

Jaques Aumont. *Materia de imágenes, redux.*

Shangrila textos aparte, Santander, 2014, 304 pp.

Endika Rey

La colección *Contracampo* de la Asociación Shangrila textos aparte se ha encargado de la edición en España de *Materia de imágenes, redux* de Jacques Aumont. El libro, revisión de su *Matière d'images* (publicado originalmente en 2005 por Éditions Images Modernes¹), incluye modificaciones sustanciales en los pasajes originales así como seis nuevos textos que tratan de ampliar el recorrido del autor por la historia de la imagen cinematográfica desde la materia. Nos encontramos, pues, con una edición transformada y reavivada, sobre la que el propio autor comenta que «ahora puedo llamar, verdaderamente, un libro» (AUMONT, 2014: 9).

Aumont define la imagen cinematográfica en tres tiempos: la película, la luz y la pantalla. El libro es un recorrido por esas tres evidencias con el objetivo de descubrir si la materia cinematográfica se encuentra en alguna o en varias de esas unidades o si, por el contrario, rehúye a las mismas. Para ello, agrupa una serie de textos en cuatro conjuntos diversos. El primero, que el autor engloba bajo el epígrafe de «La materia asediada», se preocupa por las huellas inscritas en el arte cinematográfico y que, por lo general, vienen a ser ideas o problemas ya ampliamente sugeridos en diversos tratados sobre la pintura. Así, en este apartado, la materia de la imagen es leída como la forma en que el cine se inscribe en las formas previas de la historia. Para Aumont, la materia no reside en la forma en que el cine

convoca a otras artes o las cita, sino en principios mucho más recónditos que tienen que ver con una migración de imágenes donde el artista es un crítico transformador respecto a la obra ya existente. Aumont prefiere la pregunta a la aseveración: ¿De qué manera afectan –si es que lo hacen– estas migraciones al cuadro y a la puesta en escena? ¿Son los simbolismos y dispositivos de la historia cultural previa indispensables para entender el género cinematográfico actual? ¿En qué manera rompen los gestos modernos –luego irrepetibles– en el itinerario del arte? Hay una idea apasionante que sobrevuela todo este primer apartado: la necesidad de redibujar trayectos a través de estas migraciones artísticas y conseguir que rehagan la historia. O, dicho de otro modo, Aumont trata de ampliar la perspectiva e impide caer en la tentación de leer la historia del arte como una historia del progreso.

Esta primera parte se dedica al estudio de diversos dispositivos artísticos (Aumont se refiere a ellos como: vanidades, anunciaciones, especulaciones y el color negro) que tendrán su complemento en el apartado designado como «La pantalla y la película». Aquí la preocupación principal pasará por la materia (lo visible) y lo fílmico (lo sensible). Ya no se trata tanto de analizar todo aquello que se encuentra dentro de la pantalla o de la película como de fijarse en todos los territorios intermedios e ilimitados donde surge una cierta autenticidad de la materia

1. AUMONT, Jacques (2009). *Matière d'images, redux*. Éditions de la Différence: Paris.

cinematográfica. Aumont señala al cine como un escenario de intercambio de intensidades equiparable al sueño, como un campo de separación entre dos mundos imaginarios. Y lo hace a través de la descripción de una progresión donde la imagen ha ido lentamente separándose de su fondo, pero también a partir de otros elementos como, por ejemplo, el del color como materia que detiene la luz e inscribe al cine en la historia de las imágenes. El autor dedica también un capítulo a la mezcla de planos y al fundido encadenado como forma propia y esencialmente fílmica; para él, este recurso de montaje funciona tanto como un truco que permite llevar la materia a primer plano como, al mismo tiempo, una provocación que señala el efecto de algo pensado por encima de algo visto; idea clave que sobrevuela todo el análisis del libro.

La tercera parte de esta *Materia de imágenes*, *redux* está formada por dos breves estudios sobre dos fuerzas que el propio Aumont reconoce como las sustancias primeras de lo fílmico: la luz y la sombra. En «Ars lucis et umbrae» el autor recorre la luz en el cine desde los estándares clásicos –como herramienta de la puesta en escena– hasta el momento en que esta deja de iluminar para convertirse en una fuerza plástica en sí misma. Si bien es la luz y no la sombra la que modela la imagen, este tercer conjunto de textos también se centra en el hecho de que el espectáculo cinematográfico tiene siempre lugar en la sombra aunque esta no sea propiamente un verdadero fantasma de la materia de la imagen ya que, y tal como Aumont desarrolla en el primer apartado del libro, en cine, la materia no es la sombra: es el negro.

El propio autor se encarga de justificar la incursión de este último conjunto de textos en el libro distinguiéndolos más como esbozos destinados a prolongar algunos apuntes de los dos primeros conjuntos que como textos plenos e independientes, pero lo cierto es que las ideas que lanza son tremendamente sugerentes y dotan de una entidad al ensayo que, al que esto escribe, se le antojan imprescindibles. No

puede decirse exactamente lo mismo del cuarto y último conjunto que forma el libro. Este está formado por tres textos que actúan a modo de «Intermedio» o «Interludio» y que, si bien son interesantes, extremadamente didácticos, y hasta arrebatadores, quedan tal vez un tanto alejados del resto de líneas trazadas. Se trata de tres artículos dedicados a tres directores amantes de la pintura (Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick y Bruce Conner) y sus diferentes perspectivas respecto a la forma en que trataban en su cine la materia de la imagen.

En cualquier caso *Materia de imágenes*, *redux* es un libro revelador, con un acercamiento original a la historia e impacto de las imágenes, y que, si bien se centra en el arte cinematográfico, diluye fronteras entre artes y dispositivos trazando un territorio de análisis tan amplio como enriquecedor. El autor se centra en los «fenómenos de la luz y la sombra, ciertos escenarios vinculados a la película, a su grano o su color y también, al retorno de ciertos fantasmas de la historia de las imágenes» (AUMONT, 2014: 28), pero en ningún momento existe la intención de reducir el estudio cinematográfico a una disertación basada en las características de su materia, sino de realizar una búsqueda gozosa partiendo de territorios no habitualmente explorados. •