que los olvidos mencionados no son nunca totales, y quizás conviene ahora pensarlos como formas especiales de tramitar la propia conciencia experiencial e histórica que corre en la relación icónica. El vínculo con la imagen es una clase de relación que exige al observador tomar cierta distancia con las circunstancias señaladas, y a la vez, le exige restituirlas de algún modo, ¿cómo es esto posible?. Para ver una imagen requerimos ponernos en una intelección y una sensibilidad especial: aquella de quien acepta las características específicas del texto, como condiciones para hacer contacto con él. Es decir, el vínculo con la imagen implica una suerte de *adecuación semiótica* del vidente, aquella que hemos referido previamente en la sinergia imagen-fruidor. Pero esta adecuación implica la necesidad de suspender la continuidad ordinaria y entrar en las claves semióticas, ya la vez, recuperar las localizaciones y experiencias ordinarias en dos sentidos: en tanto las reglas semióticas se aprenden en ese mundo histórico ordinario, y en tanto la relación axiológica con las imágenes es la restitución de las posiciones ideológicas, políticas, éticas, estéticas... del individuo. Quien ve el film referido se ubica ante tales imágenes-relato coincidiendo o rechazando los sentidos y las consecuencias valorativas que allí se ponen en juego, como quien escudriña la fotografía-documento de la prensa, interpretando el significado social o político de lo que allí se muestra.

La imagen emerge en estrecha vinculación con las condiciones y orientaciones de su observador, y nos invita a imaginarla como una confluencia entre estructuras gráficas y disposiciones fruícivas. El camino recorrido permite desbordar la noción de imagen como objeto y apuntar a una concepción de la imagen como *acto*, las diversas razones que hemos ofrecido (la participación perceptiva, la puesta en juego de las reglas culturales de apreciación, la experiencia social de asignación o insuflación de sentidos, la dialéctica artefacto icónico – intérprete, la inflexión experiencial para su apreciación) fundamentan dicha perspectiva, pero a la vez, los planteamientos que ahora iniciamos constituyen su propia defensa. Toda icónica es una experiencia. No podemos hablar de imágenes más que en la medida que son vistas y referidas por los seres humanos en sus diversas condiciones humanas, esto indica que la imagen es en realidad un vínculo: una relación indisoluble entre *la mirada* y *lo mirado*. Con ello resulta insuficiente y engañoso pensar en la imagen como algo unitario y separado de su fruidor (sea su creador, o su re-creador), y ha de reconocerse como un acto: el evento en que artefacto icónico y observador coinciden. A dicho vínculo le llamaremos *relación icónica primaria*, ¿entre quienes se establece esta conexión?: se realiza entre un *objeto-imagen* y un *sujeto imaginal*.

El sujeto imaginal

Hace un momento señalábamos que la experiencia de ver una u otra clase de artefacto icónico exige del observador una suerte de olvido voluntario de ciertas actitudes, y la posibilidad de adoptar ciertas inclinaciones. Esa adecuación semiótica que referíamos puede verse ahora como la emergencia del *sujeto imaginal*, es decir, como la recolocación transversal que realizamos cuando entramos en contacto con un artefacto icónico con el interés de abordarlo, y que nos convierte en sujetos para la imagen, es decir, en sujetos capaces e interesados en *imaginar*.

Constituirse como *sujeto imaginal* implica poner en juego dos disposiciones: una perceptiva y una intelectual. Actualizar dichas disposiciones es hacernos sujetos para la imagen y recuperar el objeto-imagen como imagen para nosotros:

Realizamos un *disposicionamiento perceptivo imaginal* en el que no vemos las imágenes como vemos las cosas. Adoptamos ante los objetos-imágenes una postura de observación que los coloca idóneamente para su desciframiento icónico. Esta orientación de los objetos está en relación con ciertas claves y representaciones de nuestra cultura. Como hemos indicado antes, para ver una pintura, por ejemplo, hemos de saber que lo relevante en ella se encuentra del marco hacia adentro, y que el marco es en realidad de menor significado, y casi irrelevante. Hemos de colocarnos identificando cosas en las manchas de color sobre la superficie, incluso hemos de saltar por encima de las diferencias ostensibles entre los objetos en el mundo y los objetos en el cuadro. Sólo por señalar una adecuación evidente digamos que aceptamos el trastrocamiento de las propiedades físicas de los objetos (la mesa-foto es evidentemente menor a la mesa-referente, y la mesa-foto carece de volumen mientras la mesa-referente es tridimensional, la mesa-foto es sólo papel, mientras la mesa-objeto es madera o metal), y asumimos una mirada capaz de reconstruir los perfiles iconizables (según reglas culturales) de las cosas. No sería una tarea injustificada intentar construir una enciclopedia de las actitudes perceptivas icónicas, o de los criterios de perceptibilidad icónica. Se trataría de una enciclopedia porque dichos criterios se movilizan según registros históricos, probablemente según tradiciones y culturas. Pero también probablemente según géneros, o registros intertextuales: es decir, según clases de relación artefactos - sujetos imaginables. Es evidente, por ejemplo el cambio de actitud perceptiva

que tenemos cuando pasamos del teatro al cine o viceversa. En el cine asistimos a las efigies de los personajes: no hay actores, estamos casi exclusivamente ante su lado significativo, ante su pura figuración fictiva. El actor parece tener mayor posibilidad de hacerse un otro. El teatro, en cambio, da la evidencia de que nos hallamos ante un individuo... una persona, carnal y sanguínea como nosotros, ahí, frente a nuestros ojos. El actor de cine no está, y seguirá allí después de su muerte. El actor de teatro está allí con la ostensividad de su vida por delante. Igual pasará con la escenografía, por ejemplo: una cama en el teatro será efectivamente una cama, con su rotundez y su impenetrable presencia, una cama en el cine es, siempre, una clase de abstracción. Esta diferencia hace que asumamos percepciones distintas: probablemente una deflación en la perspicacia realista ante el teatro, una intensificación en la entrega fictiva en el cine. El teatro nos exigirá ignorar un poco la excesiva realidad de la persona: la motilidad de su voz, o quizás la vacilación en el paso, o probablemente sólo su enfática presencia como Jorge Zarate encarnando a Bolívar. El cine, en cambio, nos exigirá llenar la lisura significativa, la evidencia de que no hay más que haces de luz sobre una tela, y que la configuración de tales luminiscencias son personajes y paisajes.

Realizamos un *disposicionamiento intelectual imaginal* en el que sometemos la obra visual a principios cognoscitivos distintos a los que fijamos en las demás experiencias. Aceptamos que la obra tiene una realidad específica, *semiótica*, nos habla en sus propios términos y según sus propias leyes. Por sólo mencionar dos aspectos: 1. La fotografía congela el tiempo y el video o el cine tienden a comprimirlo: un minuto filmico puede representar un año de acontecimientos. ¿Cómo puede una foto coagular un instante?, parece hacerlo porque nosotros aceptamos que ese espectro del mundo que allí ha destellado es una huella del tiempo, una marca de la realidad deviniendo. ¿Cómo puede el cine reproducir el tiempo?, lo hace en la medida que aceptamos que los acontecimientos que en él se representan no son sólo figuraciones, sino que, al ingresar en el mundo fictivo, asumimos como si el tiempo que allí corre no fuese sólo una simulación del tiempo, sino un tiempo de acciones, un tiempo-acontecer que ahora experimentamos. La experiencia de ver el cine nos obliga a un juego extraordinario de las temporalidades: el devenir temporal de la sala, las dos horas de mi vida que pongo a rodar en esa situación se resustancializan por la representación de tiempo de lo que vemos en la pantalla; a esas dos horas vueltas allí los sesenta años del protagonista, o los diez años de la guerra. Conciencia de mis dos horas que se seden a la figuración de los sesenta años que asumo como *realmente* recorridos, so pena de despertar del juego y destruir la experiencia estética y semiótica. 2. La fotografía, la pintura, el cine o el video hacen una *apropiación plástica* del espacio; en el campo limitado de una pantalla de televisión podemos ver una imagen del planeta, y al tramo siguiente una toma de un organismo microscópico. Aquel espacio de los objetos que por nuestra experiencia ordinaria define límites y marca con poder sus condiciones, en la imagen se ductiliza, se encoge y se agranda, se roma o se agudiza sin que se destruya su integridad. Una mano sigue siéndolo aunque haya ocupado en un cuadro toda la pantalla filmica, y al siguiente ocupe una porción ínfima, gracias al paso del *close-up* al *full shot*. Nuestra disposición intelectual lo permite y articula entre ellas una coherencia. Pero el asunto adquiere una dimensión mayor, cuando comprendemos que esta disposición intelectual imaginal implica la puesta en juego de saberes y habilidades de aplicación de reglas a las que volveremos más adelante: apreciar una imagen narrativa, involucra el conocimiento de las *reglas de la narración*, por ejemplo, la de la secuencia: saber que la ristra de imágenes que veo se halla emparentada y una es consecuencia de las otras. Resulta más enfática la posición intelectual sui generis que esto representa, cuando pensamos, por ejemplo, en la regla narrativa de la *alternancia*, utilizada en aquellos relatos filmicos que nos cuentan como van ocurriendo dos cosas simultáneamente aunque las veamos en secuencia; ocurre así en las persecuciones: digamos que vemos primero la imagen de los perseguidos, y después la de los perseguidores, pero sabemos, por la posición intelectual especial que tenemos, que las cosas están pasando al mismo tiempo. Ante la imagen

fija, digamos la de una pintura, portamos también ciertos conocimientos, podríamos decir, ciertas *reglas de sintaxis* plástica, denotativa y diegética, que nos ayudan a comprender, por ejemplo, en el plano denotativo de una pintura naturalista, que lo que aparece en la parte baja del cuadro es el “abajo” del mundo, y que entonces ha de leerse según la mirada humana ante el horizonte. Pero la pintura abstracta, por ejemplo, bien podría exigirnos otra sintaxis: la que deshace la referencia gravitatoria: y lo que vemos no son puntos o elementos sobre un terreno físico, sino sobre un campo abstracto. Nuestra movilidad intelectual es la que permite una u otra experiencia.

Así, el acto icónico involucra una suspensión y una actualización. Configura un evento sui generis que implica disponerse de forma peculiar ante el texto visual, y actualizar los conocimientos, formas de percepción y habilidades de interpretación que se han adquirido por la experiencia icónica en sociedad.

(Footnotes)

* Conferencia dictada por el doctor Lizarazo el 15 de junio de 2005 en la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco (México).