

LAS IMÁGENES COMO LUGARES DE LO REAL Y POSIBILIDADES DE AGENCIA. UN ABORDAJE DE LAS IMÁGENES COMO FENÓMENOS RELACIONALES

José Pedro Aznárez López*

Resumen

Las imágenes y los relatos forman parte integral e indiscernible de la realidad y experiencia humanas. Son a la vez una construcción social y constructoras de realidad. Pero no son elementos autónomos, sino que sus significados y su capacidad para generar experiencia dependen de las relaciones que se establezcan cultural y subjetivamente entre ellas y el resto de lo cultural, los imaginarios, los mitos, etc. y por eso son contingentes y cambian sin cesar. Precisamente por ello, podemos intervenir en el modo en que el mundo es construido y comprendido elaborando nuevas interpretaciones sobre las imágenes, facilitando nuevas posibilidades de experiencia y/o creando imágenes

Palabras clave: Imágenes. Experiencia. Significado. Interpretación. Agencia. Realidad. Imaginario.

INTRODUCCIÓN

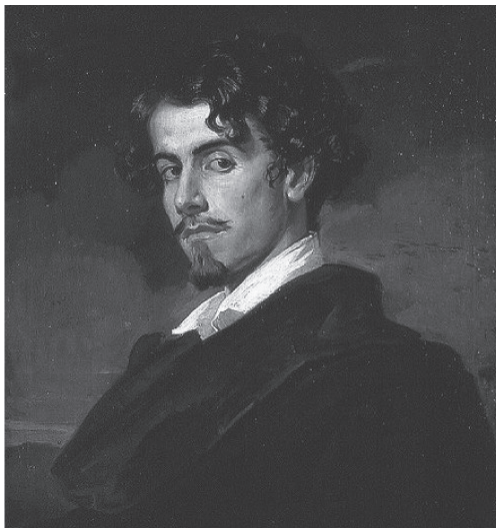


Figura 1. Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, por Valeriano Bécquer (h 1862). Museo de Bellas Artes, Sevilla (España). Imagen tomada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Becquer.jpg>. Consulta Marzo 2011

Accedo con varios amigos a una sala del Museo de Bellas Artes de Sevilla en la que está el retrato que hacia 1862 Valeriano Bécquer pintó de su hermano, Gustavo Adolfo Bécquer; el célebre poeta español. Uno de los mejores retratos pintados durante el Romanticismo (VALDIVIESO, 1986). Mi amiga A. se entusiasma al ver el cuadro; no sabía que estaba aquí. Es como un reencuentro; “aquí está el ídolo de mi adolescencia” comenta. Sí, también lo era de la mía: despierta en mí un aluvión de recuerdos y de sensaciones. Y de complicidades con el poeta sevillano. Pasé muchas tardes leyendo sus “Rimas”, sus “Leyendas” y sus extraordinarias “Cartas desde mi celda”.

Resulta interesante que un muerto a quien no conocimos sea alguien enraizado en nuestras vidas, cuyo rostro nos es familiar. Se debe a que la posibilidad de narrar y representar nos permite ir mucho más allá de nosotros mismos. Nuestras vidas y nuestras miradas están preñadas de otras vidas y otras miradas. Cada uno de

* Doutor en Bellas Artes y licenciado en Historia del Arte. Profesor asociado de la Universidad de Huelva y profesor de la Escuela de Arte “León Ortega”, también en Huelva (España). E-mail: josepedro.az@gmail.com

nosotros es muchos sujetos y muchas vidas a la vez, está habitado por muchas voces (GERGEN, 1992). Bécquer existe, nos *encontramos* con él, forma parte de nuestras vidas, pero como memoria, representación, texto, relato,... como resultado de la actividad humana, a través de un universo de signos que es humano.

El ser humano no solo mira al pasado; constantemente crea historias e interpretaciones, formula y reformula cuestiones y problemas, alumbrar roles y estereotipos, crea mitos, construye ideologías, cree en verdades no sensibles, fija horizontes utópicos y posibles, imagina vidas y mundos,...que vuelven en bucle sobre la “realidad” y la re-construyen. La amplían y la constriñen sin cesar, la transforman en realidad humana. El espacio-tiempo que vivimos no es sólo físico, sino sobre todo narrativo; mental y social/cultural. Y esto nos sitúa en un plano de realidad diferente al del resto de los seres del planeta, pues el conocimiento de lo real no es ya un conocimiento directo, sino un conocimiento mediado y transformado.

LA IMAGEN MEDIADORA, INMEDIATA, PRESENTE, REAL Y TRENZADA CON LA REALIDAD

La imagen es un mediador que posee el poder de hacer algo presente con inmediatez, como si estuviera ahí:

La forma, en el sentido en que los artistas hablan de forma significativa o forma expresiva no es una estructura abstraída sino una aparición y los procesos vitales de la sensación y la emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al observador directamente contenidos en ella, no simbolizados, sino realmente presentados. La congruencia es tan asombrosa que símbolo y significado parecen una sola realidad. (Susanne Lager: “Problems of Art”, citada en DONDIS, 1995, p. 126)

“Veo” a Bécquer, aunque sé que en realidad no está ahí. Por eso Sartre (1976) habla de la función irrealizante

de la imagen, porque lo que veo es una irrealidad. La misión de la imagen es hacer que ese irreal se manifieste: el objeto representado se coloca delante del objeto real (tela, pintura, papel, mármol) y ocupa su lugar. La representación se impone al medio, y se muestra como la realidad propia de la imagen. Y lo hace de un modo insoslayable: no puedo dejar de ver a Bécquer.

La imagen es nuestra única oportunidad de acceso a Bécquer y a otras muchas cosas. El *mediador* se hace así irremplazable para nuestra cognición y nuestra experiencia:

Entiendo por función mediadora una derivación de la idea del Vigotsky de mediación que conlleva que «el signo es poseedor de significado». Esto supone que el Arte, los objetos y medios de la Cultura Visual, contribuyen a que los seres humanos construyan su relación-representación con los objetos materiales de cada cultura. En este sentido, la cultura visual ha contribuido a que los individuos fijen las representaciones sobre sí mismos y el mundo y sus modos de pensarse. La importancia primordial de la cultura visual es mediar en el proceso de cómo miramos y cómo nos miramos y contribuir a la producción de mundos, es decir, a que los seres humanos sepan mucho más de lo que han experimentado personalmente, y a que su experiencia de los objetos y de los fenómenos que constituyen la realidad sea a través de esos objetos mediacionales que denominamos como artísticos. (HERNÁNDEZ, 2000, p. 47)

Como señala Vitta (2003, p. 79), “No hay un solo momento de la existencia cotidiana en que las imágenes visuales no se sitúen ante nosotros como mediadoras entre nuestra limitada subjetividad y las infinitas articulaciones del mundo”. Todo está mediado por las imágenes. Incluso nuestras vidas. Los álbumes de fotos son una memoria artificial que re-construye nuestro pasado. Pero, al cabo, esa es la única memoria visual que me resta de mí mismo. También la memoria del mundo entero está hecha y rehecha a base de imágenes. El hombre en la Luna, Einstein mirando con el cabello despeinado, el cuerpo de Marilyn Monroe, Lennon cantando Yesterday,

el rostro de Bécquer... no conocemos nada de ello salvo por las imágenes. Casi siempre elegidas y construidas por otros. Continuamente las imágenes hacen o directamente sustituyen nuestros recuerdos, y reconstruyen o alteran nuestra memoria. Al final -como decía Barthes (2007)-, cuando nuestra memoria desaparezca, sólo quedarán ellas. Nuestra experiencia del mundo es cada vez más una experiencia de imagen (MIRZOEFF, 2003), imágenes que construyen el mundo e imágenes en las que como en espejos- nos miramos y construimos nosotros mismos (HERNÁNDEZ, 2007).

Como escribe Gubern (2003, p. 45): “la imagen no se conjuga, pues su representación siempre se nos aparece en presente, por su presencia contemporánea a nuestra percepción”. En un presente absoluto; aquí y ahora: estoy frente a Bécquer, lo veo de manera inequívoca y su imagen se sitúa en la misma barra de tiempo que mi vida, aunque él lleve más de un siglo muerto. Y aunque la presencia de aquel o aquello que aparece esté atenuada (una fotografía, por ejemplo, no se mueve, no habla, no tiene volumen), lo veo y puedo establecer un diálogo visual, emocional, experiencial con lo figurado. Enormemente experiencial y emocional. Basta pensar en la pornografía: quien se excita con unas fotos o unos vídeos, en realidad sólo tiene delante un monitor o unos papeles, pero en ellos la escena sexual parece hacerse carne.

La pornografía parece ponernos ante los ojos la realidad de unos cuerpos que sudan y se entrelazan. A poco que escarbemos, resulta obvio que se trata de una actuación, pero lo real y lo irreal se entremezclan de tal manera en las escenas que ya no son ni lo uno ni lo otro. Porque aunque sabemos que son cuerpos seleccionados, prácticas y gemidos exagerados, planos y enfoques artificiales e imposibles para un ser real, también sabemos que los cuerpos son reales, como lo son las penetraciones o las eyaculaciones. Y -una vez vista- esa imagen acelera el ritmo cardiaco del

espectador que gusta de ella, opera cambios ostensibles en su cuerpo; altera su arquitectura neuronal, se engarza en su memoria y es incorporada a su experiencia de lo que es el sexo. Comienza así a ser un referente posible - tal vez un modelo, un desiderátum - para su propia sexualidad. Se incorpora a su vida y a su realidad. Las imágenes también son la realidad, y nos relacionamos con ellas como realidad que son:

Ha llegado el momento de considerar la pintura y la escultura como algo más cercano a lo que llamamos realidad y de reintegrar la figuración y la imitación en la realidad (o, mejor dicho, en nuestra experiencia de la realidad). Esto significa que ha llegado el momento de aceptar la posibilidad de que nuestra respuesta ante las imágenes pertenezca a la misma categoría que nuestra respuesta ante la realidad; y que si emprendemos la tarea de evaluar la respuesta, debemos partir precisamente de esta base. [...]

Este discurso no debe confundirse con el viejo discurso acerca de las relaciones entre naturaleza y arte. No pretendo sugerir que la respuesta deba basarse en la percepción de la representación en tanto que imitación o ilusión, más o menos acertada, de la naturaleza -aunque en ocasiones sea así. (FREEDBERG, 1992, p. 484-485)

De modo que lo real y la imagen se entrelazan inextricablemente. No hay fronteras nítidas entre uno y otro. Y en este sentido me resulta muy interesante recordar cómo en nuestra visita al Museo, mi amiga A. se sitúa sonriente junto al cuadro y se fotografía con Bécquer, construyendo así una imagen que porta en sí otra imagen, una presencia - la de A. - que en esta fotografía se hace coetánea de otra presencia - la de Bécquer -, muerto en 1870. Mostrando lo enormemente difuso de los límites entre lo real y lo ficticio en el marco de la experiencia humana. Límites continuamente negociados por cada sujeto y/o colectividad, en cada situación y contexto.

**LA IMAGEN IMPONE SU MIRADA, PERO
APENAS POSEE SIGNIFICADO POR SÍ MISMA.
LA REALIDAD COMO CAMPO ABIERTO
A LA INTERPRETACIÓN SISTÉMICA Y
RELACIONAL**

La imagen es una actuación y/o una selección intencionada de lo real (o de lo imaginario. Hace emerger una realidad, y no otra: decide que algo debe ser visto y, luego, lo impone tal y como lo construye. No podemos ver más que ese objeto y esa postura, desde ese encuadre, con esa luz, con ese detalle. La imagen edifica una cierta realidad: la constituye/construye. En ese sentido es violenta, porque no deja a la Mirada otra posibilidad que ver que lo que ella plantea: su carácter de constatación hace imposible otra imagen (BARTHES, 2007).

Pero a la vez que se impone, la imagen siempre es un referente pobre, nunca aprehende por completo la realidad (o lo imaginado) que parece evocar con inmediatez. La imagen siempre es una abstracción que extirpa cosas y cuerpos del continuum de lo real. A veces, como en una vieja foto que conservamos de Bécquer, exhibe una pose, un momento, un lugar, tan artificiales e irreales que lo extraño es que no nos resulte chocante. Pero daría igual si las imágenes copiasen lo real mismo. Porque como señala R. García (2008), no existe algo así como una “lectura directa” de la experiencia, de lo real. Y eso

equivale a afirmar que no hay una “lectura pura” de la experiencia, y que toda experiencia “está cargada de teoría”. Conocer significa establecer relaciones en una materia prima que, sin duda, es provista por la experiencia, pero cuya organización depende del sujeto cognoscente. [...] Esto no significa, sin embargo, caer en forma alguna de apriorismo o idealismo. Tampoco implica sostener el subjetivismo en ninguna de sus variantes, en tanto consideremos el conocimiento como un fenómeno social y, por consiguiente, intersubjetivo. (GARCÍA, 2008, p. 43)

Lo que conocemos no es “la” realidad o la “verdad”, sino estados temporales, emergencias distintas y cambiantes de una multitud de sistemas que interaccionan en torno a nosotros, y con nosotros (a veces a causa nuestra) y que conocemos mediante interpretaciones construidas por sujetos concretos inseparables de sus contextos. Como señala Marina (2006), del interés de las preguntas que hacemos a lo real, va a depender el interés de sus respuestas.

Las imágenes forman parte de lo real, tal como vimos. De nuestras preguntas dependerán sus respuestas. Ellas no portan sus propias respuestas; en realidad apenas significan nada por sí mismas, sino que dependen de otras imágenes y otros relatos. A la indefinición de lo real, que precisa de la acción humana para concretarse en un cierto enfoque, en un relato que muestre relaciones y sentidos, la imagen une su indigencia absoluta más allá de su sola presencia, pues no tiene existencia extra-humana. Es solo una propuesta que puede ser recepcionada de mil maneras distintas; está abierta a lecturas e interpretaciones diferentes, que dependen de cómo interaccionemos con ella.

Por supuesto, la imagen suele tener un “tema” propio, aunque el reconocerlo ya depende de lo cultural y de otras imágenes y relatos. Reconozco una escena de la Anunciación – como las bellísimas pintadas por el Beato Angélico – porque conozco previamente qué es un ángel y conozco la historia de la Encarnación que narra el Evangelio de San Lucas. Una persona por completo ajena a nuestra cultura jamás podría reconocer esto. Nosotros, integrados en una cierta comunidad de representación, no vemos una mujer con un joven que tiene alas de pájaro, sino *directamente* a la Virgen María con el ángel Gabriel en el momento de la Anunciación. Es por cierto un bucle recursivo: la imagen da cuerpo a la narración (la hace visible, la introduce de una manera inmediata en nuestros cerebros), pero a la vez precisa de ella para tener sentido.

LA IMAGEN ES MÁS QUE EL TEMA O LO REPRESENTADO. ES RELACIONAL Y SU SENTIDO Y LA EXPERIENCIA QUE PROVEEN SON EMERGENCIAS SISTÉMICAS Y CONTINGENTES

Pero una imagen es mucho más que un tema y es mucho más de lo que el autor o comitente creen haber representado. Cualquier obra está ligada a toda una red de relaciones, de las que a menudo ni siquiera ellos fueron conscientes (tampoco a menudo nosotros) y que tienen que ver con el modo en que la realidad – y en especial los imaginarios – fueron socialmente contruidos en tiempos del artista (y han ido siendo contruidos después, hasta incluso ahora mismo). Como señala Vitta (2003, p. 68):

Las imágenes que nos formamos de las cosas no son más que representaciones de una realidad inerte en sí misma, pero que cobra vida ante nuestros ojos gracias a los contenidos que nosotros mismos introducimos extrayéndolos de las profundidades de nuestra personalidad individual y colectiva, esto es, de nuestro imaginario.

Volvamos a nuestro retrato de Bécquer para comprobarlo, aunque sea por encima. En el lienzo no cabe duda de que el escritor es alguien *especial*. Con su cabellera delicadamente peinada, de la que caen sobre la frente un par de bucles, nos mira de manera a la vez altiva y coqueta, de tres cuartos y con la cabeza ligeramente elevada. Hábilmente monumentalizada gracias a un encuadre ligeramente en contrapicado y que obvia cualquier detalle del cuerpo, excepto un gabán grande y oscuro sobre el que el rostro se levanta imponente (recordando la herma de un busto romano). Un discreto paisaje sirve de contrapunto a esta figura *heroica*; paradigma del *genio* romántico, del artista-sacerdote que media entre la inmensidad (que el paisaje evoca bien) y cada uno de nosotros. Sujeto a la vez

fascinante y distante, impenetrable en la profundidad de un alma que se antoja distinta y que sólo podemos atisbar a través de esos ojos castaños, a los que miramos –y que nos miran- a través del tiempo. Pero... casi nada de eso está en la pintura. Somos nosotros quienes supliendo nuestro desconocimiento directo de Bécquer con la lectura de sus obras, las descripciones que de él hicieron otras personas, nuestra interpretación de la mirada y la pose del retrato, la información que manejamos sobre el Romanticismo, la recurrencia a tópicos y estereotipos, etc., damos forma al Bécquer que creemos ver en el cuadro. Sabemos previamente que él “es” melancólico y romántico, que el “es” artista, y es ese conocimiento el que nos permite experimentar el aura del cuadro, del mismo modo que es el conocimiento de la condición social de Nefertiti lo que nos permite advertir en la talla que le hiciera Tutmes la apostura de una reina. Si pensásemos que Bécquer era un mercader o que Nefertiti era una bailarina no desaparecerían de sus retratos el aura romántica y el carácter regio.

Cuando Valeriano decide representar a su hermano en una pose característica del creador romántico, del “poeta”, está asumiendo un cierto imaginario en torno a lo que es un creador y un poeta. A nosotros puede parecernos de sentido común lo que es un poeta, pero esa categorización de un rol depende del modo en que los seres humanos clasificamos y nombramos el mundo, nos definimos a nosotros mismos y nos instalamos en modos de operar y observar lo que nos rodea que en gran medida nos preceden, en realidades socialmente contruidas con anterioridad a nuestra existencia, en realidades objetivadas y naturalizadas por otros (BERGER Y LUCKMANN, 2006). La realidad que evoca la imagen hace referencia a un universo previamente semantizado, cargado de valor y de sentidos y estructurado de una determinada manera. Toda imagen, realidad, cultura o mirada están entretejidas con lo imaginario; con un universo previo al acto mismo de la significación concreta; un universo

que no existe en ninguna parte física, pero que es indiscernible del modo en que vemos el universo físico y entendemos todo cuanto acontece y llega a ser en nuestro mundo humano.

Porque ¿qué es en realidad un poeta? Incluso, ¿qué es un retrato? Aceptamos esas dos realidades construidas previamente a nuestra existencia; “sabemos” que es un poeta, y “sabemos” que es un retrato. Pero el rol de poeta no es un rol “natural”, sino un rol definido socialmente, construido en el marco de una cierta sociedad –la occidental-, que tiene las posibilidades económicas y culturales de hacer que determinados individuos sean liberados de la producción de alimentos u objetos de primera necesidad y se dediquen a elaborar productos sofisticados como los poemas. A su vez, un poema es un producto determinado culturalmente tanto a nivel formal – por ejemplo mediante la adopción de esquemas rítmicos y de rima estandarizados- como al nivel de los asuntos que trata y de su valor de uso; no es usual encontrar un diagnóstico médico o el inventario de una tienda redactados como poemas, en tanto que en el Romanticismo era habitual abordar a través de la poesía asuntos como el amor o la melancolía en su aspecto más subjetivo, tan frecuentes en la obra poética de Bécquer (en otras culturas, en cambio, la poesía ha servido al relato mítico en torno al que se construía la colectividad). Por cierto que ese abordar la pasión o la desazón más recónditas sería impensable a su vez si no se hubiese ido configurando en nuestra cultura un cierto modelo de subjetividad e intimidad que nos parece lógico poder explorar, porque también culturalmente hace siglos que escribimos y construimos imágenes que lo desvelan.

Precisamente por ese culto al sujeto, también encontramos natural que se hayan pintado retratos de personas “especiales” – como Bécquer –, y exigimos a esos retratos fidelidad a la apariencia física, a la individualidad; queremos un retrato de poeta, con los

estereotipos propios del romanticismo, pero exigimos que a la vez atrape lo más específico de aquel sujeto llamado Bécquer: una individualidad que reconocemos sobre todo en su rostro y su indumentaria. Ese es el rastro que exigimos para satisfacernos. Pero también ese concepto de retrato y de fidelidad al modelo es coyuntural: en otros periodos históricos antes que esa individualidad, se perseguía retratar ante todo el rol social que hacía preeminente al retratado (BERGER, 2007). Incluso podríamos concebir retratos sin rostro: las cuevas paleolíticas están llenas de improntas de manos, rastros fieles de aquellos cuerpos ya desaparecidos. Pero, desde el modo en que nos hemos instalado a la hora de exigir una presencia icónica de la individualidad, esas individualidades sin rostro nos resultan insatisfactorias, como nos lo resultaría una huella dactilar, a pesar de que como sello del ADN, es una “huella” de la individualidad mucho más “fel” e intransferible que la del rostro.

Ante el retrato de Bécquer nos re-encontramos con el *zeitgeist* -el sabor del tiempo- del Romanticismo porque lo conocíamos previamente. Se produce así una retroalimentación, otro bucle: intuimos el imaginario y el *zeitgeist* desde el que nos mira Bécquer porque ya lo conocíamos, y a la vez el retrato viene a reforzar nuestra idea de ese modo de ser romántico. “Comprendemos” esta imagen de Bécquer porque, como afirma Valeriano Bozal (1987), pertenecemos a una cierta comunidad que comparte aproximadamente los mismos significados. En cierto modo, el sujeto se “disuelve” en la intersubjetividad “que me ha proporcionado los significados que debo usar, a los que me acojo” (BOZAL, 1987, p. 32), una intersubjetividad que es co-constructora de esa sensibilidad – ese sentido común – que compartimos con los demás y que legitima el surgimiento de una cierta realidad, y por tanto del modo en que ésta es representada. Un sujeto perteneciente a otra comunidad probablemente no compartiera ese modo

de nombrar, interpretar y experimentar la realidad, porque no compartiría los imaginarios, los significados culturalmente contruidos, el lenguaje, nuestra noción de amor, etc. que hemos *naturalizado* y vivimos como “la” realidad objetiva y obvia. Pero como todo producto humano, son una construcción social y por tanto coyuntural y susceptible de ser variada. Las imágenes y los relatos hacen crecer mundos por entre veredas que sólo existen en el cerebro y el corazón del ser humano, y en la sociedad/cultura en la que éste vive. Mundos que son coyunturales, que están destinados a cambiar y sobre los que podemos actuar mediante procesos de reflexión y mediante nuestra agencia.

EL SIGNIFICADO, EL USO Y LA EXPERIENCIA PROPICIADOS POR LAS IMÁGENES SON CAMBIANTES Y ESTÁN ABIERTOS

Una autora tan influyente como Lucia Lazotti (1994) parece suponer que la obra de arte es un mensaje acabado, hecho de una vez para siempre. Pero pienso que no es una concepción acertada. Implica pasar por alto que, como señalan Efland, Freedman y Stuhr (2003: 180), “los significados de las obras no están dados necesariamente por los artistas sino que son contruidos socialmente por los esfuerzos de la comunidad de artistas y su público. Además, esos significados cambian con el tiempo”. Una misma imagen puede significar diferentes cosas en contextos y situaciones distintas, e incluso para las mismas personas en momentos diferentes (AGIRRE, 2005). Hasta en un mismo contexto, una imagen puede ser interpretada de manera también diferente (como ocurrió con los desacuerdos que provocó el Juicio Final de Miguel Ángel al ser pintado en el siglo XVI).

Una obra de arte permanece perceptual y formalmente siempre idéntica a sí misma (BREA, 2010), pero no así su significado y la naturaleza de la experiencia que propicie, que no cesarán jamás de

cambiar. Una imagen nunca deja de soltar y adquirir sentidos y significados nuevos, de facilitar experiencias diferentes. Como recordaba Francastel (1988, p. 119 y 120) hace bastantes lustros:

Lo que caracteriza absolutamente a todo signo figurativo [...] es su ambigüedad. Ambigüedad porque el signo jamás coincide con la cosa vista por el artista, porque jamás coincide con lo que ve y comprende el espectador, porque es, por definición, fijo y único y, porque, por definición también, su interpretación es múltiple y móvil. [...] Toda lectura, toda interpretación carga al signo de significados que le superan; en cambio olvida otros significados que el autor había incluido en el acto generador del objeto y otros que le aplican otros lectores.

La obra es vuelta interpretar desde las diferentes culturas que atraviesa, por los diferentes sujetos con que se topa. Recibe distintos valores de uso, es resignificada sin cesar. Por eso señala Bryson (1991, p. 15) a propósito de la pintura:

Lo que tenemos que entender es que en el acto de reconocimiento que la pintura galvaniza el significado es producido, más que percibido. La actividad del espectador es la de transformar el material de la pintura en significados, y esa transformación es perpetua: nada puede detenerla. Por la pintura circulan sin cesar códigos de reconocimiento, y la historia del arte ha de tener esto en cuenta. El espectador es un intérprete, y el asunto es que puesto que la interpretación cambia conforme cambia la realidad, la historia del arte no puede pretender un conocimiento definitivo o absoluto de su objeto. Aunque esto desde cierto punto de vista pueda parecer una limitación, es también una condición imprescindible para el desarrollo: una vez que la visión quede colocada del lado de la interpretación, y no de la percepción, y una vez que la historia del arte admita el carácter provisional o la irremisible inconclusión de su empresa, entonces acaso se hayan puesto los cimientos de una nueva disciplina.

Cada Mirada hace surgir una obra en gran medida distinta, pero esa Mirada no se da sólo subjetivamente. No se trata del capricho interpretativo

de cada cual. La experiencia y el sentido que promueve tienen que ver con su interacción con la sociedad, la cultura, las interpretaciones previas, los imaginarios, etc. que la van rodeando. Imaginarios y culturas distintas posibilitan interpretaciones y experiencias diferentes. Así por ejemplo, narra Plinio que la puesta al culto de la Afrodita de Cnido – primer desnudo integral de mujer en la antigua Grecia – despertó entre algunos espectadores un deseo sexual tan fuerte que dio lugar a anécdotas pintorescas. Para nuestra mirada, saturada de pornografía y cuajada de estereotipos sexuales muy potentes, resulta difícil concebir un deseo así frente a una imagen fría, sin sexo en la ingle y cuya postura pudicitia posee una sensualidad tan suave que apenas puede competir con el más inocente de nuestros anuncios de ropa interior. Su desnudez ni siquiera nos inquieta; después de dos mil años de repetición de un mismo canon formal, nos parece convencional, un estereotipo muy alejado del cuerpo “real”. Obviamente la imagen no ha cambiado, lo que han cambiado es el contexto de fruición (incluido valor de uso), el marco cultural y nuestro imaginario. En este sentido, y aunque permanezca el esquema mínimo de reconocimiento original, y “sepamos” que esa estatua “es” Afrodita, ya no experimentamos ningún tipo de veneración religiosa. Para nosotros es ante todo una “obra de arte” –según el esquema inventado en el siglo XVIII que hemos heredado-, un objeto arqueológico en el que vemos el paradigma de lo clásico, una pieza de museo que tal vez adoremos, pero en un sentido ligado al fetichismo por el objeto artístico y su autor, no a lo sacro y sobrenatural.

Podemos intentar rastrear cómo las imágenes fueron interpretadas o vividas en el momento de su creación, qué papeles y usos desempeñaron. Eso nos permitirá comprender mejor cómo fueron las culturas, mentalidades, religiones, estructuras sociales, etc. del pasado (incluido el autor o su comitente). Pero no

podemos manejar todas las variables que confluyeron en aquel momento (sin contar con que muchos de los datos más relevantes se han perdido o nos son muy difíciles de interpretar o comprender). Entre otras cosas, los imaginarios constituidos son constantemente matizados, o incluso sustituidos por nuevos imaginarios, por imaginarios constituyentes (COCA, 2008; BELINSKY, 2007) y también por ello nuestra mirada, comprensión y experiencia de las imágenes y de la realidad no cesa de cambiar. En el mejor de los casos podemos intentar aproximarnos a los imaginarios del pasado, pero jamás llegar a ubicarnos en su seno. Tal vez podamos recuperar gran parte de la iconografía o el “mensaje” originales de la Afrodita de Cnido, pero no la experiencia y la mirada de sus coetáneos. Para eso tendríamos que ser griegos del primer milenio antes de Cristo, compartir las historias y las vivencias del momento, creer en el panteón olímpico, participar de un cierto universo simbólico, entender lo real desde un cierto imaginario,... Sin olvidar, como ya apuntamos, que la sociedad no es un sistema homogéneo, sino que es ese complejísimo conglomerado sistémico donde la obra puede ser recepcionada de muchas maneras distintas, a veces de manera simultánea. Una obra como la Afrodita de Cnido pudo funcionar en registros y de maneras distintas: icono religioso, objeto libidinal, elemento de prestigio, reclamo para visitantes, etc.

La recreación de los significados, la acumulación de éstos en diversas capas, no sigue unas reglas lógicas, sino que depende de cómo la obra –como si fuera un ser vivo- “va siendo”, ligada a procesos sistémicos que la superan. De modo que no hay una mecánica en la atribución de sentidos, sino un fenómeno de historia, y de interacciones (un fenómeno relacional). Eso hace del proceso de análisis de una imagen un escenario fascinante, aunque a veces bastante complejo. Como señala Bruner (1991, p. 116) en un sentido general “en lo que al acto de crear significados se refiere, no hay causas

de las que se pueda echar mano con certeza, sólo actos, expresiones y contextos que hay que interpretar”. Por eso es preciso remarcar que las imágenes no se “leen” ni simplemente se contemplan, sino que se experimentan (AGIRRE, 2005; BUCK-MORSS, 2005); posibilitan la evocación y construcción de mundos y nuestra experiencia en esos mundos. Tienen que ver con la posibilidad de entender y experimentar el mundo y tendemos – como con cualquier experiencia que nos parezca relevante – a interpretarlas para comprenderlas y asumirlas mejor a ellas mismas y sobre todo a los fenómenos, objetos y sujetos con los que nos conectan.

No hay por tanto nada que obligue a que las imágenes tengan que significar lo que significan, dependen de los puentes que nosotros creemos entre ellas y el resto de lo real (en especial con lo imaginario), de las relaciones que saquemos a la luz. Y esa dependencia del cuadro de las relaciones que podamos establecer con informaciones y sentidos externos a él se da incluso en los cuadros que fueron creados como puras obras de arte, tal y como los soñaron formalistas de la talla de Clement Greenberg como objetos de *visualidad pura*: “«forma esencial», atemporal, el viejo sueño platónico” (JAY, 2003, p. 63). Pues bien, incluso las obras creadas conscientemente como objetos de visualidad pura tampoco son totalmente autónomas; precisan siempre una buena dosis de “teoría” que las haga comprensibles y permita que afloren sentidos, según ha señalado con gran sentido del humor Mitchell (2009). Así por ejemplo, ante una obra de Rothko – uno de mis autores favoritos – sin una “formación” previa, que nos invita a valorar matices muy sofisticados sobre el color o la composición o que nos permite establecer relaciones entre el pintor americano y la tradición del paisaje nórdico, en especial con obras como el “Monje a la orilla del mar” de Friedrich – del que es directo deudor (ROSEMBLUM, 1993) –, resulta difícil ver algo más que manchas sobre un lienzo.

Definitivamente la clave no está en la obra o lo formal, sino sobre todo en su recepción. No hay una mirada “definitiva y correcta” para el arte, porque éste – como cualquier realidad – es una posible emergencia sistémica, no una verdad ni una realidad única. Hay que asumir definitivamente que la obra de arte no contiene sus propias claves y que es un fenómeno abierto, un producto que sigue interaccionando incluso ahora mismo. Hay una gran distancia entre el signo por sí mismo y lo que viene a constituirse como significados, sentidos y experiencia. Por eso afirmaba Chesterton (2007, p. 95) que “Una gran obra de arte tiene una lección diferente para cada época, y por eso es eterna”.

IMAGEN Y POSIBILIDADES DE AUTORÍA (AGENCIA)

Siempre precisamos datos concretos sobre una obra y sobre el significado aproximado que pudo tener en su momento; de lo contrario es fácil que caigamos en errores de base que invaliden toda nuestra reflexión posterior (si no sabemos que el cadáver de la Pietá es Cristo, por ejemplo). Pero las informaciones más puntuales, los datos más empíricos, los hechos y los observables más objetivos (técnica, autoría, fecha...) son sólo un apoyo para elaborar una interpretación posible, para ampliar nuestras posibilidades de experiencia. Como no hay “una” interpretación única y correcta para una imagen, debemos buscar interpretaciones “probables”, esto es, *propuestas* que nos faciliten una comprensión que no sea pura fantasía, y nos permita conocer/experimentar aspectos de la realidad que nos interesan.

Las imágenes son en gran medida la bisagra entre lo posible y lo que llega a ser, el lugar donde lo real surge o se negocia. Cuando Velázquez pinta sus enanos y bufones, está introduciendo en la iconosfera a seres hasta entonces invisibles, dotándoles de una dignidad y

humanidad que va a hacer cambiar nuestra mirada sobre ellos y los va a transformar en referentes universales. Del mismo modo, cuando Manet pinta su Olimpia desenmascara una larga tradición de objetualización del cuerpo femenino y de hipocresía de la mirada más libidinal, escondida tras excusas iconográficas o estéticas; algo parecido a lo que más tarde han hecho artistas como Valie Export o las Guerrilla Girl. La imagen tiene un enorme poder para actuar sobre lo real, como la famosa filmación del estudiante chino delante de los tanques en la Plaza de Tiannamen o de la pequeña niña vietnamita fotografiada por Nick Ut corriendo tras ser abrasada por el napalm. Todas ellas son imágenes evidentemente activistas, pero a veces esa realidad surge de modo más sutil: las escenas que Rembrandt dibujó o pintó, en que la luz lateral ilumina a un personaje que lee, nos colocan frente a un cierto modo de entender la intimidad y el yo, del mismo modo que los dibujos que Friedrich hizo de árboles parecen entregarnos una naturaleza recorrida por un elán vital profundo, el mismo que anima la deixis de tantos expresionistas abstractos o de escultores como Rodin, Giacometti o el Bourdelle más gestual. Todos ellos nos invitan a ver más de lo que hay (y a la vez menos, al encuadrar lo real), a imaginar las cosas de una cierta perspectiva. A su vez, nosotros podemos también interrogar sus obras, cuestionarlas y complejizarlas, para reflexionar sobre ellas y sobre lo real.

El papel de los creadores de imágenes y de los artistas es decisivo, pero no sólo ni principalmente como cultivadores de la belleza y creadores de obras autorreferenciales, sino como desveladores, gestores y críticos de la realidad [construida], incluido el modo en que se alumbra y gestiona el self. Interpretar y/o hacer arte, crear narrativas e imágenes, es coparticipar en el surgimiento y experiencia de lo real. Es pues una gran responsabilidad. Que no tiene nada que ver con las nociones habituales del comentario artístico o el aprendizaje de técnicas y lenguaje visual, sino con una acción personal y social

relevante. También es decisivo el modo en que nosotros interroguemos a las imágenes y lo visual.

Rastrear los significados, las emociones, el conocimiento, la experiencia que una obra de arte –cualquier imagen– hace emerger en un momento dado (y muy especialmente ahora, con nosotros) es fascinante. Y exige transitar hacia las fronteras de lo real, cuestionando y complejizando lo que nos rodea, lo que damos por hecho. Es ese alejamiento el que nos permite ver la coyunturalidad de casi todo lo que damos por hecho, ahondando en ellas para rastrear cómo se manifiestan los procesos mediante los que construimos lo real y damos sentido al mundo y a nosotros mismos (HERNÁNDEZ, 2000, 2007). Y es ese alejamiento el que nos permite hacer preguntas nuevas a las imágenes, preguntas que nos llevan a advertir aspectos que no vimos antes, que no vienen pre-definidos por la historiografía tradicional. Incluso que nos llevan a parajes novedosos.

Ninguna realidad humana es aséptica ni neutra, tampoco ninguna se contiene a sí misma. Toda realidad humana, como sistema abierto, es dependiente de la mirada que interpreta, re-construye, actúa. Por eso toda mirada – del creador (profesional, escolar, docente...) o de quien contempla lo creado y lo interpreta y devuelve la interpretación a la sociedad – es generadora desde el principio, y toda acción en y desde la mirada (y por tanto con las imágenes) es política e implica un posicionamiento ético (aunque sea la inacción y la indiferencia, que también son un posicionarse).

La tradición académica ha intentado fijar cómo se lee una imagen, convertirla en un observable aséptico y separado del sujeto que observa. Limitarse a una descripción formal, estilística o iconográfica – en vez de usarla como base para búsquedas más ambiciosas – es una posibilidad de tratar con las imágenes, pero tal vez sea irresponsablemente limitada y limitadora, ya que apenas nos informa de cómo la imagen está

creando mundos, gestionando emociones, alumbrando sentidos, facilitando imaginarios... en otras palabras interviniendo en nuestras vidas y nuestra realidad. Necesitamos ir más allá de los protocolos establecidos y abordar las imágenes en marcos más amplios de realidad y sentido, que desbordan lo puramente plástico y son, inevitablemente, transdisciplinarios. Marcos que nos permiten explorar por qué las imágenes nos conmueven o nos excitan, por qué nuestra manera de entender la realidad o nuestra identidad están ligadas a ellas, cómo facilitan la construcción de significados, creencias, mitos, modos de mirar... No podemos olvidar que no hay límites claros entre el mundo de las imágenes y el mundo "real" y que en nuestras sociedades y vidas ambos están ligados. A veces, tal y como señalara Baudrillard (2007) con su noción de hiperrealidad, el simulacro incluso sustituye a lo "real" y se torna lo real mismo. Pero eso ocurre desde que las imágenes irrumpieron en la vida de los seres humanos, cuando hace decenas de miles de años el mundo del más allá se plasmó en la superficie de las cuevas, construyendo así la cosmogonía de la que las personas se sentían parte, llevándoles más allá del *hic et nunc*. Porque las imágenes co-construyen la realidad, son parte de ella. Y de nosotros, nuestra experiencia, nuestra memoria. Algo que hemos dejado de lado durante demasiado tiempo.

IMAGES AS PLACES OF THE REAL AND AGENCY POSSIBILITIES. AN APPROACH TO THE IMAGES AS RELATIONAL PHENOMENA

Abstract

Images and narratives take part integrally and indistinctly of the human reality and experience. They are simultaneously a social construction and reality builders. But they are not autonomous elements, because their meanings and their

aptitude to generate experience depend on the relations established culturally and subjectively between them and the rest of the culture, the imaginary, the myths, etc. and that is the reason why they are quotas and change continuously. Precisely for it, we can work in the way how the world is constructed and understood, elaborating new interpretations about images, facilitating new possibilities of experience and / or creating images

Keywords: Images. Experience. Meaning. Interpretation. Agency. Reality. Imaginary.

REFERÊNCIAS

- AGIRRE, I. *Teorías y prácticas en Educación artística*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2005.
- ARNHEIM, R. *Hacia una psicología del arte*. Arte y entropía. Madrid: Alianza, 1955.
- BARTHES, R. *La cámara lucida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 2007.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007.
- BELINSKY, J. *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva visión, 2007.
- BERGER, J. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Paidós, 2007.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BOZAL, V. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*. Imagen-materia, film, e-image. Madrid: Akal, 2010.
- BRUNER, J. *Actos de significado*. Más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- BRYSON, N. *Visión y pintura*. La lógica de la mirada. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

- BUCK-MORSS, S. Estudios visuales e imaginación global. In: BREA, J. L. (ed.) *Estudios visuales*. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid, Akal, 2005, p. 145-159.
- CHESTERTON, G. K. *La mujer y la familia*. Barcelona: Styria, 2006.
- COCA, J. R. (ed.) *Las posibilidades de lo imaginario*. Barcelona: del Serbal, 2008.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- EFLAND, A.; FREEDMAN, K.; STUHR, P. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003.
- FRANCASTEL, P. *La realidad figurativa I*. El marco imaginario de la expresión figurativa. Barcelona: Paidós, 1988.
- FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA, R. *Sistemas complejos*. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinar. Barcelona: Gedisa, 2008.
- GERGEN, K. J. *El yo saturado*. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo. Barcelona: Paidós, 1992.
- GUBERN, R. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- HERNÁNDEZ, F. *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro, 2000.
- _____. *Espigador@s de la Cultura Visual*. Otra narrativa para la educación de las artes visuales. Barcelona: Octaedro, 2002.
- JAY, M. Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. *Estudios Visuales* n. 1, p. 61-81. Noviembre 2003. Murcia; CENDEAC, 2003.
- LAZOTTI, L. *Educación plástica y visual*. El lenguaje visual. Madrid: MEC-Mare Nostrum, 1994.
- MARINA, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- MIRZOEFF, N. *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Akal, 2009.
- ROSEMBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza, 1993.
- SARTRE, J. P. *Lo imaginario*, Buenos Aires: Losada, 1976.
- VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- VITTA, M. *El sistema de las imágenes*. Estética de las representaciones cotidianas. Barcelona: Paidós, 2003.

Enviado em 07 de junho de 2011
Aprovado em 30 de junho de 2011