

Imágenes

Mi ponencia lleva como título la palabra «Imágenes» y trataré de ser fiel a ese título. No voy a referirme a la narración cinematográfica ni a los formatos de la televisión. No voy a plantear hipótesis sobre el futuro del cine ni sobre el uso de viejos o nuevos géneros televisivos. Las imágenes a las que me voy a referir tienen algo en común: fueron vistas en museos o en festivales de video, no pasaron ni probablemente pasarán nunca por salas comerciales de exhibición. Estas imágenes pertenecen a dos artistas experimentales. Uso este adjetivo, experimental, para indicar que sus obras ponen de manifiesto una búsqueda más que un conjunto de principios conocidos y probados. En el cine o en la televisión de todos los días, los espectadores nos enfrentamos con productos buenos o malos pero que, en la mayoría de los casos, se adaptan a un formato y a alguna variantes de género; tiene en común (las obras buenas tanto como las

malas) un lenguaje y un conjunto de requisitos que cumplen de modo más o menos rutinario u original.

Por el contrario, las imágenes a las que me voy a tratar de referir son experimentales en el sentido en que fueron producidas para investigar qué sucedía con ellas tanto en el acto de producción como en el de visión. Esto es todo lo que tienen en común.

El primer conjunto de imágenes pertenece a un artista de video muy conocido, el norteamericano Bill Viola (nació en Nueva York en 1951 y de quien el año pasado hubo una retrospectiva en el Festival de Video de Buenos Aires).

Primera imagen (que pertenece al video *The Reflecting Pool* de 1977–79): un plano fijo de un estanque rectangular en el medio de un jardín, rodeado de árboles. La cámara está colocada sobre una línea paralela al lado más corto del estanque, que ocupa las tres cuartas partes del cuadro; a los costados y arriba que-

dan porciones casi simétricas de plantas y árboles. La imagen, sin cambios, se mantiene durante algunos minutos; los espectadores, obligados a concentrar la atención en este único plano donde no sucede absolutamente nada, comenzamos a percibir algunos pequeños movimientos: la caída de una hoja, el agitarse de una rama que produce un levisimo cambio de luz, el temblor de la superficie del estanque causado por un soplido de viento.

Ninguno de estos pequeños cambios podría ser considerado, en una obra común, como algo significativo. Cuando vemos un paisaje en el cine, estamos acostumbrados a considerar que cambia cuando lo atraviesa un personaje o un animal, cuando se modifica la luz, o cuando se modifica la posición de la cámara. En el cine (y también en la televisión) un cambio, para ser percibido como tal, exige transformaciones del contenido explícito de la imagen o de la forma en que esa imagen es conseguida por la cámara. Siempre implica un umbral alto de variación. No cualquier cambio es un cambio.

Por el contrario, en la imagen que estoy describiendo, los cambios son imperceptibles y solo comenzamos a percibirlos cuando nos convencemos, a medida que pasan los segundos, de que estas alteraciones son lo único que hay para ver. La imagen requiere que la observemos en sus detalles, porque no muestra otra cosa. A medida que pasa el tiempo frente a esa imagen, aprendemos que ella puede ser mirada como se mira un cuadro, recorriendo su superficie para conocerla, sin esperar que en un momento de ese recorrido la imagen cambie radicalmente.

Cuando ya nos habituamos a esta idea y creemos que nada va a suceder en esa imagen del estanque, por el borde opuesto a aquel donde está la cámara entra

un hombre, camina hasta el centro y, con lentitud, hace los movimientos de quien se está preparando para saltar. Finalmente se eleva y queda suspendido en mitad del salto, en el centro del cuadro, congelado. Con el paso de los segundos, el cuerpo produce la impresión de geometrizarse, transformándose en un óvalo suspendido en el aire: un cristal de visión.

Luego, la imagen congelada desaparece y volvemos a ver el mismo estanque del principio. Sin embargo, se tiene la impresión de que han sucedido muchísimas cosas, porque el video de Viola ha sido un experimento en la concentración de la visión.

Godard, hace bastantes años, puso en uno de sus videos la foto periodística de una matanza realizada por el ejército en un estadio de alguna ciudad africana. Mantuvo esa imagen mucho más de lo que el cine mantiene una imagen fija y, a medida que pasaban los segundos, la foto iba transformándose porque la visión la recorría de un modo en que no recorreremos habitualmente las imágenes del cine o de la televisión. Ese experimento de Godard tiene un aire de familia con el video de Bill Viola que acabo de describir. En ambos casos se trata de mostrar la resistencia de la imagen y de plantear la pregunta: ¿qué puede mostrar una imagen cuando parece que no muestra nada si se la juzga según la costumbre?

El video de Viola y el trabajo de Godard muestran que la densidad estética y significativa de un plano no dependen, como en las imágenes estándar, de la espectacularidad de los cambios que suceden en el mismo plano a lo largo del tiempo de su duración. Muestran que una imagen puede cambiar simplemente porque dura.

Voy a describir ahora otra imagen producida por Viola en su video *The Crossing*, presentado en el museo Guggenheim en 1997. Se trata, en este caso, no de la



experimentación con una imagen inmutable (o casi inmutable), sino precisamente de la emergencia, dentro de un mismo plano, de muchas imágenes diferentes. *The Crossing* consiste en dos pantallas donde simultáneamente se proyectan dos imágenes que comienzan de manera casi idéntica: un hombre se acerca muy lentamente y desde muy lejos hacia la cámara. La toma ha sido procesada de modo de aumentar esa lentitud: los brazos flotan a los costados del cuerpo, los pies parecen casi no apoyarse en el suelo; el efecto es el de alguien caminando en una atmósfera ingravida, como un astronauta en otro planeta. El espacio que rodea al hombre es oscuro, sin referencias. Lentamente, la figura se acerca hasta ocupar toda la pantalla. En una de las dos proyecciones, una gota de agua cae sobre la cabeza del hombre, luego otra gota, una tercera, una cuarta, decenas de gotas, que se convierten en un chorro de agua que rebota sobre la cabeza, cae sobre los hombros, va empapando el cuerpo; ese chorro se vuelve cada vez más caudaloso, una caída casi violenta que va carcomiendo la silueta del hombre, lo va tapando hasta volverlo invisible. El hombre ha desaparecido envuelto en el agua. En la otra pantalla, la misma figura avanza del mismo modo hacia la cámara. Cuando llega a ocupar el primer plano, una llama surge del suelo donde está apoyado; es una llama muy pequeña, luego aparece otra, y otra en intervalos cada vez más próximos; las llamas crecen en altura, tapan los pies, las piernas, el torso del hombre hasta que llegan a su cabeza. El hombre ha desaparecido, su imagen (no su cuerpo), ha sido devorada por el fuego. En ambos casos, las pantallas funden a negro y los videos vuelven a empezar sin interrupción. Los únicos sonidos que se escuchan son los del agua cayendo o los del fuego crepitando.

La imagen del estanque tiene como tema las transformaciones de lo que no cambia. Las imágenes de *The Crossing* tienen como tema el cambio mismo, presentado a través de una metáfora: al hombre se lo tragó el agua, se lo tragó el fuego.

Viola ha trabajado sobre nuestra capacidad de percibir en los umbrales de lo perceptible. Es casi imposible decidir, a simple vista, el momento en que el hombre desaparece convertido en agua o en hoguera. Es casi imposible decidir el momento en que el hombre es tragado por el fuego y por el agua. La imagen nos muestra el cambio en su continuidad, desde el momento en que el agua es «algunas gotas» hasta el momento en que debe llamarse «chorro»; o las llamas son «algunas llamas» hasta que deben llamarse «hoguera». Estos problemas no son semánticos, sino poéticos y visuales; tienen que ver con la transformación visual de la imagen, que es, al mismo tiempo, la realización conceptual de una metáfora.

Ustedes me dirán: no es extraño que estos dos trabajos de Viola se muestren en museos o en ciclos hiperespecializados. En efecto, el video retoma algo que el cine dejó en su pasado por razones que no hay tiempo de considerar ahora. El video retoma la dimensión no narrativa de las imágenes, su dimensión «poética». Quien primero planteó esta alternativa, fue, en los años sesenta, Nam June Paik que, no casualmente estaba influido por la vanguardia cinematográfica norteamericana y, especialmente, por los experimentos no narrativos de Stan Brackhage.

No voy a seguir el recorrido de esta vanguardia ahora. Más bien quiero presentar otro conjunto de imágenes, en este caso producidas por una directora de cine, la belga Chantal Akerman.

Akerman ha filmado muchísimo y mucho de lo que ha

filmado podría ser considerado dentro de lo que llamamos habitualmente cine, aunque tenga un grado muy alto de experimentación vanguardista. Pero no es a estas películas a las que voy a referirme, sino a su último trabajo, realizado en soporte fílmico pero mostrado en proyección video en el Jewish Museum de Nueva York en marzo de 1997. Se trata de **D'Est**, una obra de 107 minutos cuyo tema es Europa del Este después de la caída de los regímenes del socialismo real. Chantal Akerman viaja a través de Polonia, Alemania, Hungría, Checoslovaquia y Rusia hasta regresar finalmente a Bélgica. En ese viaje está en juego la identidad, ya que la familia de Akerman, judía, debió huir de Europa Oriental durante el nazismo. También se busca captar una transformación, ya que los países recorridos han dejado de ser lo que fueron durante gran parte del siglo XX. Todos los problemas, tanto de identidad como de política, se le planteaban a ese film. La solución de Akerman es asombrosa por su sencillez. El film es un ensayo sobre lo que queda después de la caída del socialismo, captado en la esfera pública y en la privada.

Akerman filmó solamente dos tipos de planos: *travellings* que muestran gente haciendo colas, esperando la llegada de un tren, en una sala de espera, caminando hacia el trabajo sobre la nieve, por una parte; y planos fijos, de interiores y algunos exteriores, por la otra. Con estos dos tipos de planos (a los que se agrega alguna panorámica), Akerman construye un relato completo sostenido por unos pocos movimientos y puntos de vista que se repiten a lo largo de casi dos horas.

Se ha dicho que Akerman se resiste a abreviar. En efecto, **D'Est** repite no solo el mismo tipo de plano, sino que el contenido de imagen de esos planos es muy parecido: la gente se parece entre sí, los escenarios

se diferencian apenas por las letras de los carteles. No existe esa búsqueda de la imagen sorprendente que caracteriza al cine que criticó Rafael Filippelli en su ponencia. Ni por su contenido, ni por efectos de montaje, las imágenes de Akerman son espectaculares.

Sin embargo, después de ver su film se tiene la impresión de que sabemos mucho más de lo que sabíamos antes sobre Europa del Este. Fue la repetición y no la variación la que produjo este conocimiento. El film de Akerman, junto a **Shoah** de Claude Lanzmann, se alinea con aquellas, muy pocas, obras cinematográficas que permiten conocer algo (el holocausto, el postsocialismo), y no meramente ilustrar documental o ficcionalmente lo que ya se conoce. El historiador Pierre Vidal-Naquet escribió del film de Lanzmann que era lo mejor que se había dicho sobre el holocausto; lo mismo podría afirmarse del film de Akerman sobre Europa del Este. Nunca el cine mostró de ese modo la ruina de un régimen y el orgullo y la melancolía de quienes vivieron allí.

La banda sonora del film de Akerman es un continuum de conversaciones y ruidos, palabras que fugan, palabras que se aproximan. Por momentos, la banda está sincronizada con los personajes que han pronunciado las frases que se escuchan. Esto sucede sobre todo en los planos fijos donde se busca, para decirlo con una fórmula clásica, un retrato de personaje e su intimidad. Otras veces el continuum de palabras no está sincronizado con las imágenes, sino que funciona desfasado e independiente, como una banda de ruidos o de música. Pero lo que quizá sea lo más interesante porque acentúa el carácter musical de la banda de sonido es que nada de lo que dicen esas gentes, en todos los idiomas de Europa del Este, es traducido a ninguna otra lengua por subtitu-



lado. Escuchamos entonces fragmentos de conversaciones que, para casi todos en Europa occidental o en América, son ininteligibles. Escuchamos la música de esas lenguas y, como las hemos escuchado otras veces en el cine, la reconocemos y la aceptamos como música del film.

El film de Akerman se muestra en museos, como dije antes, porque no es solo un film sino una instalación que consiste en tres partes simultáneas, que se recorren sucesivamente. En una sala se proyectan fragmentos del film; en la sala siguiente, un solo monitor, con una imagen que se desvanece, emite un texto leído por Akerman.

De esta instalación me interesa ahora particularmente la segunda sala, donde están los grupos de televisores organizados en trípticos. Se podría decir que el film completo y su mostración fraccionada se contraponen. Creo que esta es una visión equivocada. Chantal Akerman usa las mismas imágenes y los mismos planos para mostrar que sus posibilidades combinatorias son radicalmente diferente en un film y en una instalación de video.

El film obedece a una sintaxis alternada de un travelling, una toma fija, un travelling, una toma fija y así de comienzo a fin. La ciudad y el campo se recorren con desplazamientos; las personas en su individualidad son filmadas en plano fijo. Un rigurosa operación adjudica valor a cada tipo de plano.

La instalación propone otra forma de ver que depende de los recorridos en el espacio real. A los espectadores, la instalación los obliga a moverse y les permite realizar varias operaciones. Si han visto el film antes, están en condicione de recapitularlo frente a los trípticos de televisores. Esa recapitulación se realiza según un orden diferente al del film, porque cada te-

visor muestra planos distintos que, eventualmente, pueden ser leídos como una «escena». El espectador elige el orden en que mirará los trípticos y si los mirará todos o solo algunos. También decide cuánto tiempo dedicará a cada tríptico, algo que, por supuesto, no puede determinar frente al film completo. En una palabra, en la instalación, la sintaxis es relativamente más libre aunque trabaja con las mismas unidades, porque existen dos niveles de composición sintáctica: el de cada uno de los trípticos y el del recorrido del espectador entre los grupos de televisores.

Por un lado Akerman dice: en el film las imágenes son estas y deben ser captadas por la cámara solo de dos manera posibles (con leves variantes), que además deben alternarse. Por otro lado dice: en la instalación, las imágenes, que fueron captadas y editadas de este modo preciso, pueden ser reagrupadas en «escenas» no sucesivas sino de orden aleatorio. Este último tipo de visión, la de los trípticos de televisores, refuerza el carácter musical, de música lingüística, de la banda sonora, ya que, al estar los televisores uno muy cerca del otro, su sonido se mezcla en entrecruzamientos que jamás podrían escucharse en el film cuando se lo proyecto de principio a fin.

Ahora quisiera hacer algunas consideraciones finales. En primer lugar, sobre el espacio en que estas obra son vistas (el museo) ya que, solo por excepción, podrían mostrarse en salas convencionales. Esto habla de la situación institucional de las imágenes experimentales o exploratorias en el fin de siglo: se alinean junto con la pintura, la música contemporánea o la poesía.

Pero, después de este dato institucional, la segunda consideración tiene que ver con el carácter mismo de las imágenes. Quizá no haya nada más diferente

que las imágenes de Viola y de Akerman y no quiero hacer ningún esfuerzo para que resulten parecidas. Hay sin embargo algo que las relaciona: la idea de que no existen planos ni imágenes de relleno, ni para contar una historia, ni para registrar un diálogo, ni para mostrar un personaje o el cambio de un escenario. La imagen que solo cumple esa función subsidiaria ha sido eliminada tanto en los videos de Viola como en el film de Akerman. Por eso, sus imágenes son difícilmente tolerables. No permiten descansar en la idea de que algo de lo que vemos carece de importancia, porque todo está colocado en un mismo nivel de registro y de elaboración estética. Es un arte que

no admite la distracción, mientras que el cine y la televisión realmente existente son, como lo dijo Benjamin, comida para públicos distraídos.

En tercer lugar agregaría el carácter completamente minoritario de estas experiencias. Nos hemos acostumbrados a que cualquier cosa que se vea en una pantalla de cine o de televisión esté obligada a convocar cifras astronómicas de espectadores. De allí la desesperanza y el pesimismo. Pero imágenes como las de Viola y Akerman anuncian un buen futuro, si aceptamos que no es necesario competir con los millones de espectadores de Spielberg cada vez que se apaga la luz en una sala o se enciende un televisor en una casa.

