

La vida de las imágenes

Entre el médium específico y la “Revolución cultural”



Gabriel Cabello

gcabello@ugr.es

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

Resumen

El presente artículo pretende ubicar la aparición de los Estudios Visuales y los estudios recientes sobre la agencia —o incluso la “vida”— de las imágenes en relación con la crisis de la noción moderna de médium específico. Partiendo de la rebelión de Susan Sontag contra la interpretación en 1964, no casualmente paralela a la emergencia del pop y del minimal, plantearemos cómo es esa crisis —que en el ámbito de la teoría se enraíza en una fisura en la posición de Greenberg— la que da el paso tanto a aquellas estrategias que parecen introyectar la primacía postmoderna de la proyección imaginaria en el interior de los debates académicos como a algunas reelaboraciones de la noción de médium que lo conciben no ya como algo dado y objetual, sino como algo que ha de ser producido,

creado, con el fin de testar y poner en escena las condiciones de posibilidad de nuestra actual experiencia sensible.

Palabras clave

Teoría del arte – Crítica de arte – Arte moderno – Médium – Estudios Visuales – Clement Greenberg – W.J.T. Mitchell – R.E. Krauss

Abstract

The present paper aims to locate the arrival of Visual Studies and the recent research on the agency—or even “life”—of images in relation to the crisis of the modern notion of specific medium. Starting with Susan Sontag’s rebellion against interpretation in 1964, not casually parallel to the emergence of pop and minimal art, we want to state how it was that crisis—in theoretical terms rooted in an unsolved problem of Greenberg’s position—that opened the way to both those strategies that seem to introject the postmodern primacy of imaginary projection inside academic debates and some post-Greenberg re-elaborations of the notion of medium that conceive it not as an objectual given, but as something that has to be produced, created, with the goal of showing and testing conditions of possibility of our actual sensory experience.

Key Words

Art Theory – Art Criticism – Modern Art – Médium – Visual Studies – Clement Greenberg – W.J.T. Mitchell – R.E. Krauss

Presentación

En enero de 1964, la *Evergreen Review* publicaba “Contra la interpretación”, el ensayo de Susan Sontag en que décadas después Fredric Jameson encontrara el primer y más temprano diagnóstico de lo que él definirá como la lógica de los productos culturales postmodernos. *Postmodernism*, en efecto, aludirá al texto de Sontag como a una premonitoria puesta de manifiesto de ese flujo de estructuras o de signos «cuya lógica interna fundamental es la exclusión de la emergencia de temas como tales» (Jameson, 1991: 91). De esos productos culturales cuyo valor depende precisamente de que ningún componente sea elevado a la categoría de tema y dé así el paso a la pregunta interpretativa —la que se pregunta de qué trata el texto o la obra.

El diagnóstico de Jameson acerca de ese bloqueo de la interpretación, que se cifraba en expresiones como «leer sin interpretar» o «el surrealismo sin el inconsciente», remitía finalmente a la instalación de una cultura de la imagen «postperceptual, que se vuelve hacia el imaginario más que hacia el consumo material» (Jameson, 1991: 144). Es decir: que se volvía hacia aquello que, en el seno del proceso de simbolización en que para Lacan se construye el sujeto, es tomado como absolutamente y no en relación con otros términos (Jameson, 1977: 100). Era esta prevalencia de la proyección imaginaria que caracterizaba a la cultura postmoderna —y muy específicamente al videoarte como su forma paradigmática— la que había terminado por obliterar el gesto hermenéutico, cuyas operaciones tenían lugar tomando a la obra como síntoma de una realidad más vasta que finalmente la sustituía como verdad última. Una interpretación como la que Heidegger pudo realizar del *Par de botas* de Van Gogh, capaz de reconstruir a partir de la obra misma el denso “mundo de la vida” campesino al tiempo que permitía reflexionar sobre la compensación que la brillante superficie pictórica suponía con respecto a la existencia que

evocaba, era sencillamente impracticable ante el silencio del superficial (aunque fascinante) negativo fotográfico de los *Diamond dust shoes* de Warhol. En la lógica cultural postmoderna parecía quedar únicamente espacio para un juego de significantes incapaz ya de producir obras monumentales —y, por tanto, mundos utópicos—, entregado a la mera reorganización de textos en una suerte de interminable *pastiche*.

No es necesario recordar que, para el dialéctico que es Jameson, las estrategias interpretativas con que es posible abordar las intensidades flotantes postmodernas no se agotaban en el *pastiche* intertextual. La constante designación en esos productos del proceso de producción/reproducción técnica y la reificación radical del signo que ponían de manifiesto —la que, disociando significante y significado, hacía desaparecer al mismo tiempo referente y mundo objetivo—, nos hablaban de una cultura que se nos había hecho directamente material, y de la que por tanto sólo una narrativa materialista podría dar cuenta. Pero tal estrategia, que implicaba la reescritura de las firmas del presente en virtud de un código maestro, implicaba un movimiento que sin duda Sontag no podía realizar. El interés de “Contra la interpretación”, del inestable equilibrio que ese texto establece entre la afirmación de las apariencias (de la “presencia”) y una textualización potencialmente infinita que se desentiende de la referencia e incluso del sentido, no puede desde este punto de vista ser otro que el de su valor como síntoma. Pues, en efecto, la ambigüedad del ensayo de Sontag, cifrada en el misterio que encierra la famosa conclusión del texto —«en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»— permite mostrar que tanto las intensidades flotantes e intertextuales delimitadas por Jameson como la lógica antirrepresentacional que acompaña a cierta versión de los “estudios visuales” (la que alcanza su extremo en lo que W.T.J. Mitchell ha llamado el

“*pictorial turn*”¹ y Gottfried Boehm el “giro icónico”) proceden de una misma matriz. La que históricamente se genera en el colapso de la organización de la experiencia sensible a partir del principio reflexivo moderno, que en la esfera del arte necesariamente implica a la noción de médium.

Objetivos y metodología

Los objetivos que nos proponemos en adelante se siguen de la exploración de esa matriz. Pretendemos mostrar que, al igual que las tensiones desplegadas por el texto pionero de Sontag (principalmente la que se sigue de la dupla presencia/textualidad), tanto los Estudios Visuales y el llamado *pictorial turn* como las nuevas versiones de la noción de médium en los términos de algo que no está ya dado, sino que debe ser producido implicando la formulación de una serie de reglas del juego más allá de su reducción a un objeto, son herederos directos de esa crisis. Para ello analizaremos cómo las contradicciones a las que Sontag no logra escapar se explican en virtud de la instalación de la que Rosalind Krauss ha llamado “era postmedium”, recorriendo, a través de la metáfora del silencio del monocromo, el proceso de disolución del edificio que había construido Clement Greenberg en relación con sus propias tensiones no resueltas.

Mostraremos, finalmente, que es justamente de ellas de donde partirán diversas, y a veces opuestas, estrategias contemporáneas de análisis de las imágenes. Tanto las que han introyectado en la teoría las proyecciones imaginarias típicamente postmodernas como las que pretenden resistírseles.

¹ En inglés existe una diferencia entre “*pictures*” e “*images*” que resulta intraducible, y que alude a la naturaleza menos abstracta, más cercana a su producción en relación con un soporte concreto, de las primeras.

1. 1964. *El silencio y la paráfrasis*

La argumentación de Sontag en “Contra la interpretación” constituye por entero una defensa de las potencialidades de la obra de arte. Esa defensa es de hecho tanto más eficaz por cuanto que la obra de arte no es entendida en ese ensayo de un modo abstracto, sino tal y como se da en la facticidad de nuestra «cultura basada en el exceso, en la sobreproducción», donde la multiplicación de estímulos embota nuestras facultades sensoriales. Lo que Sontag de este modo propone es un modo de paráfrasis que haga justicia a esas potencialidades y no suponga su empobrecedora reducción a un significado, es decir, un modo de paráfrasis capaz de superar el rechazo filisteo a dejar a la obra de arte sola:

En la mayor parte de los casos modernos, la interpretación viene a equivaler al rechazo filisteo a dejar a la obra de arte sola. El arte real posee la capacidad de ponernos nerviosos. Reduciendo la obra de arte a su contenido y posteriormente interpretándolo, uno domestica a la obra de arte. La interpretación convierte al arte en manejable, en comfortable. (Sontag, 1964: 17).

Se trataba, por tanto, de postular un modo de interpretación («no estoy diciendo que las obras de arte sean inefables y que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La pregunta es cómo» —Sontag, 1964: 21-22) cuyos rasgos explícitos son sin embargo formulados solamente en negativo, en tanto que inversiones de aquellos que caracterizan a la interpretación ‘en su sentido estrecho’, es decir, la interpretación controlada por la consciencia y sometida a un código maestro:

Por supuesto, no quiero decir interpretación en su sentido amplio, en el sentido en el que (acertadamente) Nietzsche dice que ‘No hay hechos, sino sólo interpretaciones’. Por interpretación, me refiero aquí a un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas ‘reglas’ de interpretación. (Sontag, 1964: 15).

Pero en este punto surge inevitablemente un problema: el de cómo escapar a la aporía inscrita en el intento de elaborar un modo de interpretación que, al mismo tiempo que la parafrasea (¿llegando acaso tan lejos como en esa interpretación “en su sentido amplio” en que «no hay hechos sino sólo interpretaciones»?) sea capaz de “dejar sola” a la obra. Y el hecho es que Sontag no lo hace. No lo hace, desde luego, cuando propone —y la propone invocando nada menos que a Panofsky, Francastel o Barthes— una mayor atención a la forma, como si la noción moderna de forma no trajera consigo una precisa determinación del sentido en el arte. Pero no lo hace tampoco cuando reclama como la mejor —y aún no, dice, plenamente desarrollada— estrategia una suerte de “amante” descripción de la «superficie sensual del arte». Pues lo que está proponiendo con ello no es más que la reproducción de esa contradicción en otro nivel: el nivel más íntimo de la imagen-afecto, de la imagen que transita *entre* dispositivos (siendo uno de ellos el corporal). Sontag yuxtapone, sin articularlas de modo convincente, la necesidad, por un lado, de respetar el silencio y la presencia del objeto, al desarrollo, por otro, de las potencialidades de esa presencia en un acto interpretativo potencialmente infinito.

Por una parte, su ataque a la interpretación ‘en sentido estrecho’ se edifica sobre una defensa de la presencia y la transparencia que parecen abocar al silencio. Al ser ya incapaces de retomar la inocencia pre-teórica (pre-platónica) donde se sabía (o se creía saber) lo que una obra de arte *hace*, como en los rituales prehistóricos, terminamos, dice

Sontag, preguntándonos por lo que la obra de arte *dice*, es decir, que terminamos concibiéndola como su contenido, otorgándole la obligación de decir algo y, de este modo, violando y empobreciendo su inmediata sensualidad. Y por eso la tarea de la crítica no ha de ser otra que la de recuperar nuestros sentidos: no se trata ya de encontrar o expresar el máximo de contenido de la obra que tenemos delante, sino de eliminarlo con el fin de poder ver la cosa plenamente. Haciendo justicia a la cita de Oscar Wilde que abre el ensayo afirmando que “el misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”, Sontag podrá entonces escribir sin tapujos: «La transparencia es el más alto, el más liberador valor en arte —y en la crítica— hoy en día. La transparencia significa experimentar la luminosidad de la cosa en ella misma, de las cosas siendo lo que son». (Sontag, 1964: 22-23).

Pero, por otro lado, la reivindicación de la presencia y sus silencios no es la última palabra en el análisis de Sontag, y “Contra la interpretación” parece asumir más o menos tácitamente el hecho de que, si el misterio con el que el mundo carga es el de lo visible, no es menos cierto que en lo visible anida igualmente un enigma: el que resulta de su entreverarse con lo visual en un pliegue donde hay algo que se muestra y algo que se oculta, donde hay algo de verdad y algo de ficción, donde si hay algo explicable hay también algo que nos implica. En efecto, es justamente ese pliegue el que está cifrado en la afirmación programática con que concluye el texto: «en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte». Apenas si es necesario detenernos en cómo el erotismo es sexualidad transfigurada en metáfora, puesta entre paréntesis del fin básico de la procreación con el fin de ritualizar la sexualidad y convertirla en invención y en variación potencialmente infinita, dado que basta con recordar cómo un año después, en «On Style», será la propia Sontag quien aclare cómo para ella es justamente la ficción (el hecho de mantenerse siempre en el marco de la representación y la experiencia estética) la que distingue al erotismo de la pornografía:

La pornografía tiene un ‘contenido’ y es designada para hacer que conectemos (con disgusto o deseo) con ese contenido. En un sustituto de la vida. Pero el arte no excita. O si lo hace, la excitación es domesticada, en los términos de la experiencia estética. Todo gran arte induce a la contemplación, a la contemplación dinámica (Sontag, 1965: 35).

Merece la pena reparar un momento en el lenguaje que Sontag utiliza. Si en 1964 había visto necesario sustituir la interpretación por la erótica dado que aquella *domestica* el poder de la obra de arte («...reduciendo la obra de arte a su contenido y posteriormente interpretándolo, uno domestica a la obra de arte»), en 1965 la erótica es definida precisamente como aquello que *domestica* la excitación de acuerdo con «los términos de la experiencia estética». Y, como quiera que sólo puede domesticarse (convertirlo en familiar, como indica la raíz indoeuropea **dom*) a un ser vivo, podríamos quizá forzar el lenguaje de Sontag hasta actualizarlo y afirmar que es por ello por lo que «las preguntas pertinentes en relación con las imágenes no deben referirse exactamente a ¿qué significan? o a ¿qué es lo que hacen?, sino a ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y a ¿qué es lo que quieren?» (Mitchell, 2005: 352).

Pero ese lenguaje es excesivo. No hay en Sontag ninguna formulación explícita acerca de la agencia de las imágenes ni de su consideración como organismos vivos, sino una modulación de la tensión entre la presencia y la interpretación mediante el recurso a dos tipos de domesticación: una reductora y nociva y la otra dinámica y productiva. Una vehiculada por la interpretación que opera tematizando, y la otra por una interpretación que opera sublimando estéticamente, neutralizando los efectos inmediatos de la imagen a través de esa contemplación dinámica donde presencia y metáfora se entrelazan.

Presencia y silencio, en definitiva, no son la misma cosa: poco se parece en efecto más a esa “contemplación dinámica” que el diálogo hermenéutico que comienza por instalarse en el pliegue de la imagen, por preguntarse de qué modo una imagen que tengo delante *me mira*. Nada autoriza a disolver esta tensión encontrando en Sontag una apología de la presencia inmediata, ajena a las mediaciones de la representación.²

Nada, salvo acaso el recurso a un tercer término histórico. Sontag apoya toda su argumentación en la situación del arte de su propia actualidad, y sus ejemplos al respecto parecen llevar inscrita la ambigüedad que recorre todo el ensayo:

la pintura abstracta es el intento de no tener, en el sentido ordinario, contenido. El arte Pop trabaja mediante una estrategia opuesta para lograr el mismo resultado; servirse de un contenido tan patente, tan what it is, que termine siendo ininterpretable (Sontag, 1969: 20).

Pop y abstracción son aquí tomados como ejemplos equivalentes de un arte que elude el contenido y afirma la mera presencia. De un arte al que, por tanto, no hay que obligar a “decir” algo. Y, sin embargo, los silencios del pop y la abstracción son bien diferentes. Está el silencio, por un lado, que no parece remitir a ningún tipo de autenticidad oculta, a ningún ideal que lo regule: el silencio del pop. Y está el silencio, por otro, que resulta de la tensión provocada por un ideal, el ideal de la investigación en las condiciones

² Es por todo esto por lo que extraer mayores consecuencias del texto de Sontag en la dirección de una teoría de la respuesta en la línea iniciada por David Freedberg y su aproximación a la ciencia cognitiva, es un gesto a nuestro juicio problemático, aunque tenga el valor de ubicar, más o menos tácitamente, el origen de esta estrategia antirrepresentacional de reflexión sobre la imagen (una de entre las diversas aparecidas en las últimas tres décadas) en la crisis postmoderna. Ver, como un ejemplo de ese planteamiento, lo planteado por Juan Cabrera, Ignacio López y David López (Cabrera García, López Moreno, López Rubiño, 2012).

de posibilidad mismas de la pintura: esto es, el silencio de la abstracción. Y, sin embargo, la mera equiparación entre ambos, la lectura, por así decirlo, de la abstracción moderna en la clave del tipo de silencio y la seducción superficial del pop, parece introducir un desequilibrio entre ellos. Nada, por otro lado, que deba extrañarnos en el año 1964. ¿O no fue 1964 el año de los silencios radicales?

“Contra la interpretación” había aparecido en el mes de enero. De modo que fue apenas unas semanas después, en febrero, cuando Frank Stella dejó claro a Bruce Glasser que poco se podía decir de unos objetos, sus obras, que no remitían a ninguna otra cosa más allá de su presencia inmediata, ni siquiera a un entramado de relaciones y equilibrios como el que había regido la abstracción geométrica europea: «Mi pintura se basa en el hecho de que sólo lo que puede verse ahí *está* ahí. Es realmente un objeto. (...) *what you see is what you see*» (Frank Stella en Lippard, 1966: 58). Y fue tres meses más tarde, en abril, cuando la *Stable Gallery* expuso esas piezas que mostraban del modo más radical posible su carencia de profundidad, esas piezas donde no había nada oculto, donde ninguna idea regía a una configuración sensible que, separada de la mera cosa real, pudiera entenderse como arte (moderno); esas cajas de jabón “brillo” que había hecho pasar del supermercado al cubo blanco de la galería de arte un hombre cuya identificación con su obra tenía lugar sólo en la medida en que esa identificación era en realidad imposible, sólo en la medida en que entre sus obras y él no había más que la extensión de un *continuum* superficial: «Si quieres saberlo todo sobre *Andy Warhol*, límitate a mirar a la *superficie* de mis pinturas y mis películas y a la mía, y ahí estoy. No hay nada detrás de ello” (Warhol/Berg, 1966: 90). Demasiado tarde, en efecto, para que alguien tan pendiente de las mutaciones en el clima cultural como lo era Susan Sontag, defendiese sin más una crítica formalista, que por lo demás rechazará explícitamente en 1975 con ocasión de su ensayo sobre Leni Riefensthal —y justamente como reacción al hecho histórico del

ascenso en esos años de la reputación de Riefensthal. Si de algo nos habla la rebelión de Sontag contra la interpretación es, antes que de ninguna otra cosa, de la llegada a la esfera del arte moderno de un tipo de silencio que estaba ensordeciendo a otro.

2. Los silencios del monocromo: transformaciones del médium entre el objeto y la proyección imaginaria

Poco hay, en efecto, que haya resultado más familiar a la historia de la pintura moderna que la aspiración al silencio. Esa aspiración cuyo recorrido se extendía entre el silencio sordo de la literalidad, el tabú de la tela virgen, y ese otro silencio, elocuente, de la imposibilidad de decir la forma, el límite visual del impulso reflexivo moderno. Tal era la «voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso» a la que se refirió Rosalind Krauss (Krauss, 1978: 23). Sólo que si bien Krauss encontraba en la retícula un eficaz operador de abstracción y de restricción a lo puramente visual —lo que justamente terminó por encerrar en un gueto al arte moderno—, sería justamente la retícula la que le permitiría mostrar la estructura que se escondía tras ese silencio. Una estructura mítica capaz de reconciliar en la apariencia un conflicto reprimido, una contradicción: la que conforman la organización racional y la visión extática, lo secular y lo sagrado.³ Una estructura, en suma, capaz de reorganizar con eficacia simbólica las contradicciones de la experiencia efectiva.

³ Ese mito que se desplegada espacialmente desenvolvía en el eje diacrónico, lógicamente, como repetición: toda retícula alberga, a la manera de una especie de subtexto, una ventana simbolista; toda retícula es una reconciliación aparente del cuadro-ventana y el cuadro-superficie, de la transparencia y la opacidad, de la ventana y el espejo.

Estructura y eficacia simbólica eran, desde luego, términos incómodos en el interior militante de la pintura moderna, que —al menos tal y como la entendió Greenberg— parecía preocuparse menos por las contradicciones de la experiencia efectiva tal como se daba en las condiciones históricas de la modernidad que por su propia autodefinición. Pero no por ello los silencios dejaban en ese interior de ser elocuentes. Si la abstracción fue el emblema de la pintura moderna, una suerte de no-estilo cuya tarea era la de «hacer llegar la *parousia* de su propia esencia» (Bois, 1981: 230), su límite estaba en el monocromo, que es, huelga decirlo, justamente el tipo de pintura que más infradetermina su interpretación, el que más nos aboca al silencio (Danto, 1997: 157). De ahí sus apariciones recurrentes como una suerte de interfaz, como el necesario recuerdo de la *tabula rasa*, del *degré zéro*, que sugería un final y un recomienzo al mismo tiempo. En los años diez, Kasimir Malévich concibió a sus monocromos como una especie de operación de limpieza cuya misión era justamente la de abrir un mundo de nuevas posibilidades, la de dar paso a algo así, dice Danto, como el vacío que deja una inundación. Y, del mismo modo, a partir de los años sesenta los monocromos de Robert Ryman han podido también verse alternativamente como un final o como un principio, como los últimos representantes del impulso reflexivo que describió Greenberg o como el comienzo de una pintura que lleva la reflexividad más allá del formalismo implicado en esa descripción. Y, sin embargo, ¿cómo comparar el acto de purificación que suponía el blanco del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévich, resultado de «rasgar la superficie azul de los constreñimientos del color» para nadar en el infinito «abismo blanco» (Malévich, 1919: 292) con los blancos de Robert Ryman, para quien su uso del blanco obedecía simplemente a que es «un tipo de pintura que no interfiere» (Hudson, 2007: 135)? El blanco de Malévich no estaba ciertamente lejos de ese que, según Kandinsky, resonaba en nuestro alma como «un gran silencio absoluto», sí, pero como «un silencio que no está muerto sino, por el contrario,

lleno de posibilidades»; la nada, pero «la nada antes del nacimiento», cuyo sonido se parece quizás a aquel en que sonaba la tierra «en los tiempos blancos de la era glacial» (Kandinsky, 1991: 86). Algo bien distinto del «inefable silencio» de las pinturas de Ryman, acerca de las que es «tan difícil escribir» y que suponen una trampa para «aquellos a quienes el silencio volvía habladores», como decían, respectivamente, Yve-Alain Bois y Robert Storr (Hudson, 2007: 125): ese «inefable silencio» que dependía del hecho simple de que «lo que la pintura es, es exactamente lo que ves: el modo en que está hecha y el modo en que es sentida. Eso es lo que hay ahí delante». (Robert Ryman, citado en Bois, 1981: 93). Y si el movimiento de la pintura como autocrítica, como depuración progresiva de sus convenciones superfluas provocaba de modo recurrente la emergencia del monocromo, no menos se dejaba seducir por la «planitud inmaculada de la tela virgen», como decía Greenberg, por esa «tela pura tan bella como un cuadro» de la que hablaba Kandinsky. Y ello por más que la seducción mallarmeana de la tela virgen, el nudo entre el formalismo y el principio reflexivo moderno, no dependiera sino de su condición de tabú, como lugar que era donde la purificación formalista de la ilusión óptica parecía desembocar en el *ready-made* (De Duve, 1989: 253-254) y disolverse en él, dejando, en el encuentro con la cosa real, de producir silencios elocuentes.

Aparecido en 1960, “*Modernist painting*”, el texto clave de Greenberg en este contexto, llegaba en un momento tardío del proceso de modernización cultural; el momento en que la peculiar recepción norteamericana de los desarrollos del arte europeo tras las vanguardias se transformó en paradigma de producción (Buchloh, 2001). Quizá por ello su tono es de supervivencia, y su punto de partida la constatación de que, para sobrevivir, las artes «debían demostrar que deparaban un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante ninguna otra actividad» (Greenberg, 1960: 86). Para determinar cuál era esa experiencia que sólo la pintura podía ofrecer, ésta debía

entregarse a un proceso autocrítico que llevara a delimitar qué es lo específico de la pintura, esto es, no otra cosa que la bidimensionalidad; la bidimensionalidad siempre que no atravesara la frontera hacia el objeto real y permitiera la ilusión óptica:

La planitud hacia la que se orienta la pintura de Mondrian no podrá ser nunca absoluta. El acrecentamiento visual del plano del cuadro ya no permite la ilusión escultórica o el trompe l'oeil, pero puede y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca realizada en una tela destruye su planitud total y literal. (...) ahora se trata de una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. (...) sólo se puede mirar, es decir, sólo se puede pasear, literal o figuradamente, con el ojo (Greenberg, 1960: 90)

Pasear por el cuadro, por tanto. Pero pasear *only with the eye*. Si bien todo era para Greenberg experiencia, dado que era sólo la delimitación de una experiencia única lo que salvaría a la pintura, esa experiencia había no obstante pasado por un proceso de purificación, se había escindido de la experiencia común y extravertida y se había amurallado contra la posibilidad de que la teoría se inmiscuyera en el juicio estético. Greenberg estaba hablando siempre de calidad, pero «nadie salvo el propio Greenberg, comentaba Lucy Lippard, sabía a qué calidad se refería» (Newman, 2000: 1971). Su recurso a la prolongación de cierta forma de *sensus communis* kantiano, a partir de la cual defendía la existencia de un consenso de gusto que a la larga nunca debía fallar, tenía lugar al precio de que el espectador mantuviese su mente no “cerrada” por la teoría. Arthur Danto relata lo caricaturesca que podía llegar a ser esa práctica de mantener el juicio liberado de la teoría. Cuando visitaba el estudio de Jules Olitski, Greenberg se posicionaba de espaldas a cada nueva pintura que le era mostrada. Y sólo cuando la obra estaba colocada en su lugar preciso, giraba abruptamente en dirección a ella con el fin de no dar

tiempo a que la mente interpusiera ninguna teoría entre el ojo y la experiencia de la pintura correctamente emplazada (Danto, 1997: 89). Había que ser, de modo literal, “más rápido que la teoría” —y así pretender escapar de un lenguaje del que el sujeto quizá no sea sino un efecto—para que el ojo pudiera experimentar correctamente la especificidad de la pintura, su manera de ajustar la ilusión óptica al médium bidimensional que estructuraba las condiciones de esa experiencia. Y era ahí, a través de esa experiencia purificada, donde tenía lugar la emergencia de la cualidad.

Greenberg había articulado una teoría del gusto (el formalismo) sobre una doctrina de la especificidad (el *modernism*). La reflexividad moderna, la tendencia a la bidimensionalidad en tanto que convención mínima, definirá el médium específico de la pintura. Pero, y aunque se indexara sobre aquélla, la validez estética no era exactamente la misma cosa. La validez estética era un *afecto* (De Duve, 1989: 209), que surgía a partir del concurso del espectador, como resultado del juicio de gusto: la cualidad era lo que se convierte en el contenido de la obra para un espectador dado en quien provoca un efecto; un contenido hecho visible gracias a la forma, al test al que la forma somete a las demás convenciones de la pintura (técnicas, procedimientos, hábitos, etc...) en un momento dado de su desarrollo histórico. Es así como la forma se convierte en mediación entre la convención mínima a cuya delimitación la pintura moderna se entrega—por razones históricas ligadas a su supervivencia—y el contenido de una obra. Cuando en octubre de 1962 Greenberg publicara “Después del Expresionismo Abstracto”, la posibilidad de que el primer minimalismo desembocara en la exposición de la tela virgen —y, con ella, en un *paseo literal*, no el paseo *only with the eye* de la ilusión óptica— le llevó a aceptar que una tela virgen podía ser en efecto un cuadro (en tanto que cumple con las convenciones esenciales de la pintura, la planitud y la delimitación de la planitud), pero nunca un cuadro *logrado*. Se hacía así explícita la fisura que hasta ahora, en la medida en que esa

actualización no tuvo lugar, había permanecido soterrada: reflexividad moderna y cualidad “estética” emergían abiertamente como diferentes; si una era el resultado de la lógica histórica, una lógica que hacía de la actualización de la tela virgen algo legítimamente moderno, la otra era la prolongación formalista de la noción kantiana de gusto —o al menos de la noción de gusto de cierto Kant.⁴ Y el hecho es que los posteriores desarrollos del *modernism*, tanto por lo que respecta a la práctica pictórica como por lo que respecta a la crítica, tendrán como punto de partida justamente la exploración de esa fisura.

Así lo harán, de hecho, los monocromos de Ryman. Mostrando y diseccionando el rastro del proceso de su elaboración material desde el tensado de las telas a la pincelada —proceso al que Greenberg no había prestado demasiada atención—, descomponiendo mecánicamente la textura y los materiales en cuando tales, al margen de toda concesión estilísticas, Ryman no se apartaba de la lógica reflexiva moderna, dado que no hacía sino depurar la última de las convenciones superfluas, el hecho de que una pintura está pintada. Pero se desentendía de la “cualidad estética” el resultado de esa depuración no se asociaba a la producción de una forma, de una “ilusión óptica”. Del mismo modo que Gerhard Richter (quien decía querer *hacer* fotografías con la pintura, emprendiendo así, aunque de modo invertido, el camino de Duchamp), lo que Ryman estaba haciendo era asumir la presencia del *ready-made* en el interior de la pintura. Al romper, tratando al artista como a una especie de aparato fotográfico, el nexo que la práctica pictórica había establecido entre la huella y su referente gestual orgánico, sus monocromos hacían visible

⁴ Greenberg tuvo finalmente que elegir entre abandonar el formalismo y aceptar el rechazo moderno de la última convención superflua (que la tela esté pintada), o bien admitir un arte que ya no fuera resultado de su historia específica y salvar el formalismo. Y optó por salvar la calidad “estética” a expensas de la lógica moderna (De Duve, 1989, 215-218). Sobre la separación de lo crítico y lo estético que Greenberg opera violentando la reflexividad sobre la que pivotaba el juicio kantiano han escrito con interés Catherine Perret (Perret, 2004) y Dominique Chateau (Chateau, 1995).

el hecho de que el recurso a la práctica pictórica en tanto que práctica artesanal que se situaba al margen de la producción industrial y que de hecho operaba como resistencia ante ella, en realidad llevaba inscrita la producción en serie: los tubos de pintura industrialmente producidos fueron la condición de posibilidad misma de la pintura *plein air*; usarlos no era otra cosa que realizar un *ready-made* (Bois, 1986: 231-33).

Y así lo hará también la crítica. Será mediante la exploración de esa fisura como los propios discípulos de Greenberg terminen transformando su noción de médium específico hasta hacerla irreconocible. Tal es el caso, más ortodoxo, de Michael Fried, quien, en un intento por historizar el esencialismo que anidaba el formalismo de Greenberg, planteará que lo revelado al pintor moderno en su obra, lo que puede decirse que el pintor descubre, «no es la esencia irreductible de *toda* pintura, sino la que, en el momento presente de la historia de la pintura, es capaz de convencerlo de que puede sostener la comparación con la pintura tanto del pasado moderno como del premoderno, cuya cualidad le resulta más allá de toda cuestión» (Fried, 1996: 36). La noción de *acknowledgement* desarrollada por Stanley Cavell será el instrumento conceptual que le permita describir cómo realizamos el acto de reconocimiento de esas convenciones que, en un momento histórico dado, son capaces de suscitar la convicción, y sus trabajos irán progresivamente sustituyendo el formalismo por el par absorción/teatralidad.⁵ Pero también lo será en el caso, más estructuralista que kantiano, de Rosalind Krauss. Si a comienzos de los setenta el discurso

⁵ Progresivamente, en efecto, en Fried no sólo la noción de médium específico irá desapareciendo en virtud de la noción de antiteatralidad, sino que ésta irá a su vez adaptándose, de modo que, si originalmente la sucesión temporal quedaba excluida de la *absolute presentness* que Fried consideraba como el núcleo de la antiteatralidad, podrá sin embargo ser rescatada en su análisis de videoartistas como Douglas Gordon o Anri Sala: «...la cuestión de la especificidad del médium, aunque no sea exactamente irrelevante para los artistas que me han ocupado —el compromiso de Ray con la escultura y de Marioni con la pintura son definitivos en ambos casos, mientras que la búsqueda de la *presentness* por parte de Sala encuentra un lugar perfecto en el video—no juega ya el tipo de rol que jugó en un momento anterior de la historia del *modernism*» (Fried, 2011, 204).

de Krauss se edificó como crítica a la narrativa greenbergiana en la medida en que ésta *prescribía* una objetividad (la del médium) que pretendía no tener nada que ver con ninguna de las proyecciones fantasiosas sobre el pasado que una sensibilidad concreta genera (no viendo cómo ese dato objetivo en un *continuum* que el *modernism* creía analizaba también era una) o de la ideología (Krauss, 1972: 124), su trabajo posterior ha consistido en hacer una cada vez más explícita defensa de una noción transformada de médium. Un médium concebido más allá de la reducción greenbergiana a una mera base física, objetual, al bruto positivismo de la bidimensionalidad que impidió al arte moderno controlar sus propias reglas salvo de modo limitado y lo abocó al formalismo. Para superar esa reducción positivista, Krauss toma igualmente una noción de Stanley Cavell, la de *automatismo*, que le permitirá nombrar las leyes mediante las que los practicantes de una disciplina obtienen la libertad de improvisar. Es a partir de ella como introduce su noción, que sustituirá a la de médium específico, de *soporte técnico*. Este será la mediación entre cada medio específico y las reglas artesanales de los gremios, ahora técnicas. Estos medios específicos pueden, y generalmente son, tomados de las formas culturales de masas, de modo que los artistas que descubren las convenciones que los rigen resultan estar inventando, produciendo un soporte técnico, como Krauss ha descrito para la lógica de la televisión en Nauman, de los automóviles en Rusha o de la animación en Kentridge (Krauss, 2011: 7-20).

El movimiento teórico de Krauss, que pasó de la crítica frontal al *modernism* a la defensa del médium como algo que ha de ser producido y que termina por equivaler a una práctica de la memoria sin la cual, dirá, no hay arte serio ni identidad, es propio de una situación donde el lenguaje de la crítica ha dejado ya de tomar al médium específico, del

que la postmodernidad decretó la obsolescencia, como algo dado.⁶ De hecho, la denuncia del médium específico se ha convertido en el punto de partida de quienes pretenden hacer justicia a las imágenes frente a una pretendida iconoclastia moderna. En un libro dedicado a perseguir el mito moderno de una obra de arte absoluta y, en última instancia, invisible, Hans Belting se ha referido a la iconoclastia ‘mosaica’ de Greenberg, que en virtud de la adecuación al médium despreciaba toda imagen dada que pueda participar de símbolos comunes —y que caería del lado del Kitsch— ya proviniese de la imitación o de la imaginación: «no sólo quería eliminar a la mimesis, sino también a la imaginación, del arte abstracto. La libertad de la pintura, como él la veía, era aniconismo» (Belting, 2001: 366-367). Las imágenes ya no se adecuarán a un médium, sino que se servirán de diferentes media, transitando, nómadas (Cabello, 2010: 32-35), por ese lugar *entre* que comparten con unos afectos no regulados ya por el juicio de gusto. Ese lugar donde, señalaba Didi-Huberman frente a un Michael Fried que lo desechaba por teatral, no caben la tautología de la adecuación al médium o la postulación de una visión pura, al margen de un sujeto hecho de tiempo, de ritmos y huellas que velan la transparencia de la mirada. Ese lugar *entre* donde el médium no es ya más que un interfaz que regula el tránsito de imágenes y afectos, ya se ponga el acento en la interacción entre sujetos, de modo un objeto se vuelva capaz de convocar imágenes más allá de su visibilidad objetual, es decir, se vuelva capaz de convocar la aparición de representaciones de la memoria involuntaria y así se rodee de aura (Didi-Huberman, 1992: 51), o ya se ponga el acento en la agencia de las imágenes, a las que se pasa a considerar —metafóricamente— como a un ser vivo que se

⁶ Ese decreto ha provenido, desde luego, de hechos internos al mundo del arte contemporáneo y la crítica (el postminimalismo, el pop, el conceptual, la deconstrucción), pero también a elementos externos, como la subsunción de la especificidad de cada médium en un mismo bucle digital o la proliferación desaforada de imágenes asociadas al consumo masivo que encontrará su correlato en los estudios visuales.

desenvuelve entre media como un organismo en su hábitat: «Como los organismos, pueden moverse de un ambiente mediático a otro, de modo que una imagen verbal puede renacer en una pintura o una fotografía, y una imagen esculpida puede ser ofrecida en el cine o en la realidad virtual». Porque, como todo ser vivo, continúa Mitchell, «las imágenes necesitan un lugar para vivir, y esto es lo que les proporciona el médium» (Mitchell, 2005: 216).

¿Y qué hay entonces del monocromo, del silencio del monocromo, cuando su razón de ser se desentiende de la adaptación al médium bidimensional? En *Art*, su pieza teatral de 1994, Yasmina Reza relata el entretrejerse de un entramado de relaciones intersubjetivas entre tres amigos a partir de un monocromo blanco que uno de ellos, Serge, ha comprado, provocando desencuentros y agrias discusiones entre los tres (sobre todo con Marc, antiguo mentor de Serge y de gusto clásico). Con la voluntad de mostrar que la amistad de Marc es más valiosa que la relación fetichista que ha establecido con el monocromo, Serge termina dando a Marc la opción de desfigurarlo con un rotulador. Marc pintará una diagonal de esquina a esquina y, sobre ella, la silueta de un esquiador que la recorre, para a la postre borrar su intervención durante un banquete final festivo y conciliador entre los amigos. Mitchell ha visto en la historia una puesta en escena de cómo el monocromo, una vez perdida su trascendencia y vuelto cotidiano, se ha vuelto un objeto dialógico, centro de una *conversazione* entre espectadores: el centro de una escena de intimidad, y no ya el lugar del monólogo empático y trascendente de un espectador (Mitchell, 2005: 231). Una función de pivote de la interacción colectiva subrayada por cómo a lo largo de la trama el cuadro asume diferentes roles en términos antropológicos: el de fetiche (para Serge) el de basura (para Marc), el de ídolo (lo que Marc ve que el cuadro es para Serge), y finalmente el de tótem (objeto sacrificial desfigurado y repurificado en un

festín común). A lo que habría, nos parece, que añadir un rol más, si es que hemos de atender al monólogo con el que *Art* concluye (Reza, 1994: 251):

MARC: Bajo las nubes blancas, cae la nieve. No vemos ni las nubes blancas ni la nieve.

Ni el frío ni el blanco resplandor del suelo.

Un hombre sólo, sobre esquíes, se desliza.

Cae la nieve.

Cae hasta que el hombre desaparece y reencuentra su opacidad.

Mi amigo Serge, que es un amigo de hace mucho tiempo, ha comprado un cuadro.

Es una tela de alrededor de un metros sesenta por un metro veinte.

Representa a un hombre que atraviesa un espacio y desaparece.

Pues lo que Marc está viendo no es sólo lo que se hace presente en términos perceptivos, sino una serie de imágenes que constituyen un exceso sobre lo representado y que resultan del propio impulso de Marc a la figuración, a proyectar su imaginario en una superficie, pocas veces tan tersa como la del silencio del monocromo. Es éste desde luego un ejemplo extremo, tanto en relación con la intermediación casi neutra que ejerce esa superficie (ignorando la capacidad productiva que pueda poseer por sí misma) como por la nitidez con que establece el tránsito entre lo visual y lo textual (que suele ser más oblicuo: «que el discurso verbal pueda ser sólo figurativa o indirectamente evocado en una imagen no quiere decir que la evocación es impotente, que el espectador no “escucha” o “lee” nada en la imagen» —Mitchell, 1994: 96). Pero por ello mismo hace también ver con claridad a qué se refería Rosalind Krauss cuando denunciaba la llegada de una teoría y

una crítica de la imagen donde ésta era concebida como carente de estructura material, descorporeizada, emergiendo como imaginario, como alucinación, al margen de la materialidad de todo significativo, y al margen, por tanto, de cómo el médium específico del relato moderno organizaba la relación con las imágenes en términos materiales, en términos de trato efectivo con los objetos. A esa posición teórica, identificada con la llegada de los «Estudios Visuales», Krauss la llamaba «revolución cultural», usando el lenguaje con el que Jameson se refirió a la preparación de la nueva cultura del capitalismo tardío. Esa nueva cultura donde la imagen se erigía como la forma suprema de la mercancía. Hasta el punto de que «resulta vano esperar una negación de la lógica de la producción de mercancías a partir de ella» (Jameson, 1995: 135).

3. Las imágenes en la era postmedia: sobre el perpetuo nacimiento de los Estudios Visuales

La llegada a finales de los ochenta de los «Estudios Visuales» es en efecto indisociable de la crisis de la noción moderna de médium como lenguaje común. Así, fue la constatación de que algo había cambiado en el mundo del arte la que permitió a Martin Jay, y ello a pesar de su rechazo del “relativismo” y el “populismo” de los Estudios Visuales, considerar que éstos habían llegado para quedarse de un modo u otro:

La ampliamente subrayada crisis de la institución del arte, que afecta a todo desde los objetos artísticos a los museos y a la política del mercado del arte, implica que la presión para disolver la historia del arte en la cultura visual ha sido tan interna como externa, surgiendo de cambios en el

interior del “arte” mismo y no simplemente como resultado de la importación de modelos culturales de otras disciplinas (Jay, en: VVAA, 1996: 44).

No es en este sentido casual que haya sido precisamente Douglas Crimp, que ya en 1977 hablaba, a propósito de la obra de Sherrie Levine, de imágenes emancipadas de la localización física de un médium sustituyendo al original por una cadena donde «debajo de cada imagen hay siempre otra imagen» (Crimp, 1979: 87), quien de modo más directo respondiese a las severas objeciones que Rosalind Krauss y Hal Foster habían hecho a los Estudios Visuales. Ni tampoco lo es el que lo hiciera precisamente a propósito de la recepción de Warhol. Hal Foster había distinguido entre dos lecturas de Warhol: la que lo consideraba desde la lógica del simulacro, esto es, de un mundo donde lo real (o la comunicación generalizada) no se separa ya de su apariencia y todo se vuelve superficie —la representada por Barthes o Baudrillard—, y la que lo consideraba desde un punto de vista referencial, donde el «hecho brutal» del accidente y la mortalidad entrevisto en el *continuum* del fetiche glamuroso atestiguaba no ya sólo la existencia de un referente *para* Warhol, sino la de un tema *en* Warhol donde se hace posible empatizar mediante un acto de proyección —la representada por Thomas Crow (Foster, 1996: 130). Foster insistía en que ambas lecturas eran válidas. De hecho, lo eran en la medida en que eran interdependientes: la elaboración del trauma (siendo el *punctum* de Barthes y lo real de Lacan los huecos, las fisuras que le dan paso) a partir de la repetición era lo que hacía que esas imágenes fuesen capaces de punzarnos a la vez que se retiraban de nosotros, que estuviesen al mismo tiempo cargadas de afecto y desprovistas de él, que postulasen espectadores que no eran ni integrados en la contemplación ni disueltos en las intensidades del signo-mercancía (Foster, 1996: 136). Centrándose en uno de los polos de esa tensión, Crimp se pregunta por qué no aceptar la validez de la empatía, de la

proyección imaginaria, más allá de esa identificación con la catástrofe —o con la propia proyección warholiana de ser sólo superficie—, por ejemplo en las interpretaciones que ponen a Warhol en relación con la cultura gay a través del sex-appeal de lo mismo, del carácter *homo* de la repetición. Además, ¿cómo podía Foster rescatar esa proyección imaginaria al mismo tiempo que, con Krauss, la denigraba en tanto que parte de la “Revolución Cultural”? ¿No sería mejor, como plantearon en su origen los Estudios Visuales, prestar atención a las implicaciones políticas de esas proyecciones e interpretaciones en lugar de obstaculizarlas a partir de modelos que no defienden realmente a la historia sino a la historia del arte en tanto que ésta seguía viviendo de la acción diferida de las vanguardias? (Crimp, 1999: 60).

Antes que cualquier defensa de los derechos de la imagen frente a su reducción lingüística, lo que estaba en juego con la llegada de los Estudios Visuales era la disolución de la reflexividad moderna en relación con las condiciones de la experiencia cifradas por el médium. Pocas cosas lo muestran mejor que el hecho de que un planteamiento que ha terminado definiéndose contra el «giro lingüístico» y formulando el concepto de *living images* se construyese originalmente en alianza con la semiótica y el postestructuralismo, siempre en la dirección de ampliar el campo de la «representación» para incluir al cine o la publicidad en una reivindicación que se tenía por prioritariamente política (como se muestra de modo evidente en la asunción de la problemática feminista): «la diferencia crucial entre el término “percepción” y el término “reconocimiento” consiste en que el último es social. Para reconocer una sensación se requiere una persona. Para reconocer un signo se requieren al menos dos» (Bryson, 1991: 65).⁷ Y, aunque es indudable el efecto

⁷ Por su parte, M.A. Holly comenta con desparpajo cómo los estudios visuales tuvieron su origen “disciplinar” cuando el catedrático de la universidad de Rochester la puso a trabajar junto a Mieke Bal en una especialidad de “arte comparado”

positivo que esa ampliación ha tenido en una disciplina tan inercial como la historia del arte, a la que ha forzado tanto a ampliar su campo cruzando la frontera entre alta y baja cultura en un momento en que cultura y mercado se han hecho coextensivos como a trabajar en pro de la interdisciplinariedad (Guasch, 2003: 15), no tardaron mucho en aparecer los problemas específicos de una disciplina que da la impresión de estar en perpetuo nacimiento, intentando no naufragar «entre *Scylla* —la ausencia de un objeto específico de estudio— y *Caribdis* —la expansión del campo hasta el punto de la incoherencia» (Dikovitskaia, 2006: 2-3).

Pues en efecto, como ha terminado apuntando la propia Mieke Bal, la definición del objeto de los Estudios Visuales realiza dos cosas al mismo tiempo: describe la cultura actual como primordialmente visual a la vez que intenta definir el segmento de la cultura que es visual, como si éste pudiera aislarse del resto (Bal, 2003: 12). Se filtra así, en su propia definición, una presunción de pureza, de diferencia “esencial” entre lo que es visual y lo que no, tan antigua como la jerarquía humanista de los sentidos —que nos sigue engañando aun hoy cuando vemos en internet, a la postre organizado textualmente, como paradigma de la cultura de la imagen. Un problema que se agudiza aún más cuando se toma en consideración una segunda oleada de trabajos, provenientes tanto del mundo anglosajón (Alfred Gell o W.J.T. Mitchell) como de la Europa continental (Hans Belting, Horst Bredekamp y, hasta cierto punto, Gottfried Boehm o Georges Didi-Huberman pueden citarse en este sentido, a pesar de las claras diferencias en sus planteamientos) que han enfrentado a las imágenes como si fueran «objetos que atesoran vida propia y poseen un estatus existencial dotado de agencia» más allá de la idea de que la experiencia, y con ella la presencia, estén filtradas por el lenguaje: «Las obras de arte son objetos ahora

de la que se beneficiarían tanto el departamento de «literatura comparada» como el de «historia del arte» (M. A. Holly, en: VVAA, 2003, p.63)

considerados de una manera más apropiada como encontrados más que como interpretados» (Moxey, 2009: 8). Lo que W.J.T. Mitchell ha llamado el *Pictorial turn*, supone un paso más con respecto al rechazo de la “actitud natural” (basada en una noción *naïve* de mimesis), al recurso a técnicas discursivas y semióticas o la transformación de la historia del arte en una historia de las imágenes:

¿Es eso todo lo que queremos? O (más exactamente), ¿todo lo que quieren las imágenes? El giro de mayor alcance en la búsqueda de un concepto adecuado de cultura visual es su énfasis en el campo social de lo visual, los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados. Ese campo complejo de reciprocidad visual no es un mero subproducto de la realidad social sino activamente constitutivo de ella. La visión es tan importante como el lenguaje a la hora de mediar las relaciones sociales, y no es reducible al lenguaje, al “signo” o al discurso. Las imágenes (pictures) quieren iguales derechos que el lenguaje, no ser convertidas en lenguaje. No quieren ni ser reducidas a una “historia de las imágenes” ni ser elevadas a una “historia del arte”, sino ser vistas como complejos individuales ocupando múltiples posiciones e identidades (Mitchell, 2005: 47)

Es así como Mitchell intenta salvar la pretensión de aislar a lo visual, incluyendo algo así como la «vida social» de las imágenes, que habrá de incluir a las prácticas visuales posibles dentro de los diferentes regímenes escópicos, a la imagen experimentada y al evento que constituye el mirar, por definición impuro, sinestésico (de hecho, otras muchas actividades basadas en los sentidos implican también la formación de imágenes). Sea lo que sea el *pictorial turn*, sostenía Mitchell,

no es una vuelta a una mimesis ingenua, a la copia, ni a una teoría de las correspondencias relativa a la representación, ni una metafísica renovada de la presencia en imágenes (pictorial ‘presence’); es más bien un redescubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen (picture) como una compleja interacción entre la visualidad, dispositivo, instituciones, discurso, cuerpo y figuralidad (Mitchell, 1994: 16)

Las imágenes son el lugar de una interacción irreductible a un solo tipo de análisis. Las imágenes no son ya objetos pasivos que esperan una explicación, sino «signos salvajes» irreductibles a las tendencias «domesticadoras» de la semiótica, cuyo estudio reclama diversas disciplinas, «del mismo modo que la paleontología requiere ser investigada por geólogos, biólogos, anatomistas y artistas» (Mitchell, 2006: <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>). Y así, como en Sontag, de nuevo el verbo que describe aquello a lo que resisten las imágenes es *domesticar*. Y también ahora existirá un lado positivo, una buena domesticación, la que pasa por la interdisciplinariedad y por la cortesía de preguntar a las imágenes qué es lo que quieren.

Conclusiones

Pero, en definitiva, ¿qué se gana con ello? Cortesías aparte, ¿es necesario el *pictorial turn* para reclamar un análisis crítico de la imagen como objeto social? ¿No se corren postulándolo demasiados riesgos, como lo es el de obligar a las imágenes a ser «demasiado vivas» y, en la crítica de quienes nos hacían creer que las imágenes sólo ofrecían algo engañoso, acercarse demasiado a esos malos compañeros de viaje que efectivamente les atribuyen un poder maléfico? (Rancière, 2010: 261-262). Si las Torres

Gemelas hubiesen sido solamente una imagen, su destrucción iconoclasta habría bastado para acabar con lo que quienes las destruyeron pensaron que ellas *representaban*. La consistencia de la imagen puede ser mayor que la de las ilusiones, pero sin duda es menor que la de los organismos vivos o los procesos históricos. Mitchell lo sabe, y por ello insiste en que preguntarse por el deseo de las imágenes es ante todo una cuestión de cortesía: «lo que las imágenes quieren en última instancia, entonces, es simplemente que se les pregunte qué es lo que quieren, sabiendo que la respuesta puede perfectamente ser, nada en absoluto» (Mitchell, 2005: 48). O, lo que es lo mismo: lo que único que la cortesía, que el *como si* de la cortesía les permite mostrar, es que las imágenes quieren permanecer en el centro de un *entre* no reductible al lenguaje verbal, pero tampoco a la presencia y la visión sinóptica. Que no socava su único carácter estable: el de la inminencia desde la cual pueden devolvernos la mirada (Elkins, 1996: 70-74).

Lo que, por otro lado, no dice gran cosa acerca de su valor histórico-político. En general, los Estudios Visuales han valorado precipitadamente lo ajeno al canon de la historia del arte como políticamente positivo, estableciendo una horizontalidad sincrónica donde parece que el acceso inmediato a los objetos está garantizado. Se olvida con ello que el correcto análisis biográfico y sociohistórico no hace sino establecer discontinuidades y volverlos esos objetos extraños a nuestros ojos; y que si se nos vuelven accesibles es gracias a su posthistoria, relacionada con nuestro propio horizonte de expectativas (Buck-Morris, en: VVAA, 1996: 30). Y la primera de las extrañezas que dificulta el acceso inmediato a los objetos, el acceso a una imagen que, sin más, nos devuelva la mirada, es el hecho de que la historia del arte (la historia del arte en genitivo subjetivo) en Occidente ha realizado sus movimientos reflexivos de modo antagónico a su propia visualidad. Y ese antagonismo, que se vuelve invisible si entendemos la historia del arte desde el punto de vista de las imágenes (Crow, en: VVAA, 1996: 36), no es azaroso:

tiene que ver con la reflexión sobre las condiciones de experiencia de la modernidad, con el impulso a representar y someter a un test las condiciones de posibilidad de la imagen tal como se experimenta en un momento dado, la arquitectura que la precede —del mismo modo que la propiedad y la producción preceden al intercambio económico. El riesgo de que los Estudios Visuales no supongan sino la introyección (y una capitulación ante) las intensidades flotantes de la lógica cultural postmoderna ha sido de hecho percibido por algunos de sus pioneros. Y ello a pesar del envite que las constataciones históricas que han acompañado a esa introyección han supuesto en relación con la historiografía y la crítica de arte. Al recordarnos que, en un mundo donde el fetichismo de la imagen ya no es un experimento surrealista sino el grado cero de la explotación postmoderna del inconsciente, la autonomía del arte en tanto que estrategia cobra una nueva relevancia (Foster, 2002: 103), Hal Foster está quizá apuntando a la que quizá sea el mayor estímulo que han supuesto los Estudios Visuales y su ventrilocuismo:

Lejos de concluir que la muerte de los grandes relatos acaba con la era de la autonomía estética, creo que complica y enriquece la cuestión de la autonomía de un modo interesante. Reconoce que no puede haber una definición ‘esencial’ de en qué podría consistir la autonomía, y pone un nuevo énfasis en la responsabilidad del historiador o del crítico de articular las bases sobre las que esta se reivindica. (Cheetham, Holly, Moxey, 2005: 109)

Porque de lo que se trata sigue siendo de nuestra experiencia del presente. Una experiencia que ya no puede más estar atrapada en la oposición entre la imagen tautológica, que sólo hablaba de sí misma y terminó en el silencio sordo de la tela virgen, y la histerización de la vida cotidiana, que terminó dando en el sublime histórico

postmoderno. Pero que sigue reclamando la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad o, lo que es lo mismo, la producción de modos de someter a un test y, en su caso, transformar esas condiciones. Si los “Estudios Visuales” parecen haberse ubicado en una especie de perpetuo nacimiento, quizá sea porque nos hablan de una crisis, pero quizá solamente para reproducirla. Lo que sin duda no necesitamos ya más es la reducción del presente a *este* presente, el de la imagen. Porque, como en 1964 dijo una Susan Sontag en rebeldía contra la interpretación pero siempre fiel a su vocación de sismógrafa: «transformar el mundo en *este* mundo. (“¡Este mundo!” Como si hubiera algún otro)» (Sontag, 1964: 17).

Bibliografía

- BAL, Mieke (2003) “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. *Estudios Visuales* nº2, diciembre de 2004, 11-49.
- BELTING, Hans (2001) *The Invisible Masterpiece*. Reaktion Books. London.
- BOEHM, Gottfried (2010) “Ce qui se montre. De la différence iconique”. En : ALLOA, Emmanuel (Éd.) (2010) *Penser l'Image. Les presses du réel*. Paris, 27-48.
- BOIS, Yve-Alain (1981) “Ryman's Tact”. En: BOIS , Yve-Alain (1990): *Painting as model*. The MITT Press. Cambridge (Mass), 215-226.
- BOIS, Yve-Alain (1986) “Painting: the Task of Mourning”. En: BOIS , Yve-Alain (1990) *Painting as model*. The MITT Press. Cambridge (Mass), 229-244.
- BREA, Jose Luis (2006) “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. En: *Estudios Visuales*, nº3, enero 2006, 7-25
- BREDEKAMP, Horst (2003) “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”. *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (Spring 2003), 418-428 The University of Chicago Press
- BRYSON, Norman (1991) “Semiology and Visual Interpretation”. En: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (1991) *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Polity Press. Cambridge.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (2001), “Formalismo e historicidad”. En BUCHLOH, Benjamin H.D. (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Akal. Madrid, 7-53.
- CABELLO, Gabriel (2010), “Malestar en la Historia del Arte: sobre la Antropología de las Imágenes de H. Belting y G. Didi-Huberman”, *Imago Critica*, nº 2, 2010, pp. 29-52.
- CABRERA CONTRERAS, Juan; LÓPEZ MORENO, Ignacio; LÓPEZ RUBIÑO RUBIÑO, David (2012), “Hacia una Erótica de la Imagen: Contra la Interpretación”. En: BARROSO,

- Óscar; HIGUERA, Javier de La: *La filosofía y su otro. Encuentro Internacional de Filosofía*. Editorial Universidad de Granada. Granada, 11-27
- CHATEAU, Dominique (1995) "Kant contre Kant. Note sur la critique selon Greenberg". En: CHATEAU, Dominique, dir. (1995) *A propos de «La critique»*. L'Harmattan. Paris, 341-256
- CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (2005) "Estudios visuales, historiografía y estética". En: *Estudios Visuales*, nº3, enero 2006, 99-124
- CRIMP, Douglas (1979) "Pictures". *October*, no. 8 (Spring 1979), 75-88
- CRIMP, Douglas (1980) "On the Museum's ruins". *October*, Vol. 13 (Summer, 1980), 41-57. The MITT Press. Cambridge (Mass.)
- CRIMP, Douglas (1999) "Getting the Warhol We Deserve". *Social Text*, No. 59 (Summer 1999), 49-66. Duke UP. Durham, North Carolina.
- DANTO, Arthur C. (1997) *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- DE DUVE, Thierry (1989) "Le monochrome et la toile vierge". En: *Resonances du Readymade*. J. Chambon. Nîmes, 1989, 193-292
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éd. De Minuit. Paris.
- DIKOVITSKAYA, Margaret (2006) *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*. MIT. Cambridge (Mass.)
- ELKINS, James (1996) *The Object Stares Back. On the nature of seeing*. Simon & Schuster. New York.
- FOSTER, Hal (1996) *The return of the real: the avant-garde at the end of the Century*. MIT. Cambridge (Mass.)
- FOSTER, Hal (2002) *Design and Crime and other diatribes*. Verso. London. 2002

- FRIED, Michael (1996) “An Introduction to muy art criticism”. En: FRIED, Michael (1998) *Art and Objecthood*. University of Chicago Press. Chicago and London, 1-75
- FRIED, Michael (2011) *Four honest outlaws. Sala, Ray, Marioni, Gordon*. Yale UP. New Haven and London.
- GREENBERG, Clement (1960) “Modernist painting”. En: GREENBERG, Clement (1993): *The Collected essays and criticism. Vo.4. Modernism with a vengeance*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 85-93
- GREENBERG, Clement (1962) “After abstract expressionism”. En: GREENBERG, Clement (1993): *The Collected essays and criticism. Vo.4. Modernism with a vengeance*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 121-133
- GUASCH, Anna María (2003) “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, nº1, diciembre 2003, 8-16.
- HUDSON, Suzanne (2007), “Robert Ryman’s Pragmatism”. *October*, nº 119, Winter 2007. The MITT Press. Cambridge (Mass), 121–138.
- JAMESON, Fredric (1977) “Imaginary and symbolic in Lacan. En: JAME”SON, Fredric (1988) *The Ideologies of Theory. VOI.1. Situations of Theory*. University of Minnesota, Minneapolis, 75-118.
- JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press. Durham, North Carolina.
- JAMESON, Fredric (1995) “Transformations of the Image in Postmodernity” En: JAMESON, Fredric (1998) *The Cultural Turn*. Verso. London/New York, 93-135.
- KANDINSKY, Wasily (1991) *De lo espiritual en el arte*. Labor. Barcelona
- KRAUSS, R.E. (1972) “A view of modernism”. En: KRAUSS, E.E. (2010) *Perpetual Inventory*. MIT Press. Cambridge (Mass.)/London, 115-128.

KRAUSS, R.E. (1978) "Retículas". En: KRAUSS, R.E.: (1985) *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KRAUSS, R.E. (1996) "Welcome to the Cultural Revolution". *October* nº 77, summer 1996, 83-96. MIT. Cambridge (Mass.)

KRAUSS, R.E. (2011) *Under blue cup*. MIT Press. Cambridge (Mass.)/London

LIPPARD, Lucy R. (éd.) (1966) "Questions to Stella and Judd". *ArtNews* 65 (September 1966): 55-61. Edición de la entrevista realizada por Bruce Glaser en la WBAI-FM, New York, en febrero de 1965.

MALÉVICH, Kasimir (1919) "Non-Objective Art and Suprematism". En: HARRISON, Charles/WOOD, Paul (1992) *Art in Theory. 1900-1990*. Blackwell. Oxford, 290-292.

MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.

MITCHELL, W.J.T. (2003) "Medium Theory: Preface to the 2003 Critical Inquiry Symposium". *Critical Inquiry*, Vol. 30, No. 2 (Winter 2004), 324-335 The University of Chicago Press

MITCHELL, W.J.T. (2005) *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University Of Chicago Press; 1 edition (June 15, 2005)

MITCHELL, W.J.T. (2006) "What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes". *Image & Narrative*, November 2006. <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>

MOXEY, Keith (2000) "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios Visuales*. Nº1, diciembre 2003, 41-59.

MOXEY, Keith (2009) "Los estudios visuales y el giro icónico". En: *Estudios visuales*. Nº6, enero de 2009, 7-27

NEWMAN, Amy (2000) *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Soho Press. New York.

- PERRET, Catherine (2004) “Le modernisme de Foucault”. En: SAISON, Maryvonne, dir. (2004) Michel Foucault. La Peinture de Manet. Éd. Du Seuil. Paris, 113-126
- REZA, Yasmina (1994) “Art”. En: REZA, Yasmina (1998) *Théâtre*. Albin Michel. Paris.
- SONTAG, Susan (1964) “Against interpretation”. *Against interpretation and other essays*. Dell Publishing. New York, 13-23.
- SONTAG, Susan (1965) “On Style”. En: SONTAG, Susan (1969) *Against interpretation and other essays*. Dell Publishing. New York, 24-45.
- SONTAG, Susan (1975) “Fascinating fascism”. En : SONTAG, Susan (1991) *Under the sign of Saturn*. Picador. New York, 73-108.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) “Les images veulent-elles vraiment vivre? ”. En: ALLOA, Emmanuel (Éd.) (2010) *Penser l’Image*. Les presses du réel. Paris, 249-266.
- VVAA (1996) “Visual Culture Questionnaire”. *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), 25-70
- VVAA (2003) “Respuesta a ‘El Esencialismo Visual...’ ”. *Estudios Visuales* nº2, diciembre de 2004, 51-96
- WARHOL, Andy; BERG, Gretchen (1966) “Andy Warhol: my true story”. En: GOLDSMITH, Kenneth (éd.) (2004) *I’ll be your mirror. The selected Andy Warhol Interviews*. Carroll & Graf Publishers. New York, 85-96