

La imagen inimaginable

Consideraciones erráticas sobre el 'punto de vista'

Juan Millares

RESUMEN:

El autor expresa su convencimiento de que en el campo de la creación se necesita hoy una profunda y prolongada dieta crítica que rebaje, drásticamente, los altos índices de arrogancia y autosuficiencia artísticos si no queremos morir de estupidez ante un formidable paisaje técnico en el que, simplemente, jugamos con cándida inocencia.

PALABRAS CLAVE:

Imagen técnica, punto de vista, tecnologías electrónicas.

ABSTRACT:

The author expresses his conviction that what is needed nowadays in the creation area is a very deep, critical and lasting diet that, drastically cuts down the high rates of artistic arrogance and self sufficiency if we don't want to die of stupidity versus a huge technical landscape where we simply play a role with naïve innocence.

KEY WORDS:

Technical image, point of view, electronic technologies.



Carolina Nogal. *Secuencias*. 2001

1. Las imágenes técnicas se producen en el encuentro de dos miradas notablemente distintas: la mirada del ojo humano, orgánico, (producto a su vez del encuentro entre la fisiología y la psicología) y aquella otra 'mirada'

del ojo técnico de la cámara. La mirada subjetiva del ojo y la mirada objetiva del objetivo. El *objetivo*, los aparatos en definitiva, limpian las imágenes técnicas de los 'hábitos y prejuicios de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción', decía André Bazin en pleno ataque de materialismo estético.

Este escalofrío que sintieron los primeros contempladores de aquellas fotografías primitivas al comprobar que el ojo técnico de la cámara veía, no solo más y mejor sino de manera distinta a lo que percibíamos, ya no nos conmueve ni nos sorprende. Hemos sido adiestrados en las imágenes de millones de aparatos dispersos por todo el mundo de tal manera que para nosotros hoy una fotografía es tan natural como el árbol, la piedra, o la víctima del último terremoto que aquella registra.

Absorbemos la tecnología lenta, imperceptible pero implacablemente. Y lo que en un principio nos resultaba extraño, perturbador y asombroso, lo interiorizamos poco a poco hasta hacerlo parte de nosotros mismos, ya sea el lenguaje con el que nos comunicamos, conducir un coche, o navegar por Internet. Por eso resulta tan higiénico, en épocas de agotamiento creativo, recurrir a la genealogía y observar cómo eran las cosas antes de ese momento inicial en el que la técnica surge y es inadvertidamente asimilada.

Las vanguardias conocen muy bien esta necesidad de denunciar y desmontar el lenguaje interiorizado, institucionalizado, y aunque no corren tiempos propicios a la subversión, a la revuelta, (a veces ni siquiera a la discrepancia), intentemos un breve ejercicio de interpretación genealógica que nos permita reconsiderar el estado actual de las imágenes contemporáneas.

2. El 'punto de vista' es uno de los fundamentos incuestionables de las imágenes técnicas. En realidad ha sido la base genética de toda nuestra cultura moderna: ese lugar privilegiado desde el que no solo mirábamos fasci-

nados el espectáculo del mundo sino desde el que, además, podíamos medirlo, explorarlo, transformarlo y, en definitiva, poseerlo. El 'punto de vista' exige un lugar estable, firmemente anclado en el espacio físico desde donde mirar a través de una ventana, de un marco, de un telescopio o de una cámara. El 'punto de vista' es la expresión geométrica del 'yo veo'. De ahí llegaríamos, inevitablemente, al 'yo pienso' cartesiano.

El paso de la imagen-escritura medieval, constreñida a una mirada ensimismada en la interpretación de las inacabables lecturas de los textos sagrados, a la imagen-percepción del Renacimiento, que se expande ávida de aprehender la realidad visible entonces por desentrañar, explica no sólo el origen y la necesidad de la construcción del 'punto de vista' sino también su carácter histórico, su pertenencia a una época determinada que conforma la cultura en la que nos hemos educado. Las imágenes fotográficas, surgidas como la reafirmación técnica de aquella conceptualización de la realidad que habíamos asumido desde el Renacimiento, representan el momento crítico en que el 'punto de vista' pasa del ámbito científico del que había surgido, al territorio militarizado de la técnica.

Desde sus orígenes, la fotografía, las imágenes técnicas en general, han tenido que enfrentarse con esta ambigüedad profunda, con este enigma constante que no puede resolver ninguna discusión ni declaración de fe en el arte: el conflicto existente entre la exactitud y precisión impuestas por los aparatos con que se producen estas imágenes y la indeterminación, la incertidumbre, la voluntad estética, en definitiva, representada por el 'yo veo', por el 'punto de vista', por el usuario de esos aparatos. El olvido de aquella disparatada y tediosa controversia de si la imagen técnica es arte o no, no oculta la secreta inquietud de cuál es el papel que juega el artista contemporáneo o el simple aficionado que trabaja con los medios técnicos de producción de imágenes.

No podemos evitar la desazón que nos produce el desarrollo exponen-

cial que experimenta la técnica contemporánea, y que se manifiesta en la paradoja creciente entre el poder que los aparatos nos proporcionan cada día y nuestra progresiva falta de control de los mismos y de los procesos puestos a nuestra disposición. Nos resistimos a aceptar que hay zonas prohibidas en el territorio de los aparatos a las que no podemos acceder, zonas que pertenecen a otro ámbito de actuación, el de los técnicos especializados, de la industria, del capital. Por eso repetimos, como borrachos melancólicos, que somos herederos del espíritu de Leonardo, que queremos ser, hoy más que nunca, ese artista universal que se mueve con soltura entre el arte y la ciencia, que maneja los aparatos como antes manejaba las distintas herramientas y que la técnica es eso que, simplemente, está ahí, a nuestra disposición, para que hagamos Arte con mayúscula.

Sabemos, o experimentamos, cada día más, el repliegue de nuestras posiciones. La técnica avanza incontenible, como el desierto, cubriéndolo todo, fascinándonos con el poder que nos otorga, encuadrándonos en un territorio con leyes muy estrictas que se nos imponen. Desde la pérdida del 'aura' de Benjamin a la descripción de nuestro papel de 'funcionarios' de los aparatos de Flusser, nuestra posición como creadores de imágenes ha ido sufriendo continuos asaltos que han hecho brotar una conciencia nueva de los fenómenos y los conflictos que plantean las imágenes contemporáneas. Aquella desazón se ha ido convirtiendo en lucidez.

Esta profunda transformación de la naturaleza y del sentido y significado de las imágenes técnicas respecto de las imágenes tradicionales, nos obliga a reflexionar y a revisar, nuestro papel en la práctica y la teoría artísticas contemporáneas.

3. El punto de mayor ruptura producido en el territorio de las imágenes técnicas es el paso de las tecnologías mecánicas y físico-químicas como las representadas por la fotografía y el cine, a las tecnologías electrónicas de la televisión, el vídeo y el computador. A partir de entonces las imágenes téc-

nicas se fracturan en dos, aparentemente iguales en su aspecto externo pero genéticamente distintas.

Todos los presupuestos que habían configurado la imagen-percepción y que habían culminado en la cristalización técnica que suponía la fotografía y luego el cine, se derrumban.

Pero lo curioso es que ese final, ese acabamiento de la extraordinaria historia de las imágenes que constituyen nuestro imaginario cultural occidental, no se produce como una catástrofe espectacular, con la revelación brutal de un cambio extraordinario y definitivo, o con el estrepitoso estruendo de un cataclismo más que anuncia un cambio de época. Este final se produce en la discreta tranquilidad de una rápida expansión de imágenes electrónicas de apariencia inocente que, además, no pretenden competir con las imágenes anteriores en cuanto a 'calidad'. Imágenes electrónicas que se presentan como un producto de la pura técnica, con pretensiones de 'servicio público' pero sin pretensiones 'artísticas'.

La velocidad de la luz es un fenómeno visualmente incomprensible, es decir, inimaginable, resistente a ser mostrado como imagen, y su manifestación práctica en todos los ámbitos de la vida cotidiana distorsiona profundamente nuestra racionalización de la realidad. Encender un televisor, una lavadora, un aparato de radio, o una simple bombilla, son actos que implican la aceptación de un hecho técnico que permanece esencialmente secreto. Pero la costumbre nos ha hecho olvidar el asombro original. Después de ver en directo las imágenes (inimaginables por radicalmente contrarias al sentido común) del primer hombre en la Luna, tenemos que aceptar resignados la renuncia a nuestra posición hegemónica respecto de las imágenes.

El 'punto de vista' ha sido definitivamente abolido como elemento generador de las imágenes.

Las tecnologías electrónicas nos han colocado en una situación comprometida sustentada en una paradoja que no podemos resolver con nuestras venerables armas dialécticas: no podemos imaginar, visualizar, su comportamiento, solo podemos ver y, por tanto, aceptar, sus resultados; podemos ver las imágenes electrónicas, incluso nos resultan tremendamente familiares, pero no podemos ir más allá en su comprensión, porque si, aparentemente, nos remiten al cine, ¿cómo aceptar su fragilidad, su temblor casi líquido, su hacerse y deshacerse continuo?, ¿cómo entender el hecho de contemplar la visión de un espectáculo que se produce a centenares de miles de kilómetros, o en la mismísima Luna, en el *preciso instante* en que se produce y, como diría Machín, no estar loco? ¿cómo imaginar por un momento, el funcionamiento real de esa gigantesca red global invisible que es Internet?

Aquellas ya lejanas imágenes que se sustentaban en el 'punto de vista' han quedado como testimonio de un mundo en extinción. Copérnico, Galileo, Newton imaginaban el mundo a través de imágenes fundamentadas en la observación, incluso en la observación auxiliada con instrumentos amplificadores de la visión, o sea en el punto de vista'. Pero la Física contemporánea ya no imagina, no visualiza prácticamente nada porque la realidad visible ha sido prácticamente conquistada. Ya no queda nada por ver. Lo que está por descubrir pertenece a una dimensión que escapa a nuestra capacidad de percibir.

4. Dziga Vertov en plena exaltación revolucionaria, canta las excelencias del futuro 'hombre eléctrico' en una época ya tan lejana, 1922, sin imaginar, ni por asomo, hasta que punto ese hombre eléctrico iba a ser una poderosa realidad unos decenios más tarde. Lo que Vertov admira de su imaginada criatura es su precisión, su exactitud técnica, su carácter mecánico. Buster Keaton es el boceto fiel de ese hombre futuro.

Vertov nos alerta contra el engaño de la vista. 'No copie de los ojos'

dice una de sus incendiarias proclamas. Su 'cine-ojo' expresa rotundamente la superación técnica del 'ojo humano *imperfecto y poco penetrante*', la agonía final del 'punto de vista'. Desde aquellos vertiginosos años a la actualidad, la voz exaltada y luego amarga y quejumbrosa de Vertov suena sorprendentemente vieja, no por equivocada sino porque aunque lúcida, resulta ¡tan anacrónica!. Parece como si hubiera pasado una eternidad desde entonces, tal ha sido el cambio asombroso experimentado por las imágenes. La diferencia está en que Vertov y otros (volvamos a leer a Benjamin, por favor) no dejaron de reflexionar sobre la naturaleza, la significación y el sentido último de aquellas, mientras que en la actualidad apenas queda sitio para la reflexión, distraídos como estamos en la contemplación del portentoso espectáculo contemporáneo.

El espectáculo contemporáneo ya no es más aquel que imponía la autoridad del 'punto de vista', la centralidad del hombre observando, midiendo, trazando el territorio, explotando y transformando el mundo, sino el fascinante prodigio del propio desarrollo técnico ahora convertido en imagen de sí mismo.

Juan Millares