

direcciones u orientaciones (del motivo) la relación que se establece es de interdependencia, no de mera contigüidad y las variaciones de cualquier elemento son variaciones del conjunto y no sólo del elemento o factor. Vamos a ver un estudio ya clásico de este problema, el estudio llevado a cabo por Kandinsky.

En «Punto y línea frente al plano», Kandinsky aborda los problemas de un sistema gráfico que podemos considerar elemental, pero ya desde el principio introduce una ambigüedad que es reveladora: por una parte va a analizar las relaciones existentes entre punto, línea y plano como figuras geométricas, mas, por otra, su punto de partida le sitúa en un horizonte idealista, por ejemplo cuando afirma que «el punto geométrico se nos aparece, en grado sumo y con máxima singularidad, como *unión de silencio y palabra*» (p. 27).

Desde esta cita y en toda la elaboración teórica que la continúa parecen mezclarse varios aspectos y niveles de comprensión del punto: el primero y más elemental sería el figurativo, único que parece objetivo y que basa las relaciones ya dichas con la línea y con el plano (el punto nos informaría de su situación frente al plano y en la línea); el segundo sería una consideración del punto como signo gráfico, como signo de la escritura, que es el habla y su terminación —el silencio—, lo que es, en última instancia, una restricción concreta de la anterior acepción como punto geométrico (que podía ser indicación de silencio y habla, pero también otras cosas distintas, como un punto exterior a una línea en la explicación de un problema geométrico); por último, existe una tercera posibilidad que consiste en abstraer esa función del punto en cuanto signo y sustancializarla para todo punto en toda imagen, aunque no sea una frase. Esta última posibilidad —que es la comúnmente utilizada por Kandinsky— suministra al punto una significación subjetiva. En cuanto subjetiva es perfectamente legítima siempre que no contradiga o choque con las otras funciones objetivas, lo que no es legítimo es considerar esta significación subjetiva como objetiva, pensar que todo el mundo ha de aceptarla, porque es universal, cuando la única universalidad responde a la primera función (la de informarnos qué situación tienen frente al plano y la línea), prescindir de que ha aparecido debido a una clave más o menos razonable —eso sería cuestión a debatir en la que no entraremos ahora—, y dar por sentado que es natural. Ello trae como consecuencia una total incomunicación entre la pintura de Kandinsky y el espectador que desconoce la clave, el código, como diría Eco.

No nos interesa entrar ahora en una crítica de Kandinsky y el hermetismo de su pintura —lo que, por otro lado, no tendría ninguna dificultad—, no es ése nuestro tema, sino tener en cuenta ese triple

plano de posible comprensión de una imagen tan elemental como es el punto: el primero es informativo y objetivo absolutamente, los otros dos particular y singular, respectivamente, uno convencional para una gran cantidad de personas, pero no para todas (pensemos en un oriental que desconozca nuestros sistemas de escritura), pues sólo es perfectamente comprensible para todos el primer plano, y el otro, el tercero, subjetivo y sólo accesible a una persona o un muy reducido grupo de personas que hayan sido puestas sobre aviso.

Pero esto que decimos del punto, podemos afirmarlo también de una fotografía. Por ejemplo, la fotografía de una persona: la información que suministra a todos es que se trata de alguien del sexo masculino o femenino, con determinados rasgos físicos, etc. Esa imagen tendrá, sin embargo, distintos significados para un europeo y para un pigmeo, según una serie de datos convencionales que uno percibe y el otro no —aunque los tiene delante— y será, por último, diferente para un desconocido y para nosotros (si es, pongamos por caso, un pariente nuestro el retratado). El asunto es tan baladí que no vale la pena insistir en él, solamente sacar algunas conclusiones que luego pueden servirnos: la significación no supone alteraciones físicas, objetivas o materiales de la imagen, sino que se desprende de la imagen misma; la significación no surge de una mirada natural, sino de una mirada histórica. Me explicaré: es una relación entre la imagen y nosotros, pero porque nosotros formamos parte de un determinado medio para el cual esa imagen tiene sentido, bien por su convencionalidad general o por los datos que sean. Ahora bien, como todos, y no sólo nosotros, viven en un medio, todas las cosas se tiñen de sentido y algunas significan el sinsentido (como esa imagen fotográfica para un pigmeo que nunca hubiese visto ni tenido noticia de los occidentales), el sinsentido es ya un sentido y permite su introducción en el medio. En una palabra, no hay naturaleza, sino historia.

Traslademos todo esto al campo del arte.

Nuestra hipótesis, nuestra propuesta es bastante simple: la manipulación artística de una imagen consiste en la alteración de su realidad objetiva, física y material para acentuar los valores significativos sobre los informativos, y las frustraciones artísticas, las obras frustradas residen en las incoherencias internas que pueden producirse por la presencia de manipulaciones erróneas que tiendan a poner de relieve valores informativos por encima de los significativos, o que partan de una clave subjetiva —como la señalada a propósito de Kandinsky— y conduzcan a un significado igualmente subjetivo e imperceptible.

Vamos a desarrollar esta hipótesis.

En principio podemos considerar todo sistema gráfico en tres niveles: técnico, informativo y significativo. El primero es el más elemental, base y sustento de los otros dos, y no hace ninguna referencia a la índole de la información que nos comunica. El estudio técnico del sistema es independiente de su función comunicativa, se remite exclusivamente al estudio de los principios y leyes que le rigen poniendo entre paréntesis, haciendo momentánea abstracción de esa funcionalidad. Ahora bien, las alteraciones que se producen en el sistema, incluso considerado técnicamente, producen uno de los otros dos niveles, bien el de la información (cuyo ejemplo más claro es el de las imágenes de noticias), bien el de la significación (cuyo ejemplo más claro son las imágenes artísticas). Lo que no es obstáculo para que podamos percibir las primeras, las noticias, desde un punto de vista significativo, pero será una significación que ponemos nosotros de relieve al percibir y analizar la imagen mediatamente, no que procure ponerla ella misma de relieve inmediatamente (a veces inconscientemente por parte del autor, del pintor o del poeta).

Podemos ejemplificar a partir de una pintura que utilice imágenes del género informativo como base para su manipulación: obras tan conocidas como las pinturas de Genovés pueden servirnos, aunque también podríamos ejemplificar con obras del Equipo Crónica, del Equipo Realidad, de Eduardo Arroyo o cualquiera de los numerosos artistas «pop» norteamericanos. Y ello no quiere decir que nuestras tesis se apliquen exclusivamente al «pop», sino que en este estilo se aprecia más claramente la problemática que deseamos abordar.

Una obra cualquiera de Genovés puede servirnos. Pensemos, por ejemplo, en los cuadros donde unas pequeñas siluetas corriendo aparecen enmarcadas en círculos. Pensemos en concreto en el titulado *Postimágenes* (1969), que consta de dos partes unidas por asociación. La imagen superior es un grupo de figuras borrosas que corren. El estar en un círculo y la técnica empleada para su reproducción da la sensación de que son figuras vistas con teleobjetivo. La escena inferior, igualmente circular, ofrece unas figuras con las manos levantadas y una sombra de un soldado que las encañona con un fusil. El argumento o contenido anecdótico parece bastante claro: un grupo indeterminado de personas corre y es detenido. No sabemos si ajusticiados o no. No se indican rasgos personales de estas figuras y difícilmente averiguamos si son hombres o mujeres, tampoco el medio en que se encuentran, ni la nacionalidad, ideas que representan, etc. Sólo lo que hemos indicado.

Desde el punto de vista de la información, la imagen de Genovés es bastante pobre, sobre todo por su falta de precisión, por su ex-

cesiva generalidad. Cualquier fotografía del acontecimiento, cualquier información periodística del acontecimiento narrado por Genovés sería más rica en información porque tendría mayor nitidez y, con ello, superior cantidad de detalles, permitiéndonos contestar a las preguntas que nos hacíamos, a los interrogantes que el pintor ignoraba.

Se puede argumentar afirmando que aquello que diferencia a la pintura de Genovés de una imagen fotográfica no es la cantidad de información, sino la emoción, el impacto emocional que produce en el espectador (argumentación que nos permitiría enlazar con conocidas teorías que defienden la función emotiva del lenguaje artístico). Confieso que la objeción es de peso y perfectamente aceptable si no fuera porque muchas imágenes fotográficas producen un impacto emocional mucho más fuerte que el de las imágenes de Genovés y de cualquier pintor en general. Recordemos imágenes recientes: las matanzas de vietnamitas llevadas a cabo por los norteamericanos en Vietnam del Sur. Recordemos imágenes antiguas: los rostros de los prisioneros de los campos nazis de concentración cuando fueron liberados. Y, lo que es importante, estas imágenes producen la emoción debido a su riqueza informativa, que nos permiten ver aquello que sabíamos, que nos habían contado o que habíamos leído, pero que no habíamos visto. Seguramente, si careciesen de nitidez, si fuesen imágenes anónimas, sus efectos serían menores. Es lo que normalmente se viene definiendo como el poder de la imagen.

Así, pues, podemos dejar esa hipotética objeción a un lado y volver de nuevo a la obra de Genovés, tratando de buscar en ella algo más que ese pobre contenido informativo. Y ese algo más lo encontramos, precisamente, en lo que considerábamos como defectos de la información, en la falta de precisión, en el anonimato. El pintor ha adoptado una postura desacostumbrada ante la figura humana: no la ha enaltecido, tampoco la ha distorsionado a la manera de los antiguos expresionistas para advertir y expresar su dolor o su repulsa ante la realidad en que viven, sino que la ha reducido a un objeto impersonal, de la misma consistencia que la sombra del fusil con que el soldado las encañona. De la misma manera, el espacio en que las dispone no es un espacio concreto; es un medio cualquiera carente de cualquier apoyatura, de cualquier detalle o anécdota que distraiga la atención. No es un paisaje, sino el medio en que suceden esas cosas. No sólo esas figuras, tampoco nuestra atención puede distraerse. Por último, enfocadas con ese hipotético teleobjetivo, las figuras se convierten en algo tan sin importancia como pueden ser las hormigas: a la grandeza renacentista del hombre se opone este hombre miserable que sólo sabe correr espantado, huyendo, y levantar las manos, detenido. La violen-