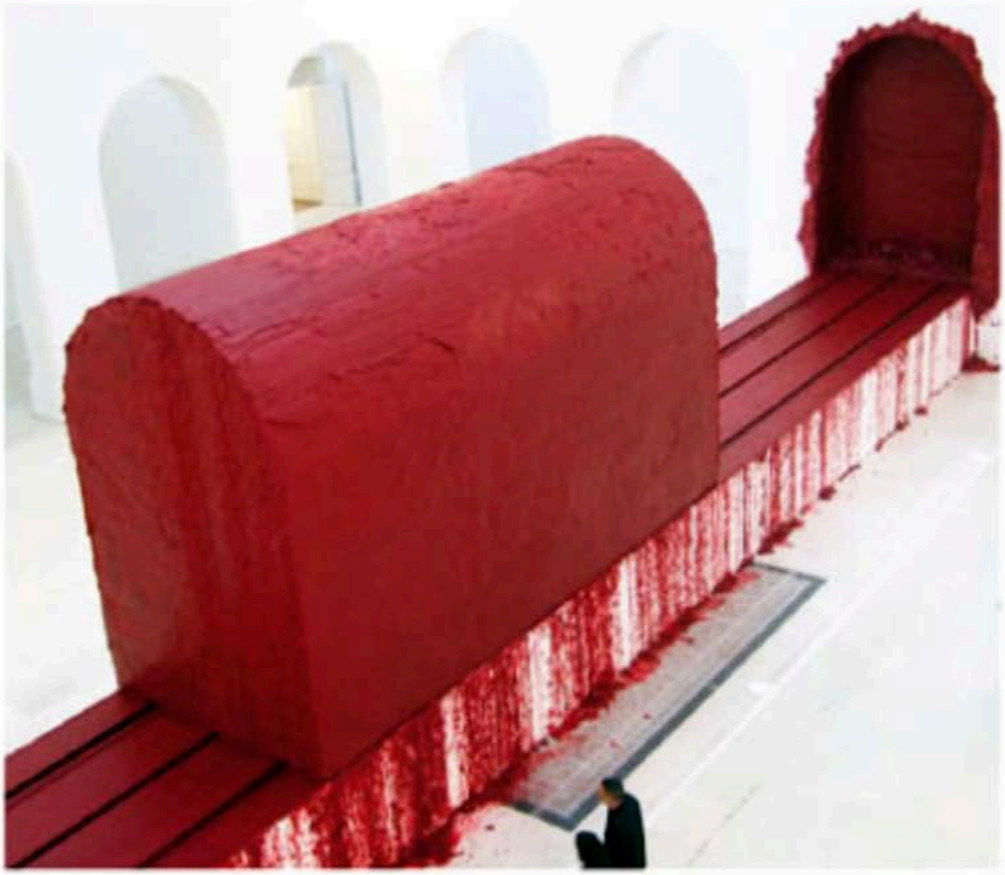
EL OBJETO Y EL AURA

(DES)ORDEN VISUAL DEL ARTE MODERNO

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

AKAL / ARTE CONTEMPORÁNEO



Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Imagen de cubierta: Anish Kapoor, *Svayambh*,
Musée des Beaux Arts de Nantes, 2007

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

© Juan Antonio Ramírez Domínguez, 2009

© Ediciones Akal, S. A., 2009
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2956-4

Depósito legal: M. 5.300-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Juan Antonio Ramírez

EL OBJETO Y EL AURA
(Des)orden visual del arte moderno

akal

1

DEL ESPACIO MONOFOCAL A LA VISIÓN PANÓPTICA

A ti, aumento, valor de los valores,
vaga disminución de los colores,
música celestial, arquitectura.

Rafael ALBERTI, «A la perspectiva», 1945.

Variantes de la perspectiva

¿Existe algo a lo que podamos denominar «modo de visión renacentista»? La pregunta parece ociosa, teniendo en cuenta que su respuesta afirmativa está en la base de una multitud de estudios dedicados a las teorías de la época, a problemas estilísticos, y a monografías de artistas o de temas concretos. Pero no conviene dar la impresión de que este consenso se debe a la supuesta simplicidad del asunto, o a que carezca de contradicciones. Sabemos que abundaron en el Quattrocento italiano (y en el resto de Europa poco después) los textos con indicaciones acerca de la perspectiva y sobre los procedimientos que debían seguirse para aplicarla correctamente[1]. Estas consideraciones surgieron en relación dialéctica con una práctica pictórica rica y variada que mostraba, en ocasiones, soluciones discrepantes respecto a las que se leían en la literatura normativa. Escribir, calcular, dibujar y pintar (o esculpir) son actividades diferentes, cada una con su propia dinámica, y no debe sorprendernos encontrar en los siglos XV y XVI la misma complejidad, al conjugarlas, que se detectará cuatrocientos años más tarde en los medios artísticos de la vanguardia. La perspectiva es un asunto fascinante porque parece haber surgido del encuentro afortunado entre un cúmulo de experiencias prácticas de los talleres artísticos y la voluntad matemática de corregir o de hacer exactas algunas recetas de carácter empírico. Lo que Antonio de Tuccio Manetti contó en relación con las dos vistas urbanas de Filippo Brunelleschi (el supuesto origen de la perspectiva) es muy revelador: la tabla que representaba al Baptisterio de

Florencia debía mirarse desde atrás, con la ayuda de un espejo, a través de un agujero cónico practicado en el lugar del hipotético punto de fuga:

> Así hizo en el panel donde había instalado la pintura un agujero situado del lado de la iglesia de San Juan, en el punto donde venía a golpear el ojo de quien mirase desde el interior de la puerta central de Santa María del Fiore, donde él se habría instalado si los hubiese representado del natural [...]. El que miraba debía aplicar el ojo al revés, allí donde el agujero era ancho y era preciso al mismo tiempo que ajustara con una mano contra el ojo y que la otra sostuviera frente a la pintura un espejo plano para que ésta se pudiera reflejar; el espacio entre el espejo y la segunda mano se extendía en brazos minúsculos de un modo proporcional a la distancia en brazos reales entre la iglesia de San Juan y el lugar de donde parecía haber sido representada[2].

Vemos que entre la tabla fija pintada y el espejo desplazable se creaba una caja espacial ideal en cuyo interior se resolvía el asunto de las hipotéticas convergencias de líneas hacia el punto de la visión, supuestamente en el centro de la obra (fig. 1). Este artilugio, aunque aparentemente sencillo, es extraño. No se trataba de una cámara oscura, aunque se aproximase un poco a ello, pues parece más bien una especie de *peep hole* destinado a controlar rígidamente el lugar desde donde se ha de ver la representación. Brunelleschi debió de pintar sus dos vistas florentinas de un modo empírico, corrigiendo tal vez con regla y escuadra los datos de la visión real, desde un lugar determinado, y sólo después de inventar el tinglado para la contemplación fija e inmóvil de su tabla del Baptisterio, con un único punto de vista, habría podido sistematizar las reglas básicas de la perspectiva geométrica centralizada. Ya sabemos que ese descubrimiento se produjo en la segunda década del siglo XV, y que participaron en él, seguramente, otros artistas florentinos del momento como Masaccio, Donatello o Ghiberti. Unos tres lustros más tarde todo ese saber (fundamentalmente *artístico,* no lo olvidemos) fue sistematizado por el humanista Leo Battista Alberti en *De pictura,* un tratado cuya influencia ha sido determinante en el devenir ulterior de la cultura figurativa occidental. Lo escribió en latín en 1435 y el mismo Alberti lo tradujo al italiano un año después: como era un texto sin ilustraciones, al estilo de los que habían sobrevivido de la Antigüedad (piénsese en *Los diez libros de arquitectura,* de Vitruvio), es fácil que su autor imaginara la existencia de un corpus figurativo implícito, que debía ser conocido en los talleres artísticos coetáneos donde el latín era una lengua poco conocida. Creemos, pues, que la doble existencia de este texto, con una versión «culta» y otra «vulgar», revela inconscientemente la naturaleza ambivalente de aquella nueva ciencia de la perspectiva sobre la cual se pretendía

1. El «aparato» de Filippo Brunelleschi para mirar una vista en perspectiva del Baptisterio florentino, según la descripción de Manetti. Entre la vista y el espejo se reproduce una caja espacial ideal. Reconstrucción exhibida en la Bienal de Venecia, 1986.

fundamentar la pintura: lo puramente matemático se superponía a la visión experimental y a las convenciones representativas heredadas del siglo anterior.

Algo de ello se transparenta en la famosa definición de Alberti: «El oficio de pintor es circunscribir con líneas y pintar con colores en una superficie unos cuerpos dados, de manera que, con un cierto intervalo y a una cierta posición del rayo céntrico, cualquier cosa que veas pintada parezca en relieve y semejante a los cuerpos dados»[3]. Aunque la alusión al «rayo céntrico» sugiere la importancia concedida al artificio matemático, no es menos cierto que la sensación de relieve y la semejanza de los cuerpos se venían consiguiendo en los talleres por procedimientos intuitivos, con independencia de las especulaciones geométricas (pensemos en la importancia que ya se le había concedido a Giotto por semejante habilidad). Quiero insistir en esta idea, pues es importante tener presente que el «modo de visión renacentista», tal como lo entendemos aquí, no es el que proporciona sin más la perspectiva geométrica centralizada, sino un híbrido heterogéneo que contiene soluciones variadas para resolver una multitud de problemas pictóricos. Aunque el inventario de estos hallazgos exigiría la revaluación completa de la historia del arte de la Edad Moderna, no hace falta entrar en esa casuística para constatar que la perspectiva fue un referente ideal y perdurable que impregnó la pintura europea desde el siglo XV en adelante. Convivió, desde luego, con otros subsistemas visuales, de individuos o de escuelas, en todas las épocas y lugares, condicionándolos siempre de alguna manera. Lo más importante es que impuso algunas convenciones hasta el punto de convertirlas en prácticamente universales, como son la estabilidad de la visión y la monofocalidad. A esto aludía Panofsky en su célebre ensayo de 1927 cuando escribió: «Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la "perspectiva central" presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como un reproducción adecuada de nuestra imagen visual»[4].

En efecto, no todos practicaron esta ciencia con rigor, y abundan los artistas, desde el siglo XV en adelante, que cometieron errores al aplicar las leyes de la perspectiva. Algunos de ellos no las conocieron en absoluto. Pero son pocos los que escaparon a las ideas de la monofocalidad y la estabilidad de la visión. El «velo» para la construcción correcta de un cuadro, de cuya invención se jactaba Alberti, presuponía la primacía concedida al lugar estable del que mira:

> Por tanto, la obra depende de la circunscripción, y para conseguir ésta muy bella, considero que nada puede resultar más adecuado que el velo que suelo llamar intersección entre mis familiares, cuyo uso he sido el primero en descubrir. Es así: un velo de hilo tenuísimo y teñido del color deseado, dividido con hilos gruesos en varias secciones cuadradas paralelas y extendido en un telar. Lo sitúo entre el ojo y el objeto a representar, para que la pirámide visual pase a través de la transparencia del velo. Esta intersección del velo tiene no pocas utilidades de por sí: primero presenta siempre las mismas superficies inamovibles, pues una vez situados los términos percibes inmediatamente la cúspide de la pirámide, lo que es muy difícil de hallar sin esta intersección. Y sabes que pintando es imposible imitar algo correctamente que no presente continuamente el mismo aspecto [...]. También sabes que, si se cambian la distancia y la posición del centro, la mis-

> ma cosa vista parece haber sido alterada. Por eso he dicho que el velo, nos prestará no mediocre utilidad, ya que la cosa vista guardará siempre la misma apariencia [...]. Por último, este mismo velo sirve de máxima ayuda al realizar la pintura, porque con él ves el objeto con volumen y en relieve a la vez que dibujado y pintado en la superficie lisa del velo. Todas estas cosas muestran de cuánta utilidad es el velo para pintar con facilidad y corrección, como podemos entender por juicio y experiencia[5].

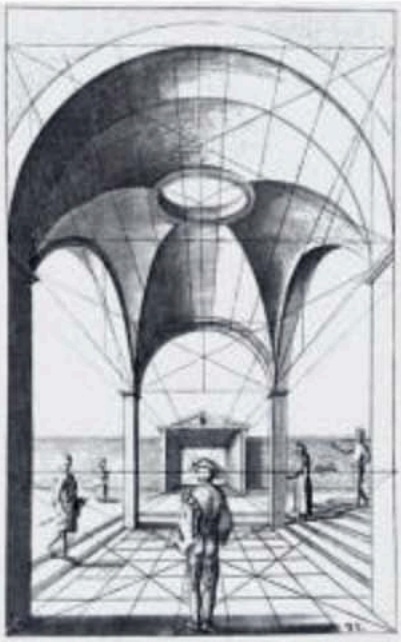
Resulta muy significativo que Durero ofreciera luego varias ilustraciones del velo descrito por Alberti. El artista aparece en ellas pintando directamente en la ventana de proyección, colocada verticalmente, en la cual se reflejan los objetos situados al otro lado (fig. 2). En otro ejemplo, la figura a representar (una mujer tendida) es trasladada, mediante el procedimiento de la cuadrícula, hasta el papel de dibujo, dispuesto horizontalmente sobre la mesa. Pero en todos los casos hay artilugios mecánicos que sirven para determinar rígidamente el *punto* desde el cual se observa lo reflejado sobre la pantalla[6]. El mirón, estabilizado ante el asunto, se sirve de uno de sus dos ojos. Esta es la idea fundamental: los pintores del Renacimiento impusieron la premisa de que el artista se halla en un lugar determinado, y que su visión se puede plasmar en una imagen estática[7]. El espacio, unitario, es representable en un «cuadro», y el movimiento y el tiempo aparecen congelados (fig. 3).

2. Alberto Durero, *Elementorum geometricorum...*, 1530. El artista, con un control estricto del punto de visión, dibuja directamente sobre la ventana-pantalla en la que se proyectan los datos de la representación.

No pretendemos afirmar que esa concepción espacial renacentista fuese tan homogénea como para no admitir en su seno algunas variantes importantes. Aunque no es éste el lugar adecuado para hablar extensamente de ello, no queremos eludir una de ellas: el paisaje elevado. Su inventor parece haber sido Joaquim Patinir[8], pero fue cultivado ampliamente, y perfeccionado, por numerosos artistas flamencos y alemanes de los siglos XVI y XVII. Quizá debamos relacionar este invento con las experiencias teatrales, como lo demuestran las consideraciones de algunos tratadistas antiguos de la perspectiva[9]: la caja escénica es un espacio ortogonal inmutable, pero las cosas que

3. Francesco di Giorgio Martini, *Vista arquitectónica*, h. 1490-1500. El espacio renacentista ideal es homogéneo y matemático; la visión, monofocal, y el tiempo aparece artificialmente congelado.

hay en ella (los actores y los decorados) son vistas de distinto modo por cada uno de los espectadores, situados en los diversos lugares de la sala. Los que se hallan en los asientos elevados verán el escenario «desde arriba», lo cual implicaba una superación de la norma de la visión perspectívica ordinaria que suponía la existencia de una línea del horizonte situada al nivel humano, tal como había recomendado Leonardo da Vinci al decir que «el punto de vista debe estar a la altura de los ojos de un hombre de regular estatura»[10] (fig. 4).



4. El punto de vista ideal, a la altura de un hombre «de regular estatura». Grabado de Jan Vredeman de Vries, *Perspective*, 1604-1605.

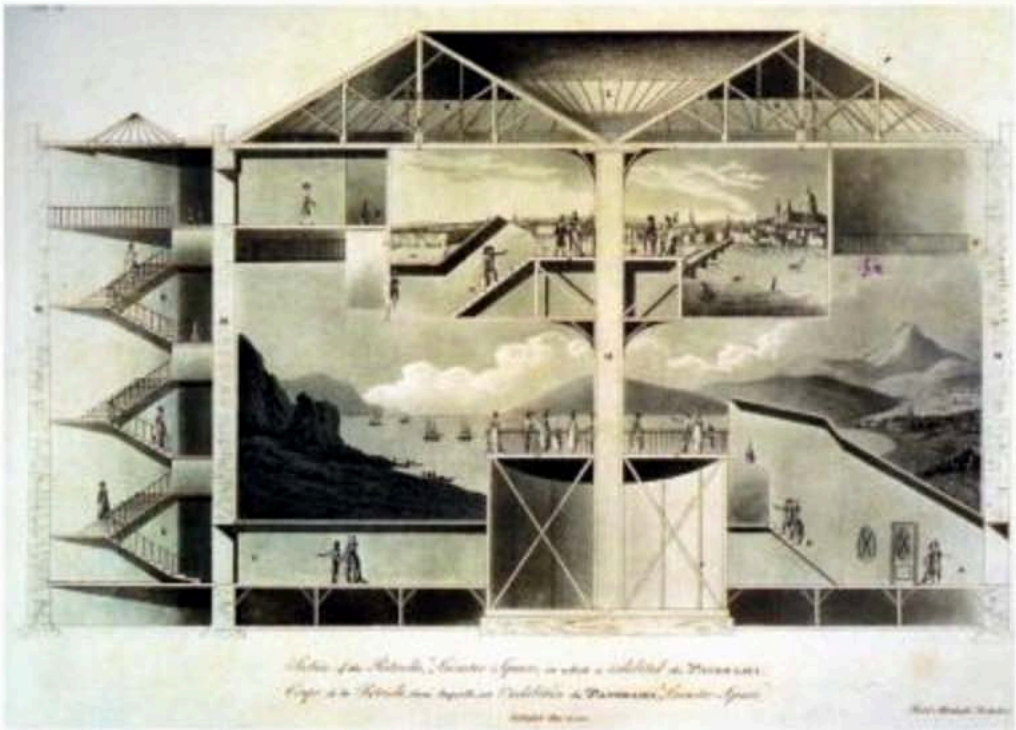
Lo cierto es que abundaron las representaciones en las que se ofrecía una visión amplia del mundo, como si el paisaje (con o sin panorámica urbana) tuviera una cierta vocación cartográfica. La tierra no siempre parecía una llanura horizontal, y ya hemos señalado en otro lugar cómo muchos de estos cuadros implicaban la existencia de un plano de base más o menos cilíndrico, de modo que las cosas más próximas aparecían como vistas desde arriba, mientras que las más alejadas se acercaban al plano perpendicular de la visión[11]. Parece que, de un modo intuitivo, se tenían en cuenta esas curvaturas en los bordes de la visión natural (la retina no es plana) que se conocen habitualmente con el nombre de «aberraciones marginales», y que habrían sido corregidas en los laterales pero no en las zonas superior e inferior de tales pinturas.

5. La «visión elevada» se impuso invariablemente en las representaciones de la Torre de Babel, donde el cilindro horizontal de la tierra tiene su eco vertical en el gran cono arquitectónico. Lukas van Valckenborch, *Torre de Babel*, 1568.

¿Dónde se situaba en esos casos el ojo? ¿Qué clase de mágico ente volador era el espectador que contemplaba desde el aire, a una altura considerable, esos cuadros con vistas sobreelevadas pintados por gente como Patinir, Brueghel (fig. 5), Altdorfer o Cranach? En una época que no conocía todavía la navegación aerostática, tal elevación en el espacio, venciendo la penosa ley de la gravedad, tenía un intenso efecto euforizante. La mirada del hombre abandonaba el plano terreno y se hacía *panorámica*. Su colocación ingrávida en las alturas hacía sentir la superación de sus limitaciones físicas, de modo que el artificio de la pintura otorgaba al espectador cualidades celestiales. Lo acercaba a la divinidad.

Panoramas, panópticos y fotografías

Quizá se encuentre en este tipo de experiencias el origen recóndito de algunas revoluciones en el régimen escópico de la época contemporánea. Los *panoramas* (patentados en 1787 por el pintor escocés Robert Barker) eran grandes pinturas, dispuestas en cilindro, cuya contemplación exigía un desplazamiento del visitante. Es como si, pese a la pretendida continuidad espacial de lo representado, contuvieran implícita la idea de que no se podían abarcar con un punto único de visión[12] (fig. 6). No es casualidad que surgieran y se propagaran al mismo tiempo que el *panóptico,* concebido por Jeremy Bentham hacia 1787. ¿Acaso no son también «panoramas» esas prisiones circulares, con una torreta central desde la que un solo vigilante, girando sobre sí mismo, podía controlar todas las dependencias carcelarias? La disposición es tan similar en ambos lugares que es difícil pasar por alto sus implicaciones. A fines del siglo XVIII la Revolución francesa impuso como universales los derechos del hombre y del ciudadano, y parece congruente con todo ello que la mirada circular del hombre (lo que estamos llamando «visión panóptica») pretendiera sustituir al ojo de Dios[13]. De allí surgieron las salas parlamentarias semicirculares, como citas descontextualizadas de los teatros griegos y romanos, en las que el orador percibe desde el estrado central a todos los miembros de la asamblea. La mirada de la persuasión, la del castigo penal y la del placer es-



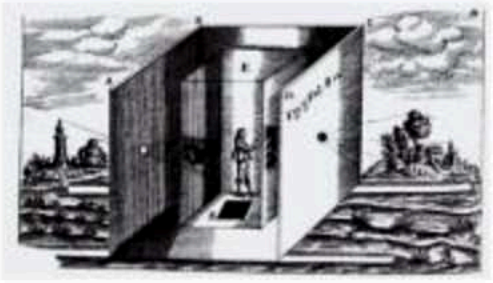
6. Sección de la Rotonda en la londinense Leicester Square (1801), construida por Robert Mitchell para Robert Barker. En este caso había dos cilindros superpuestos en altura con otras tantas plataformas circulares para la contemplación de los panoramas propiamente dichos.

cópico coinciden en su deseo de que el mundo sea transparente para el hombre, que todo el cosmos pueda controlarse con un movimiento circundante.

¿Es esto una simple extensión del orden renacentista? La visión panóptica presupone un lugar para la contemplación, ciertamente, pero el ojo ha perdido su inmovilidad al desplazarse girando sobre sí mismo. Estamos ante el germen de una pulsión importantísima para la modernidad artística. Hablaremos más tarde de ello, pues ahora vamos a traer a colación otros inventos desarrollados casi en paralelo con lo que acabamos de mencionar. La fotografía, en primer lugar, pareció confirmar, con procedimientos óptico-químicos (bendecidos con el agua bendita de la «ciencia»), las premisas básicas del modo de visión peculiar de la Edad Moderna. Esto se explica porque la cámara oscura ya había sido un invento básico para cristalizar los hallazgos de la perspectiva[14]. Leonardo da Vinci la describió en los términos siguientes:

> Digo que si una habitación tiene delante la fachada de un edificio o una plaza, o bien la campiña iluminada, iluminada por el sol y que si en el lado de la casa que el sol no ve, abrimos un pequeño orificio circular, todos los cuerpos iluminados proyectan sus imágenes a través de dicho orificio en el interior de la habitación y sobre la pared opuesta, que ha de ser blanca. Allí aparecerán al punto cabeza abajo[15].

Esta «habitación» fue convertida luego en artilugio práctico utilizable por los pintores, un invención que se atribuye a Giovanni Battista della Porta, hacia 1588 (fig. 7). La fotografía supuso la sustitución de un eventual operador manual, que calcaba la imagen exterior proyectada en el fondo de la cámara, por un proceso mecánico, pero no modificó el modo de visión, que continuó siendo proyectivo, estático y monofocal. No es casualidad que algunas de las primeras fotografías sean vistas urbanas tomadas desde una ventana (fig. 8), como si estuviera latiendo en ellas aquella idea de la pirámide visual seccionada por una apertura rectangular transparente (un velo), que tanto encandiló a los teóricos renacentistas.



7. Cámara oscura con dos objetivos, según un grabado de Athanasius Kircher (1646). La miniaturización de estos dispositivos permitió su uso por los pintores y los *amateurs*.

8. Algunas de las primeras vistas fotográficas fueron tomadas «desde una ventana». Daguerre, *Boulevard de París*, h. 1838.

Pero algunos factores cuantitativos impusieron transformaciones radicales. Las cámaras se multiplicaron de un modo prodigioso y los procesos productivos se abarataron. La fotografía llegó ser ubicua, suscitando desde muy pronto la cuestión crucial de la colocación del objetivo, del lugar de «la toma». Como la ejecución no era manual, las cues-

tiones de qué fotografiar, desde qué lugares y con qué encuadres, se convirtieron en los signos distintivos del creador. Aunque el punto de vista adquiría así un sesgo subjetivo, la proliferación de esas miradas sobre el mundo convertía a la realidad fenoménica en una entelequia crecientemente transparente. La mirada múltiple (casi infinita) que se inauguraba con la era de la fotografía era, pues, otra manera de progresar hacia la visión panóptica peculiar de la modernidad.

Muy pronto se suscitó otro problema, conectado con lo anterior, muy agudizado cuando fue posible obtener fotografías instantáneas que detenían el movimiento: *cuándo* liberar el obturador (hacer el «disparo») para captar el momento adecuado en el fluir continuo de la vida. Se trataba de fijar el espacio desde un lugar preciso y de atrapar el tiempo en un instante determinado. Por eso conviene revisar las verdaderas razones por las que Eadweard Muybridge ocupa un papel destacadísimo en la historia de la representación visual. Sus famosos experimentos de los años 1872 y 1877 le permitieron averiguar de qué manera movía las patas un caballo al galope, por ejemplo, aunque no parece que hubiera en ello nada especialmente relevante para la historia del punto de vista: cada cámara de la batería captaba un instante, y era la sucesión ordenada de todas las fotografías obtenidas con ese método lo que permitía reconstruir mentalmente el movimiento original (fig. 9). También es interesante constatar que Muybridge maquinó aparatos precinematográficos que permitían reconstruir la ilusión del movimiento original, apoyándose en la peculiaridad fisiológica de la «persistencia retiniana».

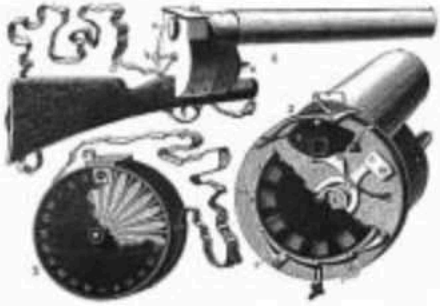
9. Eadweard Muybridge, *Galope de caballo*, 1878. En estas primeras instantáneas del movimiento no hay alteración ni multiplicación del punto de vista.

Pero lo más innovador vino poco después, cuando la Universidad de Pensilvania le financió un ambicioso proyecto de investigación cuyo resultado fueron las 781 láminas de *Animal Locomotion*, en once volúmenes, que fueron publicados por primera vez en 1887[16]. Repitió allí la idea, que ya había experimentado previamente, de congelar a intervalos regulares, en placas separadas, diversos movimientos continuos. Pero introdujo una importante novedad: cada fase era registrada por dos o tres cámaras, de tal modo que pudo ofrecer varias imágenes *simultáneas* de un mismo asunto, captadas a la vez: vista lateral, semifrontal y posterior. En el montaje de las láminas, estas fotografías se presentaban yuxtapuestas, o bien numeradas, para facilitar al espectador la identificación de cada fase en sus diferentes «perspectivas» (fig. 10). Por pri-

10. Eadweard Muybridge, «Mujer bajando una escalera» (*Animal Locomotion*, 1887). De cada fase del movimiento se presentan tres vistas simultáneas: de frente, lateral, y de espaldas.

mera vez en la historia humana diversos puntos de vista registraban simultáneamente un mismo asunto, congelando las fases de sus movimientos[17]. Eran cortes espacio-temporales que podían entenderse como una especie de equivalentes fotográficos (detención temporal) de las vistas científicas en planta, alzado y perfil (disección espacial) empleadas por los arquitectos y los ingenieros. La preocupación existencial que revelaba semejante interés por el movimiento se enfriaba conceptualmente al cortarlo en aquellas tajadas fotográficas de carácter «analítico».

Casi en paralelo se desarrollaron los experimentos de Étienne-Jules Marey, un inventor de aparatos destinados a traducir en gráficos matemáticos los movimientos de las cosas, así como las pulsiones biológicas, de seres humanos o de animales[18]. Sus intenciones no eran, en principio, artísticas sino científicas, pero tuvo gran importancia para la historia de la vanguardia artística (no hay duda de su influencia en los futuristas italianos, en el primer Malevich, en Duchamp, etc.). En sus placas fotográficas, impresionadas con varias fases de un mismo movimiento, el punto de vista único se mantenía inalterable: un solo ojo-objetivo, inmóvil, registraba el campo perceptivo durante un cierto segmento temporal (fig. 45). Si no fuera por la sucesión de disparos podría pensarse que no se abandonaban los supuestos de la fotografía clásica, tan coincidentes, como hemos visto, con el modo de visión renacentista. Pero la modificación del territorio de la visión equivale, de alguna manera, al cambio de posición del mirón. Muchas imágenes del mismo asunto en un mismo ámbito espacial significan otros tantos movimientos del obturador. Marey inventó también el «fusil fotográfico», con una cámara circular y giratoria (inspirada en el revólver), un artilugio que delataba su adhesión a esas obsesiones panorámicas sobre las que se sustenta el modo de visión de la modernidad (fig. 11).



11. Fusil fotográfico de Marey (1888). El dispositivo circular para el registro de las diferentes tomas fotográficas reitera la pulsión panóptica.

12. Radiografía tomada por Wilhelm Röntgen de la mano de su esposa (1896). Con los rayos X la mirada penetraba más allá de la superficie de los cuerpos.

La pretensión declarada de estos trabajos era descubrir la curva o la cadencia matemática de los movimientos, es decir, hacer visible lo subyacente, por decirlo de alguna manera, y es por eso por lo que entran en la historia de la pulsión panóptica con el mis-

13. Marcel Duchamp, *Mariée*, 1912. La metáfora de los rayos X está presente en esta especie de «visión interior» del cuerpo femenino.

mo rango que los rayos X, descubiertos en la década de los años noventa por el doctor Wilhelm Röntgen (fig. 12): la mirada penetraba más allá de la superficie, hacia el interior corporal, superando así también otro supuesto renacentista, el que atendía a la solidez y a la impenetrabilidad óptica de las cosas. Es significativo que la influencia de los rayos X se haya detectado en el primer Duchamp, en torno a 1911-1912, cuando estaba intentando superar la visión cubista, e hizo cuadros con referencias viscerales que sugerían vistas del interior del cuerpo femenino[19] (fig. 13). La Primera Guerra Mundial popularizó la radiología gracias a su empleo sistemático en los hospitales militares, y en los sanatorios de entreguerras los «rayos X» se hicieron rutinarios para el diagnóstico de enfermedades míticas en la cultura artística de la época, como la tuberculosis. No nos cabe ninguna duda de que este modo de superar la visión renacentista contribuyó también a enfatizar la dimensión mecánica de lo humano, estimulando de algún modo el amplio desarrollo de los maniquíes y los autómatas en el arte de vanguardia[20].

Cine, cómic y collage

¿Y el cine? Apareció también en la última década del siglo XIX. No hace falta que nos detengamos en los pormenores técnicos e industriales que acabaron conduciendo a la película perforada de Edison y a la máquina (proyector y filmadora) de los hermanos Lumière. Quisiera llamar la atención sobre esa evolución trascendental que llevó a sustituir los mecanismos circulares para la restitución de movimientos reiterativos por las largas espirales de celuloide: las numerosas variantes de máquinas como los zootropos y praxinoscopios, que ofrecían un mismo movimiento en un bucle interminable[21], dieron paso a reproducciones extensas de la vida, «tal como es» (fig. 14). El cine mantuvo así la evocación metafórica del panorama desarrollando un artificio peculiar que a duras penas enmascaraba su voluntad de erigirse en el paradigma de la visión panóptica. Los realizadores cinematográficos heredaron los viejos dilemas de los fotógrafos (dónde debía colocarse la cámara y con qué encuadres) pero se vieron afectados por otras preocupaciones, trascendentales para el nuevo medio, como cuánto tiempo hay que filmar cada cosa y qué ha de pasar delante del objetivo. Las grandes aportaciones del nuevo medio no fueron sólo el *travelling* y el montaje, pues hay que añadir la sala de cine propiamente dicha, que

14. Teatro óptico de Émile Reynaud (h. 1892), uno de los múltiples artilugios precinematográficos basados en dispositivos circulares.

obligaba al espectador a permanecer quieto en un asiento para hacerle contemplar la proyección luminosa, sobre la pantalla (era un «cuadro»), de una catarata variadísima de tomas impresas en una larguísima cinta espiral. Los innumerables planos y planos-secuencia implicaban una multiplicación prodigiosa del punto de vista (fig. 15). El cine forzó al espectador a ocupar un lugar preciso (como ya lo había hecho Brunelleschi con su tabla florentina) pero cualquiera de las historias exhibidas se construía con un artificio visual de gran ubicuidad espacial y elasticidad temporal. El espectador lo veía todo: atravesaba las barreras físicas, se acercaba de modo prodigioso a la piel de sus actores más idolatrados o viajaba a sitios inaccesibles. Su endiosamiento, en fin, superaba al que sugerían las vistas elevadas en los cuadros de la tradición nórdica renacentista.

También la historieta multiplicó, al mismo tiempo, los puntos de vista. Un relato cualquiera estaba compuesto por muchas viñetas, y no fue infrecuente que el dibujante adoptara encuadres muy variados, dentro de una misma secuencia, para evitar la monotonía visual: picados y contrapicados, alternancia de primeros planos y planos generales, *travellings* imaginarios, etc. (fig. 16). El cómic evolucionó en paralelo con el cine,

15. Una secuencia de una película, como la célebre de la escalinata en *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) contiene numerosas tomas con puntos de vista diferentes.

pero ha sido mucho más permeable de lo que se piensa a sugerencias procedentes de la alta cultura artística. ¿Qué relación secreta guarda con el cubismo sintético y con el collage? Pensemos en la página ideal como una unidad estética (un cuadro) que está compuesta por muchos espacios menores, las viñetas, cuya existencia aparece desdoblada: son piezas engranadas al relato global y también entidades figurativas autónomas, con su propio marco separador[22].

16. Cada viñeta de cómic es un «encuadre» diferente: en esta célebre página de *Terry y los Piratas* (Milton Caniff, 17 de octubre de 1943), el coronel Corkin recuerda a Terry los deberes hacia su país.

Esto fue precisamente lo que Picasso descubrió con su revolucionario cuadrito de 1912, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (fig. 111). Pegó en aquella ocasión un trozo de hule impreso con la reproducción de un enrejado de caña y lo insertó en un fragmento pintado de bodegón; rodeó este pequeño lienzo ovalado con una soga, a modo de marco. ¿Apropiacionismo posmoderno en los albores mismos de la modernidad artística? Importa ahora subrayar otras cosas: la mirada descoyuntada de la parte pintada (en el lenguaje del cubismo analítico) convive con otro modo de visión, sin perspectiva alguna, presente en la mera reproducción facsimilar de la rejilla; lo ficticio de la pintura y de la reproducción industrial (el hule) se unen a lo objetual de la cuerda que abraza al lienzo. Hay una heterogeneidad de puntos de vista, ciertamente, pero también de realidades. Ya sabemos que esta obra abrió la vía al collage cubista y fue la semilla de la que surgirían, entre otros, universos creativos tan fecundos como el *ready-made* y el fotomontaje.

La dualidad cubista y el «efecto Arcimboldo»

La dualidad representativa se encuentra también en esos bodegones cubistas ante ventanas más o menos euclidianas, al estilo del que Juan Gris elaboró con su celebrado *La ventana abierta: Place Ravignan* (1915) (fig. 17). Picasso desarrolló esta idea, poco después: en algunas versiones del asunto, de 1919, la ventana se abre al mar, lo cual permitía marcar con nitidez matemática la línea del horizonte (fig. 18). No hay duda de que nos

17. Juan Gris, *La ventana abierta: Place Ravignan*, junio de 1915. Varios puntos de vista o modos de visión conviven en el mismo espacio pictórico.

18. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta en una ventana*, 1919. La línea del horizonte refuerza la sensación de hallarnos ante un espacio euclidiano que contiene objetos cubistas descoyuntados.

19. Salvador Dalí, *Naturaleza muerta al claro de luna*, 1927. La mesa y el entorno participan del mismo espacio desconstruido que inventó el cubismo.

hallamos ante una especie de esquizofrenia figurativa, con dos modos de visión conviviendo en el mismo espacio. Se diría que el descoyuntamiento cubista de la mesa con el bodegón se aloja en un ámbito perspectívico de matriz renacentista, como si ese fragmento-objeto desestabilizador estuviera controlado por la matriz ordenada de un espacio tradicional. Picasso estaba entonces en el momento álgido de su peculiar «vuelta al orden», no lo olvidemos, y podía tener sus razones para intentar controlar, de alguna manera, los fantasmas del cubismo. Pero la operación puede analizarse al revés, como si esos bodegones, creciendo en el espacio del cuadro, estuvieran amenazando de modo inexorable la supervivencia de la visión euclidiana del mundo.

Ésa es la lección que parece haber extraído Salvador Dalí, unos años después, cuando pintó *Naturaleza muerta al claro de luna* (1927) (fig. 19): la mesa cubista (conteniendo ingredientes poco ortodoxos como unos peces y la cabeza cortada de Federico García Lorca[23]) se integraba en un ámbito espacial igualmente descoyuntado, de modo que la luna y su reflejo marítimo participaban de una misma visión del mundo, heteróclita, muy distinta de la que había creado el orden perspectívico renacentista.

Quizá sea éste un buen momento para preguntarnos por el «efecto Arcimboldo»[24]. ¿Cómo considerar esas duplicidades de la representación, imágenes de seres que parecen una cosa u otra, según cómo los miremos? Zanahoria de bodegón o/y nariz de personaje, cañón o/y hombro, casa rústica o/y cuerpo de mujer, arboleda o/y barba masculina, etc. Su anticipación de planteamientos más recientes fue intuida por Roland Barthes cuando dijo que «Arcimboldo pasa virtualmente de una pintura newtoniana, fundada en la fijeza de los objetos representados a un arte einsteniano en el que la posición del observador entra en el estatuto de la obra»[25].

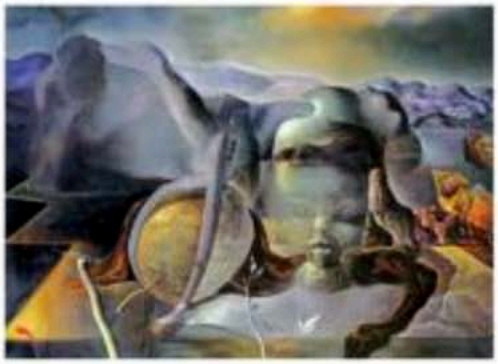
Otra dimensión del mismo fenómeno eran las imágenes distorsionadas, las anamorfosis curvas o rectilíneas[26]. Parecen perversiones de la perspectiva, y no es casual su proliferación en las fases manierista y barroca dentro del gran ciclo del «modo de visión renacentista». Pero aquellos juegos visuales tendían a afirmar, más que a negar, el imperio todopoderoso de la visión monofocal. Se coqueteaba con la idea de la imagen escondida (de ahí la recurrencia a la iconografía erótica) porque no se ponían en cuestión los fundamentos del orden visual.

Pero las imágenes múltiples empezaron a tener otro sentido a principios del siglo XX. Picasso fue un adelantado, una vez más, pues en muchos cuadros del cubismo sintético introdujo textos de significado ambivalente e imágenes que podían descifrarse de dis-

tintos modos. Un par de ejemplos: la inscripción que da título al bodegón *Nôtre avenir est dans l'air* (1912) (fig. 20), puede leerse como un homenaje a la incipiente industria aeronáutica francesa, pero es más probable que contenga un mensaje privado de carácter amoroso, teniendo en cuenta el ambiguo significado de la frase al ser traducida literalmente al español: «nuestro porvenir está en el aire» (Picasso simultaneaba entonces, dificultosamente, una relación sentimental entre Fernande y Eva Gouel). La *Mujer con camisa sentada en un sillón* (1913-1914) tiene unos pechos que parecen manzanas en su parte superior y cuchillos-uñas en su caída hacia abajo. Multiplicidades de este tipo fueron abundantes en las obras de los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, y aumentaron todavía más a partir de *Los tres músicos* (1921) y de *La danza* (1925). La etapa surrealista de Picasso está plagada de imágenes superpuestas con alusiones semánticas (metáforas, sinécdoques, metonimias, y otros tropos retóricos de carácter visual) del tipo «mujer-mantis», «boca-sexo femenino», «cara-pene», etc.

20. El cuadro de Picasso *Nôtre avenir est dans l'air* (mayo de 1912) puede tener un desciframiento múltiple: la frase posee un significado muy distinto al que tiene en francés cuando es traducida literalmente al español.

De estas cosas proviene el método paranoico-crítico de Salvador Dalí, que supone el más serio intento de toda la historia universal del arte de explorar, conscientemente, las posibilidades de la imagen múltiple. Resulta muy significativo que este artista renunciara a los lenguajes cubistas con los que coqueteó (acabamos de verlo) en una etapa juvenil y adoptara, a partir de 1929, marcos espaciales euclidianos, claramente heredados de la tradición renacentista. Pero la intención de Dalí no era (al menos en sus primeros años surrealistas, entre 1929 y 1940) afirmar el orden visual tradicional, sino incrementar la confusión, obligando a que las imágenes delirantes descubiertas por la voluntad paranoica adquiriesen la consistencia y la solidez peculiares de los objetos de la realidad fenoménica[27]. Ya hemos señalado en otro lugar que el método paranoico-crítico se manifestó en la práctica pictórica mediante cuatro mecanismos o procedimientos: deslizamientos (una cosa acaba convirtiéndose en otra), control paranoico del punto de vista, eco morfológico (una forma evocaba a otra de naturaleza completamente diferente) y confusión de las figuras[28]. Resulta evidente que Dalí jugaba con aniquilar la verosimilitud proporcionada por el punto de vista estable, pues la percepción «correcta», la que permite el desciframiento de la representación, está determinada por el anhelo para-

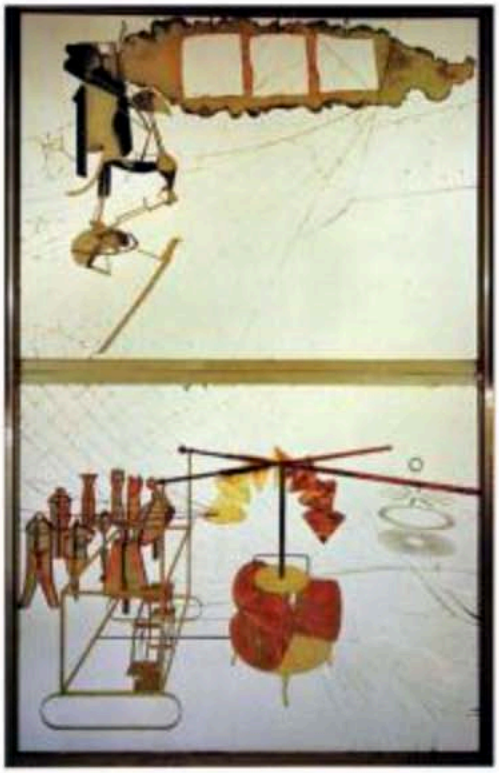


21. Salvador Dalí, *El enigma sin fin*, 1938. Hasta seis configuraciones visuales diferentes identificó el artista dentro de esta obra cuando la expuso por primera vez.

noico del espectador (fig. 21): los modos de visión se multiplican con las innumerables operaciones de desciframiento, a cargo de uno o de diferentes mirones individuales.

Transparencias y fotomontajes

No puedo dejar de ver una proximidad entre todo esto y la obsesión por la transparencia omnipresente entre los expresionistas alemanes. Las visiones literarias de Scheerbart estimularon algunas obras arquitectónicas concretas (como el célebre *Pabellón de cristal* de la Exposición de Colonia de 1914) y fueron el impulso intelectual para las numerosas especulaciones de la llamada «cadena de cristal», unos años después[29]. En su órgano de expresión, el suplemento de arquitectura titulado *Früblicht,* dirigido por Bruno Taut en 1921-1922, se publicaron numerosos «proyectos» o fantasías con prodigiosas arquitecturas transparentes[30]. Las consecuencias de todo esto fueron colosales, como podemos deducir de algunos hitos históricos: los primeros rascacielos cristalinos concebidos por Mies van der Rohe en 1921 y sus imponentes secuelas en la arquitectura corporativa de todo el mundo, desde los años cincuenta en adelante; espacios de trabajo transparentes, como los talleres de la Bauhaus en Dessau (Walter Gropius, 1925); viviendas de cristal al estilo de la Casa de Cristal de Philip Johnson, de 1949, y la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, de 1951; Zamiatin, el escritor ruso antisoviético, hizo con su novela *Nosotros* (1919-1921) un alegato contra la arquitectura transparente que eliminaba la privacidad[31]; y podría considerarse aquí también el ambiente de la *Factory* de Andy Warhol, y el hiperrealismo espacial-temporal de algunos de sus experimentos cinematográficos, como una extensión de ese principio de transparencia (nada está prohibido, el tiempo del arte coincide con el de la vida, etc.)[32].



22. El *Gran vidrio* de Marcel Duchamp (h. 1916-1936) supuso la culminación de sus trabajos sobre un medio transparente como es el cristal.

Me parece relevante señalar la rigurosa contemporaneidad entre aquellas primeras especulaciones expresionistas y las obras sobre láminas de vidrio de Marcel Duchamp, cuya *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923 y 1936) es la apoteosis «pictórica» del mito poscubista de la transparencia y la ingravidez (fig. 22). Tanto la entelequia femenina, colgada en la parte superior, como los aparatos de los solteros, representados en el cristal inferior, exhiben las interioridades de sus cuerpos-mecanismos[33].

Su transparencia era real, superando a las figuraciones de los cuadros cubistas, opacos, de 1911-1912, inspirados en los rayos X. La visión panóptica en estas piezas de cristal se hacía más nítida y rigurosa, menos metafórica, pues es obvio que el espectador poseía ahora un anverso y un reverso, intercambiables, para la operación de mirar.

23. Hannah Höch, *Schnitt mit dem Kuchenmesser*, 1919-1920; un ejemplo relevante del fotomontaje dadaísta berlinés, con una multitud de «puntos de vista» conviviendo en la misma representación.

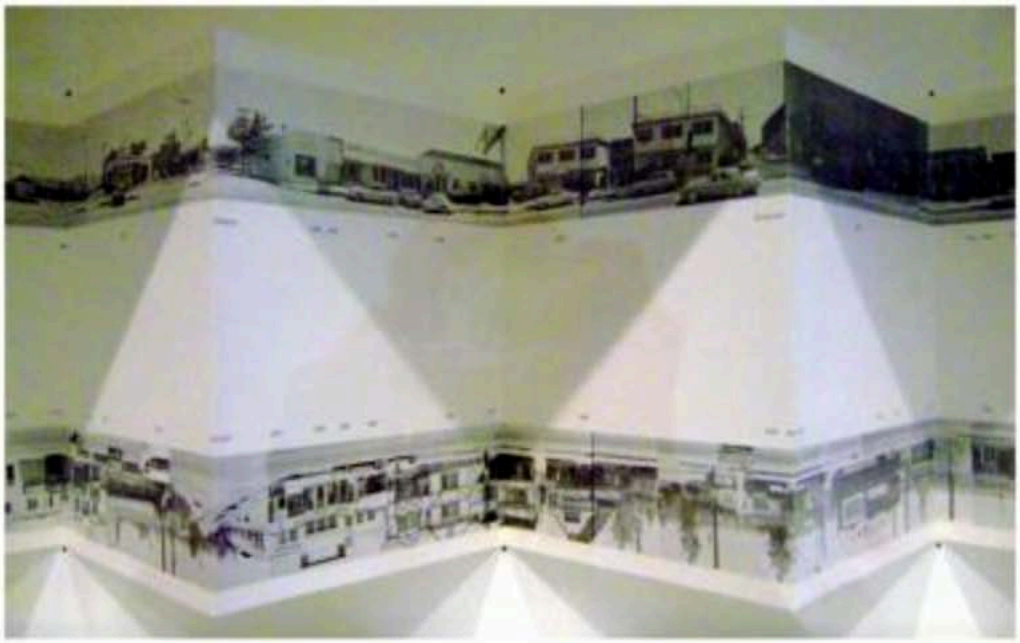
Consideremos ahora el fotomontaje, en sus dos modalidades principales: la estática-espacial, realizada sobre soporte plano, y la dinámica-temporal, propia del medio cinematográfico. La primera de ellas es prima hermana del cubismo sintético, y tuvo su gran eclosión a finales de los años diez, en el clima heroico del dadaísmo revolucionario berlinés. La palabra misma sugiere la idea de fabricación, ensamblaje de varias piezas autónomas. En efecto, cada una de las fotos iniciales empleadas en esos «montajes» ha sido tomada desde un punto de vista diferente, de modo que el resultado final aparece como un campo yuxtapuesto de miradas múltiples y eventualmente divergentes (fig. 23). No hay en el fotomontaje una voluntad unificadora, y ni siquiera los entarimados en perspectiva que aparecieron representados en algunas ocasiones (como en el célebre *Dada siegt!* de Raoul Hausmann) sirvieron para crear espacios regulados por el ojo único de un observador estático. El montaje cinematográfico, por su parte, puso en funcionamiento los mismos mecanismos, trasladándolos desde el dominio espacial al temporal. Lo que llamamos «lenguaje cinematográfico» no es más que una sabia articulación de miradas diferentes, como ya hemos comentado más atrás.

El *all over* y el pop art

Situemos en esta perspectiva algunas manifestaciones de la pintura de los años cincuenta y sesenta. Pienso en el *all over,* aquella invasión cromática de todo el lienzo, sin discriminación entre unas zonas y otras, que tantas especulaciones suscitó entre los críticos coetáneos. La ausencia de un centro de interés, o de algún punto de referencia, no era necesariamente una consecuencia de la abstracción, pues hubo, de hecho, mucha pintura no figurativa que sí mostraba agarraderos para la mirada comparables a los del arte tradicional. El *all over* nos parece más bien un resultado de esa multiplicación de la visión que estamos considerando como algo peculiar de la modernidad: si cada lugar del cuadro es tan privilegiado como cualquier otro, no hay subordinación, y todos los puntos de vista son igualmente relevantes. Quizá no sea casual que el periodo en el que se desarro-

lló esta concepción fuera el último gran momento de la historia del la pintura, un arte que maduró en el Renacimiento merced al surgimiento de la visión monofocal y que habría entrado en una grandiosa agonía cuando la multiplicación de las miradas se incrementó tanto como para aniquilar a *la visión*. Así es como el lienzo abandonaba cualquier modalidad de ilusionismo recuperando su originaria condición «superficial».

Pero también esta pulsión es detectable en corrientes artísticas figurativas, como el pop art. Una obra como *Every Building on Sunset Strip,* de Edward Rusha (1966) puede servirnos de ejemplo (fig. 24). Es un libro constituido por dos largas tiras plegadas de papel en las que se reproducen las fotografías de todos los edificios, en ambos lados de un gran bulevar de Los Ángeles. Es obvio que el punto de vista se ha ido desplazando durante la ejecución, incluyendo giros de ciento ochenta grados para las tomas de los dos lados de la calle, y también está claro que los pliegues en ese inmenso friso marcan las multiplicaciones sucesivas en la mirada del espectador. ¿No debemos introducir en este discurso las repeticiones serigrafiadas de imágenes sobre un mismo soporte de Andy Warhol?

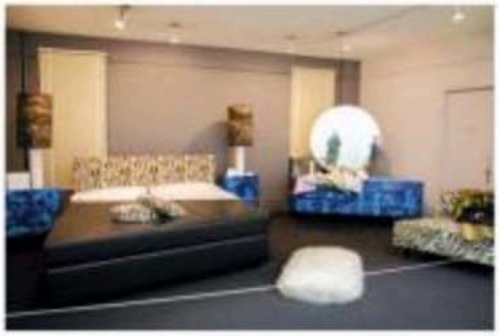


24. Edward Rusha, *Every Building on Sunset Strip,* 1966. En dos inmensas páginas, plegadas, se reproducen todos los edificios de la calle.

Instalaciones panópticas

Pero la superación más clara del orden renacentista y la culminación de lo que venimos llamando el modo panóptico de visión se produjo con la emergencia de los dos procedimientos creativos más característicos de las últimas décadas del siglo XX: la instalación y la creación videográfica. De 1969 es ya una habitación de Claes Oldenburg,

Bedroom Ensemble (fig. 25), en la que parece jugar conscientemente con la colocación del espectador en un espacio real: la gran cama (una parodia de las *king size* de muchos hoteles norteamericanos) no es rectangular sino trapezoidal, con la zona de los pies inclinada, como dirigiendo sus líneas hacia un espejo circular, en el ángulo derecho. ¿Es ése el «punto de fuga», frente al cual debería situarse un mirón ideal? Este artificio revela que Oldenburg transmutó la mera presentación de unos objetos banales, recreándolos para su instalación en el espacio mediante la teatralización de una «representación» bidimensional. Era un modo de desvirtuar la monofocalidad espacial, tan consistente como sus desmesuradas ampliaciones de objetos cotidianos: si cosas como la pinza monumental de Filadelfia o las cerillas de Vall de Hebrón (Barcelona) niegan, por gigantismo, la verosimilitud de sus referentes, también este dormitorio está aniquilando, por hipertrofia paródica, el modo de visión en el que se pretende aparentemente insertar.

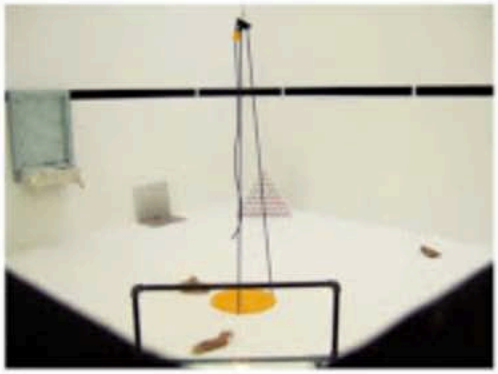


25. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, 1969; réplica en el Museum für Moderne Kunst, Francfort. Un punto de vista ideal para este conjunto de muebles deformados parece estar en frente del espejo.

26. Chen Zhen, *Mesa redonda, lado por lado*, 1997. La sillas de diferentes tipos, sobre un ensamblaje de mesas formando un óvalo, presuponen una percepción circular de la obra.

Más literales en su carácter panóptico son otras instalaciones objetuales, que exigen del espectador una cierta circunvalación, sin ninguna invitación a adoptar un punto de visión privilegiado. Un ejemplo es la *Mesa redonda, lado por lado*, de Chen Zhen (1997), donde una serie heterogénea de sillas, de formas y tamaños varios (orientales y occidentales), aparece montada sobre una enorme mesa ovalada compuesta a su vez con los tableros redondos de otras tres mesas diferentes[34] (fig. 26). Podría interpretarse como una invitación a la convivencia y al diálogo de gentes de diferente edad, procedencia nacional y clase social. Pero lo que más nos interesa aquí es su colocación en el centro de un gran espacio despejado: el espectador se mueve alrededor, invirtiéndose así el esquema perceptivo de los viejos panoramas (en ellos el mirón se hallaba en el centro y el espectáculo se desplegaba a su alrededor).

Lo mismo podemos afirmar de la instalación de Luis Camnitzer *El mirador* (presentada en la Bienal de Sao Paulo de 1996), que es una habitación rectangular cerrada, con una pequeña apertura, a modo de ventana corrida, a la altura de la cabeza de los espectadores (fig. 27). Se trata de una especie de mirilla, en efecto, desde la que podemos observar, en perfecta circunvalación, lo que hay en el interior de ese espacio cerrado: cosas como una botella con plomo, una cama de cristal, una bombilla pinta-



27. Luis Camnitzer, *El mirador*, 1996. Los espectadores se asoman a este interior luminoso desde una mirilla horizontal que se abre por las cuatro paredes de la habitación.

28. Tatzu Nishi (*Hotel Nantes*, 2007) convirtió a esta fuente ciudadana en una habitación de hotel. La percepción panóptica de las estatuas se hacía íntima.

da de amarillo, una percha, etc. La iluminación de ese interior, pintado de blanco, es muy intensa, en contraste con la del lugar donde se hallan los espectadores, que está en la oscuridad. Puede que ese ámbito interior represente el mundo cerrado y enigmático del autor, pero es difícil evitar la impresión de que es también el nuestro. Miramos desde todos los ángulos, cierto, pero no hay mucho que ver en realidad, salvo un repertorio limitado de cosas que sugieren nuestra inconsistente fragilidad.

El caso del artista japonés residente en Alemania Tatzu Nishi puede entrar también en la misma categoría. Su especialidad ha sido encerrar estatuas o monumentos públicos, construyendo alrededor estructuras arquitectónicas temporales y accesibles a los visitantes. Los ejemplos de su trabajo se han prodigado: Viena, Sevilla, Medellín (Colombia), etc. En la Bienal de Nantes de 2007 lo hizo con la Fuente de la República, en el centro de la ciudad, convirtiendo su envoltorio efímero en una gran habitación sobreelevada que funcionó como hotel durante la bienal[35] (fig. 28). La fuente pudo ser percibida así de un modo inusual, a otra altura, circularmente, con la posibilidad también de vistas más «vivenciales», desde la cama o desde el cuarto de de baño, pongamos por caso, situado en la misma pared de la entrada.

Alfredo Jaar

Las instalaciones que se sirven de nuevos recursos tecnológicos han venido ocupando una posición de gran importancia, y son ellas (como buenas herederas de la fotografía y del cine) las que propician mejor los desarrollos más radicales de la visión panóptica. En efecto, con fotografías, espejos, y pantallas luminosas ha elaborado el artista chileno Alfredo Jaar algunos de sus trabajos más contundentes. En la onceava edición de la Documenta de Kassel (2002) presentó una obra titulada *Lamento por las imágenes*. Había allí un espacio inicial donde los espectadores podían leer tres breves textos colocados sobre la pared que relataban otros tantos casos de censura, negación o secuestro de las imágenes: en el primero se hablaba de la doble agresión ocular de Nelson Mandela, cegado pri-

mero por los destellos del sol sobre las rocas de cal en la mina sudafricana donde cumplió parte de su condena, y más tarde por la intensa luz diurna cuando fue liberado de la cárcel; el segundo texto se refería al entierro, en una profunda mina de piedra, de millones de imágenes fotográficas adquiridas por una compañía de Bill Gates (entre esas fotos hay una de Mandela en la prisión); el tercer texto aludía a la compra por parte del Ministerio de Defensa norteamericano de los derechos de las imágenes tomadas por todos los satélites durante la guerra de Afganistán. Tras leer esos textos los visitantes atravesaban un oscuro pasillo antes de desembocar en un tercer espacio donde quedaban literalmente deslumbrados por la luz potentísima de una gran pantalla resplandeciente. Así que allí, como en el mundo mismo, «no queda nada para ver», como declaraba explícitamente en uno de los textos preliminares el propio Alfredo Jaar.

Esta meditación sobre la visibilidad, sobre sus limitaciones o sobre su misma imposibilidad, no es una excepción en el conjunto de su obra, la cual parece haber oscilado pendularmente en un doble movimiento, aparentemente contradictorio, aunque coincidente siempre en las reticencias que muestra hacia las «realidades visuales»: por una parte está la dolorosa condición de un mundo cuya extrema injusticia no se puede mirar de frente sin sentir la náusea o el aturdimiento, y de ahí las estrategias de Jaar para que nos acerquemos a ello mediante su eco o reflejo visual; de otro lado, se constata la crueldad y voracidad de los grandes poderes políticos y económicos que, como acabamos de comprobar a propósito de la instalación de la XI Documenta, se apropian de las imágenes impidiéndonos *ver* el mundo y reconocernos, progresar en el disfrute de la realidad y tomar conciencia de las causas que impiden nuestra efectiva liberación. Una observación atenta de los dispositivos desplegados para explorar esta problemática demuestra que la visualidad y las condiciones de la percepción son el verdadero tema de Jaar, y la razón profunda por la que debemos situarle de modo prominente en la historia de las superaciones del espacio renacentista.

Su especialidad está en el empleo de mecanismos visuales elípticos. *Frame of mind* (1987) combinaba la barroca alegoría de una gran cortina dorada con las cajas de luz apoyadas en el suelo y vueltas hacia la pared; ahí se hallaban colgados algunos anchos marcos dorados, con espejos en el centro, y en ellos se reflejaban fragmentadas las fotografías luminosas que tenían en frente. La visión, pues, era parcial e indirecta, pues tal como se lee en un texto sobre este trabajo atribuible al propio Jaar, «observar requiere una astuta bifocalidad: aunque abarca las coordenadas de lo visible, también es obligatoria una conciencia de la ausencia, de lo que de forma calculada, aunque no crónica, se pasa por alto»[36].

De ahí que haya adoptado otras estrategias a la hora de presentar realidades visuales dolorosas, como *1+1+1* (1987), instalada en la Documenta VIII, donde una imagen fotográfica, reveladora de la pobreza, colgada invertida en la pared, aparecía «positivada» al contemplarse reflejada sobre un espejo, ubicado en el suelo. Estaba enfáticamente enmarcado, como si fuera una valiosa pintura antigua, y se presentaba como el extremo derecho de una tríada de marcos idénticos: el de la izquierda no contenía espejo alguno, mientras que el del centro encerraba a otros cuatro marcos de tamaño decreciente. No es difícil hacer lecturas alegóricas, de intenso contenido político. Ver es no ver, venía a decirnos Jaar. Todo mecanismo de apropiación visual es estratégico y requiere un dispositivo.

Así se aprecia en otros muchos trabajos, ejecutados desde finales de los años ochenta, donde hay interesantes variaciones respecto a mecanismos como los descritos. Los espejos, la primacía que el artista concede a la imagen reflejada, son omnipresentes[37]. No siempre los reflejos se producen en la lisa superficie de un cristal azogado: en *Geography = War* (1991) las imágenes a contemplar se veían sobre el agua contenida en varios barriles metálicos pintados de negro, una alusión a los residuos contaminantes vertidos por un barco italiano en Nigeria; y ese mismo tipo de superficie reflectante fue elegida en *Rafael, Manuel y los otros* (1992) cuando Jaar inundó el interior de la Torre de Santa Cruz de Cádiz haciendo visibles sobre la quieta superficie de esas aguas algunos textos poéticos que había dispuesto al revés sobre las paredes, con luces de neón. El agua en cubetas o bandejas aparecía velando de alguna manera las imágenes que estaban anegadas en obras como *Fading* (1991) o la *Serie de la sal* (1994); en *Blow-up* (1993) el agua, presumiblemente, sustituía a los fluidos del revelado fotográfico.

¿Podríamos hablar de un modo precario de visión? ¿O se trata más bien de una estrategia para que esa precariedad sugiera la inmensidad de lo *no* visible, aumentando así la eficacia significante de los fragmentos percibidos? No parece, en efecto, que los seres que vemos a través del mapa de África en *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre* (1989), o lo que se aprecia a través de la cruz de San Andrés de los carlistas españoles en *El día que me quieras* (1990), sean imágenes mudas u ofrezcan dudas respecto a las intenciones ideológicas del autor. Tampoco las vistas fragmentadas de Washington que aparecían en los huecos del ventanal tapado del Hirschhorn Museum de Washington eran equívocas en su significado (*Museum,* 1991): estaban frente a seis cajas de luz que reflejaban, en otros tantos espejos, bajo las ventanas, fotografías dolorosas de la Guerra del Golfo. ¿Con cuál de las dos «vistas» debía quedarse el visitante, con la turística de la ciudad federal o con la que se veía reflejada? Obsérvese aquí la compleja interferencia entre imágenes fotografiadas, especulares, y vistas reales, todas ellas puestas a punto mediante un dispositivo que hacía del museo un panóptico, en su adecuado significado etimológico, y una cárcel de lo visible. Así que más que de una negación de la visión podríamos hablar de una canalización de la mirada para que ésta prescinda de todo lo accesorio y pueda recobrar su capacidad de percibir.

29. Alfredo Jaar, *The Fire Next Time,* 1989. Distintas cajas de luz, apiladas en el suelo, con fragmentos fotográficos relativos a la lucha por los derechos civiles.

En esta onda se sitúa la ingeniosa utilización de las técnicas del collage. Aunque las ha empleado en casi todos sus trabajos, parecen haber alcanzado especial relevancia en algunos casos como *The Fire Next Time* (1989) donde colocó en el suelo, apiladas irregularmente, un buen número de cajas de luz alargadas, como si evocaran ataúdes (fig. 29). Había en las caras de los paralelepípedos fragmentos de fotografías (algunas muy célebres) de las luchas por los

derechos civiles en Estados Unidos en la década de los años sesenta; cada una de aquellas imágenes tenía su propio encuadre y su punto de vista particular, de modo que la disposición en el mismo espacio de todas ellas implicaba una escenificación efectiva de esa «visión multiplicada» que estamos considerando característica de la modernidad. Parece que la aportación más consistente del artista a ese modo de visión es la de haber desarrollado un sinfín de estrategias para hablarnos de la ambivalencia de un mundo que hace ostentación de la visualidad al tiempo que niega su pertinencia. Jaar ha insistido en que la nuestra sólo puede ser una visión descoyuntada, fragmentaria, discontinua, en perfecta sintonía estratégica con la imposición por parte de los poderes políticos y económicos de una realidad negada, secuestrada y mutilada. A la censura de la representación sólo cabe responder con su clausura metafórica, para que el fogonazo de la verdad resplandezca más allá de la ceguera que provoca su aparición.

Videoarte y omnivisión

En cuanto al vídeo propiamente dicho no me parece ocioso recordar que sus orígenes estuvieron marcados por el deseo de explorar la multiplicidad y la aleatoriedad de los puntos de vista. El artista coreano Nam June Paik, uno de los pioneros, compró en 1965 una cámara e hizo poco después en colaboración con Jud Yalkut una de las primeras videocreaciones: *Videotape Study No. 3* (1967-1969). De 1974-1978 es su *TV Garden,* una instalación construida con treinta televisores en color y numerosas plantas (fig. 30). Más conocidas son sus esculturas confeccionadas con abundantes monitores: la eventual repetición de sus secuencias de imágenes es comparable, en el dominio de la imagen móvil y de la creación tridimensional, a la multiplicación de los iconos mediáticos sobre una misma superficie que se veía en las obras de Warhol. Podría considerarse todo esto como otra extensión de los principios del collage, cuyas implicaciones hemos comentado más atrás.

Gary Hill ha presentado una de las más explícitas secuelas videográficas de la descomposición «cubista» del espacio y de la multiplicación de miradas peculiar del lenguaje cinematográfico. Su *Inasmuch As it is Always Taking Place* (1990) puede considerarse una obra muy representativa de las actitudes artísticas a finales del siglo XX (fue seleccionada para «The American Century» y también en «Modern Stars», las dos exposiciones con las que el Whitney Museum of American Art y el MoMA de Nueva York celebraron el tránsito al siglo XXI) (fig. 31). Se trata de una pequeña instalación compuesta de dieciséis monitores de distintos tamaños (algunos son diminutos), sin la caja envolvente que solía encerrar entonces a los otros componentes de

30. Numerosas pantallas en mismo lugar perceptivo: Nam June Paik, *TV Garden,* 1974-1978.

31. Gary Hill, *Inasmuch as it is Always Taking Place*, 1990. Varias pantallas con fragmentos diversos de cuerpos humanos en un único «teatro» prismático.

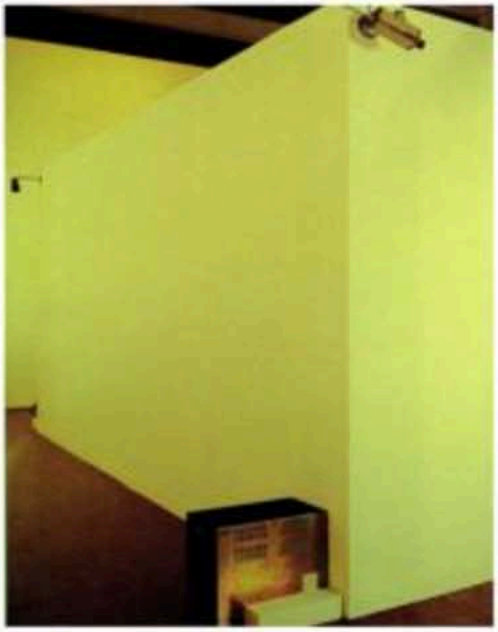
los televisores ordinarios; las imágenes que recibían todos ellos a través de un cable reproducían primeros planos fragmentarios de uno o varios cuerpos desnudos. Todo el conjunto se contemplaba en un nicho rectangular, a media altura, como si fuera un espectáculo de títeres, y es difícil no recordar la famosa «caja espacial» renacentista. El ojo del espectador, de hecho, se situaba en el centro de la representación, como si reprodujera la línea del horizonte en el centro del alargado paralelepípedo donde reposaban las pantallas y los cables. El artificio visual poseía, pues, una cierta complejidad: un punto de vista ideal (renacentista) controlaba al análisis múltiple (descomposición visual) operado por las dieciséis pantallas mostrando fragmentos diferentes del cuerpo. Los numerosos puntos de vista estaban contenidos en un espacio único, al igual que sucede en el collage fotográfico clásico, donde un plano de base o soporte rectangular encierra las numerosas tomas empleadas en la composición.

Mayor interés para nuestra argumentación tienen otros trabajos, como *Wipe Cycle* (1969), de Frank Gillette e Ira Schneider: usando varias cámaras y monitores, mezclaban filmaciones de los espectadores, con diferencias temporales, a emisiones procedentes de diversos canales de televisión; se creaba así un universo participativo conectando distintos segmentos de la realidad pública y de la privacidad, haciendo estallar las ideas de la unidad compositiva y de la *univocidad* del punto de vista.

Preocupaciones de esta clase fueron centrales en las primeras instalaciones videográficas de Bruce Nauman. Entre su serie de pasillos con vídeo destaca *Live-Taped Video Corridor* (1969-1970), que era un estrecho pasillo de cincuenta centímetros de ancho por diez metros de longitud, al fondo del cual se encontraban dos monitores de televisión, uno encima de otro. El inferior mostraba una grabación del pasillo vacío, mientras que el superior ofrecía, gracias a un circuito cerrado de televisión, la imagen filmada del visitante que penetraba en él. La sensación de extrañamiento era total, pues el espectador se veía a sí mismo, de espaldas, disminuyendo de tamaño a medida que se acercaba a los monitores (la cámara estaba colocada en la parte más elevada de la entrada)[38]. Se trataba de una negación radical de la experiencia del espejo (tan esencial, como nos ha enseñado Lacan, para la formación de nuestra personalidad) y de una paradoja perceptiva: cuanto más cerca de la pantalla se halla el espectador, más lejos aparece en ella. El mirón es el productor y el producto de la imagen. Parece que la de Nauman es una visión monofocal con un riguroso control del punto de vista, pero hay dos monitores, no lo olvidemos, y sus estrategias, como estamos viendo, se alejan mucho de las que sustentaron el modo de visión renacentista.

Otras piezas de la misma época subrayan estas preocupaciones y ponen más en claro todavía la importante contribución de Nauman a la problemática que ahora nos ocupa: *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room* (1969-1970) contiene dos habitaciones idénticas, en una de las cuales, accesible, se produce la filmación en circuito cerrado del eventual espectador; *Going Around the Corner Piece* (1970) es un gran paralelepípe-

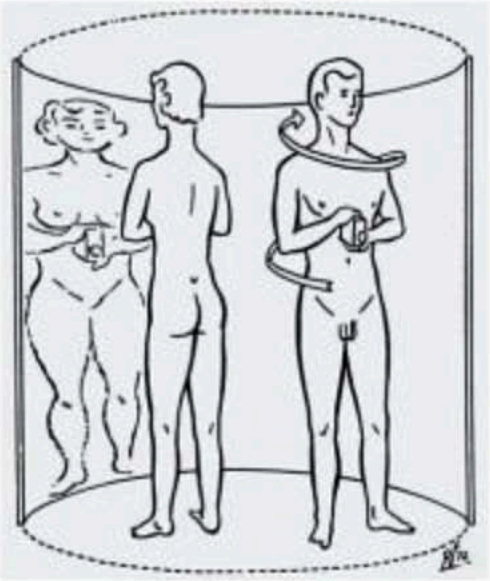
do blanco e impenetrable que, al ser colocado en el centro de una habitación, crea un pasillo de circunvalación (fig. 32). En cada una de las esquinas inferiores hay un monitor de televisión, y otras tantas cámaras en las zonas opuestas superiores. Los espectadores, dando la vuelta a la instalación, son filmados por las cámaras en circuito cerrado, pero sus imágenes aparecen en los monitores de los lados adyacentes al que ocupan en cada momento. Así que el productor de la imagen no la ve, de ninguna manera, aunque sí puede ser vista por otro visitante situado en la cara opuesta, el cual a su vez, estará produciendo su propia imagen que podrá ser vista eventualmente por otra persona en otra cara del prisma, y así sucesivamente. ¿Es una metáfora (y un anticipo) de la videovigilancia universal que se implantaría pocos años después de que Nauman elaborase estos trabajos? ¿Y cómo debemos interpretar el hecho de que los cuatro «puntos de vista» sean aparentemente idénticos? Se trata, de nuevo, de un coqueteo irónico con la visión monofocal, pero el descoyuntamiento de esa visión multiplicada y la desincronización espacio-temporal sugieren la adhesión del artista a los ideales implícitos de la pulsión panóptica.



32. Bruce Nauman, *Going Around the Corner Piece*, 1970. La imagen del espectador aparece en el monitor del lado opuesto al que está recorriendo en cada momento.

No menos interesantes son los trabajos de Dan Graham. En *Body Press* (1970-1972) situó a dos actores desnudos (un hombre y una mujer) para que filmaran, con sendas cámaras manuales, el reflejo de sus cuerpos sobre la superficie de un cilindro especular, en el interior del cual se movían circularmente (fig. 33). Las cámaras eran desplazadas en espiral sobre sus propios cuerpos hasta la altura de los ojos y luego descendían nuevamente. Al acabar esa operación ambos personajes intercambiaban sus aparatos y se repetía el proceso. Las imágenes eran proyectadas a la vez sobre las paredes opuestas de una habitación adyacente: los espectadores individuales podían identificarse a voluntad con uno de los cuerpos, y seguir sus movimientos en la-s pantalla-s, o hacer lo propio con una de las cámaras[19]. Graham recogió, sin duda, las viejas sugestiones de los panoramas haciendo que el espectáculo fuera producido (y visto en el cilindro especular) por los dos «visitantes-productores» del panóptico, controladores y controlados al mismo tiempo. Los otros espectadores, testigos en las pantallas de esos movimientos circulares, podían elegir, en la cercana sala de proyección, entre las dos tomas simultáneas.

Las diferentes variantes de *Time Delay Room* (desde 1974) coincidían al presentar en dos habitaciones idénticas, conectadas por una puerta, un sofisticado dispositivo de vigilancia: dos cámaras de seguridad filmaban lo que había en las salas respectivas y esas imágenes eran proyectadas en dos pantallas situadas en ambas habitaciones. En cada



33. Dan Graham, *Body Press*, 1970-1972. Los dos participantes se filmaban mutuamente en el interior de un espejo cilíndrico.

sala se veía siempre lo que había en la otra, pero con la particularidad de que una de las dos pantallas presentaba los acontecimientos con ocho segundos de retraso[40]. Este periodo de tiempo es el límite extremo de la memoria del presente, tal como afirman los neurofisiólogos, y de ahí su importancia para inducir en los visitantes una confusa sensación de irrealidad, como si se hallaran atrapados en una especie de eterno presente fluido. Nuestros actos, controlados de esa manera, aparecen extrañamente subrayados, y así es como el dispositivo panóptico contribuye a intensificar la vida. Otros trabajos ulteriores de Graham parecen reflexiones más autoconscientes del papel y del uso político de los dispositivos de vigilancia, incluyendo los que derivan de esas láminas de vidrio que son transparentes desde un lado y reflectantes desde el otro (y que él empleó en obras como *Public Space/Two Audiences*, de 1976). Sus intenciones eran muy claras, tal como lo ha revelado en una entrevista con Pietro Valle:

> Estoy interesado en la intersubjetividad, explorando cómo una persona en un momento determinado se percibe a sí misma mientras está mirando a la vez a otras personas que a su vez la están mirando a ella [...]. Por encima de todo, yo estaba interesado en la relación entre la percepción del grupo y la del espectador individual, el único que tiene tiempo para reflexionar[41].

Alguna relación con esto guarda la idea de que el punto de vista, la posición física del que está mirando, construye la obra, que sólo se modifica cuando el espectador cambia su lugar en el espacio: así sucede con un trabajo temprano de Bill Viola como *Tree of Life* (1977). Al avanzar por un oscuro pasillo, un árbol aparece al fondo, va creciendo hasta alcanzar su esplendor, y decrece poco a poco de nuevo desapareciendo en la negrura a medida que ese mismo visitante deshace el camino anterior para alcanzar la salida de la instalación. No estamos ahí ante la interactividad digital que pro-

ponen muchas formas de arte mediadas por el universo informático sino ante algo más existencial. El cuerpo es el soporte de la mirada, y su altura, peso, dirección y velocidad de desplazamiento son los factores que determinan la apariencia de la obra en cada instante de la «actuación».

El carácter vivencial de estas estrategias nos hace pensar en Orlan, la artista francesa cuyas intervenciones quirúrgicas de carácter artístico han constituido un importante punto de inflexión en la historia del arte corporal. Ella ha recogido la tradición del trabajo escultórico, pero trabajando con material humano vivo, su propio cuerpo, sirviéndose de las habilidades y conocimientos del cirujano para intervenir-se, para trabajar-se; sus operaciones-*performances* dejan, por ello, una huella física permanente, más allá de su registro sobre diversos soportes mediáticos. Pero el hecho de que haya convertido algunas de sus intervenciones en espectáculos televisivos, transmitidos simultáneamente, vía satélite, a diversos centros culturales de varios continentes, introduce otra dimensión. Se trata de extender a la *performance* los principios del punto de vista múltiple que estamos examinando para otros procedimientos artísticos. Nos hallamos ante la *telepresencia* de la acción, ejecutada en un sitio, ciertamente, pero sin un único lugar privilegiado de visión. Podría pensarse que es una consecuencia de las limitaciones del quirófano en tanto que «sala de espectáculos», pero no hay duda de que Orlan fue más allá de lo necesario (las intervenciones podrían haberse transmitido a un simple salón adyacente): al incorporar la visión simultánea, a escala planetaria, ha desvelado su adhesión incondicional al paradigma panóptico de la modernidad[42].

Acabaré esta historia con algunos casos un tanto arbitrarios, pues son muchos los creadores que trabajan con la heterogeneidad espacial y la omnivisión. Isaac Montoya ha concebido grandes montajes fotográficos con imágenes latentes o escondidas, reveladoras de la horrible condición del mundo, que se hacen evidentes al contemplarlas desde otro lugar, tras unas pantallas azules (fig. 34). Su proximidad aparente con el método paranoico-crítico de Dalí no nos debe hacer olvidar la importancia que tiene aquí el cambio real de posición exigido al ojo que mira[43]. Concha Jerez y José Iges hicieron con *Polyphemus' eye* (1997) y con *La mirada del testigo, el acecho del guardián* (1998) una reflexión que explicaron así en una entrevista con Alicia Murría:

> En nuestro trabajo subyace una posición crítica, también en el uso de la interactividad [...]. En *Polyphemus' eye* [...] ya existía un espacio de vigilantes y otro de vigilados; los vigilados interactuaban a pesar de ellos mismos con el espacio mientras los vigilantes eran conscientes del juego, se trataba de un desarrollo que hacía referencia a esa idea de que cuanto más nos vigilemos unos a otros más seguros estaremos y más libres seremos[44].

Otro ejemplo de cómo las estrategias y las modalidades de vigilancia pueden cimentar un género o estimular nuevas creaciones lo constituye el trabajo de Ann-Sofi Sidén titulado *In passing (de pasada)* (expuesto el año 2007 en la galería Pepe Cobo de Madrid): en una pantalla se presentaban filmaciones simultáneas, en blanco y negro, procedentes de las supuestas cámaras de seguridad de un hospital en el que una madre joven había abandonado a su hijo recién nacido; en otra pantalla enfrentada aparecían, a la vez, imágenes cinematográficas de la vida de esa mujer[45] (fig. 35). Es, pues,

34. Isaac Montoya, *Palabras sin razones*, 2005. En éste y otros trabajos muestra dos imágenes contrapuestas sobre un mismo soporte: para ver la imagen «escondida» hay que mirar a través de una pantalla azul.

35. Ann-Sofi Sidén, *In passing (de pasada)*, 2007. Película de ficción en dos pantallas elaborada con las estrategias de las cámaras de vigilancia.

una estrategia narrativa nueva inspirada en un tipo de imagen móvil que parece estar ya madura para su explotación artística. Las cosas suceden en un falso tiempo real ya que la narración no dura más de un cuarto de hora, y también es ficticia la secuencia con los supuestos registros visuales en varios lugares del hospital; pero no carece de interés el que las múltiples cámaras montadas por las compañías de seguridad se hayan aprovechado para hacer una obra donde la multiplicidad simultánea de varios puntos de vista parece el ingrediente técnico principal[46].

No hay duda, en fin, de que nuestras existencias están fuertemente condicionadas por los dispositivos de vigilancia, que son ya ubicuos y masivos. Somos vigilantes y vigilados, copartícipes más o menos voluntarios de un sistema de registro visual total que convierte en juegos pueriles las estrategias panópticas desplegadas desde los orígenes de la modernidad[47]. Las justificaciones públicas para este gigantesco montaje son, como sabemos, económicas y policiales[48]. Pero están siendo asumidas con entusiasmo por algunos representantes de las nuevas generaciones, tal como puede deducirse de declaraciones, como la de Laurie Anderson: «Hace poco leí una entrevista con una quinceañera que decía: "No me interesa nada la privacidad. Mi vida sexual está *online,* mis amigos, mi diario y mi cuenta bancaria también. Todo sobre mí está en internet. La privacidad está pasada de moda". Esta declaración fue un *shock* para mí porque mi mayor tesoro es la privacidad»[49]. La hipervigilancia se apoya en la coartada de la seguridad, pero no debemos descartar la posibilidad de que ésta sea una mera cortina de humo, inconsciente, para disimular la gratuidad «artística» de esta gigantesca proliferación de dispositivos de control. Quizá estemos siendo dominados sin saberlo por una pulsión más oscura y ancestral: la que empuja al ser humano hacia la «visión total», a la mítica ubicuidad característica de la divinidad.