

UNA TENSIÓN DE FUERZAS: LUZ, ENERGÍA Y VISIÓN EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Iker Perez Goiri

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. Arte y Tecnología. Doctorando

Resumen

La imagen acontece como un encuentro de fuerzas que se hacen perceptibles, como sensaciones materializadas en una superficie de tensión, que podemos relacionar con la de un lago o un estanque. Este lugar fotosensible de resonancias que conducen a la visión nos permite un estudio de la imagen-visual cinematográfica desde esta condición radical de materia vibrátil de luz, en la que confluyen una multiplicidad de estratos de experiencia, y en la que todo opera al nivel de la energía: una tensión en la luz y una presencia de capas geológicas que se estructuran en un cosmos sensorial donde fluyen una serie de resonancias, relaciones y estructuras en su interior, y que la convierten en un medio de visión. Nos acercamos a esta vida de la imagen cinematográfica, como una realidad en sí misma, a partir de una serie de relaciones con la pintura, la escultura y la fotografía, así como a través de las palabras de algunos cineastas y sus reflexiones.

Palabras clave: CINE; LUZ; ENERGÍA; VISIÓN; IMAGEN

A TENSION OF FORCES: LIGHT, ENERGY AND VISION IN THE CINEMATOGRAPHIC IMAGE

Abstract

The image occurs as a gathering of forces that are made perceptible as sensations materialized in a surface of tension, which can relate to a lake or a pond. This photosensitive place of resonances that lead to vision, allows us a study of cinematographic visual-image from this radical condition of vibrating matter of light, convergence of multiple layers of experience, and in which everything operates at the level of energy: a tension in the light and a presence of geological layers that are structured in a sensory cosmos, in which flow a series of resonances, relationships and structures, and turn it into a medium of vision. We approach this life of the film-image, as a reality in itself, from a series of relationships with painting, sculpture and photography, as well as through the words and thoughts of some filmmakers.

Keywords: CINEMA; LIGHT; ENERGY; VISION; IMAGE

.....
Pérez Goiri, Iker. 2016. "Una tensión de fuerzas: luz, energía y visión en la imagen cinematográfica". *AusArt* 4(1): pp-pp. 39-51 DOI: 10.1387/ausart.16676

La vida de una imagen es el encuentro de una serie de fuerzas, como sobre la superficie de un lago o un estanque: fluctuación de la luz y el aire, mínimas permutaciones que agitan la materia sensible del agua, allí donde brillos y luminiscencias se encarnan entre los reflejos del cielo y el entorno cercano, así como la visión de lo que subyace y viene desde el fondo. Estratos que se presentan a la visión en un lugar que manifiesta, no lo superficial, sino la hondura de aquellos fenómenos que acontecen y vibran en él: *“en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”* - escribió Gilles Deleuze ([1981] 2009, 63). Por lo tanto, una problemática de las fuerzas, que en su visibilidad provoca una lógica de la sensación, materializada en la imagen y dirigida al sistema nervioso antes que al cerebro. La *forma-sensación* de la figura toma preeminencia por sobre la *forma-representación* de la figuración. La sensación impacta directamente en la carne y los nervios, genera una unidad de los sentidos: *“el pintor concreta, mediante el dibujo y el color, sus sensaciones, sus percepciones. Si no están en su tela, perceptibles a los ojos de los demás, no por mucho hablar de ellas se volverán asimilables”* - afirmaba Paul Cézanne, según testimonio de Joachim Gasquet ([1921] 2010, 182) - *“la materia de nuestro arte está ahí, en lo que piensan nuestros ojos”*.

Acontece así en la imagen cinematográfica, mostrando en fulguraciones un microcosmos sensorial, donde las materias y las formas viven su vida. La proyección cinematográfica se hace de luz, el aire oscuro se ilumina y la imagen-visual se encarna en la pantalla. Una imagen que es puro fluir, y en la que cada plano es el encuentro de una tensión de fuerzas, como explica Nathaniel Dorsky: *“Es así como encontramos siempre una especie de superficie de tensión entre el interior y el exterior. Por eso creo que los buenos planos cuentan con un mundo interno, con una superficie de tensión que es como la superficie de un estanque, de modo que se pueden ver las cosas a través de ella”* (2013, 11). La imagen presenciada en la pantalla, como sentidos materializados, impacta directamente en el *instinto*, experiencia que es como *“la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse”*, nos recuerda José Val del Omar (2010, 44).

La superficie cristalina del lago despliega todo un universo fotosensible, como las pinturas del estanque de Giverny, de Claude Monet, donde la superficie del agua es un lugar de resonancias, de pulsiones luminosas, que revelan en el lienzo motivos fugaces, instantes sensibles. De hecho, el motivo se ha vuelto luz, en tanto que vibración coloreada y textura, y se con-forma en la pincelada y

su huella, el tema se hace en la atmósfera y en el aire, en el instante resonante de luminosidad. Óptica de la luz y variaciones atmosféricas impregnadas por los estados sensoriales del pintor, como tramas de fuerza que se entrelazan con las percepciones externas. Sus distintas series en las que observamos los cambios atmosféricos y luminosos, nos recuerdan el comportamiento de un film cinematográfico, cuando entra en contacto con la luz, cuando se desencadena el proceso químico de la encarnación de las formas en el medio luminoso de la imagen: "(...) *una serie de vidas que son como las moléculas de una película*", afirma Barry Gerson (1976, 59).

El mundo como una sola materia vibrátil y fluctuante, que en las pinturas de William Turner se revela entre las brumas. La visión es algo que se hace, que se está constantemente haciendo, y se nos presenta siempre por primera vez: aires cargados de luz, materias como en el primer amanecer de los tiempos, un mundo vivo y luminoso, en el que se dibujan también las sombras, donde la figuración queda tan solo sugerida entre ambas, y al igual que en los latidos de las pinturas de Mark Rothko, los colores traen su propia luminosidad, inhalan y exhalan la luz. La formación del mundo viene de esta rítmica, de su música. Tras el génesis magmático que podrían suponer sus pinturas *multiformes*, en las que se ha activado ya un flujo incesante de intensidades e impulsos, aquel cosmos naciente en los lienzos de Rothko encuentra en sus pinturas *seccionadas* una condición de lugar: tramas de espacio y color, sistemas de respiración luminosa, organismos articulados en planos superpuestos, no geométricos, sino como campos de energía en estructuras que se mantienen en un estado de expansión y contracción.

La imagen se constituye, utilizando las palabras de Antonin Artaud, como un *yunque de las fuerzas* ([1929] 2005, 53-6), lugar de encuentro y colisión, de resonancia. Y es con este entramado que se hace una imagen, que el cineasta encuentra la imagen: "*Creating a certain kind of images, with a certain tension in the light, and a certain counterpoint, a counterpoint of layers, within the shot*" (Dorsky, Swarthnas & Grennberger 2015). Extraemos de estas declaraciones de Dorsky dos elementos importantes a la hora de estudiar esta tensión de fuerzas. Por un lado, una tensión en la luz, y por el otro, un punto de encuentro de estratos o de capas, referidas a la experiencia de múltiples niveles en la percepción del mundo.

La imagen-visual cinematográfica tiene la capacidad de hacer visible aquel elemento que es su materia prima, la luz, y que permanece invisible. Como nos recuerda Jacques Aumont, "*Se nos ofrece entonces una experiencia rara,*

en el cine y en la vida: vemos luz. La luz reina en el universo físico, en todas partes y, sin ella, no vemos el mundo; pero no vemos la luz" ([2009] 2014, 272). La luz es un principio de la imagen y se encarna en ella, por lo tanto, es la ficción de una luz moldeada y puesta en forma sobre una superficie, sea primeramente el material fotosensible, sea posteriormente la pantalla de proyección. El cine es primordialmente luz modulada y transformada, se nos presenta como una posibilidad de prestarle atención, como una aventura de la luz: *"pase lo que pase en el drama y su relato, la película, en sí misma, es una cuestión de numen luminoso"* (Aumont [2009] 2014, 279). Y en sus cualidades y tensiones, la imagen se torna estimulante, generadora de ciertos estados sensoriales, de algo que resuena en la percepción. Una afectación sensible en los estados físico-psíquicos.

Una luminiscencia que vibra en la flotación de las formas: *"El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen"*. - Así describía Jorge Oteiza, en un epígrafe titulado *Pared-Luz* ([1957] 2014), su experiencia al observar bajo distintas condiciones luminosas sus maquetas de vidrio, que podríamos relacionar con la experiencia cinematográfica. Articulaciones y estructuras, atmósferas insufladas de aire por la luz, como en los interiores de las pinturas de Jan Vermeer o de Wilhelm Hammershoi, en los que adquiere la categoría de figura, de cuerpo que habita los espacios, líneas y arquitecturas, cajas de resonancia, y que ilumina *también la danza del polvo en los rayos de sol*.

Como afirma Duane Michals: *"(..) soy un gran amante de la luz, me gusta mucho. La fotografía es fundamentalmente eso"* (Viganò 2001, 43). En las proyecciones de las retículas fotográficas de Nan Goldin, los cuerpos y las trazas de vivencia se proyectan como huellas de luz, y al mismo tiempo como trazas de afectación. La imagen es así, como diría Alfred Stieglitz, un equivalente sensorial, en referencia a sus fotografías de cúmulos de nubes y atmósferas celestes, tituladas *Equivalents*: universos flotantes y de resonancia luminosa, como estados de conciencia. El fotograma cinematográfico es igualmente una escritura con la luz, un lugar manifiesto de luminosidad, y un equivalente, una traza de estados sensoriales.

Agente y objeto de la visión al mismo tiempo, la luz es fenómeno natural y es signo, incide tanto en el ojo como en la conciencia. La imagen y sus estructuras se hacen visibles por la luz, al tiempo que estas hacen visible la luz misma. Iluminación: presencia de la luz y de su poder transfigurador, que activa los procesos cognoscitivos del observador y su comunión mental y espiritual (Hills [1987] 1995, 12-4). El interior de la catedral gótica se nos presenta como un sistema sensorial en el que ésta plástica es llevada a su máxima presencia y encarnación. ¿Es este acontecimiento de la luz como el lugar fotosensible de la película? En el interior de la catedral gótica, todos los elementos, tanto pictóricos o escultóricos, se subordinan al sistema de iluminación natural del templo. Las imágenes por lo tanto, comprenden el recorrido sensorial desde el estímulo perceptivo hasta el estímulo de la revelación: *“no había modos de visión religiosos y profanos en el arte gótico, únicamente diferentes grados mediante los cuales se podía conducir al público a un reino espiritual más alto a través del trampolín de los sentidos”* (Camille [1996] 2005, 21).

Un milagro de la luz: hacerse tangible, tomar cuerpo. Abundancia y continuum de luz que se hace en el muro, en la pared que se ha vuelto luminosa. El espacio se cierra casi en su totalidad con elementos de vidrio, articulados en un muro translúcido y coloreado que filtra la luz natural, transformándola en el interior, haciéndola presente, coloreada y cambiante: *“a la metáfora y símbolo de Dios como luz se le dio una respuesta arquitectónica mediante el empleo de la vidriera como filtro conversor de la luz natural exterior en un sistema de iluminación visualmente diferenciado y evocador de una realidad inmaterial y trascendente”* (Nieto Alcaide 2010, 15). Materia trascendida, una *otra materia*. Las imágenes no se diferencian de su materialidad, que finalmente se hace en corpúsculos de luz, en un muro rebosante y que son conducidos al espacio interior, no para ofrecer más cantidad lumínica, sino para *in-corporarlos* en una atmósfera en la que se propagan desde la pared misma. Los cristales son cuerpos luminosos y las imágenes que albergan son historia sagrada de la luz, que atraviesa la materia informe para configurar el universo. Un momento cósmico: la luz primera del origen, experiencia multisensorial que es signo de lo sagrado.

El proyector cinematográfico produce modulaciones de luz, y en la pantalla todo vive y participa de ella. Fluctúa e insufla vida a las imágenes como los rayos del sol atraviesan las vidrieras. El ojo es aquí como aquellos peregrinos recorriendo las estancias de la catedral: una aventura de la percepción que recorre todas las luces y todas las sombras, todas sus gradaciones y fluctua-

ciones, en una estructura, tanto de la imagen como del film, que es pensada como peregrinación por su lugar interior, por todas sus superficies.

La imagen contiene, al mismo tiempo, un contrapunto de estratos de realidad sensorial, una acumulación de capas. Punto de encuentro de fuerzas, de múltiples rastros de experiencia que acontecen en el plano. De hecho, la experiencia humana del mundo sucede y se desarrolla de esta forma, en superposición, que conforma la complejidad de lo que llamamos realidad. Esta acumulación se vive en la imagen como una tensión geológica, propia de un organismo que no es la representación del mundo, sino un mundo en sí mismo, donde respiran las formas y se hace la percepción de aquel encuentro de fuerzas, donde despierta la visión: “*Through the camera I can immerge into the matter*”, afirma Helga Fanderl (2006). La pantalla se hace así tan viva como el mundo. No es el registro ni el concepto de la realidad, sino que es un cosmos que se abre a la visión, que se hace manifiesto. Un mundo y una realidad vivos en la imagen: “*parloteo visible de los cuerpos, de los objetos, de las casas, de las calles, de los árboles, de los campos*”, escribió Robert Bresson ([1975] 2007, 24).

Estas fuerzas y vibraciones, externas e internas, se estructuran en una composición resonante y armónica de contrapuntos. Elementos musicales éstos, que se articulan en la imagen, en un *objeto de resonancia interior*, como la definiera Vasili Kandinsky, cuyo efecto es el de una fuerza que llega a lo más hondo, a ese centro que no es el yo del sujeto, ni pertenece a la exterioridad, que es punto de flotación. Nos recuerda Kandinsky que, en una imagen, al ser toda estructura sensible, toda composición está sujeta a sus contrapuntos, a elementos que se articulan y se relacionan, y por lo tanto se modifican. Que resuenan y vibran. Se ordenan y se agrupan, se combinan y generan consonancias y disonancias. Hay encuentros y empujes, contenciones y fuerzas de arrastre, incluso una disipación de formas. Tal es la vida del cosmos, y tal es la vida interior de una imagen, que es construcción latente, que produce vibraciones anímicas y sensitivas: “*la armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto con el alma humana*” (Kandinsky [1912] 2015, 58), a ella se dirige toda imagen para hacerle ver “*cosas que son para ella pan cotidiano, [pero] que sólo puede recibir en esta forma*” (102).

Un torbellino del mundo, recurriendo a la expresión de Cézanne, que “*en el fondo de un cerebro se resuelve en el mismo movimiento que perciben, cada cual con su propio lirismo, los ojos, los oídos, la boca, la nariz...*” (citado en Gasquet [1921] 2009, 168). La imagen es un abismo en el que el ojo se hunde, en el que, salido de su órbita, como aquel ojo-globo de Odilon Redon, vive una

aventura en los límites de lo perceptivo, o como manifestara Stan Brakhage ([1963] 2014, 63): “*Mi ojo (...) alcanzará cualquier longitud de onda para poder ver. Escribo sobre la percepción, la conciencia del ojo de la mente frente a todas las vibraciones posibles*”. La visión de un cosmos que germina y florece en un fluir, un viento y una música, un instante del universo, en su eternidad percibida (citado en Gasquet [1921] 2009, 215). Mirar a las aguas del estanque, a los reflejos de la infinitud de los cielos, y a los abismos profundos bajo la superficie. El agua es la materia que se agita con cada contacto y cada alteración, es la cuerda dispuesta a todas las vibraciones. Convocar, por lo tanto, estas fuerzas en la imagen y, como afirmaba John Ford (citado en Gallagher [1986] 2009, 490), hacer que “*todas las partes vibren*” y como Jean-Marie Straub (1984), que algo arda en alguna parte: “*alguna cosa que queme en alguna parte del plano*”, lo que Jacques Aumont relaciona con el punctum barthesiano y que enciende al ojo, en palabras de Bresson ([1975] 2007, 22): “*la fuerza eyaculatoria del ojo*”. Vibrar y arder como formas de generar una energía: extraerla de las cosas para incorporarla al plano, para que la imagen tome cuerpo según un fluir de energías, como explica Barry Gerson:

“(..). Cada objeto emana un cierto tipo de energía y que cada objeto posee su propio tipo de energía-. Cuando juegas con estas diferentes formas, con el color, la luz, el movimiento, el espacio, el tiempo, combinándolas de una manera específica – que es algo que no puedo explicar en realidad, pues es algo que surge de forma espontánea –, encuentras un modo de llegar a una zona concreta y de sentir un tipo particular de energía emergiendo de esa zona. Y teniendo la idea de conseguir ese tipo particular de energías en el cine, tienes que filmar de tal manera que establezcas una serie de relaciones entre el color, la luz, el movimiento, el espacio, el tiempo. Dibujar relaciones probablemente sea la frase clave, porque creas la imagen a través de estas relaciones” (1976, 58).

Una liberación y resonancia de la energía en el plano cinematográfico que Jorge Oteiza experimentó también en sus esculturas: al pasar de una estatua-masa a una estatua-energía, mediante una apertura de sólidos, por fusión de unidades livianas, cuya matriz formal es el hiperboloide; y posteriormente, mediante las perforaciones en el material, o mediante cortes e incisiones, denominados por el escultor como *módulos* o *condensadores de luz*, la masa inicial parece abrirse y aligerar su peso, por esta irrupción, por esta pregnancia, haciéndose la luz en sus estructuras, en el punto de disolución, como una energía: “*... un mecanismo para procurar una mayor intensidad en la escultura*

desde el punto de vista de la energía. De la misma manera que el espacio que rodea la estatua es inicialmente un espacio de unas características neutras, que, para convertirse en un agente escultórico, debe activarse a partir de intervenciones materiales que lo hagan aparecer como tal, la luz continua que baña las masas sufre un proceso de discontinuidad a través de estos condensadores de luz que ofrecen gradaciones moduladas desde el interior de la propia masa escultórica” (Badiola 2016, 432).

El mundo filmado se transforma en un universo de materia fotosensible, de un estado de conciencia a otro, que es finalmente el de una película, un agente-cinematográfico, puesto que las formas se han activado en ella, mediante intervenciones materiales. Un entramado que emana de la luz que incide sobre las formas, que las modifica y activa, de las cualidades y texturas de aquellas, así como de su posición en el encuadre y de las estructuras en el plano, que se hacen perceptibles según un tipo de estado de conciencia. Un film, por lo tanto, acontece en la fluencia de una energía a otra, en duración de potencias multidimensional. La continuidad cinematográfica radica en este devenir de energías, en este continuum que se transforma, que fluctúa y cambia a lo largo de un film. Una serie de núcleos y pliegues, como los de la roca de la caverna donde se gestaron las formas animales y geométricas del paleolítico, o que en la pintura de María Paz Jiménez, en su etapa última, son materia orgánica, nódulos físicos de energía. Este flujo genera un continuum entre la imagen y su espectador.

La visión que acontece en el cine es al mismo tiempo una metáfora de la naturaleza de nuestra visión: una luz en la oscuridad, un mundo iluminado en la pantalla que observamos de la misma forma en que nuestra percepción aprehende el mundo visible: *“es importante comprender aquello en lo que estamos participando, darnos cuenta de que permanecemos en la oscuridad y experimentamos la visión”*, nos recuerda Nathaniel Dorsky ([2003] 2013, 27), haciéndonos conscientes de aquello que acontece en el cine más allá de su contenido intelectual y narrativo, de algo adscrito a la naturaleza fílmica y a su experiencia como visión: *“creo que esto ocurre cuando hay algo metafísicamente auténtico en la energía de una obra”* (24). Una forma de encontrar un equilibrio universal en el ver y sentir el mundo, cuando el cine es un acto manifiesto de visión, un lugar de presente vivo, donde las imágenes existen por sí mismas: *“la pantalla o el campo de luz en la pared debe estar viva como escultura, mientras expresa al mismo tiempo la iconografía dentro del encuadre”* (47). Hablaríamos, como hace Friedrich Nietzsche respecto a la tragedia griega, de una importancia de la visión que es invocada por encima de la

acción: “en el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una visión” (Nietzsche [1872] 2014, 102). Una visión que se constituye como intensidad: “I see images, fragments of reality in a more intense way” - explica Helga Fanderl (2006) “I see more accurately what might seem obvious and familiar”. Como afirma Andrei Tarkovski ([1986] 2008, 41): “hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y en nuestra mente sencillamente como impulso”.

La imagen, por ello mismo, no representa, sino que hace presente: “Se trata de la presencia”- declara Jean-Claude Rousseau (2011) - “A menudo no hay nadie, pero eso no implica que el lugar esté deshabitado. Hay una presencia muy fuerte (...). Aun cuando no vemos a gente, está la presencia de los objetos y de aquello que se encuentra en la imagen. (...) Primeramente uno se dice que hay una imagen porque se siente la presencia de tal objeto, de tal mueble. Eso es encontrar la imagen. No buscar”. Las cosas están en su lugar como presencias, llegando así un sobrecogimiento, porque algo se vislumbra, se puede ver. Finalmente, indica Rousseau, la imagen carece de contracampo, puesto que quien ve la imagen desaparece en aquella visión. Una elocuencia, parloteo visible, de lo que se hace presente, pero que al mismo tiempo invoca al silencio: “L’image ne dit rien, et même elle fait taire. En quelque sorte, elle ravit la parole” (Rousseau 2008, 24-5). De esta manera se habla de emoción, esta presencia es la emoción de la imagen.

Se erige y se hace aquí el pensamiento, no tanto haciéndose precisar, sino antes haciendo pensar: “une pensée qui forme une forme qui pense”, dice Jean-Luc Godard (1998)¹. El reclamo de aquella “mente que está detrás del ojo”, como afirma Maya Deren ([1946] 2015, 73). Una necesidad de penetrar en el mundo y experimentarlo, mirar el mundo y hacer su experiencia, como hace el niño por primera vez ante lo desconocido en aquella aventura que supone asistir a su funcionamiento y su mecanismo. He aquí lo maravilloso, nos dice Guy Sherwin, ante este descubrimiento y “también ante el fenómeno del filme y ante su capacidad para capturar las expresiones más fugaces y visuales de nuestro mundo” (2014, 29). En este sentido también se había referido Maya Deren a la importancia de una receptividad inocente, de una actitud “que permite la percepción y la experiencia de una realidad nueva” ([1946] 2015, 71). Las imágenes del cine son este conducto directo con la realidad, como lo definiera José Val del Omar, reveladoras de la Meca-mística: “aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos” ([1961] 2010, 236). Lo cotidiano se eleva en una armonía que el individuo percibe en sus vibraciones sensibles, donde los instintos se reconocen. Cinema: “es el procedimiento

.....

de retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos, la vía flotante, el conducto libre por el que pueden en cualquier momento deslizarse los documentos arrancados al espacio y al tiempo (...) El conducto directo con la realidad, la vida con su vibración inconsciente, y el individuo” (Val del Omar [1932-34] 2010, 43-7). La experiencia es, entonces, como dice Víctor Erice, al mismo tiempo flecha y herida:

“Flecha capaz de romper el velo – la ilusión – de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido – el de nuestra vida anterior – hemos vislumbrado. En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (la narración), el teatro (la representación) o el periodismo (la actualidad) para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación.”

(citado en Cerrato 2006, 36-7)

El ojo se lanza a la aventura de ver lo que se le había escapado, de percibir cada vibración y cada gesto, de captar nuevos sentidos, una más clara visión en la que, como propugnaba Cézanne, el ojo se torna concéntrico, y llega al fondo, al mismo corazón de las cosas, *“Me gusta que una película se perciba primero con los sentidos y que la inteligencia sólo intervenga después”,* afirma Robert Bresson ([1960] 2015, 96). Cuando Pedro Costa llega al barrio lisboeta de Fontainhas, descubre una experiencia iniciada por una intuición sensorial: *“Llegué al barrio y me gustó, en bloque, humana y plásticamente”* (2011, 41). Esta primera impresión le llevará a filmarlo, para sumergirse en él y en la vida de sus habitantes. La experiencia no es la de registrar algo, sino la de ver: *“para verlo por primera vez”* (47).

La imagen es, por ello, un medio de visión. *“Tenemos un ojo para ver, y está el mundo que va avanzando, incluso si todo está mezclado”* – dice Jean-Luc Godard. - *“Si uno puede traer lo metafísico a través de lo ordinario, entonces está bien. Es la tarea del artista. Una simple manzana pintada por Cézanne es más que una simple manzana. O sólo una simple manzana”* (Godard 2010, 328 y 341). La imagen como lugar de la videncia: *“El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar”* (Artaud [1964] 2010, 16). La imagen funda una realidad como articulación de elementos sensoriales, como estructura. Nos conduce al encuentro de un conjunto de elemen-

tos, y no a una cualidad de lo representado, que adquieren una intensa vida, *en todas las direcciones perceptibles para el espíritu*, adquieren la categoría misma de personajes, en su evolución y en su tensión como visualidad, en su hacerse presencia: *fotogenia*. Un *alma visible* de las cosas, que se vive misteriosamente en la pantalla, y tal como afirma Jean Epstein: “*un primer plano del ojo ya no es el ojo, es UN ojo*” (Epstein 2010, 335).

Lugar de estratos geológicos y aguas fotosensibles: luz y energía, un entramado de experiencias y de estructuras sensoriales, que posibilitan la visión. Lo filmado toma una vida nueva en la imagen cinematográfica y procura una nueva visibilidad. Este es el estatuto de realidad de una imagen, su condición de realidad primera, compuesta de múltiples niveles perceptivos y de múltiples relaciones, de complejidad. Una imagen es una realidad en sí misma, un organismo que se despliega, y que está vivo, no como una *imagen del mundo*, o como una realidad secundaria, sino como realidad primaria. La pantalla es la formación sensorial de este universo, como un acto de la conciencia.

Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin. (1929) 2005. *El arte y la muerte: Otros escritos*. Traducción, Víctor Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra
- (1964) 2010. *El cine*. Traductor: Antonio Eceiza. Madrid: Alianza
- Aumont, Jacques. 2014. *Materia de imágenes, redux*. Traductores: Mariel Manrique / Hernán Marturet. Santander: Shangrila
- Badiola, Txomin. 2016. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza. Fundazio Museoa / Editorial Nerea
- Brakhage, Stan. 2014. *Por un arte de la visión. Escritos esenciales* [selección de Pablo Marín; Andrés Denegri, ed.]. Buenos Aires: Eduntref
- Bresson, Robert. (1960) 2015. “Entrevista con Robert Bresson”. Por Jacques Doniol-Valcroze & Jean-Luc Godard. En *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*. Reunidas por Mylène Bresson, Traducción, León García Jordán y Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio [Versión francesa original: *Cahiers du Cinéma* 104 février 1964]
- (1975) 2007. *Notas sobre el cinematógrafo*. Edición y traducción de Daniel Aragó Strasser. Madrid: Ardora
- Camille, Michael. 2005. *Arte Gótico. Visiones Gloriosas*. Traducción, M^a Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal
- Cerrato Mejías, Rafael. 2006. *Victor Erice, el poeta pictórico*. Madrid: JC
- Costa, Pedro. 2011. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: Conversación con Pedro Costa, collage de Andy Rector, documentos*. Edición a cargo de Cyril Neyrat. Traducción: Natalia Ruiz Martínez. Barcelona: Intermedio

- Deleuze, Gilles. (1981) 2009. *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros
- Deren, Maya. 2015. *El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Carolina Martínez, prólogo, edición y traducción. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- Dorsky, Nathaniel. (2003) 2013. *El cine de la devoción*. Traducción, Miguel García. Barcelona: Lumière
- 2013. "Canciones bajo la luna menguante: Conversación con Nathaniel Dorsky (II)". Por Francisco Algarín Navarro & Félix García de Villegas Rey En *Lumière* 06: 10-30
- 2015. "Nathaniel Dorsky, Daniel A. Swarthnas and Martin Grennberger: A Conversation". *La Furia Umana* 26 <http://www.lafuriaumana.it/?id=438>
- Epstein, Jean. 2010. "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia". En *Textos y manifestos del cine*, Joaquim Romaguera i Ramió & Homero Alsina Thevenet, eds., 335-40. Madrid: Cátedra
- Fanderl, Helga. 2006. "Helga Fanderl: Interview with Antonie Bergmeier". En *Fragil(e) : Filme von Helga Fanderl (1986 - 2006)*. Paris: Lowave
- Gallagher, Tag. (1986) 2009. *John Ford, el hombre y su cine*. Traducción Francisco López Martín, con la colaboración de Juan Gorostidi Munguía. Madrid: Akal
- Gasquet, Joachim. (1921) 2010. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Gadir
- Gerson, Barry. 1976. "Entrevista con Barry Gerson". Por John Hanhardt. Traducción del inglés de Francisco Algarín Navarro. *Lumière.net* [Versión inglesa original: *Film Culture* 63-64] http://elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_16/01_text/xcentric_16_gerson_01.php
- Godard, Jean-Luc. 1998. "La monnaie de l'absolu: Pour Gianni Amico et pour James Agee". Episodio 3(a) de *Histoire(s) du cinema*, Gaumont, 1988-1998, 27 min.
- 2010. *Pensar entre imágenes: Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, eds. Barcelona: Intermedio
- Hills, Paul. 1995. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Traducción, Isabel Bennasar Madrid: Akal
- Kandinsky, Vasili Vasilievich. (1912) 2015. *De lo espiritual en el arte*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós
- Nieto Alcaide, Víctor. 2010. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra
- Nietzsche, Friedrich (1872) 2014. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción: Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza
- Oteiza, Jorge. (1957) 2014. *Escultura de Oteiza: Catálogo: IV Bienal de Sao Paulo 1957: [Propósito experimental 1956- 1957]*. Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Gráficas Reunidas. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa
- Rousseau, Jean-Claude. 2008. "Entrevista con Jean-Claude Rousseau: La Vallée close". Por Cyril Neyrat, traducción del francés de Francisco Algarín Navarro. *Lumière.net* [Entrevista publicada originalmente en *Lancés à travers le vide*, 13-63. Nantes: Capricci] http://www.elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/01_Rousseau.php
- 2011. "Entrevista a Jean-Claude Rousseau". Por Oriol Díez Ferrer. *Transit: Cine y otros Desvíos* (noviembre) <http://cinentransit.com/entrevista-a-jean-claude-rousseau/>

- Sherwin, Guy. 2014. "It's the people in the dream who make the dream happen: Entrevista a Guy Sherwin". Por Francisco Algarín Navarro. *Lumière* 07: 27-47
- Straub, Jean-Marie & Danièle Huillet. 1984. "Algo que quema en el plano: Entrevista con Jean-Marie Straub et Danièle Huillet". Por Alain Bergala, Alain Philippon & Serge Toubiana, traducido del francés por Francisco Algarín Navarro. *Lumière.net*. [Versión francesa original: *Cahiers du Cinéma* 364] http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_jms_dh.php
- Tarkovski, Andrei. (1986) 2008. *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Versión castellana traducida del alemán por Enrique Banús Irusta. Madrid: Rialp
- Val Del Omar, José. 2010. *Escritos de técnica, poética y mística*. Javier Ortiz-Echagüe, ed. Barcelona: La Central
- Viganò, Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganò*. Rocio Martínez, trad. Madrid: La Fábrica

Notas

- ¹ "Un pensamiento que forma una forma que piensa". En *Histoire(s) du Cinéma*, capítulo 3A.

(Artículo recibido 08.04.16; aceptado 19.05.16)