



Los espacios de la imagen

HÉCTOR J. MONTES DE OCA Y VILLATORO

DEPARTAMENTO DE TEORÍA Y ANÁLISIS

UAM XOCHIMILCO

hejamovil@yahoo.com.mx

Arquitecto por la Universidad Iberoamericana, posgrado de Letras Iberoamericanas por la UNAM y en Diseño por la UAM. Profesor de tiempo completo en la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica y en los Troncos Interdivisional y Divisional de la UAM-X. Área de investigación: Procesos Sociales y Formales del Diseño; Línea de investigación: Teoría y análisis de la imagen. Ha publicado diversos artículos en revistas universitarias.

El artículo reflexiona sobre los procesos perceptivos y expresivos que intervienen en la elaboración de las imágenes, tanto los que tienen que ver con un procedimiento subjetivo como los que proceden de una actitud objetiva. También se aborda la manera en que estos referentes delimitan un espacio conceptual dentro del cual podrían ubicarse y comprenderse dichas imágenes. *Palabras clave: percepción, expresión, objetivo, subjetivo, clásico, romántico, figurativo, abstracto, imagen.*

This article reflects on the processes of perception and expression involved in the composition of images, both those which have to do with a subjective procedure and those that emerge from an objective position. It also examines the way these referents define a conceptual space within which these images can be situated and understood.

Keywords: perception, expression, objective, subjective, classical, romantic, figurative, abstract, image.

LA IMAGEN COMO REPRESENTACIÓN

Las imágenes se forman en la mente cuando establecemos con los objetos una relación a través de la mirada.

Como bien se sabe, los puros registros sensoriales no son suficientes para conocer visualmente el mundo. Para hacerlo real es necesario “saber” lo que se ve, es decir, que lo visto debe alcanzar una significación que lo haga legible. Porque los estímulos sensoriales que improntan los ojos sólo adquieren sentido en la medida en que con ellos se visualiza un mundo verosímil.

Se ve lo que es posible ver, es decir, lo que se ha aprendido a construir con la vista. El hábito de la visión obliga a una selección arbitraria nunca determinada por otra razón que la de permitir la vida en un mundo propicio, a la medida de la cultura que conforman las expectativas de vida.

Es por ello que toda imagen es una representación con la que se fabrica la realidad. De los distintos modos en que es posible interrogar al mundo, la imagen abre el camino para cuestionarlo visualmente y algunas personas –los artistas–, son capaces de materializar esas preguntas hechas al mundo visible. El universo de la imagen se convierte así en el universo de la realidad visual, en el medio que formaliza una parte significativa de la naturaleza. La historia de las artes visuales, por ello, describe los modos como el hombre ha visto el mundo y los intentos que ha hecho para descifrar visualmente el enigma que encierra.

Como representación, la imagen es la disminución de una presencia real porque aísla los estímulos al organizarlos con un propósito que está sujeto a determinantes concretas. Surge intencionadamente y en un lugar preciso.

LO PERCEPTIVO Y LO EXPRESIVO

El territorio visual de la imagen, aquel espacio en el que tiene cabida la formulación visual del cosmos, surge en la encrucijada de dos acciones complementarias e inseparables: *perceptiva*, en cuanto a propuesta formulada en un mundo sensible, y *expresiva*, en cuanto a la atribución de un sentido. Indisolubles porque tan inexpresable resulta lo imperceptible como imperceptible lo inexpresado.

Podrían, entonces, plantearse dos ejes que estarían relacionados, respectivamente, con las determinantes del contenido y la forma: el eje perceptivo, donde transcurren los contenidos sensoriales –estímulos del aparato

visual– y el eje expresivo –canal para la manifestación de las formas visuales que adopta la imagen–. El sitio en que se cruzan estas dos conductas sería, entonces, el espacio acotado que podría destinarse al territorio de la imagen. Un lugar que da cabida a las configuraciones visuales que a lo largo del tiempo han ayudado al hombre a entender visualmente la naturaleza de su existencia. Un lugar que las vanguardias ocuparon naturalmente sin destruirlo (Figura 1).

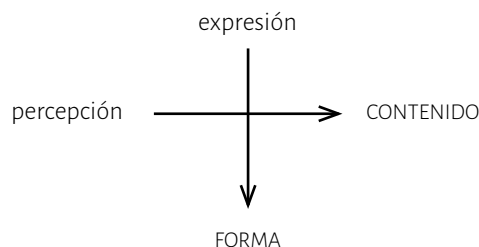


Figura 1.

La construcción de la imagen se consuma cuando cristalizan dos intenciones, la que decide un contenido y la que elabora la forma que habrá de transmitirlo. El contenido es la sensorialidad pura, las impresiones difusas, mientras que la forma es su elaboración, es decir, la materialización expresiva. Es claro que el contenido se configura al adoptar irremediamente una forma, y que la forma conlleva así mismo un contenido inseparable, pero aquí se distinguen para hacerlos corresponder con las igualmente indisolubles categorías perceptiva y expresiva. A tal grado se corresponden una con la otra que en el acto artístico, ejecución impecable de la imagen, la actividad expresiva no se agrega al hecho mismo de la impresión emotiva, sino que los contenidos existen naturalmente en la expresión hecha forma. El arte proporciona una imagen de la realidad ajustada, de tal manera que la diferencia entre los contenidos de la percepción y las formas expresivas se anula totalmente en una unidad por completa e irreprochable.

El encuentro de estas dos direcciones, perceptiva y expresiva, no es una zona puntual porque cada una de

ellas, a su vez, delimita una franja de relativa amplitud que oscila entre categorías opuestas que se contraponen. Propiamente, entre el sentir subjetivo y el pensar objetivo que son también dos caminos o modalidades por los que las impresiones se perciben y los contenidos se expresan. De modo que el punto de encuentro es más propiamente un rectángulo limitado por dos pares de líneas paralelas que se oponen recíprocamente, invirtiendo las fronteras de manera especular (Figura 2).

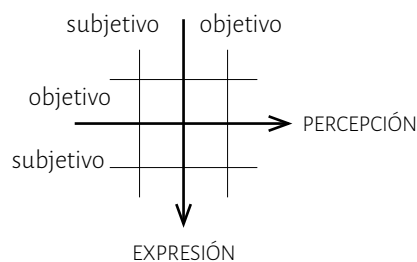


Figura 2.

LA AMBIGÜEDAD DE LA PERCEPCIÓN

La percepción se refiere, fundamentalmente, a la captura y construcción de la realidad exterior a partir de los estímulos sensibles que proporcionan los sentidos. Por medio de la percepción se configuran los objetos externos diferenciándose entre sí y organizando las sensaciones en una síntesis superior que supone mucho más que la sola suma de sus cualidades sensibles. La percepción no es solamente una suma receptiva de sensaciones ante la cual responde un organismo, porque supone, además, el conocimiento de las respuestas a dichas sensaciones.

La ambigüedad de la percepción radica en que abarca los dos extremos de este proceso, tanto la percepción sensible o sensación, como la percepción mental o intelectual, porque en todo el procedimiento intervienen, en distinta proporción, ambos caminos.

Así que es posible diferenciar dos modos perceptivos claramente diferenciados: las llamadas propiamente *impresiones* que abarcan las sensaciones, las pasiones y las emociones en tanto hacen su aparición violentamente en la conciencia y las *ideas* que son las imágenes formadas por

las anteriores al pensar y al razonar, al elaborar actos de juicio. Podría decirse que la primera es una percepción “externa” porque no se refiere de manera directa al sujeto que percibe sino a los objetos materiales, y la segunda es una percepción “interna” porque está en relación con vivencias pertenecientes al sujeto perceptor, no ya de objetos reales sino conceptuales, puramente mentales.

Estas dos vías han sido nombradas por la estética, en términos de estilo, como lo *romántico* o *dionisiaco* y lo *clásico* o *apolíneo*. Dos categorías que señalan los límites del proceso perceptivo y que, como referentes constantes, con distintas predominancias, han acompañado todas las transformaciones del arte sin que las vanguardias hayan provocado ruptura alguna en esta situación.

Más allá de sus vinculaciones con la imagen, que son las que aquí interesan, tal diferencia es visible en los distintos modos que el hombre tiene para relacionarse con su entorno y aluden a su condición perceptiva en general. Pero, como ser multiforme, el hombre no se ajusta a situaciones excluyentes, de manera que ambas categorías se disputan, violentamente en ocasiones, el registro de los estímulos con que se construye la conciencia perceptiva.

René Huyghe¹ compara geoméricamente ambas posturas con dos clases de curvas con centro: la espiral y el círculo. La primera, que se abre de un infinito menor a uno mayor a través de una forma dinámica que crece y se expande sin cesar siguiendo un mismo ritmo fundamental, y la segunda, que presenta un modelo de perfección estática, sin progresión ni dinámica. El círculo que inmoviliza el movimiento ha logrado escapar a la aventura del tiempo mientras que la espiral, en perpetuo crecimiento, nos arroja a los límites del vértigo. Esta oposición entre la energía que se concentra ordenadamente sobre un punto y la que se dispersa sin limitación desde otro, expresa las dos tendencias capitales del espíritu humano. Son los dos bordes por donde transitan las percepciones: las mensurables, cuya fuente se sitúa en el espacio externo y cuya comprobación está sujeta a los sentidos, y las subjetivas, cuyo orden de realidad sólo se puede conocer interiormente por medios intuitivos (Figura 3).

1. René Huyghe, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1978.

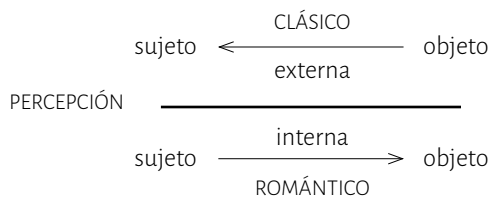


Figura 3.

La noción de lo clásico o apolíneo, sólo parcialmente referida al periodo grecolatino, se relaciona con lo racional-objetivo aunque trasciende estas nociones al plano de la idealización trascendente y modélica. Responde a la necesidad de crear una cierta “legibilidad”, que satisfaga el deseo de comprender la naturaleza.

Originalmente esta categoría considera al hombre “medida de todas las cosas” y pretende fundar su normatividad en una cabal y completa conformidad con las leyes de la naturaleza. Hay en principio, pues, una propuesta de acuerdo en todo con las circunstancias exteriores que conduce a una visión de orden. Estas nociones, sin embargo, al fijarse como un canon de belleza, configuran la imagen de un mundo ideal, esencialmente inaccesible. La obra de la inteligencia subordina su proyecto de armonía al mundo de las ideas. Lo material se transfigura en ideal.

Con la ambigüedad correspondiente, puede señalarse que a esta vía corresponden imágenes tan distintas como las de la escultura griega o, en el ámbito de las vanguardias, la pintura de Cézanne que abre el camino del arte constructivista moderno.

La categoría de lo romántico o dionisiaco, sólo parcialmente referida al medievo y comienzo del siglo XIX, se relaciona, por el contrario, con lo afectivo-subjetivo, aunque traspasando estas nociones al plano de la sensorialidad material.

El principio romántico descansa en la comprensión de la diversidad de la conciencia como generadora de todas las relaciones con la naturaleza espiritual. Esa diversidad se entiende, más allá de toda determinación, a través del sentimiento. Interpretación que explica el que algunos piensen que el arte, por encima de la filosofía, encarna la forma suprema de lo Absoluto.

Lo romántico es la imagen invertida de lo clásico. Frente al principio estético de la proporción entendida como la afinidad de cada parte respecto del todo, el espíritu romántico se siente atraído por la desmesura, por lo inconmensurable e irracional, por la fusión de los contrarios en una síntesis última y absolutizadora; por lo viviente y orgánico frente a lo mecánico y estático; por lo imprevisible, lo oculto e implícito frente a lo determinado, manifiesto y explícito; por la personalidad excepcional y rebelde frente a la comodidad y mezquindad del burgués. El romántico, en suma, vive la tragedia profunda que se desprende de la continua tensión entre la propia finitud y el anhelo infinito de realización total.

Con la ambigüedad correspondiente puede señalarse que a esta vía corresponden imágenes tan distintas como los íconos bizantinos o, en el ámbito de las vanguardias, la pintura de Edvard Munch que, junto con otros, abre el camino para el expresionismo moderno.

Esta franja, sin embargo, tiene otros límites en la dirección contrapuesta, los que corresponden a la otra parte de la imagen, la determinante expresiva.

LA AMBIGÜEDAD DE LA EXPRESIÓN

Con la expresión se cierra el proceso que abre la fase perceptiva. Viene a dar forma a los contenidos del mensaje, al mismo tiempo que, como se ha visto, los determina directamente. Debe recordarse que la expresión es la evidencia, por signos, del sentido inherente a ellos mismos y que por eso halla su lugar en el contacto entre un signo y un significado. Por ella el hombre sale de sí mismo para atribuirle un sentido al mundo exterior.

Como la dirección perceptiva, la expresiva también tiene dos fronteras que, colocadas ortogonalmente con las anteriores, cierran el cuadrángulo que domina, como propio, la imagen. Los límites de la expresión, que son los propios límites de la forma, están marcados por una disyuntiva similar a la del contenido, es decir, por los de la objetividad enfrentada a la subjetividad. Conceptos que en este ámbito corresponden a la oposición entre lo figurativo y lo abstracto (Figura 4).

Es claro que no existe ninguna correspondencia obligatoria entre la objetividad de la forma y la objetividad del contenido ni entre sus respectivas subjetividades. La propia

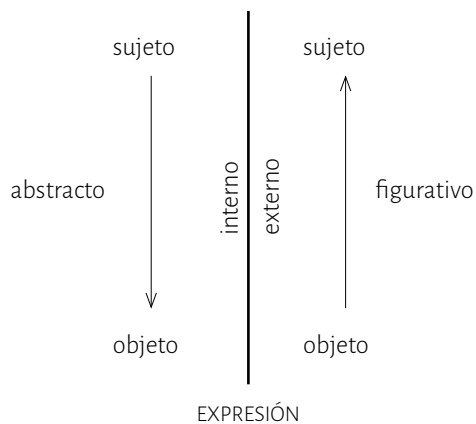


Figura 4.

disposición de los límites del cuadrángulo así lo propone, cada imagen asume una de las dos posibilidades que se le ofrecen en cada una de las dos direcciones en que irremediablemente circula. El espacio tiene contornos pero las posiciones que entre ellos puede ocupar una imagen son prácticamente ilimitadas.

Todo lenguaje *representa*, y esa representación se encuentra siempre a una distancia del objeto que le sirve de modelo. Es inevitable, por ello, que la gran riqueza de la naturaleza se vea disminuida por el lenguaje que la sustituye. Es el precio que se paga por servirse de ella. Ninguna imagen puede ser totalmente abstracta o figurativa. Toda imagen abstrae, en algún grado, la realidad. La imagen más realista separa al objeto de los otros que lo rodean, pasados o futuros. Así mismo, la mayor abstracción está necesariamente referida al conjunto de objetos percibidos con los que articula su forma. No es posible evadir la realidad que cobija y conforma, nada es posible a su margen. Una vez más, se habla de predominancias, de palabras burdas que pasan por encima de la infinidad de matices que contiene la naturaleza real.

En principio la actitud figurativa o mimética de la expresión pretende realizar la reproducción visual de las percepciones sensibles, busca la imitación fiel de la naturaleza a partir de la observación directa de la realidad exterior. Sin duda, la justificación de una imagen pasa necesariamente por la posibilidad de configurar otra cosa distinta, en algún grado, al objeto que representa. Una copia exacta, además de imposible, es redundante e inútil, la posibilidad sólo existe en ese espacio, por pequeño que sea, que se abre entre un objeto y su imagen. Más aún,

como señala Arnheim,² para que resulte legible, genérica y expresiva, la imagen realista debe adecuar la presentación de los objetos a las formas encarnadas en el arte no mimético. La enorme multiplicidad de los fenómenos particulares debe ser organizada por los principios formales generales que no pertenecen a ellos, sino a la cualidad perceptiva que, desde fuera, se les atribuye.

La figuratividad ha sido uno de los objetivos de la imagen occidental y al margen de su real factibilidad, señala un límite concreto para el entendimiento de las posibilidades de la visualidad. En el espacio de las imágenes artísticas prevalece en obras tan distintas como *El discóbolo* de Mirón o, en el arte vanguardista, *El Entierro en Ornans* de Gustave Courbet.

En el extremo opuesto se encuentra la abstracción que no ha sido un descubrimiento de la imagen moderna sino que, más aún que la cualidad mimética, ha estado presente desde los comienzos en el arte de todas las culturas. La razón es evidente; si se está de acuerdo en que la visión impone al material que registra un orden conceptual, entonces se aceptará que percibir un objeto es directamente abstraerlo. Ver un objeto es siempre hacer una abstracción porque la visión recoge los rasgos genéricos pertinentes a un propósito antes que el conjunto indiscriminado y abrumador de los detalles. Si abstraer es generalizar, entonces se encuentra en la base misma de todos los procesos del pensamiento.

Cuando un contenido sensorial se constituye en forma expresiva, la imagen se organiza por medio de la representación; en mayor o menor grado dicha imagen interpreta y comunica eligiendo, es decir, abstrayendo. Por todo ello las relaciones entre la imagen y el material que abstrae, se establecen de manera más compleja mediante los alcances de la interpretación visual que posibilita. Aquí lo único que interesa plantear es el límite que establece dentro de la dirección formal de las imágenes, último confín que puede señalarse al territorio de la imagen.

De tal manera, en el ámbito de las imágenes plásticas, puede verse que la abstracción ha estado presente en toda

2. Rudolph Arnheim, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971.

la historia desde las representaciones rupestres, las máscaras rituales o la escultura prehispánica de Mesoamérica hasta las acuarelas de Paul Klee durante la primera mitad del siglo XX.

LA AMBIVALENCIA DE LA IMAGEN

En suma, las imágenes visuales guardan con la naturaleza dos relaciones complementarias en direcciones opuestas, hacia el interior cuando reúne el material perceptivo y hacia el exterior cuando conforma una propuesta expresiva. La imagen no puede evadir estos movimientos simultáneos, en cada uno de ellos, sin embargo, existe una lección que la vincula de distinto modo con la naturaleza. Son los dos pares de líneas que dibujan el rectángulo virtual en donde tiene cabida la imagen visual. Ambos pares plantean desde su eje respectivo, la dirección del enlace entre el sujeto y el objeto.

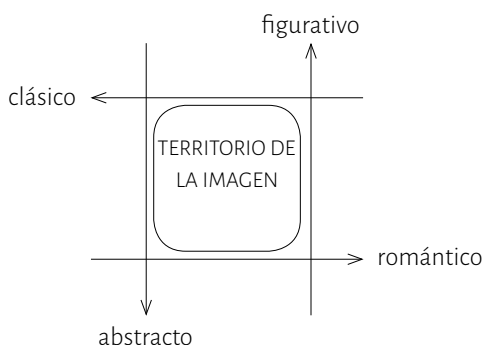


Figura 5.

De este modo, la dirección perceptiva, correspondiente al contenido, está limitada por la actitud racional o clásica que señala un recorrido que parte del objeto para culminar en el sujeto y una actitud sentimental o romántica que señala un recorrido inverso. En el primer caso se ofrece:

un modelo euforizante de universo, procura el apaciguamiento de la comprensión y ofrece una mediación entre el hombre y el mundo: es una tendencia apolínea. [En el segundo caso] propone el espectáculo de una novedad absoluta e irresistible, una especie de trascen-

dencia inextinguible, que desarma de entrada nuestras herramientas de comprensión y nos deja en un estado dionisiaco.³

La dirección expresiva, correspondiente a la forma y colocada en ángulo recto sobre la anterior, está limitada por la propuesta figurativa que señala un recorrido que va del objeto hacia el sujeto y una propuesta abstracta que señala el recorrido inverso, como en un reflejo. Casi como si se tratara de dos pares de espejos que delimitaran un ámbito cerrado pero ilusoriamente infinito. La imagen se mueve en ese vacío interior pero se refleja hacia afuera por esos espacios que parecen multiplicarse indefinidamente.

La ambivalencia de la imagen subsiste en el doble par de caminos entre los que necesariamente transcurre, lo cual abre cuatro variables básicas que podrían ilustrarse con imágenes vanguardistas que ocupan, con la relatividad propia de cualquier esquema, las cuatro esquinas del cuadrángulo propuesto. Clásica-figurativa: *Una tarde de domingo en la Grande Jatte* de Georges Seurat (1884); Clásica-abstracta: *Contracomposición V* de Theo van Doesburg (1924); Romántica-figurativa: *Madonna* de Edvard Munch (1894); Romántica-abstracta: *El arco blanco* de Wassily Kandinsky (1912).

La imagen se ubica entre el signo y el objeto, tratando de establecer un puente, lo más sólido posible, entre ambos. Las imágenes cotidianas parecerían estar siempre a medio camino. La imagen artística, a diferencia de ellas, alcanza una curiosa equidistancia desde cualquier posición que ocupe respecto a las orillas señaladas. En ningún sitio concreto localiza su particular cualidad isomórfica sino en el propio equilibrio, tan justo como ubicuo, que alcanza el propósito ideal de establecer el acuerdo justo entre la naturaleza y el lenguaje.

FUENTES CONSULTADAS

- ARNHEIM, Rudolph, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971.
 GROUPE μ, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
 HUYGHE, René, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1978.

3. GROUPE μ, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 27.