

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Picture Theory: Essays on Verbal  
and Visual Representation*

© The University Press of Chicago.  
Todos los derechos reservados, 1994

Autorizado por The University of Chicago Press,  
Chicago, Illinois, USA

© 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](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-2571-9

Depósito legal: M. 34.642-2009

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.

W. J. T. Mitchell

# TEORÍA DE LA IMAGEN

## Ensayos sobre representación verbal y visual

*Traducción*

Yaiza Hernández Velázquez





# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	5
INTRODUCCIÓN .....	9

## I. TEORÍA DE LA IMAGEN

1. EL GIRO PICTORIAL .....	19
2. METAIMÁGENES .....	39
3. MÁS ALLÁ DE LA COMPARACIÓN: IMAGEN, TEXTO Y MÉTODO .....	79

## II. IMÁGENES TEXTUALES

4. EL LENGUAJE VISIBLE: EL ARTE DE LA ESCRITURA DE BLAKE .....	103
5. LA ÉCFRISIS Y EL OTRO .....	137
6. NARRATIVA, MEMORIA Y ESCLAVITUD.....	163

## III. TEXTOS PICTORIALES

7. <i>UT PICTURA THEORIA</i> : LA PINTURA ABSTRACTA Y EL LENGUAJE .....	187
8. PALABRA, IMAGEN Y OBJETO: ETIQUETAS DE PARED PARA ROBERT MORRIS .....	211
9. EL ENSAYO FOTOGRÁFICO: CUATRO CASOS DE ESTUDIO .....	245

## IV. IMÁGENES Y PODER

10. ILUSIÓN: MIRAR CÓMO MIRAN LOS ANIMALES .....	285
--	-----

11. REALISMO, IRREALISMO E IDEOLOGÍA: DESPUÉS DE NELSON GOODMAN.....	299
--	-----

## V. LAS IMÁGENES Y LA ESFERA PÚBLICA

12. LA VIOLENCIA DEL ARTE PÚBLICO: <i>HAZ LO QUE DEBAS</i> .....	319
13. DE LA CNN A <i>JFK</i> .....	341
CONCLUSIÓN. ALGUNAS IMÁGENES DE LA REPRESENTACIÓN .....	359
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	367
ÍNDICE DE NOMBRES .....	371

## TÍTULOS PUBLICADOS

### Estudios visuales La epistemología de la visualidad en la era de la globalización José Luis Brea

Surgidos en torno al cambio de milenio como un entrecruce de disciplinas, los Estudios visuales responden a la necesidad de analizar un ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas: el de la visualidad, en el que intentan dar cuenta, sin restricciones disciplinares, de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. Con aportaciones de algunos de los más reconocidos autores en este ámbito emergente de estudios –Susan Buck-Morss, Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey o W. J. T Mitchell entre ellos–, esta obra ofrece una completa introducción al tipo de problemas tratados por los Estudios visuales y una puesta a prueba efectiva de sus potenciales críticos.

ISBN 978-84-460-2323-4  
244 pp.

### Suspensiones de la percepción Atención, espectáculo y cultura moderna Jonathan Crary

Esta obra analiza la naturaleza paradójica de la atención en la cultura moderna, en tanto ha constituido tanto una condición fundamental de la libertad individual, la creatividad y la experiencia, cuanto un elemento central para el funcionamiento eficiente de las instituciones y de la economía. El autor sostiene que nuestra manera de contemplar y escuchar al otro es el resultado de un cambio crucial que se produjo en la naturaleza de la percepción en la segunda mitad del siglo XIX.

ISBN 978-84-460-2179-7  
368 pp.

### Ojos abatidos La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX Martin Jay

*Ojos abatidos* constituye la indagación más rigurosa y completa del lugar ocupado por la visión en la tradición occidental. Podría decirse que con este trabajo el proyecto extendido de una cierta arqueología del saber se abre a un campo –el de la visualidad– hasta entonces prácticamente intocado por unas ciencias humanas obsesionadas con los problemas del discurso, dando con ello paso a lo que ha podido llamarse «el giro visual» e inicio a la corriente más filosófica de los estudios visuales.

ISBN 978-84-460-2555-9  
448 pp.

## INTRODUCCIÓN

En 1988, el National Endowment for the Humanities publicó un informe titulado *Las Humanidades en América*<sup>1</sup>. La sección del informe que hablaba sobre «El académico y la sociedad» recibió una atención considerable, ya que afirmaba que la educación universitaria se había vuelto demasiado especializada y politizada. El informe alegaba que los valores fundamentales de «la tradición occidental» habían sido ignorados o reducidos a un catálogo de «horrores políticos»: «La verdad, la belleza y la excelencia se consideran irrelevantes» en las humanidades académicas de hoy en día, se lamentaba el informe. Se cree que «las cuestiones fundamentales» de la literatura y la cultura «tienen que ver con el género, la raza y la clase» (p. 12). Aunque al informe le fallaba un poco la lógica (ya que afirmaba que los humanistas estaban demasiado «aislados» de la sociedad, al tiempo que los condenaba por estar demasiado implicados con la militancia política), y le fallaba aún más la documentación, no dejaba lugar a dudas de que la cultura occidental corría un gran peligro, amenazada por aquellas instituciones de enseñanza que se suponía debían cultivarla.

Una sección del informe de NEH que recibió mucha menos publicidad se llamaba «Palabra e Imagen». Consistía sobre todo en estadísticas poco controvertidas (aunque alarmantes) sobre la enorme cantidad de horas que los americanos pasan delante de la televisión, apuntando que «nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos» (p. 17). Esta información queda matizada por unas estadísticas tranquilizadoras sobre el aumento de ventas de aquellas novelas «clásicas» que habían sido adaptadas para seriales televisivos, de modo que el informe concluye con una nota optimista sobre la capacidad de la televisión para transmitir valores culturales, es decir, literarios. Cuando el informe se vuelve hacia el «futuro» de la imagen (el libro tiene un «destino») insiste en que la imagen «compone un medio

---

<sup>1</sup> L. V. Cheney, *Humanities in America: A Report for the President, the Congress, and the American People*, Washington, DC, National Endowment for the Humanities, 1988. En adelante los números de página se citarán en el texto.

bien distinto al de la letra impresa, que se comunica de forma diferente y que consigue su excelencia de otra manera» (p. 20). Era difícil evitar la conclusión de que si la investigación avanzada en las humanidades suponía un peligro claro e inminente para la cultura occidental, la televisión estaba en posición de salvarla, o incluso de reemplazarla. La sección «Palabra e Imagen» se cierra con unas palabras de E. B. White: «La televisión... debería ser nuestro Liceo, nuestro Chautauqua, nuestro Minsky's y nuestro Camelot» (p. 22).

No es difícil entender por qué los principales burócratas de las humanidades durante la administración Reagan-Bush consideraban peligroso cualquier recuento crítico y revisionista de la historia cultural. «La verdad, la belleza y la excelencia» han sido siempre más del gusto de los *apparatchiks* culturales que los «horrores políticos» que, como se suele decir, más vale dejar atrás. Tampoco sorprende que a estos mismos burócratas les haga tanta ilusión la posibilidad de una cultura de imágenes y espectadores. El sentido común parecería indicar que es fácil manipular a los espectadores con imágenes, que utilizar con astucia las imágenes puede dejarlos impasibles ante horrores políticos y condicionarlos para que acepten el racismo, el sexismo y unas divisiones de clase cada vez más profundas, como si se tratara de condiciones naturales y necesarias de la existencia.

W. E. B. Du Bois dijo que «el problema del siglo XX es el problema de la línea de color»<sup>2</sup>. A medida que nos adentramos en una época en la que «línea» y «color» (y las identidades que designan) se convierten en elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas, encontramos que el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen. Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador. Pero también es verdad que la gente siempre ha sabido, por lo menos desde que Moisés denunció al Becerro de Oro, que las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma. Las lamentaciones iconoclastas que piensan que el problema radica en las «imágenes» no son la solución, como tampoco resulta útil actualizar la iconoclastia para sustentar nociones de «pureza» estética o crítica ideológica<sup>3</sup>. Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos. Este libro contribuye a ese esfuerzo, partiendo de una constelación de iniciativas interdisciplinarias relacionadas en la crítica y teoría literarias, la crítica filosófica de la representación y algunas nuevas direcciones en el estudio de las artes visuales, el cine y los medios de masas.

El problema específico en el que se centra este estudio es aquello que el informe del NEH llama el problema de la «Palabra y la Imagen». Está escrito con la convic-

ción de que las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política. Mantiene que problemas como «el género, la raza y la clase», la producción de «horrores políticos» y la producción de «verdad, belleza y excelencia» convergen en ciertas cuestiones relativas a la representación. Las contradicciones básicas de la política cultural y de la «palabra y la imagen» son mutuamente sintomáticas de unos cambios en la cultura y la representación que se han sentido profundamente: por una lado, ansiedades respecto a la centralidad y homogeneidad de nociones como las de «civilización occidental» y «cultura americana»; y, por otro lado, acerca del sentimiento de que estos modos cambiantes de representación y comunicación están alterando la estructura misma de la experiencia humana. La cultura, ya se trate de la investigación avanzada que se lleva a cabo en los seminarios universitarios, de las ideologías diversas que propaga el currículo de las «artes liberales», o de la diseminación de imágenes, textos y sonidos a un público masivo, es inseparable de cuestiones de representación. La política, especialmente en una sociedad que aspira a unos valores democráticos, también está profundamente conectada con problemas de representación y mediación y no sólo con los vínculos formales entre los «representantes» y sus constituciones, sino también con la producción de poder político mediante los medios de comunicación.

«Palabra e imagen» es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación. También es el nombre de una especie de tropo cultural básico, lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales. Por ejemplo, la diferencia entre una cultura de lectura y otra de espectadores no es sólo una cuestión formal (aunque, desde luego, también lo sea); incide en las formas de sociabilidad y subjetividad, en los tipos de individuos e instituciones formados por la cultura. Esto no es sólo una cuestión de dividir el terreno de la «palabra y la imagen», como hace el informe del NEH, entre «la televisión» y «el libro». Los libros han incorporado imágenes en sus páginas desde tiempos inmemoriales, y la televisión, lejos de ser un medio meramente «visual» o «imaginístico», se puede describir mejor como un medio en el que las imágenes, los sonidos y las palabras «fluyen» los unos en los otros<sup>4</sup>. Esto no quiere decir que no haya diferencias entre los medios, o entre las palabras y las imágenes: sólo que esas diferencias son mucho más complejas de lo que puede parecer a primera vista, apareciendo dentro de los medios tanto como entre ellos, y pudiendo cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas.

«Palabra e imagen» es una etiqueta engañosamente simple, no sólo para dos tipos de representación, sino para unos valores culturales profundamente contestados. Por ejemplo, en el informe del NEH, su diferencia se asocia con las diferencias entre la cultura de masas y la de élite, entre las humanidades profesionales y académicas y las humanidades «públicas», con la diferencia entre un pasado cultural dominado por el libro y un futuro cultural en el que la imagen amenaza con imponerse.

<sup>2</sup> W. E. B. Du Bois, *The Soul of Black Folk* [1903], Nueva York, Bantam Books, 1989, p. xxxi.

<sup>3</sup> Véase mi ensayo «The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology and Fetishism» en *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, y la discusión de Panofsky y Althusser en el capítulo uno, donde se ofrece una crítica de la incorporación de la retórica iconoclasta a la crítica de la ideología.

<sup>4</sup> Véase R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1974, p. 92.

El informe del NEH sugiere parte de la situación contemporánea en la que se escribió este libro. Sin embargo, se trata de un libro que trata de poner la relación entre «palabra e imagen» y la política cultural en una perspectiva más amplia que la de las ansiedades contemporáneas acerca de la televisión y el alfabetismo. Básicamente, se trata de una secuela y de un volumen que acompaña a otro libro, *Iconology*, que publiqué en 1986. En *Iconology*, me preguntaba cómo son las imágenes, en qué se diferencian de las palabras y por qué es importante siquiera plantearse estas preguntas. *Teoría de la imagen* plantea estas mismas preguntas respecto los objetos representacionales concretos en los que aparecen las imágenes<sup>5</sup>. Se pregunta qué es una imagen y encuentra que no se puede responder a esta pregunta sin una reflexión extensa sobre los textos, sobre todo sobre la forma en que los textos actúan como imágenes o «incorporan» la práctica pictórica y viceversa. Este texto se puede considerar como un acompañamiento práctico de *Iconology*, una especie de «iconología aplicada». Investiga la interacción entre las representaciones visuales y verbales en toda una serie de medios, sobre todo en la literatura y las artes visuales. Una afirmación polémica de *Teoría de la imagen* es que esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo.

Sin embargo, el objetivo principal del libro no es sólo describir estas interacciones, sino relacionarlas con cuestiones referentes al poder, valor e interés humano. La afirmación de Foucault de que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita»<sup>6</sup> me parece cierta no sólo porque los «signos» o los «medios» de la expresión

<sup>5</sup> En el habla común [inglesa], «picture» e «imagen» [*image*] se suelen utilizar de forma intercambiable para designar representaciones visuales en superficies de dos dimensiones, y en ocasiones yo también las utilizaré así. Sin embargo, por lo general creo que es útil jugar con las distinciones entre los dos términos: la diferencia entre un objeto o conjunto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura) y la apariencia virtual y fenoménica que proporciona al espectador; la diferencia entre un acto de representación deliberado («to picture o depict») y un acto menos voluntario, o incluso pasivo o automático («dar imagen o imaginar»); la diferencia entre un tipo específico de representación visual (la imagen «pictorial») y el campo completo de la iconicidad (las imágenes verbales, acústicas o mentales). Véase «*What is an Image?*», el capítulo uno de *Iconology*, donde se habla más a fondo sobre estas diferencias.

\* [N. de la T.]: Tal como explica el autor en la nota 5, lo que en español se traduce con el término único «imagen» responde a dos términos ingleses, «picture» e «image», con connotaciones diferentes. Así pues, si la primera consiste en «un objeto o conjunto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura)», la segunda alude a «la apariencia virtual y fenomenal que proporciona al espectador». El título original del libro, «*Picture Theory*», alude a la primacía de la primera de estas voces, que integra el aspecto material de la imagen. Por otro lado, funciona como un juego de palabras, ya que «*Picture Theory*» puede traducirse como «Teoría de la imagen» y como «Da imagen a la teoría». No he sido capaz de encontrar una solución satisfactoria para mantener la diferencia entre estos dos términos a lo largo de la traducción al castellano. En las ocasiones en que me ha parecido imprescindible hacerlo, he recurrido a neologismos, como el término «pictorial» (para diferenciarlo del castellano «pictórico»); en otras ocasiones «image» y «picture» se han traducido indistintamente como «imagen», recurriendo a notas aclaratorias cuando el sentido del texto se veía alterado por esta opción.

<sup>6</sup> M. Foucault, *Les Mots et les choses* [1966], traducido como *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Random House, 1973, p. 9 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, trad. de E. Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 1997].

verbal y visual sean inconmensurables formalmente, sino porque este cisma en la representación está profundamente asociado con divisiones ideológicas. Las «diferencias» entre imágenes y lenguaje no son cuestiones meramente formales: en la práctica están relacionadas con cosas como la diferencia entre el yo (que habla) y el otro (que es visto); entre el decir y el mostrar; entre los testimonios de «oídas» y los de «testigos oculares»; entre las palabras (escuchadas, citadas, inscritas) y los objetos o acciones (vistos, figurados, descritos); entre los canales sensoriales, las tradiciones de representación y los modos de experiencia. Podemos adoptar la terminología de Michel de Certeau y llamar al intento de describir estas experiencias una «heterología de la representación»<sup>7</sup>.

Este libro tiene todos los vicios de las secuelas y los suplementos. Se trata de una colección, de un informe del progreso de un proyecto incompleto, del registro de numerosos intentos de «imaginar la teoría», sin producir una «teoría de las imágenes». Es producto de muchas conversaciones y momentos, algunas lecturas fugitivas y una obsesión por tres preguntas básicas sobre las imágenes: ¿Qué son? ¿Cuál es su relación con el lenguaje? ¿Qué importancia tienen estas preguntas? Es decir, ¿por qué importa lo que sean las imágenes y cuál es su relación con el lenguaje?

A cualquiera que sea escéptico acerca de la necesidad de una teoría de la imagen y de dar imagen a la teoría, simplemente les pido que reflexionen sobre el lugar común de que vivimos en una cultura de la imagen, en una sociedad del espectáculo, en un mundo de semejanzas y simulacros. Estamos rodeados de imágenes; poseemos una abundancia de teorías sobre ellas, pero no parecen hacernos ningún bien. Saber qué están haciendo las imágenes, entenderlas, no parece darnos ningún poder sobre ellas. No me hago ilusiones de que este libro, ni cualquier otro, vaya a cambiar la situación. Quizá su principal tarea sea la de la desilusión, el abrir un espacio crítico negativo que revele cuán poco entendemos sobre las imágenes y de qué poco servirá un mero «entendimiento» de ellas. Las imágenes, como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están «fuera de nuestro control», o por lo menos fuera del control de «alguien» (las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes). Es por esto por lo que un libro que comienza preguntándose cómo imaginar la teoría, acaba reflexionando sobre la relación entre las imágenes y el poder: los poderes del realismo y la ilusión, de la publicidad de masas y de la propaganda. Entre medias, trata de especificar la relación entre las imágenes y el discurso, entendida, entre otras cosas, como una relación de poder.

La función educativa de este libro es doble. En primer lugar, por el lado práctico, trata de sugerir algunas cuestiones, problemas y métodos para un currículo que subraye la importancia de la cultura y el alfabetismo visual en su relación con el lenguaje y la literatura. Los desarrollos más recientes en la historia del arte, la teoría del cine y lo que podríamos llamar los «estudios culturales» hacen que la idea de un alfabetismo puramente verbal parezca cada vez más problemática. Una respuesta burocrática a este problema sería insistir en que los estudiantes cursaran una «doble licenciatura»

<sup>7</sup> M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, trad. de B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

en disciplinas textuales y visuales. La separación clara de las «facultades» (corporales y académicas) en base a una división sensorial y semiótica se está volviendo obsoleta y está siendo reemplazada por una idea de la educación humanística o liberal que se concentra sobre todo en todo el campo de las representaciones y la actividad representacional. Utilizo «representación» como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas / estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el «estar en lugar de o actuar por». Como todas las palabras clave, tiene sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas).

Por el lado teórico, al contrario, se trata de un libro implacablemente negativo. Mi objetivo no ha sido el de producir una «teoría de la imagen» (mucho menos una teoría de las imágenes), sino el de dar imagen a la teoría como una actividad práctica en la formación de representaciones. No he querido decidir la cuestión de qué son las imágenes, cómo se relacionan con las palabras y por qué esta relación es importante. Lo que más me ha interesado es demostrar cómo las respuestas recibidas a estas preguntas funcionan en la práctica y por qué establecer unas respuestas definitivas de tipo sistemático puede ser imposible. Puede que se trate de la introducción a una disciplina (el estudio general de las representaciones) que no existe y que nunca existirá. Si su solo logro es un ejercicio de-disciplinario que haga que la segregación de las disciplinas sea más difícil, con eso será suficiente.

El libro ha sido consecuencia de numerosos seminarios con nombres como «Imagen y texto», «Representación verbal y visual» o simplemente «Teoría de la imagen». Por tanto, se trata de una base pedagógica, de un libro que sirve para promover los experimentos en el aula. Para aquellos profesores a los que le interese la manera de enfrentarse a la confluencia de la cultura visual y la verbal en el aula, el capítulo sobre los estudios comparativos en la literatura y las artes visuales («Más allá de la comparación») plantea algunas sugerencias metodológicas, tanto positivas como negativas. Los que estén interesados sobre todo en la parte literaria y textual de la teoría de la imagen, en los lugares de las imágenes, el espacio, la éfrasis, la descripción, los esquemas y las figuras del texto, deberían dirigirse a la sección sobre «Imágenes textuales». Asimismo, los historiadores del arte y estudiosos del campo visual encontrarán que la sección titulada «Textos pictoriales» afronta de forma más directa sus intereses. Finalmente, a los que les interese lo que las representaciones hacen, las secciones finales sobre las imágenes, el poder y la esfera pública son las más recomendadas.

Dado que este libro se concibe como un complemento práctico para el estudio comparativo de las representaciones verbales y visuales, he tratado de hacer que los ensayos sean tan asequibles como resulte posible, reduciendo el lenguaje técnico a lo mínimo. Alguna repetición en los argumentos parece inevitable y no sirve de nada negar que se trata de una colección de ensayos en un estado de desarrollo muy irregular, que reflejan una serie de ocasiones muy diferentes.

También soy consciente de que este libro no alcanza tan lejos como apunta. He tratado de plantear lo que llamo el «problema imagen / texto» en diversos campos que atraviesan medios y modos de representación, desde la Antigüedad a nuestros días. En gran medida, he tenido que apoyarme en el trabajo de otros, he tenido que especular cuando la certeza parecía imposible, y que conformarme con plantear aquellas preguntas cuyas respuestas escapan a mi competencia. Por tanto, se trata de un libro que probablemente ofenderá a muchos especialistas: a los historiadores del arte porque no cree que la historia de la pintura occidental como una de las bellas artes sea la única clave para entender los cuadros; a los historiadores del cine porque va a parecer que muchos de los problemas del libro ya se habían resuelto desde los estudios sobre cine; a los filósofos porque tiende a leer los libros de filosofía en busca de ilustraciones; a los estudiosos de la literatura porque interpreta de forma excesivamente literal su deseo de una presencia sensual y corpórea en la representación literaria; a los críticos «críticos» o radicales porque resulta demasiado ahistórico y formalista; a los formalistas porque se interesa demasiado por la historia y la ideología. Lo que espero es que algunos especialistas tomen las preguntas sin respuestas como provocadoras, y no como meras provocaciones, y que consideren las especulaciones como algo que llama a una mayor experimentación y refinamiento. En lo que respecta al lector menos especializado, lo que espero es que un libro que consigue conectar a William Blake, Wittgenstein y Spike Lee no les resulte del todo carente de interés.



## I. Teoría de la imagen

Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. Lo que tenemos es toda una serie de disciplinas: la semiótica, las investigaciones filosóficas sobre el arte y la representación, los estudios de cine y medios de masas, los estudios comparativos en las artes, que convergen en el problema de la representación pictórica y la cultura visual.

Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. Pero supongamos que invirtiéramos las relaciones de poder entre el «discurso» y el «campo» y tratáramos de *dar imagen (picture)* a la teoría. El siguiente trío de ensayos es un intento de hacerlo desde tres ángulos diferentes. El giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo. Mira a las imágenes «en» la teoría y a la propia teoría como una forma de dar imagen (*picturing*). Por otro lado, las «metaimágenes» (*metapictures*) miran a las imágenes «en tanto que» teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas. «Más allá de la comparación» examina la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría, fundamentalmente binaria, sobre esa relación, con una imagen dialéctica, la figura de la «imagentexto».

## EL GIRO PICTORIAL

Todos los impulsos de los medios de comunicación  
alimentaban el circuito de mis sueños.  
Imagina unos ecos. Imagina una imagen compuesta  
a imagen y semejanza de las imágenes.  
Era así de complejo.  
Don DELILLO, *Americana*, 1971

Richard Rorty ha descrito la historia de la filosofía como una serie de «giros» en la que «un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer»:

La idea de que a la filosofía antigua y medieval le preocupaban las *cosas*, a la filosofía desde el siglo diecisiete hasta el siglo diecinueve le preocupaban las *ideas* y a la escena filosófica ilustrada contemporánea le preocupan las *palabras*, resulta bastante plausible.

La última etapa en la historia de la filosofía de Rorty es lo que él llama «el giro lingüístico», un proceso con complejas repercusiones en otras disciplinas de las ciencias humanas. La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de «textualidad» se han convertido en la *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son «discursos». Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje<sup>1</sup>.

La relación entre estos cambios en el discurso intelectual y académico y, aún más, lo que éstos tienen que ver con la vida cotidiana y el lenguaje común, no resulta para nada evidente. Pero sí parece quedar claro que aquello sobre lo que los filósofos hablan está

<sup>1</sup> Véase R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 263 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. de J. Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1989] y la anterior colección de ensayos editada por Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

experimentando otro cambio y que, de nuevo, éste está acarreado una transformación en otras disciplinas de las ciencias humanas y en la esfera de la cultura pública que se relaciona de forma compleja con él. Me gustaría llamar a este giro «el giro pictorial». En la filosofía angloamericana podemos encontrar versiones de este giro desde mucho antes, en la semiótica de Charles Peirce y posteriormente en los «lenguajes del arte» de Nelson Goodman. Ambos volúmenes se dedican a explorar las convenciones y códigos que subyacen a los sistemas simbólicos no lingüísticos y, lo que es más importante, ninguno de los dos parte de la premisa de que el lenguaje es paradigmático para el significado<sup>2</sup>. En Europa lo podríamos identificar con la investigación fenomenológica sobre la imaginación y la experiencia visual; o con la «gramatología» de Derrida, que descentra el modelo «fonocéntrico» del lenguaje llamando la atención sobre las huellas visibles y materiales del lenguaje; o con la exploración sobre la modernidad, la cultura de masas y los media visuales de la Escuela de Frankfurt; o con la insistencia de Michel Foucault en trazar una historia y teoría del poder / saber que desvelara la ruptura entre lo discursivo y lo «visible», lo que se puede ver y lo que se puede decir, como el cisma fundamental en los regímenes escópicos de la modernidad<sup>3</sup>. Sobre todo, situaría la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, especialmente en la aparente paradoja de una carrera filosófica que comenzó con una «teoría pictórica» del significado y acabó con la aparición de una especie de iconoclastia, una crítica de la imagen que le llevó a renunciar a su anterior pictoricismo y a decir: «Una figura nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnosla inexorablemente»<sup>4</sup>. La determinación de Rorty por «expulsar la metáfora visual, y en particular la metáfora del espejo, fuera de nuestro lenguaje por completo»<sup>5</sup> resuena con la iconofobia de Wittgenstein y la ansiedad general de la filosofía lingüística acerca de la representación visual. Me gustaría sugerir que esta ansiedad, esta necesidad de defender «nuestra habla» contra «lo visual», es un síntoma claro de que está teniendo lugar un giro pictorial<sup>6</sup>.

Por supuesto, no pretendo decir que todos estos encuentros con la representación visual se puedan reducir a una sola tesis, ni que todas las ansiedades acerca de «lo vi-

<sup>2</sup> Otra línea de desarrollo importante sería el intento de S. Cavell en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, de abordar el cine americano y la pintura moderna desde el marco filosófico del romanticismo angloamericano.

<sup>3</sup> Aquí me hago eco del análisis del método de Foucault que se ofrece en G. Deleuze, *Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988 [ed. cast.: *Foucault*, trad. de J. Vázquez, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007]. Véase, sobre todo, el capítulo «Strata of Historical Formations: The Visible and the Articulate (Knowledge)», pp. 47-69. Sobre la idea de «régimen escópico», véase M. Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-27, y J.-F. Lyotard, *Discourse / Figure*, París, Klincksieck, 1971 [ed. cast.: *Discurso, figura*, trad. de J. Elías, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].

<sup>4</sup> L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. de G. E. M. Ascombe, Nueva York, Macmillan, 1953, I, p. 115 [ed. cast.: *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 2004]. Sobre este problema, en mayor profundidad, véase mi ensayo «Wittgenstein's Imagery and What It Tells Us», *New Literary History* 19, 2 (invierno 1988), pp. 361-370.

<sup>5</sup> Rorty, *Mirror of Nature*, cit., p. 371.

<sup>6</sup> Charles Altieri sugiere que esta «ansiedad» tiene que ver con el descubrimiento por parte de Wittgenstein de que «la filosofía analítica en sí se basa en una noción radicalmente pictórica de la autoevidencia y la representabilidad». Correspondencia con el autor, octubre, 1992.

sual» sean iguales. Lo que pretende Rorty es sacar a la filosofía de su obsesión por la epistemología y, en particular, de su obsesión con el modelo de la imagen como una figura de transparencia y realismo representacional. Para él, el «espejo» es la tentación del cientificismo y el positivismo. Por el contrario, para la Escuela de Frankfurt, el régimen de lo visual está asociado a los medios de masas y a la amenaza a la cultura que supone el fascismo<sup>7</sup>. Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un «paradigma» y una «anomalía», apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver, quizá incluso como el objeto de su propia «ciencia», lo que Erwin Panofsky llamó «iconología». La manera más fácil de explicar todo esto es decir que, en lo que se suele llamar la era del «espectáculo» (Debord), de la «vigilancia» (Foucault) y de la fabricación extendida de imágenes, aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas.

El estudio de las artes visuales no se ha quedado al margen de estos procesos, pero tampoco se ha situado en la vanguardia. En particular, la historia del arte angloamericana apenas ha comenzado a tomar conciencia de las consecuencias del giro lingüístico. Mientras que en Francia figuras como Louis Marin y Hubert Damisch avanzaban una historia del arte estructuralista, la historia del arte angloamericana seguía concentrándose en problemas sociológicos (sobre todo en el estudio de los patronos) y en evitar la teoría como a una plaga<sup>8</sup>. Hizo falta el trabajo de un estudioso literario rebelde como Norman Bryson para traer las últimas noticias de Francia y despertar a la historia del arte de su estupor dogmático<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Irónicamente, lo más parecido a una síntesis del pensamiento de Rorty y el de la Escuela de Frankfurt sobre el régimen de lo visual se encuentra en el ensayo de M. Heidegger «Die Zeit des Weltbildes», traducido como «The Age of the World Picture» por W. Lovitt, en Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1977, pp. 115-154 [ed. cast.: *Caminos de bosque*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Madrid, Alianza Editorial, 2008].

<sup>8</sup> Damisch ya apuntó hace casi veinte años que después de «el gran periodo de Riegl, Dvorak, Wölfflin y otros», la historia del arte «ha demostrado ser totalmente incapaz de renovar sus métodos y, sobre todo, de tomar en cuenta las posibles contribuciones de las líneas de investigación más avanzadas». Esta primera «línea» de investigación a la que se refiere Damisch es la lingüística. Véase «Semiotics and Linguistics», en T. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign*, Holanda, Peter de Ridder, 1975, p. 29.

<sup>9</sup> En este sentido, Bryson ha hecho por la historia del arte angloamericana algo parecido a lo que Jonathan Culler hizo por la crítica literaria angloamericana diez años antes. Sin embargo, debería subrayar que así es como veo la forma institucional de los últimos acontecimientos en la historia del arte americana dentro de la academia. Una descripción más amplia tendría que dar cuenta de la obra de autores que han roto moldes, como Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Rosalind Krauss, Ronald Paulson y Leo Steinberg (así como de su ambigua recepción académica). También tendría que mencionar la influyente obra de T. J. Clark y Michael Fried, que de

Ahora que la historia del arte está despierta, o por lo menos ha despertado al giro lingüístico, ¿qué es lo que hará? Las alternativas son predecibles y las revistas académicas ya están llenas de ellas, se descubre que las artes visuales son «sistemas de signos», formados por «convenciones», que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de «textualidad» y «discurso»<sup>10</sup>. Sin embargo, la propia resistencia de las artes visuales al giro lingüístico, sugiere una alternativa más interesante. Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en forma de un desafío para dar cuenta de su principal objeto teórico –las representaciones visuales–, el cual podría ser utilizado por otras disciplinas en las ciencias humanas. Ocuparse de las obras maestras de la pintura occidental, claramente, no será suficiente. Será necesario llevar a cabo una crítica amplia e interdisciplinar, que tome en cuenta otros esfuerzos paralelos, como la larga lucha de los estudiosos cinematográficos por obtener una mediación adecuada entre los modelos lingüísticos e imagísticos para el cine, y por situar el medio cinematográfico en el contexto de la cultura visual.

Si nos preguntamos por qué este giro pictorial parece estar sucediendo ahora, en lo que a menudo se tilda de era «posmoderna», en la segunda mitad del siglo veinte, nos encontramos con una paradoja. Por un lado, parece ser obvio que la era del vídeo y la tecnología cibernética, la era de la reproducción electrónica, ha producido nuevas formas de simulación e ilusionismo visual con un poder sin precedentes. Por otro lado, la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el «poder de las imágenes» pueda destruir finalmente incluso a sus creadores y manipuladores, es tan antiguo como la producción de imágenes misma<sup>11</sup>. La idolatría, la iconoclastia, la iconofilia y el fetichismo no son fenómenos exclusivamente «posmodernos». Lo que diferencia a nuestro momento es precisamente esta paradoja. La fantasía de un giro pictorial, de una cultura

formas muy diferentes han sometido los lenguajes teóricos de la historia del arte a la presión más intensa que han sufrido desde los sesenta y principios de los setenta. Véanse mis observaciones sobre el debate entre Clark y Fried en el capítulo 7.

<sup>10</sup> Un recuento fiable de estos desarrollos aparece en M. Bal y N. Bryson, «Semiotics and Art History», *Art Bulletin* 73, 2 (junio 1991), pp. 174-208. Bal y Bryson argumentan que la semiótica va más allá del giro lingüístico, para llegar a una «teoría transdisciplinar» que «evitará el prejuicio de privilegiar el lenguaje» cuando hable de la cultura visual: «En lugar de un giro lingüístico, proponemos un giro semiótico para la historia del arte» (p. 175). Como se verá en lo que sigue (y en el capítulo 3, «Más allá de la comparación»), me mantengo escéptico respecto a las posibilidades de la transdisciplinariedad y respecto a las de evitar un «prejuicio» o alcanzar la neutralidad en los metalenguajes de la representación. Aunque siento mucho respeto por los logros de la semiótica y la utilizo muy a menudo, estoy convencido de que los mejores términos para describir las representaciones, ya sean artísticas o no, se encuentran en la vernácula inmanente de las propias prácticas representativas. Por supuesto, en ocasiones el lenguaje de la semiótica se cruza con esta vernácula (pensemos, por ejemplo, en la idea de «icono»). Estos cruces ponen de manifiesto aún más que los metalenguajes técnicos de la semiótica no ofrecen un vocabulario científico, transdisciplinar e imparcial, sino una serie de nuevas figuras o imágenes teóricas que en sí mismas deben ser interpretadas.

<sup>11</sup> Sobre las versiones tradicionales de estas ansiedades, véase mi *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, donde se estudian en más profundidad. Véase también D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global. La «aldeas globales» de Marshall McLuhan es actualmente un hecho y no precisamente uno del que podamos derivar ningún consuelo. La CNN nos ha demostrado que una población supuestamente despierta y educada (por ejemplo, el electorado americano) puede ser testigo de la destrucción masiva de una nación árabe como si contemplara poco más que un melodrama televisivo espectacular, que incluso contiene una simple narrativa del triunfo del bien sobre el mal, y que se borra rápidamente de la memoria pública. Aún más notable que la capacidad de los media de permitir que una «nación más amable y delicada» aceptara la destrucción de personas inocentes sin culpa o remordimientos, fue su capacidad de utilizar el espectáculo de esa destrucción para exorcizar y borrar toda la culpa y la memoria de una guerra espectacular *previa*. Tal como George Bush declaró acertadamente: «El espectro de Vietnam ha sido enterrado para siempre en la arena del desierto de la península Arábiga». O quizá sea mejor la forma en que lo apuntó Dan Rather, yuxtaponiendo imágenes de archivo de un helicóptero despegando desde la embajada americana en Saigón, con imágenes en directo de un helicóptero aterrizando en la embajada americana en Kuwait City: «Por supuesto», dijo Rather, «una imagen no lo dice todo...»<sup>12</sup>.

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la «presencia» pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», basándose sólo en un modelo textual<sup>13</sup>. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.

El renovado interés actual por la obra de Panofsky es un claro síntoma del giro pictorial. El rango magistral de Panofsky, su capacidad para moverse con autoridad desde el arte antiguo al moderno, de tomar prestadas ideas provocativas y reveladoras de la filosofía, la óptica, la teología, la psicología y la filología, lo convierten en un modelo y punto de partida inevitable para dar cuenta de lo que ahora llamamos «cultura visual». Resulta aún más significativo que la obra de Panofsky no está sólo sujeta a una

<sup>12</sup> Sobre este tema, véase el capítulo 13, «De la CNN a JFK».

<sup>13</sup> Esta versión negativa del giro pictorial ya estaba latente en el descubrimiento de que la semiótica construida sobre el modelo del signo lingüístico podría ser incapaz de lidiar con el icono, el signo de la semejanza, precisamente porque (como apunta Damisch) «el icono no es necesariamente un signo» (Sebeok, *op. cit.*, p. 35).

reverencia inerte, sino que se convierte en el centro de acaloradas discusiones en la historia del arte. ¿Se trata realmente del «Saussure de la historia del arte», como Giulio Argan dijo una vez? ¿O es meramente un «pintoresco episodio del modernismo temprano» en el «lúgubre laberinto» de la historia del arte alemana y neokantiana, como sugirió Donald Preziosi? ¿Ha conseguido la iconología de Panofsky ser algo más que una «criptografía para aprender de memoria» que refuerza la insularidad de una de las disciplinas más retrógradas de las humanidades? ¿O, como sugieren sus entusiastas editores de Zone Books, fue él quien se anticipó a Foucault produciendo una «arqueología» de la representación occidental que superaba con creces el alcance habitual de los estudios de historia del arte»<sup>14</sup>?

Todas estas afirmaciones contienen algo de verdad. Sin duda, todo tipo de rutinas disciplinares de lo más aburridas se han apropiado de Panofsky; sin duda, el contexto intelectual de su pensamiento podría entenderse mejor de lo que se entiende; sin duda, su iconología hubiera sido mejor si se hubiera familiarizado con la semiología de Mukarovsky; y, sin duda, será mucho más del gusto contemporáneo después de que Preziosi consiga «pasarle por el filtro de Nietzsche»<sup>15</sup>. A pesar de todo, la potencia que aún conserva su ensayo clásico de 1924 «La perspectiva como forma simbólica» (que ahora está disponible en inglés con una nueva traducción clara y elegante y una magistral introducción de Christopher Wood) es extraordinaria. Este ensayo sigue siendo un paradigma central de cualquier intento ambicioso de elaborar una crítica general de la representación pictórica. La gran historia sintética del espacio, la percepción visual y la construcción pictórica de Panofsky aún no ha sido igualada, ni en su alcance, ni en el matiz de sus detalles. De nuevo, se nos recuerda que no se trata simplemente de una historia de la invención de la perspectiva en el Renacimiento, sino que da un recuento del espacio pictorial que va desde la Antigüedad hasta el presente, el cual incluye a Euclides y Vitruvio en un extremo, y a El Lissitzky y Ernst Mach al otro. Panofsky consigue elaborar una historia multidimensional del pensamiento religioso, científico y filosófico occidental, centrándose exclusivamente en la figura del cuadro entendido como el símbolo concreto de un complejo campo cultural de lo que Foucault podría haber llamado lo «visible y articulable». Además, esta historia se apoyaba en lo que, en tiempos de Panofsky, era la explicación psicofisiológica más avanzada de la experiencia visual. Panofsky argumentaba que la perspectiva renacentista no se correspondía con la «experiencia visual real» tal como se entendía científicamente a principios del siglo veinte, pero tampoco con la forma de entenderla intuitivamente en el siglo dieciséis o en la Antigüedad. Panofsky describe

<sup>14</sup> Según la cubierta de la edición de Zone Books de *Perspective as Symbolic Form*, S. Kwinter (ed.), trad de C. S. Wood, Cambridge MA, Zone Books, 1991; de aquí en adelante citaré las referencias a este volumen señalando su página. Véase Argan en *The Languages of Images*, W. J. T. Mitchell (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1980, y D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 112. La arremetida de Preziosi en este libro contra el libro de M. A. Holly *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984, fue la salva con la que se inauguró la actual controversia respecto a Panofsky.

<sup>15</sup> Véase Preziosi, *op. cit.*, p. 121.

la perspectiva como «una abstracción sistemática de la estructura del... espacio psicofisiológico» (p. 3) y sugiere un vínculo entre «las ideas psicológicas más modernas» sobre la percepción visual y los experimentos pictoriales de Mondrian y Malevich.

Lo que queda por resolver en el ensayo sobre la perspectiva de Panofsky, así como en su método iconológico en general, es la cuestión del espectador. Panofsky se mantiene ambiguo sobre exactamente qué es lo que constituye el sujeto de su historia<sup>16</sup>. Su argumento evita continuamente los preceptos y las prácticas de la representación pictórica, apelando a transformaciones en las «impresiones visuales subjetivas» (p. 33) y dejando caer frases sobre la «percepción» de una «época» —como si el periodo histórico fuera algo que pudiera percibirse visualmente o como si en sí mismo éste pudiera describirse como un sujeto que percibe (p. 6)—. En ocasiones, Panofsky habla como si la percepción visual tuviera una historia que se pudiera leer directamente a partir de las convenciones pictóricas que la expresan en «formas simbólicas». Otras veces, trata la visualidad como un mecanismo natural y fisiológico que se sitúa al margen de la historia, un mecanismo que la óptica antigua entendió intuitivamente y que la psicofisiología moderna está en camino de entender científicamente. El lenguaje filosófico de Panofsky, al hablar de «sujeto» y «objeto» (en lugar de, por ejemplo, «individuo» y «mundo», o «yo» y «otro»), sólo sirve para aumentar la confusión, al replicar las figuras ópticas de la perspectiva como los términos fundamentales de la epistemología<sup>17</sup>. Paradigmáticamente, el «sujeto» es un espectador, el «objeto» de una imagen visual. La visión, el espacio, las imágenes del mundo y las imágenes del arte se juntan para formar un gran tejido de «formas simbólicas» que sintetizan el *kunstwollen* de cada periodo histórico. Sin embargo, si se quiere que el giro pictorial culmine la ambición de Panofsky de elaborar una iconología crítica, parece evidente que será necesario des-  
bacer este tejido, no seguir elaborándolo.

Un notable intento de desenmarañar el hilo del espectador de las grandes narrativas de la historia del arte se ofrece en el libro de Jonathan Crary *Las técnicas del observador*. Me gustaría comentar este libro detenidamente por varias razones diferentes. En primer lugar, se sitúa muy conscientemente en relación a los problemas generales que plantea la iconología de Panofsky y en particular a los que plantea el ensayo sobre la perspectiva, con su entramado de cuestiones sobre la representación visual y de descripciones científicas de la percepción visual como una actividad corporal y mental.

<sup>16</sup> La mejor crítica al argumento de Panofsky en el ensayo sobre la perspectiva se encuentra en J. Snyder, «Picturing Vision», en Mitchell, *op. cit.*

<sup>17</sup> En este sentido, me he acercado al argumento de Michael Podro al defender que, en un sentido fundamental de figuración discursiva, Panofsky sí cree en la universalidad de la perspectiva. Véase el comentario de Podro sobre la correspondencia de la perspectiva de Panofsky y la epistemología kantiana en *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 188-189, y mi ensayo «Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition», *Works and Days* 11, 12 (primavera-otoño 1988), reeditado en *Image and Ideology in Modern / Postmodern Discourse*, D. Downing y S. Bazargan (eds.), Albany, NY, State University of New York Press, 1991, pp. 321-330. La excelente introducción de Christopher Wood al ensayo de Panofsky también da cuenta de este «doble sentido» entre «el arte y la visión del mundo» en Panofsky y demuestra que «la perspectiva... es lo que hace posible la metáfora de una *Weltanschauung*, una visión del mundo», Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, cit., pp. 21, 13).

Discusiones en torno a Panofsky

En segundo lugar, se sitúa en una relación crítica con la historia del arte, insistiendo en la importancia de una crítica de la cultura visual que otorgue una posición central a los modelos de espectador. Finalmente, el libro de Crary ilustra, con algunas de sus limitaciones y sus excesos, ciertas dificultades crónicas en la noción misma de historizar y teorizar la actividad del espectador, demostrando lo difícil que es salirse de las totalidades especulares de la iconología de Panofsky. Ofrezco esta crítica no porque crea que he resuelto todos los problemas con los que se encontró Crary, sino porque me parece que se trata de una tarea emprendida en común, que aún se encuentra en su estadio más temprano y tentativo.

Crary quiere escribir un libro sobre «la visión y su construcción histórica» (p. 1), pero hasta cierto punto quiere separar esa historia de lo que sería un «recuento de cambios en las prácticas representacionales» (p. 5). Pasando por alto lo que él llama las «narrativas centrales» de la historia del arte –el abandono del modelo de visión «renacentista, perspectivista o normativista» señalado por la llegada del modernismo artístico en las décadas de 1870 y 1880–, Crary llama nuestra atención sobre «cambios sistémicos» anteriores en los discursos de la psicología, la fisiología y la tecnología óptica. El argumento central de este libro es que «un nuevo tipo de observador tomó forma en Europa» durante las primeras décadas del siglo diecinueve. Según Crary, el observador de los siglos diecisiete y dieciocho era una figura incorpórea cuya experiencia visual se basaba en el modelo de las «relaciones incorpóreas de la cámara oscura». En el siglo diecinueve, este observador adquirió un cuerpo. Los fenómenos psicofisiológicos, como las imágenes retinianas, sustituyen los paradigmas de la óptica física, y nuevos aparatos ópticos, como el estereoscopio y el fenacquistiscopio, surgen de «una abstracción y reconstrucción radical de la experiencia óptica» (p. 9).

Crary utiliza algunos ejemplos impactantes para ilustrar este cambio en la manera científica de entender la experiencia visual: uno representativo será su comentario sobre la forma en que Goethe *cierra* la apertura en la cámara oscura para contemplar los colores «fisiológicos» que flotan y se transforman en la oscuridad resultante y su detallada descripción del estereoscopio como una especie de transición entre el espacio (ob)sceno del teatro y los fragmentos euclidianos del «espacio de Riemann» (pp. 126-127). Crary también ofrece algunas advertencias importantes sobre la teoría y el método. Previene contra la tendencia (característica de los primeros estudios sobre cine) a simplemente «leer» la historia del espectador a partir de los aparatos ópticos, en una especie de determinismo tecnológico. Apunta que «la posición y la función de la técnica es una variable histórica» (p. 8) y que la cámara oscura pudo no haber ocupado la misma posición en la manera de entender la visión en el siglo dieciocho que el estereoscopio ocupó en el diecinueve. Sobre todo, parece ser consciente de que el concepto de «observador» y de una «historia de la visión» está plagado de problemas teóricos: puede que no exista ningún «observador del siglo diecinueve», sólo el «efecto de un sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales radicalmente heterogéneo» (p. 6). Puede que no haya ninguna «verdadera historia» de este sujeto, sólo una retórica que moviliza ciertos materiales del pasado para provocar un efecto sobre el presente (p. 7).

Sin embargo, Crary también cae en algunas de las trampas más comunes de la iconología, sin prestar suficiente atención a sus propias advertencias contra la excesiva generalización y las pretensiones de verdad categóricas. Su recuento de aparatos ópticos y experimentos fisiológicos, modesto e interesante, se infla rápidamente hasta convertirse en «una transformación demoledora en la forma de concebir el observador», un «conjunto hegemónico de discursos y prácticas en el que la visión tomó forma», un «modelo dominante del observador en el siglo diecinueve» (p. 7). ¿Dominante para quién? ¿Hegemónico en qué esfera? ¿Demoledora en qué fronteras sociales? Crary ni siquiera puede plantear, y mucho menos responder, estas preguntas, porque no muestra ningún interés por la historia empírica del espectador, por el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana, ni por el cuerpo del observador / espectador en tanto que marcado por su género, clase o etnia. «Por supuesto», nos dice, «no había un único observador en el siglo diecinueve, ningún ejemplo que se pueda localizar empíricamente» (p. 7). La primera parte de la frase es obvia y verdadera; la segunda es falsa si lo que Crary quiere decir es que no podemos acceder a ningún ejemplo de la actividad del espectador –de qué es lo que le gustaba mirar a la gente, cómo describía lo que veía, cómo entendía su experiencia visual, ya fuera con respecto a imágenes o a los espectáculos de la vida cotidiana–. El escepticismo de Crary respecto a «un único observador en el siglo diecinueve» le lleva a concluir, contra toda lógica, que no hay ningún observador, excepto en el «modelo dominante» que ha sacado de la óptica fisiológica y la tecnología óptica<sup>18</sup>.

Aún más curiosa es la función histórica determinante que le atribuye a este «cambio» tan especializado en la actividad del espectador. El observador transformado que en una página es descrito como un mero «efecto» se convierte, en un abrir y cerrar de ojos, en la causa fundamental de enormes procesos históricos: «La pintura moderna de las décadas de 1870 y 1880 y el desarrollo de la fotografía después de 1839 se pueden entender como síntomas tardíos o consecuencias de este crucial cambio sistémico que ya hacia 1820 estaba bien avanzado» (p. 7). Cuando Crary habla de estos «cambios sistémicos», «vacíos» y «rupturas», es cuando más convencional suena, más atrapado en ideas recibidas. La retórica de la ruptura y la discontinuidad le fuerza a defender estos argumentos que se presentan en la guisa de la particularidad

<sup>18</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990 [ed. cast.: *Las técnicas del observador*, trad. de F. López, Murcia, Cendeac, 2008]; de aquí en adelante citaré las referencias a este volumen señalando su página. Crary apunta a que existen «prácticas de visión» que quedan más allá del alcance de su estudio, pero continuamente las asimila a su «modelo dominante», caracterizándolas como «formas marginales y locales mediante las cuales las prácticas de visión dominante eran resistidas, redirigidas o constituidas de forma imperfecta» (p. 7). El problema de esta formulación es que toda la heterogeneidad de la experiencia visual queda preordenada para ajustarse a un modelo «dominante / resistente» o «universal / local», y además Crary nunca ofrece verdaderos argumentos para defender su «modelo dominante», lo que constituye un problema más fundamental. Su versión del observador del siglo diecinueve podría haber sacado provecho de ciertos trabajos recientes sobre las primeras audiencias cinematográficas, sobre todo del libro de C. Musser *History of the American Cinema*, vol. 1: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, MacMillan, 1990, y el de M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

histórica y la resistencia a la «homogeneidad» y la «totalidad», pero de hecho acaban produciendo justo aquello que tratan de evitar. Su afirmación de que las «similitudes» entre la fotografía y otros tipos de imágenes anteriores son sólo aparentes es un buen ejemplo de esto: «La enorme ruptura sistémica de la que la fotografía es sólo una parte hace que tales similitudes resulten insignificantes. La fotografía es un elemento que aparece en un terreno nuevo y homogéneo... en el que el observador queda encastrado» (p. 13).

Aunque el vocabulario provenga de Foucault, la tendencia hacia una narrativa maestra y totalizante que atraviese todos los estratos, ejerciendo su fuerza sobre «una sola superficie social», se acerca más al idealismo alemán del que está imbuido el ensayo sobre la perspectiva de Panofsky —justamente el tipo de cosas que Foucault trataba de dejar atrás—. Pero el Foucault de Crary, con un increíble salto histórico hacia atrás, resulta haber influido en la principal ascendencia filosófica de Panofsky: «La lectura de la Ilustración de Ernst Cassirer, aunque ahora esté pasada de moda, nos recuerda claramente a ciertas partes de la caracterización del “pensamiento clásico” de Foucault» (p. 56). Resulta revelador que Crary comience contextualizando su propia situación histórica en los términos del ensayo sobre la perspectiva de Panofsky, es decir, «en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imaginaria medieval de la perspectiva renacentista» (p. 1). Igualmente revelador resulta que su «cambio sistémico» se apoye en la narrativa maestra de *El espejo y la lámpara* de M. H. Abrams, una historia literaria claramente idealista del Romanticismo inglés y alemán, que por lo general se considera como una pieza de museo importante para los estudios literarios, una historia que debe ser criticada y reescrita, no citada como si su autoridad sirviera para confirmar lo dicho. El momento crucial ocurre cuando Crary comienza a describir al observador de la «cámara oscura» del siglo dieciocho en términos de «objetividad» y de la supresión de la «subjetividad» y (como era previsible) caracteriza al observador del siglo diecinueve como rebosante de subjetividad (véase la p. 9). Estos binomios precocinados de sujeto / objeto nos llevan a la conocida historia de la «abstracción» de la experiencia visual de su «observador humano», cuya visión queda progresivamente «alienada» y «cosificada» (véase p. 11) El signo más claro de que este libro revisita las conocidas rutas de la historia idealista es el modo en que absorbe todas las posibles teorías e historias del observador en una sola historia —no empírica y obstinada—, la de un observador puramente hipotético. Foucault, Adorno, Baudrillard, Benjamin, Debord, Deleuze y otros críticos coexisten felizmente en la construcción de esta historia especular; sus desacuerdos y discrepancias parecen desaparecer en la luz cegadora de este «modelo dominante» que ilumina un «terreno homogéneo».

En defensa de Crary, hay que decir que es mucho más difícil alejarse de las historias idealistas de la cultura visual de lo que podríamos imaginar. No queda siquiera claro que Foucault haya evitado del todo esta tentación. Cualquier reflexión teórica interesante sobre la cultura visual tendrá que dar cuenta de su historicidad y esto conllevará necesariamente un cierto grado de abstracción y generalización acerca de los espectadores y los regímenes visuales. Además, estas narrativas maestras y generalizadoras también tienen sus placeres y compensaciones, sobre todo cuando vienen de la

mano de un maestro como Panofsky, que sabía más sobre la historia de la cultura visual que Crary, yo y unos cuantos más juntos. La historia de Panofsky todavía parece fresca y desafiante, gracias a ser tan multidimensional, a estar compuesta de forma tan densa y a que su alcance es tan enorme y complejo. Cubre cuatro épocas diferentes (Antigüedad, Medioevo, Renacimiento y era moderna) con una cuadrícula discursiva que incluye la religión, la filosofía, la ciencia, la psicología, la fisiología y, por supuesto, la historia del arte. Pretende ser nada menos que una iconología crítica, un recuento autoteorizante de la cultura visual.

Por tanto, no es justo comparar el libro de Crary, y su historia en dos estadios «Romanticismo / modernismo», con la épica de la visualidad de Panofsky. El estándar es imposiblemente alto. Sin embargo, se trata de un estándar que tendremos que interrogar si queremos desarrollar una historia del arte crítica o una comprensión de la cultura visual contemporánea. ¿Podría ser, como sugiere Christopher Wood, que «la iconología, al final, no ha resultado ser una hermenéutica de la cultura particularmente útil», precisamente porque su *objeto* (la imagen visual) atrapa a su discurso y a su método en «semejanzas» tautológicas entre imágenes visuales y totalidades históricas? ¿Puede ser que la iconología, a diferencia de su prima metodológica, la «desintegradora» filología, sea incapaz de registrar los «cismas» en la cultura, las fracturas en la representación y la resistencia de los espectadores? Desde luego, Crary hace bien al identificar la historización de la visión y la actividad del espectador como el más profundo enigma para una iconología crítica. Puede que, después de todo, tenga razón al decir que estamos «en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imaginaria medieval de la perspectiva renacentista». No es de esto de lo que trata su libro (*Las técnicas del observador es sólo una «prehistoria» de la visualidad contemporánea*) y tampoco es algo que argumente, excepto para apuntar que las «imágenes generadas por ordenador» están «resituando la visión en un plano separado del observador humano» (p. 1). Dado que esta «resituación» y esta separación de la visión y lo «humano» lleva sucediendo, según el propio Crary, desde 1820, y teniendo en cuenta su parecido con la narrativa de Panofsky sobre la «racionalización de la imagen visual» en la perspectiva renacentista, nada de esto parece tan novedoso.

Por otro lado, tampoco es muy diferente de la narrativa paradójica a la que de forma tácita me he suscrito al localizar un «giro pictorial» en el pensamiento y la cultura contemporáneos que vuelve a poner en juego la mayoría de las iconomaquias arcaicas en las pantallas de una cultura visual electrónica global. Puede que los síntomas tecnológicos que Crary achaca a este giro, «el diseño por ordenador, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación por ordenador, el reconocimiento de imágenes robótico, el trazado de rayos, el mapeado de texturas, el control del movimiento, los cascos de entornos virtuales, las imágenes por resonancias magnéticas y los sensores de múltiple espectro», no se puedan describir como algo que separa a la visión de «lo humano», pero, desde luego, es cierto que han cambiado las condiciones bajo las que la visión humana se articula a sí misma y es fácil entender la ansiedad moral y política de Crary al invocar con nostalgia a «lo humano». La lista de tecnologías cibervisuales de Crary podría ser un catálogo de los efectos especiales de *Depredador* o *Ter-*

Tecnologías cibernéticas

minator de Arnold Schwarzenegger, un inventario de los aparatos que hacen que un espectáculo como la Operación Tormenta del Desierto, sea posible. El cociente poder / conocimiento de la cultura visual contemporánea, de los órdenes no discursivos de representación, resulta demasiado palpable, está demasiado inmerso en las tecnologías del deseo, de la dominación y la violencia, demasiado saturado de los restos de la cultura corporativa neofascista y global para poder ignorarlo. El giro pictorial no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar la pregunta.

No está nada claro que una versión revisada de la iconología de Panofsky sea la mejor manera de responder a esta pregunta. El problema ya está sugerido por la raíz de la propia palabra «iconología». Por un lado, se nos promete una ciencia de las imágenes discursiva, un control del icono por el logos; por el otro (como apunta Wood), ciertas imágenes y semejanzas persistentes se cuelean en ese discurso, haciéndole totalizar «imágenes del mundo» y «visiones del mundo». El icono en la iconología es como una memoria reprimida que regresa una y otra vez como un síntoma incontrolable.

Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalinguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en la que las imágenes tratan de representarse a sí mismas: una iconología en un sentido muy diferente del tradicional. Retomaré esta idea en el siguiente capítulo; mientras tanto, me gustaría recordar dos de los argumentos fundamentales de mi libro *Iconology*. El primero es que el gesto más importante para reconstruir la iconología es abandonar el deseo de arribar a una teoría científica y escenificar el encuentro entre el «icono» y el «logos» en relación a temas como el *paragone* de la pintura y la literatura y la tradición de las Artes Hermanas. En mi opinión, este gesto llevaría a la iconología mucho más allá del estudio comparativo del arte verbal y visual, hacia una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen. Por supuesto, existe una antigua tradición que defiende que el lenguaje es el atributo humano esencial: «El hombre» es el «animal que habla». La imagen es el medio de lo infrahumano, del salvaje, del animal «mudo», del niño, de la mujer, de las masas. Estas asociaciones son bien familiares, como lo es también la preocupante contradicción que defiende que el «hombre» ha sido hecho a imagen de su creador. Un argumento básico de mi libro *Iconology* fue que el nombre mismo de esta «ciencia de las imágenes» está marcado por las cicatrices de una antigua división y de una paradoja fundamental, que no pueden borrarse desde su interior.

El otro gesto clave para revivir la iconología es, como he sugerido, un encuentro mutuamente crítico con el discurso de la ideología<sup>19</sup>. Traté de llevar a cabo este encuentro en el último capítulo de *Iconology* a través de las figuras constitutivas (la cámara oscura y el fetiche) de la disertación de Marx sobre la ideología y la mercancía. Ahora quiero extender esa reflexión pasando desde el «aparato» de la ideología (es-

<sup>19</sup> El resto de este ensayo se basa, en gran medida, en mi artículo «Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition», citado en la nota al pie número 17. Inicialmente, escribí estas páginas como respuesta a la estimulante crítica a *Iconology* que ofrece Tim Erwin en el número especial sobre «Imagen e Ideología».

pecialmente sus figuras de conjuntos ópticos) a sus figuras teatrales, lo que llamaré (siguiendo a Geoffrey Hartman) «la escena del reconocimiento de la crítica»<sup>20</sup>.

Panofsky nos proporciona la «escena primordial» de su propia ciencia iconológica en el ensayo introductorio de sus *Estudios sobre iconología*: «Cuando algún conocido me saluda por la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde un punto de vista formal no es nada más que el cambio de ciertos detalles en una configuración que forma parte de un patrón general de colores, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual»<sup>21</sup>. La subsiguiente elaboración de esta escena como una jerarquía de percepciones cada vez más refinadas y complejas resulta familiar a todos los historiadores del arte: la percepción «formal» da lugar a (o es «sobrepasada» por) una «esfera de temática o significado», la identificación «factual» de los patrones formales como «objetos (caballero)», es decir, la cosa tiene un nombre. Panofsky asocia este nivel de experiencia «práctica» o «natural» de forma antropológica con los salvajes (los aborígenes australianos) y, a su vez, da paso a un nivel secundario de «temática convencional» o significado. El «descubrimiento de que levantar el sombrero representa un saludo tiene que ver con un campo totalmente diferente de interpretación». Finalmente, el saludo llega al nivel del símbolo cultural global: «Además de constituir un acontecimiento natural en el espacio y el tiempo, además de indicar de forma natural el ánimo o los sentimientos, además de indicar un saludo convencional, la acción de mi conocido puede revelar al observador experto todo aquello de lo que se compone su “personalidad”», una lectura que toma este gesto como «sintomático» de una «filosofía», un «bagaje nacional, social y educativo».

Estos cuatro términos —forma, motivo, imagen y símbolo— se solapan para construir un modelo tridimensional de interpretación que parte de la «descripción preiconográfica» de «contenidos primarios o naturales», para llegar al «análisis iconográfico» de «contenidos secundarios o convencionales», pasando después a la «interpretación iconográfica» del «contenido o significado intrínseco», al mundo (iconológico) de los «valores simbólicos» (p. 14). El movimiento va desde la superficie a la profundidad, desde las sensaciones a las ideas, de los particulares inmediatos a una revelación sobre la forma en que «tendencias esenciales de la mente humana» quedan expresadas por *temas y conceptos* específicos» (p. 15, las cursivas son de Panofsky).

Hay muchas razones para aceptar la naturalidad de la escena del saludo como punto de partida para explicar la pintura. El encuentro visual y silencioso, el gesto con el que se levanta el sombrero, el motivo de la «gestualidad» en sí, pueden parecer simplemente inevitables como ejemplos básicos, ya que consiguen captar una de las características principales de la pintura de historia occidental: el lenguaje del cuerpo humano como vehículo de la significación narrativa, dramática y alegórica. También

<sup>20</sup> G. Hartman, *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 253-264.

<sup>21</sup> E. Panofsky, «Iconography and Iconology», en *Studies in Iconology*, Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 3 [ed. cast.: *Estudios sobre iconología*, trad. de B. Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1992]. Véase la referencia que hace Joan Hart a que Panofsky basó esta escena en otra parecida que aparece en los escritos de K. Mannheim, en «Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation», *Critical Inquiry* 19, 3 (primavera 1993), pp. 534-566.



podemos mirar hacia adelante a la descripción que ofrece Michael Fried de la gestualidad en la *pintura y escultura del modernismo*, para reforzar la idea de que la escena de Panofsky es inevitable y natural<sup>22</sup>. Pero supongamos que resistimos estas inevitabilidades naturales y cuestionamos la escena en sí: ¿de qué nos podríamos dar cuenta?

En primer lugar, de la banalidad y del interés mínimo que tiene la escena, vacía y típica, un emblema de algo así como «la civilidad burguesa», el reconocimiento mutuo y *pasajero* de sujetos que no tienen ningún interés el uno en el otro, que *no se dicen nada*, y que prosiguen con sus asuntos. Por supuesto, el ejemplo no es importante; *ejemplifica*, escenifica, hasta hace alarde de su insignificancia, de su ausencia de importancia. No se merece un escrutinio descarnado y quisquilloso, ni un juicio. No tiene la suficiente dignidad para ser el sujeto de un cuadro, ninguna gran historia, épica o alegoría tiene lugar. Está ahí sólo para ejemplificar las características *mínimas* de la comunicación y representación visual, proporciona una base desde la que medir formas de representación visual más complejas e importantes.

En segundo lugar, de la transformación de este simple encuentro social (los dos hombres que se cruzan en la calle) en un encuentro entre un sujeto y un objeto (la percepción y «lectura» de una imagen, un cuadro) y finalmente en el encuentro entre dos «objetos» de representación (las dos figuras que se cruzan —los «caballeros»—, escenificadas para nosotros en la «escena teórica» de Panofsky). «Transfiriendo los resultados de este análisis desde la vida cotidiana a una obra de arte» (p. 5), encontramos «los mismos tres estratos», formas como objetos; objetos como imágenes; e imágenes como símbolos. Panofsky saludando a un conocido en la calle se convierte en la figura de su encuentro con un cuadro individual; la «escena» del saludo entre el iconólogo y el icono se convierte en el paradigma de la ciencia de la iconología.

En tercer lugar, de la construcción de una estructura jerárquica utilizada como una secuencia narrativa que va desde lo simple a lo complejo y de lo trivial a lo importante, de lo natural a lo convencional, del conocimiento «práctico» al «literario» o «filosófico», del entendimiento analítico al sintético, de la confrontación primitiva y salvaje al encuentro intersubjetivo y civilizado. Los estadios iniciales son «automáticos» (p. 3), *más tarde se vuelven reflexivos, deliberativos*. En nuestra incapacidad para reconocer el sujeto de un cuadro, «todos nosotros somos aborígenes australianos».

En cuarto lugar, de la oposición entre «*iconografía*» e «*iconología*» utilizada como una narrativa inversa, en la que el nivel más alto precede al más bajo en una jerarquía de control. Por tanto, «nuestra experiencia práctica debía ser controlada conociendo la forma en que los objetos y los acontecimientos se expresaban a través de la forma...» (p. 15); el hecho de que «captamos esas cualidades en una fracción de segundo y casi de forma automática no nos debe llevar a pensar que podríamos llegar a ofrecer una correcta descripción preiconográfica de una obra de arte sin haber adivinado su «locus» histórico, por así decirlo» (p. 11).

En quinto lugar, del privilegio de la pintura literaria en la que las «imágenes» del cuerpo humano y sus gestos son los principales portadores de significado, y de la mar-

ginación de las formas no literarias («los paisajes, las naturalezas muertas y la pintura de género») como «fenómenos excepcionales que marcan las fases tardías y sobresofisticadas de un largo proceso de desarrollo» (p. 8). Ninguna mención del arte abstracto, ni de otras formas «en las que toda la esfera de temática secundaria o convencional» (es decir, las imágenes literarias) queda «eliminada». Ninguna mención de tradiciones pictóricas que imponen severas restricciones (o incluso prohibiciones) sobre la representación de la forma humana.

En sexto lugar, de la homogeneización de estas oposiciones y jerarquías en un «todo orgánico», las «tendencias esenciales de la mente humana» asequibles para la «intuición sintética» del iconólogo.

Enumerar estas características probablemente ya sea suficiente para marcar las líneas principales de una crítica que cuestionara la homogeneidad del proceso iconológico. El «control» de los niveles más bajos de percepción por los niveles más altos sugiere de forma inmediata la posibilidad de resistencia; el modernismo se vuelve inteligible, por ejemplo, como una resistencia a la iconología de Panofsky y a su hermenéutica romántica, sus fundamentos literarios / figurales, y su habitual conjunto de oposiciones analíticas / sintéticas. En la iconología de Panofsky el «icono» queda totalmente absorbido por el «logos», entendido como un discurso retórico, literario o incluso (menos convincentemente) científico.

Pero tenemos que hacer más que apuntar simplemente la forma en la que el método de Panofsky reproduce las convenciones del siglo diecinueve o contradice su propia lógica mediante los juegos con su lenguaje figurativo. Tenemos que preguntarnos: 1) ¿Qué es lo que se sitúa entre esta escena, su extrapolación y la ansiada «ciencia» de la iconología? ¿Por qué resulta esta escena inadecuada para tal aspiración? ¿Qué otras escenas podrían serle más útiles? Esta pregunta nos llevará, en último término, de vuelta al ensayo de Panofsky sobre la perspectiva. 2) ¿Qué se puede aprender de la astuta elección de Panofsky de la escena del saludo? ¿Cómo podría una iconología posmoderna, o, como preferiría llamarla, una iconología crítica, revisar esta escena?

Desde luego, una de las cosas que tendría en cuenta la iconología crítica sería la resistencia del icono al logos. De hecho, un cliché sobre el posmodernismo es que se trata de una época en la que el lenguaje queda absorbido por las imágenes y el «simulacro», un gabinete de espejos semiótico. Si la iconología tradicional reprimía la imagen, la iconología posmoderna reprime el lenguaje. No se trata tanto de una «historia» como de un núcleo de narrativa inserto en la gramática misma de la «iconología», un concepto fracturado, un cosido de imagen y texto. El uno debe preceder a la otra, dominarla, resistirla y suplementarla. Esta otredad o alteridad de la imagen y el texto no es sólo cuestión de una estructura análoga, como si las imágenes simplemente fueran lo «otro» del texto. Como Daniel Tiffany ha demostrado, se trata de justo los mismos términos con los que la alteridad *como tal* se expresa en la reflexión fenomenológica, especialmente en la relación del Yo que habla y el Otro que es visto<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Véase M. Fried, «Art and Objecthood», *Artforum* 5 (verano 1967), pp. 12-23.

<sup>23</sup> D. Tiffany, «Cryptesthesia: Visions of the Other», *American Journal of Semiotics* 6, 2/3 (1989), pp. 209-219.

Por tanto, la iconología crítica es lo que nos lleva de vuelta a los hombres que se saludan en silencio en la calle, la figura constitutiva de la «escena teórica» de la ciencia de la iconología –lo que he llamado el «hipericono»<sup>24</sup>–. Sería demasiado fácil someter esta escena (como en parte ya he hecho) a un análisis ideológico, tratarla como una alegoría del civismo burgués que, como nos recuerda Panofsky, se ha construido sobre el «residuo de una caballeridad medieval; los hombres armados solían quitarse el casco para demostrar que sus intenciones eran pacíficas» (p. 4). En lugar de ello, sometamos otra escena, de un carácter ideológico explícito, a un análisis iconológico.

Se trata de la descripción de la ideología que hace Althusser como un proceso que «interpela a los individuos concretos como sujetos concretos»<sup>25</sup>. La ideología es una «función de reconocimiento ideológico» ejemplificada por varias escenas que Althusser llama «escenas teóricas» (p. 174). He aquí la primera escena:

Tomemos un ejemplo muy «concreto»: todos nosotros tenemos amigos que cuando llaman a nuestra puerta y nosotros preguntamos «¿quién es?» a través de la puerta cerrada, responden (pues es «evidente»): «¡Soy yo!». De hecho, nosotros reconocemos que «es ella» o «es él», abrimos la puerta y «es cierto que es ella quien está allí».

La escena se complementa inmediatamente con otra, en la que se pasa a la calle:

Para tomar otro ejemplo, cuando reconocemos en la calle a alguien de nuestro conocimiento, le mostramos que lo hemos reconocido (y que hemos reconocido que nos ha reconocido) diciéndole: «¡Buen día, querido amigo!» y estrechándole la mano (práctica material ritual de reconocimiento ideológico de la vida diaria, al menos en Francia; otros rituales en otros lugares).

¿Cómo «leemos» estas escenas de saludos en comparación con la de Panofsky? En primer lugar, están un poco más detalladas, o, como dice Althusser, son más «concretas», entre comillas. Además, el encuentro social es un poco más íntimo e inconsecuente, un saludo muto entre conocidos, amigos, personas con género, no un gesto unidireccional de civismo que bien podría darse entre personas desconocidas y anónimas. La escena de Althusser es el prelude de un encuentro narrativo o dramático, un diálogo del que éstas son las primeras palabras; pone entre paréntesis lo visual y privilegia el intercambio ciego y oral –el saludo a través de la puerta cerrada, el «¡Eh, usted oiga!» de alguien que llama sin ser visto desde la calle, «la más trivial y corriente interpelación, policial (o no)...» (p. 174)–. La escena de Panofsky es puramente visual; no se intercambian palabras, sólo gestos, y no nos hace esperar nada más de es-

<sup>24</sup> Véase *Iconology*, pp. 5-6, 158, y el concepto de «metaimagen» (*metapicture*) con el que guarda relación en el capítulo 2 de este libro.

<sup>25</sup> Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)», en *Lenin and Philosophy*, trad. de B. Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186. A partir de ahora, los números de página se citarán en el texto.

tos conocidos que se cruzan. Panofsky nunca se quita el sombrero, a su vez; se retira hacia la anatomía de su propia actividad perceptiva e interpretativa, la interpretación tridimensional de un objeto en un espacio visual / hermenéutico.

Éstas son las «escenas teóricas» constitutivas de dos ciencias. La ciencia de las imágenes de Panofsky (la iconología) y la ciencia de la (falsa) conciencia de Althusser (la ideología). Por supuesto, esta simetría es imperfecta. La iconología es la ciencia, pero se supone que la ideología es el objeto de una ciencia. La ideología es un objeto teórico, no una teoría; se trata de un mal síntoma que ha de ser diagnosticado. Según Panofsky, la iconología es una «diagnosticadora» (p. 15); los (buenos) «síntomas» son los símbolos culturales que él interpreta con su «intuición sintética», esos objetos teóricos (otros hombres, pinturas) que se encuentran en la escena primaria del reconocimiento y el saludo visual.

Escenifiquemos ahora una escena de reconocimiento (en lugar de una mera comparación) entre la iconología de Panofsky y la ideología de Althusser, haciendo que cada una se reconozca en la otra y se «salude». La iconología se reconoce a sí misma como ideología, es decir, como un sistema de naturalización, un discurso homogeneizador que borra los conflictos y las diferencias con figuras de «unidad orgánica» y de «intuición sintética». La ideología se reconoce a sí misma como iconología, como una ciencia putativa, no sólo el objeto de una ciencia. La forma más fácil de hacer esto es re-conociendo y aceptando sus orígenes (etimológicos e históricos) como una «ciencia de las ideas», en la que las «ideas» se entienden como imágenes: la «ciencia» de Derrida de Tracy y de los «ideólogos» originales de la Revolución francesa<sup>26</sup>.

Así pues, este saludo no pretende hacer que la iconología «tome conciencia ideológica» o autocrítica, sino hacer que la crítica de la ideología tenga conciencia iconológica. La crítica de la ideología no puede adentrarse en una discusión sobre la imagen, o sobre la diferencia entre texto e imagen, como si fuera un supermétodo. Se trata de una intervención y, a su vez, es intervenida por su objeto. Es por esto por lo que digo que esta noción de la iconología es crítica y dialéctica. No se apoya en un código maestro, en un horizonte último de Historia, Lenguaje, Mente, Naturaleza, Ser, ni de ningún otro principio abstracto, sino que nos pide que regresemos a la escena del crimen, la escena de ese saludo entre Sujetos –entre el Sujeto hablante y el que ve, entre el ideólogo y el iconólogo.

Lo que aprendemos de este saludo es que *la tentación de hacer ciencia*, entendida como una vigilancia panóptica y una maestría sobre el objeto / «otro» (un individuo o una imagen), es el «crimen» que está inscrito en estas escenas. No se escenifica directamente para nosotros; las figuras simplemente se saludan de forma más o menos convencional. Para «ver» el crimen necesitamos quitar estas figuras del escenario y examinar el escenario en sí mismo, el espacio de la visión y el reconocimiento, el terreno que permite que aparezcan estas figuras.

La presentación de este escenario vacío, la imagen fundacional de toda la cultura visual-espacial posible es, precisamente, lo que Panofsky ofrece en su ensayo sobre la

<sup>26</sup> Véase mi comentario sobre los ideólogos franceses y la historia de la iconología en *Iconology*, pp. 165-166.

perspectiva<sup>27</sup>. Como Michael Podro ha argumentado, ese ensayo plantea un argumento doble (y contradictorio) acerca de la perspectiva del Renacimiento: en primer lugar, dice que «no tiene una autoridad única como forma de organizar la figuración de relaciones espaciales, que sólo es parte de una cultura en particular y tiene el mismo estatus que otros modos de figuración que se han desarrollado en otras culturas»; en segundo lugar, dice que «proporciona un punto de vista absoluto desde el que interpretar otras construcciones»<sup>28</sup>. La perspectiva es una figura de lo que podríamos llamar ideología –una formación histórica y cultural en la guisa de un código universal y natural–. El continuo de un «espacio infinito y homogéneo» (p. 187) y la reducción bipolar de un solo punto de vista / punto de fuga en los límites «subjetivo» y «objetivos» del espacio visual / pictorial proporcionan la estructura o el espacio en el que la iconología tridimensional de Panofsky tiene sentido. Es decir, la perspectiva es tanto un mero síntoma como la síntesis diagnóstica que permite que la interpretación sea científica y los síntomas se vuelvan inteligibles<sup>29</sup>.

En las últimas frases de «Iconografía e iconología», Panofsky casi lo declara de forma explícita:

Del mismo modo que a la Edad Media le fue imposible elaborar el sistema moderno de perspectiva, basado en la realización de una distancia fija entre el ojo y el objeto, permitiendo así que el artista construya imágenes generales y consistentes de cosas visibles, le resultó igualmente imposible desarrollar una idea moderna de la historia, basada en la realización de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, permitiendo así que el estudioso construya conceptos generales y consistentes de periodos pasados (p. 51).

La iconología de Panofsky interpreta la perspectiva como uno de sus objetos históricos / teóricos, y al mismo tiempo entiende que «la idea moderna de historia» está basada en el sistema perspectivo. La historia de la representación pictórica resulta ser inteligible sólo dentro de una imagen teórica que en sí misma se supone que está «dentro» de esta historia.

<sup>27</sup> El título de la primera edición del ensayo de Panofsky era «Die Perspektive als "symbolische Form"», en *Aufsätze* (1927), pp. 99-167.

<sup>28</sup> Podro, *The Critical Historians of Art*, p. 186; en adelante citaré referencias a este texto indicando el número de página.

<sup>29</sup> Joel Snyder aconseja ser cautos en este punto, defendiendo que Podro «no entiende la distinción implícita entre interior / exterior que establece Panofsky». Según Snyder, «los pintores creían que la perspectiva proporcionaba un "punto de vista absoluto"». Pero la forma de entender la perspectiva desde el punto de vista de un historiador del arte neokantiano del siglo veinte demuestra que no puede reclamar esa posición privilegiada y natural. Panofsky entiende que esta última es su contribución al estudio de la perspectiva y que la visión interior es la posición más extendida y menos informada» (correspondencia con el autor). Yo estoy de acuerdo en que Panofsky cree que existe una diferencia entre la «perspectiva» del pintor y la del iconólogo, pero creo que su trabajo, los ejemplos que escogió y su modelo de análisis la ponen en entredicho. No se trata de que Panofsky crea que la perspectiva pictórica, entendida de forma literal, sea una norma universal y ahistórica, sino de que su modelo, con todo su utillaje figural y conceptual (superficie-profundidad, tridimensionalidad y el paradigma del «sujeto / objeto» para la relación entre el que mira y lo mirado), está inmerso en la retórica de la epistemología kantiana.

El estadio equivalente en la noción de ideología de Althusser se revela cuando pasa a «la estructura formal de la ideología», que, según nos informa, «siempre es la misma» (p. 177). El ejemplo de Althusser de la estructura universal de la ideología (que, según dice, podría sustituirse por toda una serie de otros ejemplos de ideología «moral, jurídica, política, estética, etcétera») es la «ideología religiosa cristiana». Específicamente, habla del saludo teológico, o la «interpelación de los individuos como sujetos» por «otro Sujeto Único y central» (p. 178), es decir, por Dios. La relación que se establece en este saludo es especular y de sujeción o dominio: «Dios es, pues, el Sujeto, y Moisés, así como los innumerables sujetos del pueblo de Dios, sus interlocutores-interpelados: sus espejos, sus reflejos. ¿Acaso los hombres no fueron creados a imagen de Dios?» (p. 179). El escenario en el que tiene lugar el saludo ideológico de individuos es, por tanto, algo parecido a un gabinete de espejos:

Observamos que la estructura de toda ideología, al interpelar a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto, es especular, es decir, en forma de espejo, y doblemente especular; este redoblamiento especular es constitutivo de la ideología y asegura su funcionamiento. Lo cual significa que toda ideología está centrada, que el Sujeto Absoluto ocupa el lugar único del Centro e interpela a su alrededor a la infinidad de los individuos como sujetos en una doble relación especular tal que somete a los sujetos al Sujeto, al mismo tiempo que les da en el Sujeto en que todo sujeto puede contemplar su propia imagen... la garantía de que se trata precisamente de ellos y de Él (p. 180).

Debería apuntar que en este momento las «escenas» ideológicas de Althusser dan paso a la posibilidad de una «ciencia», una descripción general de «la estructura formal de la ideología». Sin embargo, es difícil pasar por alto la ironía de que el fundamento de una teoría científica de la ideología se encuentre en un modelo teológico. Por supuesto, Althusser se encuentra fuera de este modelo, lo ve desde lejos; como diría Panofsky, nos lo pone «en perspectiva». Si podemos ver que la ideología es un gabinete de espejos, quizá podremos romper los espejos y rescatar a los sujetos oprimidos por ese Sujeto todopoderoso. ¿O no? ¿Constituye esta «estructura formal de toda la ideología» –al igual que la perspectiva de Panofsky– una formación histórica particular que se acabará cuando las relaciones de producción y reproducción y las relaciones sociales que se derivan de éstas se transformen? ¿O es ésta (al igual que la perspectiva de Panofsky) una estructura natural y universal que absorbe todas las formas sociales y todas las épocas históricas? Si Althusser opta por la primera alternativa (el modelo como formación histórica específica), renuncia a su pretensión de ciencia y universalidad; puede que la estructura de la ideología religiosa cristiana no se reproduzca exactamente en «la ideología moral, jurídica, política, estética, etcétera». El «etcétera» podría incluir formaciones bien diferentes de las religiosas y la ideología religiosa en sí podría variar considerablemente con la historia y la cultura. Si Althusser opta por la segunda alternativa e insiste en la generalidad universal y científica de su modelo especular se convierte, como Panofsky, en un iconólogo, que tiene una ideología sin ser consciente de ello.

¿Cómo podemos escenificar un saludo entre Panofsky y Althusser que sea algo más que un paso en falso entre la ciencia y la historia, un espejo fatal de la ideología y la

iconología? ¿Qué pueden hacer el uno por el otro, el filósofo marxista francés y el historiador del arte kantiano alemán, más allá de levantarse el sombrero en la calle? ¿Se pueden «llamar», como en la dramatización de Althusser, cada uno a un lado de una puerta cerrada, y esperar algún tipo de reconocimiento que vaya más allá del mal reconocimiento del sospechoso «habitual» de la policía? Quizá no, excepto en la medida que tracemos un mapa del espacio que ocupan en común, que es simplemente el de colocar la escena del reconocimiento en el centro de sus reflexiones. Lo más importante del *reconocimiento* como vínculo entre la ideología y la iconología es que traslada a ambas «ciencias» desde un terreno epistemológico «cognitivo» (el conocimiento de los objetos por los sujetos) a un terreno ético, político y hermenéutico (el conocimiento de los sujetos por los sujetos, o incluso, quizá, de los Sujetos por los Sujetos). Las categorías del juicio pasan de ser términos de cognición a ser términos de reconocimiento, de ser categorías epistemológicas de conocimiento, a ser categorías sociales, como «reconocimiento». Althusser nos recuerda que la relación de Panofsky con las imágenes comienza en el encuentro social con un Otro y que la iconología es una ciencia que sirve para absorber a ese otro en una «perspectiva» homogénea y unificada. Panofsky nos recuerda que todos los ejemplos locales de ideología de Althusser, el saludo del sujeto al sujeto (s / s), se escenifican dentro de un gabinete de espejos construido por un Sujeto soberano (S / s) y que la crítica de la ideología corre el peligro de no ser más que iconología. Estos recordatorios no resuelven el problema, pero pueden ayudarnos a reconocerlo cuando lo vemos.

## 2

## METAIMÁGENES

Me preocupan las imágenes. Las imágenes son lo que significan las cosas. Piensa en la palabra imagen. Connota algo suave, una piel diáfana que reluce en el aire, como la película irisada de una pompa de jabón. Las imágenes connotan imágenes, la multiplicidad de ser una imagen. Las imágenes se rompen con un pequeño tintineo, su destrucción es tan bella como su ser, en esencia, son instrumentos de tortura que explotan a través de la curtida capacidad del individuo para sentir emociones poderosas e indiferenciadas, llenas de anhelo, insatisfacción y monumentalidad. No cumplen ninguna función social.

E. L. DOCTOROW, *El libro de Daniel*

Éste es un ensayo sobre imágenes acerca de imágenes; es decir, sobre imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen<sup>1</sup>. No se trata precisamente de un tema sin precedentes: La autorreferencia es un problema central de la estética moderna y de sus varias revisiones posmodernas. Por el lado de la modernidad, pensamos en Clement Greenberg y su afirmación de que el arte moderno aspira a explorar y presentar la naturaleza esencial de su propio medio, o en la descripción que hace Michael Fried de la «absorción» y la antiteatralidad autorreferencial de la pintura moderna<sup>2</sup>. Por el lado de la posmodernidad, pensamos en la afirmación de Thierry de Duve de que «la obra de arte es autoanalítica». Este autoanálisis no se dirige al medio, sino a las condiciones determinantes de la obra: a su situación institucional, a su posicionamiento histórico, al modo en el que se dirige a sus espectadores. Como escribe John Rajchman:

<sup>1</sup> Agradezco a Akeel Bilgrami, Arnold Davidson, Leonard Linsky y Joel Snyder haber leído y criticado este ensayo, aunque no hayan estado del todo de acuerdo con él. También me gustaría dar las gracias al Center for Twentieth Century Studies de la University of Wisconsin, Milwaukee, y especialmente a Katherine Woodward, Herbert Blau y Jane Gallop, por una conversación extraordinariamente estimulante sobre este texto en su versión más temprana.

<sup>2</sup> Véase «Avant Garde and Kitsch» y «Towards a Newer Laocoon», en J. O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986 y 1993, 4 vols.; y M. Fried, «Art and Objecthood», *ArtForum* 5 (verano 1967), pp. 12-23.

## V. Las imágenes y la esfera pública

¿Cómo deberíamos dar imagen a la esfera pública y al lugar que ocupan en ella las representaciones visuales? La reflexión moderna más general sobre la esfera pública la ha proporcionado Jürgen Habermas, quien la imagina como un «templete ideológico» utópico que ha sobrevivido desde la Grecia helénica a nuestros días<sup>1</sup>. La esfera pública es «la esfera de gentes privadas que se reúnen en tanto que público» (p. 27), «un campo de libertad y permanencia» en el que se puede formar la opinión pública mediante las operaciones de la razón no forzada y la libre discusión: «Sólo a la luz de la esfera pública se reveló aquello que existía, se volvió todo visible para todos» (p. 4). El modelo concreto y específico (lo que Habermas llama el «tipo de publicidad representativa») de la esfera pública cambia, por supuesto, según cambian las formaciones sociales. Para los griegos, se situaba en el mercado, en la corte, en la guerra o en los juegos, y se separaba estrictamente del régimen del *oikos* o el hogar privado, con sus mujeres, niños y esclavos; en la Alemania medieval se dividía entre lo común (*publica*) y la corte feudal, la esfera de la autoridad señorial (*publicus*) (p. 6). Mientras que Habermas apunta que la esfera pública (en el sentido de «un campo separado y diferente de lo privado») «sociológicamente» no existió bajo el feudalismo y el absolutismo monárquico (p. 7), repara en lo que se podría llamar la «hiperpublicidad», el énfasis en la presentación pública del poder señorial y la escenificación de la autoridad eclesiástica.

La descripción que ofrece Habermas de la emergencia de la «esfera pública burguesa», el modelo ilustrado de un público que lee, librepensador, y de la amenaza que supone para éste la emergencia de una cultura de masas, la esfera de la «publicidad industrial comercial», es lo suficientemente conocida como para no tener que repetirla aquí. Lo que me gustaría recordar en este punto son sólo dos características consistentes del «templete ideológico» de Habermas: el énfasis sobre la representación visual y la discusión no forzada. El templete de la esfera pública se podría describir como una imagentexto teatral / arquitectónica, un lugar o escenario abiertamente visible en el que todo puede ser revelado, todo el mundo puede ver y ser visto y en el que todo el mundo puede hablar y ser escuchado. En otras palabras, la esfera pública sería una especie de contrapunto utópico de las imágenes de poder que hemos estado observando. Representa un lugar externo al dominio del poder y los intereses especiales, un lugar de libertad frente al poder. Si el poder se muestra a través de figuras de coacción, dominación y resistencia, la esfera pública se imagina como la escena de

---

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. de T. Burger y F. Lawrence, Cambridge MA, MIT Press, 1989 a continuación se indicarán los números de página en el texto [ed. cast.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004].

una conversación libre. El panóptico de la vigilancia total de Foucault se enfrenta al fórum o plaza cívica de Habermas, con su espectáculo de libre acceso público.

La convergencia de estas dos formas de cultura visual fue imaginada con una precisión vívida en la figura de la telepantalla de 1984 de George Orwell. La telepantalla es un medio de dos direcciones, emite propaganda política (sobre todo espectaculares imágenes de las «noticias» de guerra, para despertar el odio hacia el enemigo), al mismo tiempo que sirve como un instrumento de vigilancia pública. Al combinar el panóptico y el espectáculo público, la telepantalla sirve para eliminar la frontera entre las esferas de lo público y lo privado. Las formas de resistencia a esta cultura de publicidad total se escenifican como intentos estériles de ampararse en una privacidad inexistente o en unos refugios arcaicos (el barrio proletario y el campo). No se trata sólo de que los esfuerzos de Winston Smith por rebelarse contra el Gran Hermano sean finalmente derrotados. Al final, se revela que desde el principio no habían sido más que ilusorios. La «resistencia» de Smith —su retiro a una esquina privada de su apartamento para escribir en su diario secreto, su huida de la ciudad para disfrutar de un encuentro sexual con Julia— acaban siendo revelados como acciones «escenificadas», como un espectáculo para la vigilancia del Partido.

La telepantalla es una figura para la convergencia de poder pictórico y la publicidad bajo un Estado policial totalitario, una distopía estalinista. Deja muchas preguntas abiertas acerca de nuestra propia situación en las democracias industriales de finales del siglo veinte, después de la Guerra Fría. ¿Cuál es la relación entre el poder y la publicidad en el mundo real del capitalismo triunfante y la cultura corporativa internacional? ¿Cuál es el papel del arte y la construcción de imágenes en una esfera pública constituida mayoritariamente por formas de espectáculos de masas y por la mediación de la experiencia, el mundo como parque temático? ¿Cuál es la relación entre el espectáculo y la vigilancia en un «Nuevo Orden Mundial» de guerras televisivas y melodramas públicos? ¿Qué formas de resistencia podrán ser eficaces en una época en la que la oposición tradicional (vanguardia contra cultura de masas, arte contra *kitsch*, privado contra público) ya no parece tener ningún peso cultural ni político?

Desde luego, estas preguntas no se me han ocurrido sólo a mí. De hecho, se podrían describir como preguntas canónicas acerca de la cultura visual de la era posmoderna, el tipo de preguntas que han sido centrales tanto a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como a la crítica francesa de los «régimenes escópicos» y la «sociedad del espectáculo»<sup>2</sup>. Si la respuesta que aparece en los dos últimos capítulos de este libro tiene alguna originalidad, no será por ningún «método» original que haya dictado estas preguntas. Los conceptos de metaimagen e imagentexto, por ejemplo, son simples cristalizaciones de algo que se ha vuelto sentido común en la teoría de la imagen posmoderna. Lo que ha cambiado y lo que es posible que pueda ofrecer como una idea nueva, aunque aún sin sistematizar, es la situación cultural e histórica específica

<sup>2</sup> Estos dos conceptos se asocian sobre todo con Michel Foucault y Guy Debord respectivamente. A pesar de sus diferencias, yo relaciono a estas dos figuras con una tradición continuada de resistencia y crítica a lo visual, en contraposición a Jean Baudrillard, cuya obra parece, en última instancia, prevenir cualquier negación dialéctica del régimen de las imágenes.

en la que todos estos ensayos han sido escritos. Aquí estoy pensando en el significativo cambio histórico que se dio a finales de los ochenta, que señaló el final de la época posmoderna y trajo a primer plano el giro pictórico. Los hijos del posmodernismo maduraron en la época nuclear, de la Guerra Fría; su metaimagen de los medios visuales se desarrolló dentro de unas narrativas de paranoia y melodrama. El desvelamiento crítico de unos «persuadidores ocultos», los mensajes subliminales y los códigos ideológicos era (y sigue siendo) una tarea fundamental de la teoría crítica. Pero ¿cómo podemos interpretar una época en la que los que nos persuaden ya no están ocultos, en la que los mensajes son abiertos y la ideología está al mismo tiempo en todos sitios y en ninguna parte? ¿Qué decir de un espectáculo televisivo como la cinta de vídeo que muestra la paliza de Rodney King? Los comentaristas mediáticos más críticos se han encontrado respondiendo a esta imagen con una retórica de transparencia pictórica y realismo<sup>3</sup>. Todas las habilidades para descifrar una imagentexto, para desvelar los estratos ocultos de «capas» visuales y verbales, parecen irrelevantes frente a este espectáculo. La «textualización» de esta imagen fue, de hecho, proporcionada principalmente por los abogados policiales de la defensa, que sometieron la imagen a un análisis escena a escena y le proporcionaron múltiples capas de interpretación, diálogo tácito y guión implícito.

El vídeo de Rodney King es sólo un ejemplo de este tipo de asalto a la transparencia en las representaciones mediáticas recientes. Las imágenes en directo de cuerpos muertos que se sacaban de un refugio antibombas en Bagdad «asaltaron» el espectáculo / pantalla de imágenes de alta tecnología y baja resolución que ofrecía la cobertura de la Guerra del Golfo de la CNN. Como sucedió con el vídeo de Rodney King, la principal textualización la proporcionaron las relaciones públicas del gobierno: el secretario de prensa del presidente confesó, incluso, que era difícil contrarrestar una imagen con palabras. De hecho, la nueva «transparencia» de los media no se puede situar sólo en estos momentos de asalto, cuando una parte sustancial del público se convence de que el espectáculo que está presenciando es la verdad, cuando convergen el ilusionismo y el realismo. La cobertura televisiva del caso Anita Hill / Clarence Thomas acabó con la distinción entre noticias y melodrama, vigilancia y espectáculo. La transparencia de la honestidad de Anita Hill (y la mendacidad de Clarence Thomas) atravesó todos los códigos narrativos y textuales que imponían los media y los consultores mediáticos de Thomas. Aunque Thomas ganó la lucha política a corto plazo, el impacto a más largo plazo —por ejemplo, el efecto de este espectáculo en la removilización de una esfera pública de las mujeres— puede que sea más significativo<sup>4</sup>.

La nueva transparencia de la imagen también es visible en la forma en que la mediación en sí pasa a primer plano. Por un lado, esto significa que la transparencia es

<sup>3</sup> El primer intento de llevar a juicio a los oficiales de policía que golpearon a Rodney King se vio perjudicado al sostenerse en su confianza en la transparencia del vídeo, en su autoridad «evidente». La segunda acusación llegó a buen puerto, en gran parte, porque los acusadores se dieron cuenta de la necesidad de acompañar la grabación de vídeo del testimonio del propio King.

<sup>4</sup> Véase el comentario de Patricia Mellencamp en *High Anxiety*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, pp. 68-70.

un efecto producido por un sentimiento de arbitrariedad, improvisación y accidentalidad. El vídeo de Rodney King muestra todas las características del cineasta *amateur*, accidental, no del hacedor de imágenes profesional. Por otro lado, hasta el ilusionismo sin costuras de la sutura imagen / texto profesional se ha vuelto, a su manera, transparente. La cobertura de la Guerra del Golfo persa, en gran medida, trató de la cobertura en sí misma. Las «personalidades» mediáticas aparecían en todas partes, y las instituciones de mediación (cámaras, cuartos de control, *telestrators*, intertítulos, enmarcados, programaciones) fueron expuestas como nunca antes lo habían sido. Tom Engelhardt tenía razón al llamarla «televisión total» y contrastarla con la cobertura de Vietnam: «Vietnam... no fue (como se suele decir) nuestra primera guerra televisiva, sino nuestra última guerra no televisiva, debido a su incapacidad para ajustarse a una programación precisa y para conseguir ningún tipo de clausura»<sup>5</sup>. La nueva transparencia es un efecto dialéctico de la televisión total: el efecto de lo real producido por imágenes arbitrarias, no prescritas, no oficiales y no autorizadas (imágenes en vivo de cuerpos muertos) depende de ella.

Quizá nos hemos adentrado en una era en la que ya no se trata tanto de interpretar las imágenes, como de cambiarlas. Los dos ensayos que siguen tratan de explorar algunos eventos de imagentexto contemporáneos en el arte público, el cine y la televisión, que tratan de transgredir y transformar los códigos de la cultura visual contemporánea. En mi opinión, sirven también para marcar el fin del posmodernismo, con su corrosiva ironía hermenéutica acerca de las imágenes. Las películas de las que hablo (*Do the Right Thing [Haz lo que debes]* y *JFK*) destacan no ya por su «transparencia», sino por una cierta franqueza respecto a la retórica con la que se dirigen al espectador; una forma explícita de intervención sociopolítica y (sobre todo en el caso de *JFK*) una especie de crudeza e ingenuidad en su construcción narrativa. Los contextos en los que las sitúo (batallas acerca del «arte público» a finales de los ochenta; la aparición del Nuevo Orden Mundial de la televisión total y la destrucción masiva en 1991) no pretenden ser sólo el escenario de fondo en el que «leer» estas películas, sino sugerir el carácter cambiante de la cultura visual tras el posmodernismo, al mismo tiempo la amenaza de una especie de forma «blanda» de fascismo corporativo global (la tan anunciada victoria del capitalismo) y la esperanza de nuevas imágenes críticas de la esfera pública.

12

## LA VIOLENCIA DEL ARTE PÚBLICO: *HAZ LO QUE DEBAS*

En mayo de 1988 tomé la que quizá sea la última fotografía de la estatua de Mao Tse Tung en el campus de la Universidad de Beijing (figura 70). Como mis anfitriones me explicaron con sonrisas irónicas, el monolito de nueve metros había sido rodeado de un andamio de bambú «para protegerlo de los fuertes vientos del desierto». Esa noche, unos trabajadores armados con martillos dejaron la estatua reducida a una montaña de escombros y por todo Beijing se extendió el rumor de que lo mismo les estaba pasando a otras estatuas de Mao situadas en campus universitarios de toda China. Un año más tarde, la mayoría de los lectores de periódicos del mundo vieron la imagen de estudiantes chinos erigiendo una estatua de nueve metros de escayola y poliestireno a la «Diosa de la democracia» (figura 71), enfrentada directamente con el retrato desfigurado de Mao en la Plaza de Tiananmén, desafiando a los altavoces del gobierno que advertían: «Esta estatua es ilegal. No ha sido aprobada por el gobierno. Incluso en los Estados Unidos las estatuas necesitan de un permiso antes de poder ser erigidas»<sup>1</sup>. Unos pocos días más tarde los periódicos nos contaron que los tanques del ejército habían derrumbado esta estatua junto a miles de manifestantes, reafirmando el poder de la llamada «ley» sobre el público y su arte.

La Masacre de Beijing y la confrontación de imágenes en el espacio público central de China está llena de lecciones para cualquiera que quiera pensar acerca del arte público y, de forma más general, acerca de la relación entre las imágenes, la violencia y la esfera pública<sup>2</sup>. «Incluso en los Estados Unidos», el control político y legal se ejercita no sólo sobre la erección de estatuas y monumentos públicos, sino sobre la exposición

<sup>1</sup> Véase U. Schmetzer, *Chicago Tribune*, 1 junio 1989, p. 1.

<sup>2</sup> Un excelente análisis del modo en que los acontecimientos de China en junio de 1989 se convirtieron en «un espectáculo para Occidente», sobredeterminado por la presencia de un enorme aparato publicitario, aparece en R. Chow, «Violence in the Other Country: Preliminary Remarks on the "China Crisis" June 1989», *Radical America* 22 (julio-agosto 1989), pp. 23-32. Véase también Wu Hung, «Tiananmen Square: A Political History of Monuments», *Representations* 35 (verano 1991), pp. 84-117.

<sup>5</sup> *Nation*, 11 de mayo de 1992, pp. 613-630.



Figura 70. Estatua de Mao Tse Tung en la Universidad de Beijing.

de toda una serie de imágenes, ya sean artísticas o no, a un público real o potencial. Incluso en los Estados Unidos el carácter público de las imágenes públicas va mucho más allá de sus sedes o patrocinios específicos: la «publicidad» ha convertido todo el arte en arte público, en un sentido muy real. E, incluso en los Estados Unidos, el arte que se introduce en la esfera pública puede ser recibido como un acto de violencia o una provocación a él.

Esta yuxtaposición de la política del arte público americano y las atrocidades monumentales de la Plaza de Tiananmén le ha parecido a algunos lectores tremendamente inapropiada. Zhang Longxi ha argumentado que se trata de «una utilización muy superficial del ejemplo chino», que «parece trivializar el momento de un acontecimiento enorme y trágico» y «casi parece apoyar la opinión del gobierno chino», sin llegar a entender el «verdadero significado de esa frase» —«incluso en los Estados Unidos»— «salida de los altavoces gubernamentales»<sup>3</sup>. Por supuesto, mi propósito no es apoyar la masacre que el gobierno chino infligió sobre su pueblo, sino preguntarme qué podemos aprender del modo en que legitimó dicha masacre. Las pretensiones verbales de legalidad y civilidad pública por parte del gobierno, junto con las más trans-



Figura 71. Diosa de la Democracia en la Plaza de Tiananmen, China. AP / Wide World Photos.

parentes representaciones visuales de la violencia brutal, sirvieron para desmembrar y desarticular la suave sutura de la imagentexto de las noticias televisivas. Pero el espectáculo consigue algo más que poner en duda la frase, desenmascarándola como una coartada cínica para la represión de Estado; también sitúa la frase en una nueva órbita de circulación global y la conecta, aunque sea de forma anacrónica y atípica, con otros espectáculos públicos de violencia monumental y de violencia contra los monumentos. «Incluso en los Estados Unidos...» Se podría decir que la frase regresa al nido, la cuestión es cómo lo hace. Este tipo de yuxtaposición y circulación es lo que significa vivir en una sociedad del espectáculo y la vigilancia, el mundo del giro pictórico. Zhang Longxi tiene razón al preocuparse de que estas asociaciones espectaculares corren el riesgo de trivializar unos acontecimientos enormes y trágicos. Pero la capacidad de diferenciar y conectar lo trivial y lo trágico, lo insignificante y lo monumental, es precisamente lo que está en juego en la crítica del arte, la violencia y la esfera pública. Sobre todo, las relaciones entre la violencia literal y la figurativa, la violencia por y contra las personas, y la violencia por y contra las imágenes, sólo puede medirse si corremos el riesgo de trivializar lo monumental y viceversa.

Nuestro propio momento histórico en los Estados Unidos parece particularmente rico en ejemplos de acciones y provocaciones públicas que cruzan la frontera entre la violencia real y la simbólica, entre lo monumental y lo trivial. La disolución de la frontera entre las esferas públicas y privadas en una sociedad mediatizada y especular es lo que hace posibles, o incluso inevitables, esos cruces de fronteras. El arte reciente ha

<sup>3</sup> Zhang Longxi, «Western Theory and Chinese Reality», *Critical Inquiry* 19, 1 (otoño 1992), p. 114.



llevado los escándalos que anteriormente se asociaban con los espacios cerrados del mundo del arte —la galería, el museo y la colección privada— a la esfera pública. Y el público, en virtud del patronazgo gubernamental de las artes, se ha interesado en qué es lo que se hace con su dinero, sin importarle si se gasta en arte público tradicional —en un lugar público como un encargo público— o en una actividad privada en un espacio privado que recibe apoyo o publicidad públicos. La controversia que rodeó la escultura *Tilted Arc* de Richard Serra colocada en una plaza pública de Nueva York marca una frontera de este fenómeno. La obra de Serra es una obra de arte público tradicional; provocó otro ejemplo más de lo que Michael North ha descrito como «la cansina batalla, repetida ciudad tras ciudad... cada vez que una pieza de escultura moderna se instala al aire libre»<sup>4</sup>. Pero ahora la batalla se ha movido al interior, al espacio de los museos y las escuelas de arte. La privacidad del espacio expositivo ya no sirve de protección para un arte que ejerce una violencia simbólica sobre figuras públicas reverenciadas, como el fallecido alcalde de Chicago, o emblemas o iconos públicos como la bandera americana o el crucifijo.

La erosión de la frontera entre el arte público y el privado va acompañada del final de la distinción entre la violencia simbólica y la real, ya se trate de la violencia «oficial» del poder policial, jurídico o legislativo, o de la violencia «no oficial» de las respuestas del individuo privado. El *Tilted Arc* de Serra se entendió como una violación del espacio público y fue objeto de vandalismo por parte de algunos miembros del público, convirtiéndose también en el sujeto de un procedimiento legal público para determinar si debía ser desmantelado<sup>5</sup>. La retirada oficial de una caricatura del alcalde Washington realizada por un estudiante de Arte de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago no sólo conllevó que se dañara la imagen considerada ofensiva, sino que se declarara que la imagen en sí constituía una «incitación a la violencia» en las comunidades negras. Una instalación posterior en la misma escuela que se preguntaba *What is the Proper Way to Display the American Flag?* [¿Cuál es la manera correcta de mostrar la bandera americana?] se interpretó como una invitación a «pisotear» la bandera. Inmediatamente atrajo amenazas de violencia no oficial hacia la persona del artista y en último término puede que sirva como catalizador no ya de una acción legislativa, sino de un cambio constitucional para proteger la bandera de cualquier acto de violencia simbólica o real. La respuesta al *Piss Christ* de Andrés Serrano y la clausura de la exposición de Robert Mapplethorpe en la Corcoran Gallery indican la presencia de un público americano, o por lo menos de un interés político bien asentado, que está harto de tolerar la violencia simbólica contra tabúes religiosos y sexuales bajo las cubiertas del «arte», la «privacidad» y la «li-

bertad de expresión» y que está decidido a luchar contra ella, armado con el poder real de las sanciones financieras<sup>6</sup>. Los Estados Unidos están muy lejos de enviar a sus tanques a aplastar a sus estudiantes y estatuas, pero recientemente han pasado por un periodo en el que el arte y varios públicos parciales (en la medida en que están representados por el poder estatal y la «opinión pública») parecen haber estado en una trayectoria de colisión.

La asociación entre el arte público y la violencia no es nada nueva. La caída de cada dinastía china desde la Antigüedad ha estado acompañada de la destrucción de sus monumentos públicos, y la larga historia de las luchas políticas y religiosas en Occidente casi podría reescribirse como la historia de la iconoclastia. La historia del comunismo, desde el *Octubre* de Eisenstein a la cobertura de la caída de la Unión Soviética por parte de la CNN, ha sido enmarcada por imágenes de la demolición de monumentos públicos. La oposición violenta del arte y su público tampoco tiene nada de nuevo. Los artistas llevan mordiendo la mano que los alimenta desde la Antigüedad<sup>7</sup>, e incluso la idea de una «vanguardia» capaz de escandalizar a la burguesía ha sido desechada por varios críticos al vertedero de la historia. La vanguardia, en palabras de Thomas Crow, funciona ahora como «una especie de sección de investigación y desarrollo de la industria cultural»<sup>8</sup>. Los movimientos de oposición, como el Surrealismo, el Expresionismo y el Cubismo, han sido recuperados para el entretenimiento y la publicidad y los gestos más arriesgados del modernismo se han convertido en ornamentos para los espacios públicos corporativos. Si el arte público tradicional identificaba ciertos estilos clásicos como apropiados para encarnar las imágenes públicas, el arte público contemporáneo ha recurrido a la abstracción monumental como su icono aceptable. Lo que Kate Linker llama «chucherías corporativas» en centros comerciales o en sucursales bancarias no requiere de ninguna relación simbólica ni icónica con el público al que sirve, el espacio que ocupa, o las figuras a las que reverencia<sup>9</sup>. Basta con que sirva como emblema de un excedente estético, una muestra del «arte» que se importa al espacio público para darle un valor añadido.

La famosa postura «antiestética» de gran parte del arte posmoderno, con su rechazo de los cánones modernistas, se puede entender como la última edición de icono público iconoclasta, la imagen que ofende a su público, en este caso, el público del mundo del arte, además del público «en general». La violencia que se asocia con este arte no puede entenderse al margen de su *carácter público* (*publicness*), especialmente en la forma en que simultáneamente explota y es explotada por los aparatos de publi-

<sup>6</sup> Sobre las reacciones neoconservadoras contra formas controvertidas de arte subvencionado por el Estado a finales de los ochenta, véase P. Mattick, Jr., «Arts and the State», *Nation* 251, 10 (1 octubre 1990), pp. 348-358.

<sup>7</sup> G. E. Lessing apunta que la belleza en el arte visual no era sólo una referencia estética para los antiguos, sino una cuestión de control jurídico. Los griegos tenían leyes contra la caricatura y los «pintores sucios» de lo feo eran sujetos a censura. Véase *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, trad. de E. Frothingham [1766], Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1969, pp. 9-10.

<sup>8</sup> T. Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», en F. Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, Nueva York, Harper and Row, 1985, p. 257.

<sup>9</sup> Véase el importante ensayo de K. Linker, «Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise», *ArtForum* 19 (marzo 1981), p. 66.

<sup>4</sup> M. North, *The Final Sculpture: Public Monuments and Modern Poets*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 17. *Tilted Arc* es «tradicional» en su estatuto legal, en tanto que se trata de una comisión por parte de una agencia pública y gubernamental. En otros sentidos (estilo, forma, relación con la sede, legibilidad pública), evidentemente, no es tradicional.

<sup>5</sup> Un excelente recuento de esta controversia y de la decisión de retirar *Tilted Arc* aparece en *Public Art / Public Controversy: The Tilted Arc on Trial*, S. Jordan et al. (eds.), Nueva York, American Council for the Arts, 1987.

cidad, reproducción y distribución comercial<sup>10</sup>. El escándalo y la teatralidad intrusa de estas imágenes presenta un espejo ante la naturaleza de la imagen mercantilizada y el espectador público al que se dirige la publicidad, la televisión, el cine y el «Arte» con a mayúscula. Si todas las imágenes están a la venta, no ha de sorprendernos que los artistas produzcan imágenes públicas que son difíciles (en todos los sentidos) de «comprar». El arte posmoderno trata, entre otras cosas, de ser difícil de poseer y coleccionar, y gran parte de éste lo consigue existiendo sólo como fragmentos ruinosos, o «documentación» fotográfica. Por supuesto, gran parte de éste también «fracasa» en su intento de resultar incoercible y por tanto «triumfa» sobradamente como mercancía estética, como la obra de Andy Warhol demuestra. El hilo común que lleva desde la obra de arte incoercible a la comercial es la conciencia más o menos explícita de la «comercialidad» y la publicidad como dimensiones ineludibles de cualquier esfera pública a la que quiera dirigirse. La «cooptación» y la «resistencia» son, por tanto, las máximas éticas de esta esfera pública y de la estética que genera.

Podría parecer, por tanto, que la violencia que se asocia con este arte posee un carácter particularmente desesperado y que a menudo se dirige tanto a la obra en sí como a su espectador. En ocasiones una violencia autodestructiva está inscrita en la propia obra, como en el caso de las esculturas máquinas autodestructivas de Jean Tinguely *Homenaje a Nueva York*, o de la amputación de su propio pene de Rudolf Schwarzkogler, obras que hoy sólo existen como documentación fotográfica<sup>11</sup>. Con más frecuencia, la violencia que sufre el arte contemporáneo parece al mismo tiempo accidental y predestinada, una combinación de malentendidos por parte de públicos locales o parciales y una cierta fragilidad o cualidad temporánea en el propio arte. La historia temprana del monumental *Lipstick* de Claes Oldenburg en la Universidad de Yale es la de una progresiva desfiguración y desmantelamiento. Muchas de las obras de Robert Smithson y Robert Morris han sido destruidas y sólo existen ya en documentos y fotografías. La apertura del arte contemporáneo a la publicidad y a la destrucción pública ha sido interpretada por algunos comentaristas como una especie de agresión artística y como síntoma de su gusto por el escándalo. Una lectura más acertada la reconocería como una vulnerabilidad deliberada frente a la violencia, una estrategia para dramatizar nuevas relaciones entre la obra de arte tradicionalmente «intemporal» y las generaciones transitorias, los «públicos» a los que se dirige<sup>12</sup>. Las paredes vandalizadas y llenas de *graffiti* que Jonathan Borofsky instala en los espacios museísticos son una estrategia para reconfigurar la relación entre espacios expositivos privados y públicos, legítimos y «trans-

gresores». La propuesta de Morris de 1981, de instalar las carcassas de bombas nucleares como esculturas monumentales en un hospital de Florida, era al mismo tiempo una extensión lógica de la tradición de escultura pública (la exhibición pública de armas obsoletas) y una imitación irónica de la afirmación de que dichas armas habían «salvado vidas americanas» en la Segunda Guerra Mundial<sup>13</sup>.

La pregunta que se plantea naturalmente es: ¿es el arte público inherentemente violento o una provocación a la violencia? ¿Está la violencia inscrita en el monumento, en su propia concepción? ¿O es la violencia sólo un accidente que le ocurre a ciertos monumentos, algo relacionado con las fortunas de la historia? El registro histórico sugiere que si la violencia fuera sólo un accidente que le sucede al arte público, se trata de un accidente que está siempre esperando a suceder. Los medios y materiales principales del arte público son la escultura de piedra y metal, una cuestión no tanto de elección como de necesidad. «Una escultura pública», ha dicho Lawrence Alloway, «debería ser invulnerable o inaccesible. Debería tener la fuerza material para resistir un ataque o ser fácilmente limpiada, pero también necesita de una estructura formal que no quede destrozada por sus alteraciones»<sup>14</sup>. La violencia que rodea al arte público es más que la omnipresente posibilidad de un accidente, el desastre natural o el acto arbitrario de vandalismo. Gran parte del arte público mundial —memoriales, monumentos, arcos del triunfo, obeliscos, columnas y estatuas— posee una referencia directa a la violencia en forma de guerra o conquista. Desde Ozymandias a César, a Napoleón o Hitler, el arte público ha servido como una especie de monumentalización de la violencia y nunca de forma tan poderosa como cuando presenta al conquistador como un hombre de paz que impone un código napoleónico o una *pax Romana* sobre el mundo. La escultura pública que resulta demasiado franca o explícita acerca de esta monumentalización de la violencia —ya se trate de los relieves del palacio asirio del siglo IX a.C., o de la propuesta de una escultura con carcassas de bombas de Morris de 1981— puede ofender la sensibilidad de un público empeñado en reprimir su propia complicidad con la violencia<sup>15</sup>. La noción misma de arte público tal como la hemos heredado no puede separarse de lo que Jürgen Habermas ha llamado «el modelo liberal de esfera pública», un espacio pacificado diferenciado de sus dimensiones económicas, privadas y políticas. En este campo ideal, los ciudadanos desinteresados pueden contemplar un emblema transparente de su propia apertura y solidaridad y deliberar sobre el bien común, libres de coacciones, violencia o intereses privados<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Véase R. Morris, «Fissures», manuscrito inédito, Guggenheim Museum Archives, véase también el capítulo 8.

<sup>11</sup> L. Alloway, «The Public Sculpture Problem», *Studio International* 184, 948 (octubre 1972), p. 124.

<sup>12</sup> Véase L. Bersani y U. Dutoit, «The Forms of Violence», *October* 8 (primavera 1979), pp. 17-29, donde se ofrece una importante crítica de la «narrativización» de la violencia en el arte occidental y un análisis de la alternativa que sugieren los relieves del palacio asirio.

<sup>13</sup> Habermas introdujo este concepto por primera vez en *Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. de T. Burger y F. Lawrence, Cambridge, MIT Press, 1989. Este libro se publicó en Alemania por primera vez en 1962 y desde entonces se ha convertido en el centro de una extensa literatura. Véase también el breve artículo enciclopédico de Habermas «The Public Sphere», trad. de S. Lennox y F. Lennox, en *New German Critique* 1, 2 (otoño 1974), pp. 49-55, y la introducción a éste que ofrece Peter Hohendahl en el mismo nú-

<sup>10</sup> Scott Burton ha sintetizado este «nuevo tipo de relación» entre el arte y su audiencia: «Se podría llamar arte público. No porque se sitúa necesariamente en lugares públicos, sino porque su contenido va más allá de la historia privada de quien lo hace» (citado en H. Sayre, *The Object of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 6).

<sup>11</sup> Véase Sayre, *The Object of Performance*, pp. 2-3.

<sup>12</sup> Un ejemplo chocante del modo en que un artista puede malinterpretar estas cuestiones aparece en F. E. Hart, «The Shocking Truth about Contemporary Art», *The Washington Post*, 28 de agosto al 3 de septiembre 1989, edición semanal nacional. No extraña nada verificar que Hart sea el escultor responsable del «complemento» figurativo al Memorial de los Veteranos del Vietnam, las figuras monumentales tradicionales de tres soldados erigidas en la zona frente al Memorial.

La idea ficticia de la esfera pública clásica es que incluye a todo el mundo; lo cierto es que sólo puede ser constituida gracias a la exclusión rigurosa de ciertos grupos: los esclavos, los niños, los extranjeros, los que no tienen propiedades y (de forma más evidente) las mujeres<sup>17</sup>. Parecería que la idea misma de «público» hubiera partido de la unión de dos palabras bien diferentes, *populo* (la gente) y *pubes* (hombres adultos). La palabra *público* bien se podría escribir con la «l» entre paréntesis para recordarnos que durante gran parte de la historia humana la autoridad política y social se ha derivado de una esfera «pública», no de una pública. Esto parecería ser así incluso cuando la esfera pública se personifica en una figura femenina. Los famosos ejemplos de monumentos femeninos a los principios inclusivos de la civilidad pública y el poder de la ley —Atenas representando la justicia imparcial ateniense, la Diosa de la Razón simbolizando la racionalización de la esfera pública en la Francia revolucionaria, la Estatua de la Libertad dando la bienvenida a las masas que llegaban desde cada puerto— han presidido siempre sobre sistemas políticos que rigurosamente excluían a las mujeres de cualquier tipo de papel público<sup>18</sup>.

Quizá parte del poder que asociamos con el Memorial a los Veteranos de Vietnam de Washington DC tenga que ver con el modo en que transgrede e invierte las convenciones monumentales para expresar y reprimir la violencia de la esfera púb(lic)a (figura 72). El VVM es antiheroico, antimonumental, una herida o cicatriz en forma de V, la huella de una violencia sufrida y no (como es convencional en los memoriales de guerra) de una violencia ejercida en el servicio de una causa gloriosa<sup>19</sup>. Consigue la universalidad del monumento público no a base de erigirse sobre su entorno para trascender lo político, sino de introducirse bajo lo político hasta un sentimiento compartido de una herida que nunca curará, o (de forma más optimista), una cicatriz que nunca se borrará. Su legibilidad no es narrativa: no se rememora ningún episodio heroico, como la imposición de la bandera norteamericana en Iwo Jima, sólo la abrumadora cronología indiferenciada de violencia y muerte, catalogada por los más de 57.000 nombres inscritos sobre las paredes de mármol negro. La única otra señal legible es la «V» enorme grabada sobre la tierra, un monograma o inicial ambivalente que parece estar siniestramente sobredeterminado. ¿Se refiere a Vietnam? ¿A una «Victoria» pírrica? ¿A los propios Veteranos? ¿A la Violencia que sufrieron? ¿Es posible evitar entenderla como un antitipo literal de la «esfera pública» representada tradicionalmente con el monumento fálico, una Vagina de la Madre Tierra que se abre

mero de la revista, pp. 44-48. Debo agradecer la ayuda de Miriam Hansen y Lauren Berlant con este tema tan complejo y crucial.

<sup>17</sup> Véase J. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988, p. 3.

<sup>18</sup> Rey Chow apunta que la «Diosa de la Democracia» en la plaza de Tiananmén reproduce el «síndrome de King Kong» en el que el cuerpo de la mujer blanca sirve para unir el cisma entre «la razón instrumental ilustrada y el barbarismo-que-acecha-tras-el-Muro», la «producción del hombre blanco y la destrucción del monstruo» (Chow, «Violence and the Other Country», p. 26).

<sup>19</sup> Véase C. Griswold, «The Vietnam Veteran's Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», *Critical Inquiry* 12, 4 (verano 1986), p. 709. Griswold lee el VVM como un símbolo del «honor sin gloria».

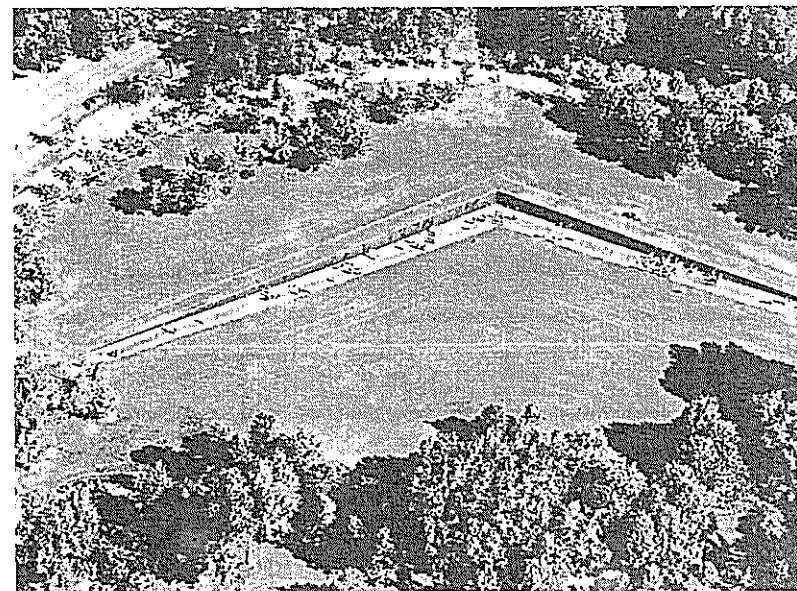


Figura 72. Vista aérea del Memorial a los Veteranos de Vietnam. Fotografía de Richard Hofmeister, Oficina de servicios de impresión y fotográficos de la Smithsonian Institution. De *Reflections on the Wall: The Vietnam Veterans Memorial*, Harrisburg, PA, Stackpole Books, 1987.

para recibir a sus hijos, como si el suelo americano abriera sus piernas para mostrar las heridas inscritas en sus partes pudendas?

Sin embargo, al tiempo que este monumento parece invertir las valencias simbólicas del memorial de guerra tradicional, parece reinscribirlas a un nivel más sutil. Las partes de la Madre Tierra son todas hombres (el «complemento» de Frederick Hart, con sus tres GIs masculinos, hace esta exclusión de las mujeres más visible). Y aunque con frecuencia se alude a la autoría del VVM por parte de una mujer chino-americana para explicar su forma pacifista, la etnicidad de Maya Lin no parece más que una irónica nota al pie para un memorial que (como era de suponer) no dedica ningún espacio al sufrimiento de los vietnamitas. Si el VVM funciona como obra de arte público no es porque consiga «curar» las heridas del pasado o reabrir las con formas de violencia crítica: sólo consigue mantener abierto el espacio entre estas posibilidades, del mismo modo que una cicatriz indeleble provoca una serie indefinida de narrativas y contranarrativas<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Estos problemas, y la sugerencia de que la «cura» que proporciona el VVM podría tener tanto que ver con la amnesia nacionalista y el revisionismo histórico como con la conmemoración crítica, aparecen comentados por M. Sturken en «The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veteran's Memorial», *Representations* 35 (verano 1991), pp. 118-142. Véase también el capítulo 8, donde aparecen los comentarios de Robert Morris al VVM.

Debería quedar claro que la violencia que se asocia con el arte público no es sólo una abstracción indiferenciada, como tampoco lo es la esfera pública a la que se dirige. Puede que la violencia esté, en cierto sentido, «codificada» en el concepto y práctica del arte público, pero el papel específico que desempeña, su estatuto político o ético, la forma en que se manifiesta, las identidades de aquellos que la ejercen y la sufren, se encuentra siempre inscrito en circunstancias particulares. Podríamos distinguir tres formas básicas de violencia en las imágenes del arte público, cada una de las cuales puede interactuar con las demás de varias formas: (1) la imagen como un *acto* u *objeto* de violencia, que en sí misma violenta a los espectadores, o que «sufre» la violencia como objetivo del vandalismo, la desfiguración o la demolición; (2) la imagen como *arma* de violencia, una herramienta para el ataque, la coacción, la presión o para formas más sutiles de «dislocar» el espacio público; (3) la imagen como *representación* de la violencia, ya se trate de la imitación realista de un acto violento, o de un monumento, un trofeo, un memorial u otra huella de una violencia pasada. Cada una de estas tres formas resulta, en principio, independiente de las demás: una imagen puede ser un arma de violencia sin representarla; puede ser objeto de violencia sin ser jamás utilizada como arma y puede representar la violencia sin ejercerla ni sufrirla nunca. Sin embargo, estas tres formas de violencia a menudo están relacionadas. Se dice que la pornografía es una representación de la violencia contra las mujeres y un arma de ésta, que debería ser destruida y cuya distribución pública debería ser prohibida<sup>21</sup>. La imagen propagandística es un arma de guerra que, evidentemente, participa de forma diferente de cada una de estas tres formas de violencia, dependiendo de las circunstancias. La relación entre la pornografía y la propaganda es una especie de versión desplazada de la relación entre el arte «privado» y el «público»: la primera proyecta unas imágenes fetichistas que, en teoría, quedan relegadas a la «esfera privada» de la sexualidad; la segunda proyecta unas imágenes totemistas o idólatras que, en teoría, se dirigen a una esfera pública específica<sup>22</sup>. Sin embargo, en la práctica, la «excitación» privada y la «movilización» pública no pueden ser confinadas a sus esferas correspondientes: la violación y la sublevación son los «excedentes» de la economía de violencia codificada en las imágenes públicas y privadas.

La eliminación de la frontera entre las imágenes públicas y las privadas es lo que hace que sea posible, e incluso necesario, conectar la esfera del arte público «propriadamente dicho», o tradicional (obras de arte instaladas en lugares públicos por parte de agencias públicas y con cargo a las arcas públicas), con el cine, un medio de arte público en su sentido extenso o «impropio»<sup>23</sup>. Aunque a veces se dice que el cine es el arte público más importante del siglo veinte, deberíamos dejar claro el tipo

<sup>21</sup> Véase C. Mackinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, esp. pp. 172-173 y 192-193.

<sup>22</sup> La distinción entre totemismo y fetichismo se explica en mi «Tableau and Taboo: The Resistance to Vision in Literary Discourse», *CEA Critic* 51 (otoño 1988), pp. 4-10, y en el comentario que aparece en el capítulo 8.

<sup>23</sup> Véase M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991, p. 7: «En cierto nivel, el cine constituye una esfera pública propia... al mismo tiempo, el cine intersecciona e interactúa con otras formaciones de la vida pública...».

de reajustes que ambos términos —«público» y «arte»— requieren para que se dé ese giro. El cine no es un «arte público» en el sentido clásico estipulado por Habermas; se encuentra profundamente implicado en el mercado y en la esfera de la publicidad comercial-industrial que sustituyó lo que Habermas llamaba el público que «debatía sobre cultura» por un público que «consumía la cultura»<sup>24</sup>. No tenemos por qué aceptar la afirmación habermasiana de que la esfera pública clásica (basada en el «mundo de las letras») ha sido «reemplazada por un mundo de consumo cultural pseudopúblico o cuasiprivado» para darnos cuenta de que su distinción fundamental entre una esfera pública utópica y el mundo real del comercio y la publicidad es lo que subraya la distinción entre el arte público «propriadamente dicho» y el giro «impropio» hacia el cine, un medio que no es ni «público», ni «arte» en este sentido propriadamente dicho (y utópico).

La yuxtaposición entre arte público y cine comercial ilumina un número de características contrastables, cuyas diferencias se encuentran bajo considerable presión, tanto en el arte contemporáneo como en la práctica cinematográfica reciente. Una diferencia evidente entre el arte público y las películas es el contraste respecto a la movilidad. De todas las formas de arte, el arte público es el más estático, estable y fijo en el espacio: el monumento es un objeto fijo, generalmente rígido, diseñado para permanecer en su sede durante todo el tiempo<sup>25</sup>. Por el contrario, las películas se «mueven» de todas las formas posibles: en sus representaciones, su circulación, su distribución y su capacidad de respuesta a las fluctuaciones del gusto contemporáneo. Se supone que el arte público ocupa un espacio pacífico y utópico, una sede que pertenece por igual a todos los ciudadanos libres e iguales, cuyos debates, exentos de motivos comerciales, intereses privados o coacción violenta, conforman la «opinión pública». Las películas se ven en salas comerciales que sirven para privatizar aún más al espectador, al aislarlo e inmovilizarlo en la oscuridad. El arte público se erige detenida y silenciosamente, mientras que sus espectadores se mueven en relaciones sociales recíprocas de festivales, encuentros masivos, desfiles y citas. Las películas se apropian de todo el movimiento y el sonido, permitiendo sólo las citas furtivas y privadas de los amantes y el autoerotismo.

El contraste más marcado entre el cine y el arte público aparece en las tendencias características de cada medio en relación a la representación del sexo y la violencia. El arte público tiende a reprimir la violencia, velándola con un estatismo de espacios monumentalizados y pacificados, del mismo modo que vela la desigualdad de los géneros al representar la esfera pública masculina con los cuerpos monumentalizados de mujeres. El cine tiende a expresar la violencia, escenificándola como un espectáculo que llega a su clímax, del mismo modo que pone de relieve la desigualdad entre los géneros a base de fetichizar, en lugar de monumentalizar, el cuerpo femenino. El sexo y la violencia quedan terminantemente prohibidos en el espacio público y, por tanto, la plaza resulta ser la sede favorita de la insurrección y la trasgresión simbólica, a través

<sup>24</sup> Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp. 159-160.

<sup>25</sup> La retirada del *Tilted Arc* resulta aún más remarcable (y premonitrice) atendiendo a esta fuerte presunción de permanencia.

de la desfiguración del monumento, con una ocurrencia habitual y casi ritual<sup>26</sup>. La representación del sexo y la violencia está permitida en el cine y por lo general se presupone (incluso los censores lo presuponen) que se va a reproducir en otro lugar, en las calles, los callejones y en lugares privados.

He trazado estas distinciones tradicionales entre el cine y el arte público no para afirmar que son verdades irrefutables, sino para abocetar el contexto convencional contra el que las relaciones de ciertas prácticas contemporáneas de cine y de arte público podrían ser entendidas, su horizonte común de resistencia, por decirlo de algún modo. Gran parte del arte público reciente se resiste a, y critica de forma evidente, su propia sede y el estatus fijo y monumental que se requiere de ésta; gran parte de ella aspira, de forma bien literal, a la condición de cine en la forma de documentación fotográfica o cinematográfica. Ahora me voy a centrar en una película que aspira a la condición de arte público, tratando de ejercer una forma de resistencia parecida dentro de su propio medio y elevando un espejo a la economía de violencia codificada en las imágenes públicas<sup>27</sup>.

.....

En mayo de 1989 traté, sin conseguirlo, de ir a ver una proyección anticipada de la película de Spike Lee *Haz lo que debes* en la Universidad de Chicago. Los estudiantes de la universidad y del barrio habían hecho cola durante seis horas para conseguir sus entradas gratis y ninguno de ellos parecía interesado en librarse de ellas a ningún precio. Spike Lee se personificó al final de la película y se quedó hasta pasada la medianoche respondiendo las preguntas de la muchedumbre que no cabía en la sala. Este acontecimiento resultó ser una vista previa no ya de la película, sino también de la recepción de la misma. Lee pasó gran parte de su verano respondiendo a preguntas acerca de esta película en entrevistas de televisión y prensa escrita; el *New York Times* escenificó un simposio instantáneo de expertos en etnicidad y violencia urbana; y las proyecciones de la película (especialmente en salas urbanas) adquirieron el carácter de un festival: los miembros de la audiencia en Nueva York, Londres, Chicago y Los Ángeles gritaron su apreciación a la pantalla y al resto del público.

<sup>26</sup> El destino del Muro de Berlín resulta una perfecta ilustración de este proceso de desfiguración en tanto que transformación de un monumento público en receptor de fetiches privados. Mientras el Muro estuvo en pie sirvió como una obra de arte público, tanto en su estatuto oficial como en su estatuto no oficial, como un lienzo en blanco donde expresar la resistencia pública. A medida que fue descompuesto en piezas, sus fragmentos se fueron retirando para ser expuestos como trofeos en colecciones privadas. A la vez que el proceso de reunificación de Alemania continúa, estos fragmentos podrán llegar a significar la nostalgia por el monumento que expresaba y forzaba su división.

<sup>27</sup> Con la frase «economía de violencia» me refiero, estrictamente, a una estructura social en la que la violencia circula y se intercambia como divisa de interacción social. El «comercio» de insultos se podría llamar trueque o intercambio «en especies»; las partes del cuerpo (sobre todo los ojos y los dientes) también pueden ser intercambiadas, junto a los golpes, las miradas, las amenazas y los primeros golpes. Esta economía se presta a caer en una inflación rápida y descontrolada, de modo que (bajo las circunstancias adecuadas) a una agresión que podría haber sido trivial (pisarle las zapatillas a alguien, romper una radio), se le comienza a dar una importancia radicalmente desmesurada. Como divisa, la violencia resulta notoria y apropiadamente inestable.



Figura 73. La «Pared de la Fama» de la película de Spike Lee *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*).

La película también se ganó la censura de varios críticos y espectadores. Fue denunciada como una llamada a la violencia e incluso como un *acto* de violencia por espectadores que consideraron que su representación del *ghetto* resultaba denostadora<sup>28</sup>. La película se desplazó desde la esfera pública comercial habitual del «consumo de cultura» a la esfera del arte público, el campo del público que «debate sobre cultura», un giro que quedó marcado de forma más evidente por su exclusión de la categoría de «mejor película» en los Oscar. Ahora que la recepción de esta película se va retirando hacia la historia cultural de finales de los ochenta de los Estados Unidos, quizá sea posible valorar su importancia como algo más que una «sensación pública» o un «fenómeno popular». *Haz lo que debes* se está estableciendo rápidamente no sólo como una obra de arte público (un «logro monumental», según la retórica de la industria), sino como una película *acerca* del arte público<sup>29</sup>. La película cuenta la his-

<sup>28</sup> La reseña de Murray Kempton (*New York Review of Books*, 28 de septiembre de 1989, pp. 37-38) quizás haya sido la más históricamente abusiva de todas las reseñas hostiles. Kempton condena a Spike Lee como un «sensacionalista» ignorante de la historia afroamericana y culpable de poseer una «pobre percepción de su propia gente» (p. 37). La opinión que le merece Mookie, el personaje que interpreta el propio Spike Lee en la película, es aún más virulenta: Mookie «no es sólo un espécimen inferior de una gran raza, sino que está por debajo del mínimo de decencia de la humanidad» (p. 37).

<sup>29</sup> Una de las cosas más interesantes que sucedió con la recepción tardía de *Haz lo que debes* fue su rápida canonización como la «obra maestra» de Spike Lee. Los críticos que echaron pestes de la película en 1989 la utilizan ahora como ejemplo de lo mejor y más auténtico de su obra, para poder así echar pestes de sus películas más recientes (sobre todo de *Malcolm X*).



Figura 74. Buggin' Out mirando a la «Pared de la Fama» en la película de Spike Lee *Haz lo que debas*.

toría de múltiples esferas públicas étnicas, de la violencia que circula entre estos públicos parciales y dentro de ellos, y de la tendencia de esta violencia a fijarse sobre imágenes específicas: objetos simbólicos, fetiches, iconos públicos o ídolos.

La imagen pública específica que se encuentra en el centro de la violencia en *Haz lo que debas* es una colección de fotografías, un conjunto de fotografías publicitarias firmadas de estrellas italoamericanas del deporte, el cine y la música popular, enmarcadas y colgadas en la «Pared de la Fama» en la famosa pizzería de Sal, en la esquina de Stuyvesant y Lexinton Avenuc, en Brooklyn (figura 73). Un joven con gafas llamado «Buggin' Out» (que es lo más parecido a un «activista político» que aparece en la película) lanza un desafío sobre esta exposición, preguntándole a Sal por qué no hay imágenes de americanos negros en la pared (figura 74). La respuesta de Sal apela a los derechos de la propiedad privada: «Si quieres a tus hermanos en la Pared de la Fama, abre tu propio negocio, entonces podrás hacer lo que quieras. Mi pizzería: italoamericanos solamente en la Pared de la Fama». Cuando Buggin' Out insiste, alegando que los negros deberían tener algo que decir en esa pared, pues es su dinero el que mantiene el negocio de la pizzería, Sal se arma con un bate de béisbol, un emblema públicamente reconocido tanto del estilo de vida americano como de la reciente violencia de los blancos sobre los negros. Mookie, el chico de los repartos de Sal (que interpreta Spike Lee), disuelve la situación haciendo que Buggin' Out se vaya de la pizzería. Como venganza, Buggin' Out intenta organizar, sin mucho éxito, un boicot de todo el barrio a la pizzería, y el conflicto entre el público negro y el negocio privado del blanco comienza a cocerse a fuego lento a lo largo del caluroso día de verano. Smiley, un hombre negro tartamudo

y casi analfabeto que vende copias de una fotografía única que muestra a Martin Luther King y Malcolm X juntos, trata de vender sus fotos a Sal (que parece estar dispuesto a ser flexible), pero es ahuyentado por el hijo de Sal, Pino. Sal es asaltado por otra forma de «arte público» cunado Radio Raheem entra en la pizzería con su estéreo a todo volumen sonando con «Fight the Power», de Public Enemy. Finalmente, cuando llega la hora de cerrar, Radio Raheem y Buggin' Out vuelven a entrar en la pizzería de Sal con la radio a todo volumen para demandar de nuevo que haya personas negras en la Pared de la Fama. Sal rompe la radio con su bate de béisbol, Raheem empuja a Sal por encima del mostrador y comienza a asfixiarlo. En la revuelta que sigue, la policía mata a Radio Raheem y se marcha con su cuerpo, dejando a Sal y a su hijo solos frente a una insurrección del barrio. Mookie arroja un cubo de basura por la ventana de la pizzería y la muchedumbre acaba saqueando y quemando el local. Al final, cuando el fuego se está apagando, Smiley entra en las ruinas y cuelga su fotografía de King y Malcolm (figura 75) en la humeante Pared de la Fama.

La Pared de la Fama de Sal ejemplifica las principales contradicciones del arte público. Está situada en un lugar que se podría describir, igualmente, como una estancia pública y un negocio privado. Al igual que la esfera pública liberal clásica, se apoya en el fundamento de la propiedad privada que sale a la luz cuando su inclusividad pública es puesta en duda. El repetido refrán de Sal a lo largo de la película, con el que expresa tanto su apertura y hospitalidad hacia el público como su «derecho» a reinar como un déspota en su «propio lugar», es una definición simple de lo que su «lugar» es: «Esto es América». En tanto que «arte», la pared de Sal se encuentra en el umbral entre la estética y la retórica, funcionando al mismo tiempo como ornamento y como propaganda, tanto una colección privada como una declaración pública. El contenido de su declaración ocupa un umbral parecido, el espacio del guión de la designación «italoamericano», un híbrido de identificaciones étnicas particulares e identidades públicas generales. La Pared es importante para Sal no sólo porque muestre a italianos famosos, sino porque se trata de famosos *americanos* (Sinatra, DiMaggio, Liza Minelli, Mario Cuomo) que han hecho posible que los italianos piensen en sí mismos como miembros de pleno derecho de la esfera pública general. La Pared es importante para Buggin' Out porque significa la exclusión de la esfera pública. Esto podría parecer extraño, ya que el barrio está lleno de representaciones públicas de héroes afroamericanos por todas partes: una enorme valla publicitaria con una imagen de Mike Tyson se divisa sobre la pizzería de Sal, dibujos infantiles decoran la acera y el *graffiti* marca mensajes subversivos, como «Tawana dijo la verdad», sobre las paredes; las camisetas de Magic Johnson, las zapatillas Air Jordan y toda una serie de joyas y peinados exóticos hacen que los personajes parezcan anuncios ambulantes del «orgullo negro»; además, el mundo sonoro del film está imbuido de una «Pared de la Fama» musical, toda una natología de los grandes del jazz, el blues y la música popular que emanan de la emisora de radio de la tienda de Mister Señor Love Daddy, a sólo dos puertas de la pizzería de Sal.

¿Por qué no son estas muestras de autorrespeto negro suficientes para Buggin' Out? Creo que la respuesta tiene que ver con que son sólo muestras de autorrespeto, de orgullo negro, y lo que Buggin' Out quiere es el respeto de los blancos, el reconocimiento

de que los afroamericanos también son americanos con guión, como los italianos<sup>30</sup>. Los espacios públicos accesibles a los negros en la película son *sólo* públicos y sólo en esa forma en que la esfera de la publicidad industrial-comercial (una esfera que, por supuesto, incluye las películas) resulta accesible a los negros. Al igual que los espacios públicos en los que aparecen los atletas y cómicos negros, estos espacios rara vez pertenecen a los propios negros; son un recordatorio de que las figuras públicas negras siguen siendo en gran parte la «propiedad» de una corporación propiedad de los blancos, ya se trate de una franquicia de deportes, una compañía de discos o una distribuidora de cine. Así pues, los espacios públicos en los que los negros alcanzan su prominencia son no más que meras sedes de publicidad o de unas artes de resistencia marginadas; la desfiguración del espacio público que simboliza el *graffiti* y no una verdadera esfera pública en la que puedan entrar como ciudadanos iguales. Los espacios de la publicidad, a pesar de su *glamour* y magnitud, no son tan importantes como la pequeña pieza de «verdadera América» que representa la pizzería de Sal, el espacio regentado por blancos, semiprivado y semipúblico, un espacio liminal en el que se fundamenta la verdadera pertenencia a la esfera pública americana. La única pieza de arte público «propiamente dicho» que aparece en la película es un mural alegórico al otro lado de la calle, frente a la pizzería, y permanece conscientemente marginado; la cámara nunca se detiene lo suficiente en él como para permitir que descifremos sus complejas imágenes. El mural es una especie de residuo arcaico de un momento pasado de la lucha negra por la igualdad, cuando el «orgullo negro» era suficiente. En *Haz lo que debes*, los negros ya tienen orgullo de sobra; lo que quieren y no consiguen es el reconocimiento y respeto de los blancos.

Sin embargo, la película no sugiere que integrar la Pared de la Fama resolvería el problema del racismo y permitiría la entrada de los afroamericanos en la esfera pública como americanos de pleno derecho. Probablemente la contradicción fundamental que sugiere la película acerca de todo el asunto del arte público es su simultánea trivialidad y monumentalidad. En un sentido preciso, la Pared de la Fama constituye la «causa» de la mayor violencia de la narrativa, y también sólo una mera muestra o síntoma de ésta. El boicot de Buggin' Out no consigue el respaldo del barrio, que, por lo general, considera que su plan es un gesto que no sirve para nada. La integración racial del símbolo público, como la de la estancia pública, sólo constituye una aceptación pública testimonial. La participación real en la esfera pública debe ser algo más que testimonial: implica una participación económica plena. En la medida en que los negros no posean la propiedad privada en esta sociedad, seguirán permaneciendo en una categoría parecida a la del arte público, meros ornamentos para (o desfiguraciones de) el espacio público, estatuas que entretienen y caricaturas abstractas, en lugar de seres humanos plenos.

Spike Lee ha sido acusado de racismo por algunos críticos, por mostrar un mundo de estereotipos negros en esta película: Tina, la dura y malhablada nena sexy del *ghetto*; Radio Raheem, la sombría amenaza con su radiocasete a todo volumen; «Da Mayor», el borracho del barrio; «Mother Sister», la matriarca dominante y sentenciadora que se sienta en la ventana todo el día posando como la madre de Whistler. Lee incluso se da

<sup>30</sup> Debo a Joel Snyder esta distinción entre autorrespeto y reconocimiento.

un papel a sí mismo como un estereotipo, un vividor vago y traicionero que reúne su dinero, abandona a su hijo y traiciona a su jefe movilizándolo a la multitud para que destruyan la pizzería. Pero no basta con llamar a estos estereotipos «poco realistas»; desde otro punto de vista, son representaciones muy realistas de las *imágenes* públicas de los negros, las caricaturas que se imponen sobre ellos y que (en ocasiones) ellos mismos interpretan. Ruby Dee y Ossie Davis, a los que Lee da el papel de la Matriarca y el Borracho, han participado desde hace mucho tiempo en la construcción fílmica de estas imágenes y el comentario de Dee acerca del papel de los mayores negros es perfectamente consciente de esa historia: «Cuando te haces mayor en este país, te conviertes en una estatua, un monumento. ¿Y qué le ocurre a las estatuas? Los pájaros se cagan sobre ellas. La vida de un mayor tiene que consistir en algo más en que eso»<sup>31</sup>. La película sugiere que la vida tiene que consistir en algo más que en eso también para las generaciones más jóvenes, que parecen estar en peligro de acomodarse en un nuevo repertorio de imágenes estereotipadas. Es como si la película quisiera crear unos personajes que son imágenes publicitarias con seres humanos atrapados dentro de ellas, luchando por liberarse de sus corazas para participar realmente en el espacio público en el que son expuestas.

Esta «liberación» de la imagen pública es lo que la película dramatiza y en ella consiste la violencia que la empapa. Gran parte de esta violencia es meramente trivial o irritante, tiene que ver con gestos de exposición pública, como cuando un forastero *yuppie* irlandés (que hasta lleva una camiseta de Larry Bird) pisa los Air Jordan de Buggin' Out; parte de esta violencia es erótica, como la danza de Tina como boxeadora femenina con la que comienza la película, y parte de la violencia es sutil y poética, como la escena en la que Radio Raheem sale de su sombrío silencio, apaga su radiocasete y canta un rap directamente a cámara, puntuando sus frases con puñetazos, con sus puños adornados con enormes anillos dorados inscritos con las palabras «Amor» y «Odio». Las reacciones negativas hacia la película tienden a centrarse obsesivamente en la destrucción de la pizzería, como si la violencia contra la propiedad fuera la única violencia «real» en toda la película. El asesinato de Radio Raheem se suele pasar por alto como si fuera sólo un eslabón en la cadena narrativa que conduce hacia el espectáculo apoteósico de la pizzería en llamas. Spike Lee también ha sido criticado por mostrar este espectáculo; la película ha sido denunciada repetidamente como una llamada a la violencia, o, por lo menos, como una defensa de la insurrección contra la propiedad blanca como acto de violencia justificable en la comunidad negra. Los comentaristas se han quejado de que la insurrección no está suficientemente motivada, o de que se coloca ahí sólo por el espectáculo que proporciona, o por demostrar una tesis<sup>32</sup>. En particular, Spike Lee ha sido criticado por permitir que el perso-

<sup>31</sup> Citado en el libro de S. Lee y L. Jones *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint*, Nueva York, Simon and Schuster, 1989, pie de foto a la imagen 30.

<sup>32</sup> Terrence Rafferty («Open and Shut», reseña de *Haz lo que debes* en *The New Yorker*, 24 de julio de 1989) formula todas estas quejas. Rafferty: (1) reduce la película a una tesis sobre «la inevitabilidad del conflicto racial en América»; (2) sugiere que el final violento sólo parte de «el sentimiento de Lee como cineasta de que necesitaba una conflagración al final»; y (3) compara desfavorablemente la película de Lee con *Mean Streets* y *Taxi Driver* de Martin Scorsese, donde «los arranques de violencia finales se generan completamente desde dentro». Lo que Rafferty

naje de Mookie se «libere» de su actitud pasiva, evasiva y no comprometida en el momento crucial, cuando arroja el cubo de basura a través de la ventana.

El acto de Mookie dramatiza el problema de la violencia y el arte público escenificando un acto de vandalismo contra un símbolo público y específicamente rompiendo el panel de vidrio de la ventana que marca la frontera entre la propiedad pública y la privada, entre la calle y el interés comercial. La mayoría de los comentarios negativos sobre la película han interpretado esta acción como una declaración política, como si Spike Lee estuviera diciendo que los intereses afroamericanos deberán defenderse a base de destrozarse los negocios que pertenecen a los blancos. Por supuesto, Lee se arriesga a que lo interpreten de este modo en el acto mismo de escenificar este espectáculo para su potencial monumentalización como declaración pública, una imagen claramente legible que todos los públicos potenciales pueden leer como una amenaza o un modelo. El hecho de que este acontecimiento haya emergido como el centro de la principal controversia sugiere que no resulta legible, o por lo menos no tan transparente como podría parecer. Los motivos de Spike Lee como escritor y director —ya sea el de ofrecer una declaración política, dar a la audiencia el espectáculo que quiere, o cumplir su propósito narrativo— no están nada claros. Y los motivos de Mookie como personaje son igualmente problemáticos: cuando menos, sus acciones parecen estar sujetas a múltiples determinaciones privadas: irritación con Sal, frustración por su trabajo sin futuro, rabia por el asesinato de Radio Raheem, todas las cuales no tienen ningún contenido político o «público». Al nivel más íntimo de todos, la acción de Mookie apunta hacia las ansiedades respecto a la violencia sexual que hemos visto codificadas en otros monumentos públicos. En opinión de Mookie, Sal ha tratado de seducir a su hermana Jade (a la que hemos visto en una relación casi incestuosa con Mookie en la escena del principio), y Mookie ha advertido a su hermana de que nunca deberá volver a la pizzería (este diálogo se escenifica delante de la pared de ladrillos de la pizzería, donde un mensaje de grafiti pintado con aerosol dice «Tawana dijo la verdad», una evocación de otro caso indescifrable de violencia sexual fuertemente publicitado). Las ansiedades privadas de Mookie respecto a su virilidad (la cantinela con la que lo acusa su novia Tina es «¡Sé un hombre, Mookie!») están profundamente inscritas en su acto público de violencia contra el símbolo público de dominación blanca.

Pero las explicaciones privadas y psicológicas distan mucho de acotar todo el significado del acto de Mookie. Otra explicación igualmente convincente consideraría que romper la ventana constituía una intervención ética. En el momento en el que Mookie toma su decisión, la multitud está vacilando entre atacar la pizzería o asaltar a sus dueños italoamericanos. El acto de Mookie desvía la violencia de las personas y la dirige hacia la propiedad, la única opción disponible en ese momento. Se podría de-

no considera es que: (1) la película articula explícitamente unas tesis que se oponen radicalmente a su miope lectura (sobre todo, el canto a la paz y la armonía de Love Daddy con el que concluye la película *Mi gente, mi gente*, un discurso lleno de ecos de la autobiografía de Zora Neale Hurston); (2) que la conflagración final puede haberse escenificado deliberadamente —como sucede con gran parte de la película— como un *evento escénico y teatral* para poner de relieve cierto requisito del medio; (3) que las convenciones psicológicas del neorrealismo italoamericano, con sus motivaciones «interiores» para la violencia, forman parte del problema que se examina en *Haz lo que debes*.

cir que Mookie «hace lo que debe», al salvar vidas humanas sacrificando la propiedad<sup>33</sup>. Sin embargo, aún más fundamental es el hecho de que el propio Spike Lee «hace lo que debe» en ese momento, al romper la ilusión del realismo cinematográfico e intervenir como el director de su propia obra de arte público, asumiendo personalmente la responsabilidad por la decisión de retratar y llevar a cabo un acto de violencia contra la propiedad privada. Esta elección libera a la película de la justificación *narrativa* de la violencia, de su legitimación por la ley de la causa y el efecto o por la justicia política, y la muestra como el puro efecto de *esta* obra de arte en este momento y lugar. El acto tiene mucho sentido como una pieza de teatro brechtiano, que con una mano le da a la audiencia lo que quiere y con la otra se lo quita.

Podríamos llamar a *Haz lo que debes* una pieza de «arte público violento», en todos los sentidos relevantes: como representación, como acción y como arma de violencia. Pero también se trata de una obra de violencia *inteligente*, por hacernos eco de las palabras de Malcolm X con las que concluye la película. No rechaza la alternativa de la no violencia articulada por Martin Luther King en el otro epígrafe de la película (a fin de cuentas, esto es una película, un acto de violencia simbólico y no «real»); reposiciona tanto la violencia como la no violencia en tanto que estrategias dentro de una lucha que simplemente constituye un hecho imposible de erradicar en la vida pública americana. Puede que la película esté impregnada de violencia, pero a diferencia de las películas de «Rambos negros» que tan buena aceptación tienen entre el público americano, se toma la molestia de diferenciar esta violencia con imágenes éticas y estéticamente precisas. La película ejerce violencia sobre sus espectadores, insistiendo para que «luchemos contra el poder» y «hagamos lo que debemos», pero nunca infravalora la dificultad de localizar precisamente el poder contra el que debemos luchar y lo que debemos hacer para luchar contra éste. Una imagen de propaganda prefabricada de corrección política o ética, un monumento público para «legitimar la violencia» es justo lo que la película se niega a ser. Se trata, más bien, de un monumento a la resistencia, a la «violencia inteligente», un conjunto de imágenes *ready-made* que reconfigura un espacio local: literalmente, el espacio del *ghetto* negro, figurativamente, el espacio de las imágenes raciales públicas en la esfera pública americana. Al igual que la Diosa de la Democracia en la Plaza de Tiananmén, la película se enfrenta a la imagen pública desfigurada del poder legítimo, que sostiene la antorcha de la libertad con las dos manos, una inscrita con *Odio* y la otra con *Amor*.

Ahora podremos estar en posición de medir la distancia que separa los trágicos acontecimientos de la primavera de 1989 en China del impacto de una película de Hollywood que casualmente se estrenó en el mismo momento. La distancia entre es-

<sup>33</sup> Fue Arnold Davidson quien primero me sugirió esta interpretación, quien a su vez la escuchó de David Welberry, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Stanford. Recibió una confirmación independiente por parte de la audiencia que escuchó este texto en conferencias en Harvard, California Institute of the Arts, Williams College, University of Southern California, UCLA, Pasadena Art Center, el taller de Estudios Americanos de la University of Chicago, el Coloquio de Historia del Arte de Chicago y la conferencia de Sculpture Chicago sobre «Arte en lugares públicos». Me gustaría agradecer a todos los participantes en estas conversaciones sus numerosas y provocadoras preguntas y sugerencias.



tos dos acontecimientos y las imágenes que los pusieron en el punto de mira puede parecer demasiado grande para ser calibrada. Pero es precisamente la distancia entre lo monumental y lo trivial, entre la violencia en «otro país» y en el propio, la que debe ser valorada si queremos construir una imagen, menos que una teoría, de la circulación de la cultura visual en nuestro tiempo. La Diosa de la Democracia dio imagen a un efímero monumento utópico y revolucionario que parece crecer en estatura a medida que se aleja de nuestro recuerdo. Durante un breve momento puso en el punto de mira la posible emergencia de una sociedad civil democrática dentro de un orden cultural y político que ha sufrido la violencia de la represión estatal durante siglos. *Haz lo que debes* utiliza su retórica utópica y revolucionaria en un escenario mucho más pequeño (una calle de Brooklyn) y su desafío al poder establecido es mucho más problemático y equívoco. Si la Diosa declaraba simbolizar las aspiraciones de una mayoría, una esfera pública inclusiva, la película de Spike Lee articula la desesperación de un público minoritario y parcial que pide a la mayoría que abra las puertas a la esfera pública como promete la retórica oficial. La violencia de *Haz lo que debes* puede ser local, simbólica o incluso «ficticia» en contraste con la masacre de la Plaza de Tiananmén, pero se refiere de forma inequívoca a la violencia generalizada, incesante y muy real contra los afroamericanos en los Estados Unidos, tanto la violencia física directa como la represión policial, de la que el asesinato de Radio Raheem es un ejemplo, y la violencia económica a largo plazo perpetrada por la mayoría blanca.

Quizá el contraste más evidente entre la Diosa y *Haz lo que debes* es el sentimiento (sin duda incorrecto<sup>34</sup>) de que la primera es una imagen de la «pureza» revolucionaria, mientras que la segunda constituye un impuro repertorio de imágenes de compromisos, negociaciones y traiciones. La mayor crítica que se le ha hecho a Spike Lee es que es simplemente otro «populista corporativo», que vende su propia celebridad como estrella y como director, utilizando sus principios progresistas para conseguir contratos de publicidad con la Corporación Nike<sup>35</sup>. La ventaja de este ataque *ad hominem* es que ahorra mucho tiempo: no hace falta siquiera que uno vea *Haz lo que debes* (ni los anuncios ingeniosos e irónicos que Spike Lee hizo para Nike), porque uno ya sabe que Lee es un capitalista.

Por otro lado, si se está dispuesto a conceder que el capital corporativo constituye la condición real y existente en la que es posible hacer películas con posibilidad de

<sup>34</sup> Sin duda, la «pureza» de la Diosa de la Democracia queda comprometida por la mezcla de fuentes y motivaciones que desempeñaron un papel en su producción y su efecto. Como apunta Wu Hung, «no se trataba de una copia» de la Estatua de la Libertad, y sin embargo «debía su forma y su concepto» a «otros monumentos existentes», sobre todo a la imagen de una «mujer joven y sana», específicamente la de «una estudiante femenina», para representar un nuevo concepto de esfera pública («Tiananmen Square: A Political History of Monuments», p. 110). Además, los motivos de los estudiantes iban desde el idealismo revolucionario a la demanda de «meras» reformas para prevenir la corrupción gubernamental y promover la expectativa de intercambios más abiertos con las economías capitalistas. Sin duda, algunos observadores vieron la estatua como una apelación al verdadero espíritu del maoísmo bajo el retrato desfigurado.

<sup>35</sup> Esta acusación la lanza Jerome Christensen en «Spike Lee, Corporate Populists», *Critical Inquiry* 17, 3 (primavera 1991), pp. 582-595. Una respuesta más detallada aparece en mi texto «Seeing *Do the Right Thing*», en el mismo número de la revista, pp. 596-608.

circulación pública, entonces uno tiene que mirar a la obra y calibrar su valor<sup>36</sup>. *Haz lo que debes* tiene mucho sentido como película que trata del populismo corporativo, una crítica de los efectos del capital en la comunidad multiétnica americana. La película muestra cómo se vive en una comunidad en la que no hay ninguna imagen pública utópica, ni ningún monumento con el que simbolizar las aspiraciones colectivas, una comunidad donde la identidad personal se construye en gran medida por el fetichismo de la mercancía: desde las zapatillas de Air Jordan a los jerseys de Magic Johnson, a la joyería de diseño y las cajas de resonancia de grandes proporciones.

Sin embargo, el significado de estos fetiches no se confunde con etiquetarlos de fetichistas. Son tratados de forma crítica, con ironía, pero sin el desprecio generalizado y la condescendencia con la que normalmente se trata a los «meros» fetiches. El estereotipo de Radio Raheem es una parte tan importante de sí mismo, como la pizzería de Sal (y su Pared de la Fama) lo son para él. Ambos constituyen objetos comerciales y vehículos para la propagación de declaraciones públicas respecto a la identidad personal. Incluso la imagen que más se acerca en toda la película a ser un tótem público y sagrado, la fotografía de King y Malcolm X dándose la mano, ha sido convertida por Smiley en mercancía. El momento en el que pega esta imagen —con todas sus connotaciones de amor y odio, violencia y no violencia— a los restos humeantes de la Pared de la Fama es el momento en el que la película se acerca más al tipo de apoteosis que consiguió la Diosa de la Democracia al enfrentarse al retrato desfigurado de Mao.

Si *Haz lo que debes* contiene una moraleja para los que quieren continuar con la tradición del arte público y la escultura pública como una empresa utópica, un «atreverse a soñar» con una esfera pública más humana y extensa, ésta posiblemente se encuentre en la primera frase de la película, que pronuncia la voz ubicua de Love Daddy: «¡Despierta!». El arte público siempre se ha atrevido a soñar, proyectando fantasías de una esfera pública monolítica, uniforme y pacificada, un dominio que se encuentra más allá del capitalismo y al margen de la historia. Lo que parece necesitarse ahora, y lo que muchos artistas contemporáneos tratan de ofrecer, es un arte público crítico que sea franco respecto a sus propias contradicciones y a la violencia codificada en su propia situación; un arte que se atreva a despertar a una esfera pública de resistencia, lucha y diálogo. Cómo negociar exactamente esta frontera entre la lucha y el diálogo, entre el argumento de la fuerza y la fuerza del argumento, sigue siendo una pregunta sin resolver, una pregunta abierta, como las dos manos de la Diosa de la Democracia o las dos caras de la revolución en la fotografía de Smiley.

<sup>36</sup> Una de las afirmaciones más asombrosas del ensayo de Christensen es su tratamiento de la cinematografía de Lee como «la expresión más avanzada del género emergente del arte corporativo» (p. 589), un desarrollo en el que «las películas... se están convirtiendo rápidamente en anuncios móviles para la publicidad corporativa» (p. 590). Esta «emergencia» y «transformación» les resultará sorprendente a los historiadores del cine que han detectado los vínculos entre la publicidad corporativa y el cine en los albores de la industria. Véase M. Hansen, donde se habla de la comercialización del oso de peluche en el cine temprano, en su «Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life», *Camera Obscura* 22 (enero 1990), pp. 51-71, y J. Gaines, *Contested Culture: The Image, the Voice and the Law*, Chapel Hill, North Carolina, University of North Carolina, 1991, especialmente su análisis de las mercancías que «acompañaban» al cine, «los bienes y servicios de consumo que se han relacionado con el estreno de una película» (p. xiii).

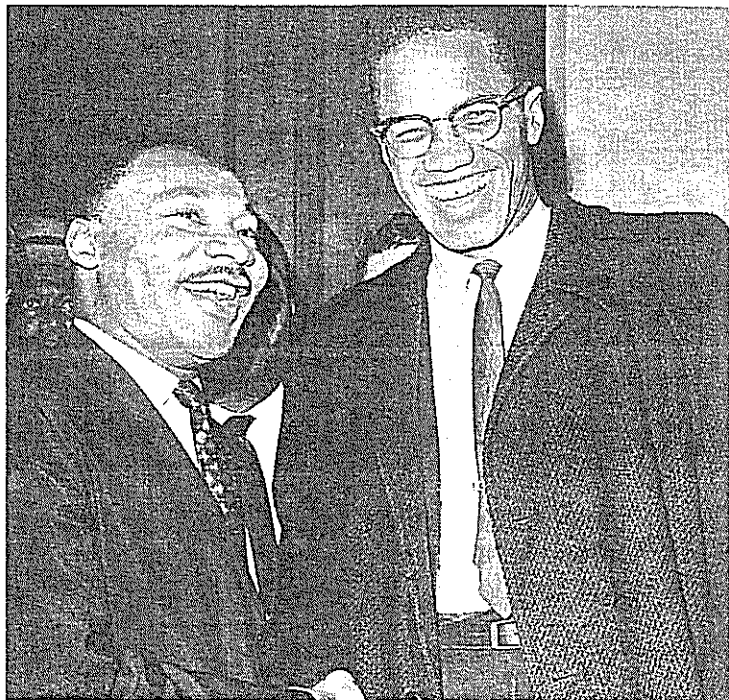


Figura 75. AP / Wide World Photo, fotografía de Martin Luther King, Jr. y Malcolm X. «La violencia como forma de conseguir la justicia racial es impráctica e inmoral. Es impráctica porque constituye una espiral descendiente que culmina con la destrucción de todos. La antigua ley del ojo por ojo deja a todo el mundo ciego. Es inmoral porque busca humillar al oponente, en lugar de conseguir su entendimiento; busca aniquilar en lugar de convertir. La violencia es inmoral porque se alimenta del odio y no del amor. Destruye comunidades y hace que la hermandad se vuelva imposible. Deja a la sociedad en un monólogo y no en un diálogo. La violencia acaba por derrotarse a sí misma. Crece amargura en los supervivientes y brutalidad en los destructores» (Martin Luther King, Jr., «Where Do We Go From Here?», *Strive toward Freedom: The Montgomery Story*, Nueva York, 1958, p. 213).

«Creo que hay mucha gente buena en América, pero también hay mucha gente mala en América y los malos son los que parecen tener todo el poder y estar en posición de bloquear las cosas que tú y yo necesitamos. Dado que ésta es la situación, tú y yo tenemos que preservar el derecho a hacer lo que es necesario para acabar con esta situación, y esto no quiere decir que apoye la violencia, sino que, al mismo tiempo, no estoy en contra de utilizar la violencia en defensa propia. Ni siquiera lo llamo violencia cuando es en defensa propia, lo llamo inteligencia» (Malcolm X, «Communication and Reality», en J. H. Clarke [ed.], *Malcolm X: The Man and His Times*, Nueva York, 1969, p. 313).



## DE LA CNN A JFK

Soy lo bastante viejo para recordar un tiempo en el que ir al cine significaba ir también a ver un noticiario. Quizá sea ésa la razón por la que la yuxtaposición de la CNN a JFK tiene tanto sentido para mí. Nunca he podido superar la idea de que las noticias son tan sólo otro tipo de películas, y viceversa. Que JFK sea, al menos en parte, una película sobre las noticias de la televisión y que la cobertura de la CNN de la guerra de 1991 en el Golfo Pérsico estuviera repleta de ecos de películas de guerra también hace que el enlace sea apropiado. Pero la CNN y JFK comparten una proximidad histórica, al igual que los acontecimientos que enmarcan un extraño año en la historia de la cultura americana. El año 1991 comenzó, para los espectadores americanos, con la guerra más fuertemente publicitada de la historia americana y acabó con la reconstrucción cinematográfica del asesinato de Kennedy, el acontecimiento más publicitado, en el que JFK se representa como una guerra secreta por el control del destino nacional de América. Entre la operación de la CNN Tormenta del Desierto y la «Operación Mangosta» de JFK cayeron las sombras mediáticas de lo que hoy se conoce como las «Guerras de Cultura» de América. Éstas son las batallas aún en curso por el alma ideológica de América agotadas en la convergencia de las noticias televisivas y el melodrama. Batallas campales de sexos y razas se escenifican con una intensidad sin precedentes en «eventos» mediáticos como las audiencias de Clarence Thomas / Anita Hill o la campaña de David Duke. Las teorías de la conspiración detallan la infiltración en la educación universitaria americana de militantes de lo «políticamente correcto» y lamentan el relevo del mundo del arte por parte de las feministas, los homosexuales y las minorías étnicas. En pocas palabras, para los americanos que vieran las noticias por televisión, 1991 fue un año de guerra y publicidad —no solamente la publicidad o representación de la guerra, sino también la guerra hecha por medios publicitarios y por representaciones—. La película JFK de Oliver Stone es la perfecta coda a un año semejante.

No quisiera tratar aquí de las diferencias obvias y numerosas entre las películas y las noticias televisivas, aunque es un tema de un considerable interés, o ensayar los

## CONCLUSIÓN

### ALGUNAS IMÁGENES DE LA REPRESENTACIÓN

Ya no está seguro de si debe trazar una imagen de la teoría indígena,  
o construir una teoría de la realidad indígena.  
Claude LÉVI-STRAUSS, *Introduction to the Work of Marcel Mauss* (1950)

Supongo que un libro titulado «Teoría de la imagen» debería acabar con una imagen de todo el argumento, una arquitectura visible que proporcione un diagrama de la relación entre todas las partes, dejando al lector con una cuadrícula que puede rellenarse con una cantidad infinita de detalles. Desgraciadamente, no tengo una imagen así que ofrecer. Este libro ha sido compuesto de forma parecida a un álbum de fotografías. Se trata de una colección de instantáneas de problemas específicos que afectan a la representación, dirigidos a ocasiones particulares en un momento histórico concreto que he llamado el final del posmodernismo, la era del «giro pictórico». Si el libro posee una unidad, ésta reside en la insistencia con la que espera múltiples respuestas a unas pocas preguntas: ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es la relación entre las imágenes y el lenguaje? ¿Qué interés práctico o teórico tienen estas preguntas?

La lista de conceptos teóricos y términos nuevos que contiene este libro es intencionadamente corta y poco original. Comienza con la «metaimagen» y acaba con la «imagentexto», conceptos que se han tomado de las últimas investigaciones en historia del arte y del estudio de la cultura visual. Esta economía terminológica es en parte resultado de mi convicción de que ya poseemos demasiados metalenguajes para la representación, y de que ningún vocabulario «neutral» o «científico» (la semiótica, la lingüística, el análisis discursivo, etc.) puede trascender o controlar el campo de la representación. En lugar de ello, he ofrecido reflexiones sobre los lenguajes ordinarios de la teoría de las imágenes, las vernáculos indígenas de la representación verbal y visual. Espero que estos términos compensen con su extensión y potencia lo que adolecen en novedad y cantidad. Por ejemplo, la extensión de imagentexto no se limita a la representación visual, sino que abarca también el lenguaje. El giro pictórico no tiene que ver sólo con la nueva importancia de la cultura visual, también tiene consecuencias para la lectura, la lite-

ratura y la alfabetización. Esto significa que los estudios literarios no se pueden limitar simplemente a «añadir» el estudio del cine, la televisión y la cultura de masas a su lista de asignaturas, sin cambiar toda la estructura de la disciplina, y no podrán estabilizar su relación con la historia del arte y la cultura visual con paradigmas de comparación estructural. El concepto mismo de cultura, en tanto que relación entre textos y lectores, sufre un cambio radical cuando se encuentra con su «media naranja», la imagen / espectador que parece un «extranjero residente» dentro de su propia casa.

Como he sugerido varias veces a lo largo de este libro, la fuerza de estos conceptos es bastante negativa. Forman parte de un esfuerzo des-disciplinar cuyo resultado final no puede aún imaginarse. Si estuviera obligado a imaginar qué forma tendría esta nueva formación disciplinar que podría surgir a partir de los esfuerzos por teorizar las imágenes y la teoría de las imágenes, ésta tendría una estructura completamente dialógica y dialéctica, no en el sentido hegeliano de conseguir una síntesis estable, sino en el sentido de Blake y Adorno, de ir enfrentándose a una contradicción interminablemente. La fuerza de la metaimagen es la de hacer visible la imposibilidad de separar la teoría de la práctica, de dar a la teoría un cuerpo y una forma visible que a menudo quiere negar, de revelar la teoría en tanto que representación. La fuerza de la imagentexto es la de revelar la heterogeneidad inevitable de las representaciones, la de mostrar que el cuerpo que otorgamos a la teoría es un conjunto de prótesis y suplementos artificiales, no una forma natural u orgánica. En un momento en que la cultura (y otros conceptos parecidos, como la «diferencia» social y la «identidad») está adquiriendo una fuerza renovada como el concepto-maestro de las humanidades y las ciencias sociales, puede que valga la pena tener un contrapunto conceptual que ponga el énfasis en el análisis de la heterogeneidad formal y estructural de la representación, que examine las formaciones culturales como formas de mediación contestadas y conflictivas.

He utilizado el término «representación» a lo largo de este libro como un término general que cubra el trabajo de las imagentexto y las metaimágenes. Quizá, por tanto, el mejor lugar para concluir sea con algunas imágenes de la propia representación y de lo que ésta le reclama a los espectadores. Ofrezco tres «instantáneas» especulativas y desenfocadas de tres preguntas básicas sobre las representaciones: (1) ¿Qué es lo que se encuentra fuera de la representación? (2) ¿Por qué estamos tan ansiosos al respecto? (3) ¿Cuál es nuestra responsabilidad hacia ello? Soy consciente de que las dos últimas preguntas nos plantean una pregunta más, acerca de quién es ese «nosotros» que está ansioso y tiene responsabilidades, y parte de lo que voy a tratar de hacer aquí será esbozar esa identidad colectiva.

### Fuera de la representación: algunas arrugas

¿Qué es lo que está más allá de la representación, aquello que es diferente de ésta, antitético a ésta? Los intentos de dar respuestas positivas a esta pregunta a menudo regresan a los prototipos especulares / icónicos de la representación y localizan la alternativa en formas de discurso (la división neokantiana de Foucault entre lo «visible y lo decible»), textualidad (la división entre lo «articulado» y lo «repleto» de Nelson

Goodman, la división semiótica entre lo simbólico y lo indéxico / icónico), o distinción pragmatista entre «representación» y «acción» (cfr. el «representar e intervenir» de Ian Hacking). Sin embargo, es igual de importante la tradición que ofrece una respuesta tajantemente negativa: es decir, que *no hay nada* que quede fuera de la representación. Ésta es la tradición de lo sublime estético, que plantea un campo de negación absoluta, de alteridad e incognoscibilidad radical. Lo sublime, localizado en el dolor, la muerte, la trascendencia y lo incognoscible, es, justamente, lo irrepresentable.

Pero supongamos que pensamos en la representación no ya como un campo o red de relaciones homogéneo, gobernado por un solo principio, sino como un terreno multidimensional y heterogéneo, un *collage* o una colcha de retales compuesto a lo largo del tiempo a partir de varios fragmentos. Supongamos además que esta colcha hubiera sido rota, doblada, arrugada, cubierta de manchas accidentales, huellas de los cuerpos a los que ha cubierto. Puede que este modelo nos ayude a comprender varias cosas sobre la representación. Haría materialmente visible la estructura de la representación como una huella de la temporalidad y el intercambio, los fragmentos como recuerdos, como «presentes» re-presentados en el proceso continuo de reunir, de coser y romper. Puede que nos ayude a entender el porqué de las «arrugas» y las diferencias en la representación, por qué une a la política, la economía, la semiótica y la estética, por qué sus transiciones harapientas e improvisadas entre códigos y convenciones, entre medios y géneros, entre canales sensoriales y experiencias imaginadas son constitutivas de su totalidad. La teoría de la representación apropiada para este modelo tendría que ser una totalidad pragmática, localizada, heterogénea e improvisada. Es decir, tendría que entenderse a sí misma como un acto de representación (en el sentido de Ian Hacking, de la teoría como interpretación, descripción o explicación), pero también (en contra del modelo de Hacking) como una intervención, un experimento, una interpretación del mundo que provocara un cambio en el mundo. Así pues, lo que se encuentra «más allá» de la representación se encontraría «dentro» de ésta (igual que el «agujero negro» de la imagen se encuentra dentro del texto ecrástico), o a lo largo de sus márgenes.

### El exilio de la representación

¿Por qué nos crea tanta ansiedad la representación? Por un lado, sirve como un concepto inaugural e indispensable, no sólo para la teoría estética y literaria, sino también para la semiótica, la epistemología y ciertas formas de teoría política; y, sin embargo, también parece un obstáculo, un concepto tosco, casi supersticioso o regresivo que invoca nociones atávicas, como teorías de la verdad basadas en la «imitación», la «copia» o la «correspondencia», y nociones mecánicas de poder político. Mucha filosofía moderna se ha dedicado a expulsar la representación de su discurso. Los ejemplos paradigmáticos de representación, los cuadros, las imágenes y otros símbolos «especulares / icónicos» se suelen tratar como parias que deben ser desterrados, ídolos que deben ser destrozados por una crítica iconoclasta de mente clara.

Pero supongamos que pensamos acerca de la representación no en términos de un tipo particular de objeto (como una estatua o una pintura), sino como un tipo de acti-

vidad, un proceso o un conjunto de relaciones. Supongamos que descosificamos la *cosa* que parece «estar» frente a nosotros «en lugar de» alguna otra cosa y pensamos en la representación no ya como cosa, sino como un proceso en el que la cosa es un participante más, como la ficha sobre el tablero de ajedrez o la moneda en un sistema de intercambio. Esto nos llevaría de vuelta a la idea de la representación como algo más o menos equiparable con la totalidad de la actividad cultural, incluyendo: (1) ese aspecto de la cultura política que se estructura alrededor de la transferencia, el desplazamiento o la alienación del poder, desde «el pueblo» al «soberano», el Estado o el representante, desde Dios al padre, al hijo y a un sistema patriarcal, desde el esclavo al amo en un sistema absolutista; o (2) la cultura entendida como economía, como un sistema de intercambios y transferencias de valor; o (3) la cultura entendida como un imaginario utópico que se encuentra con una realidad pragmática, como en la colisión de la esfera pública ideal (la escena paradisíaca de total transparencia visual y verbal) con la realidad de la mediación de masas. Así pues, la representación entendida como la relación, como el proceso, como el mecanismo de relevo en los intercambios de poder, valor y publicidad: no hay nada en este modelo que garantice la direccionalidad de la estructura. Al contrario, sugiere una estructura inherentemente inestable, reversible y dialéctica. Por ejemplo, la relación de la representación con aquello que representa puede transferir poder / valor a la representación y quitárselo a lo representado, pero en esta manera de entenderla es inherente la premisa de que el cociente de poder / valor se origina en lo representado que ha sido (temporalmente) alienado, transferido y que siempre puede ser reclamado de vuelta. Si la «representación» es un regalo, un obsequio, una transferencia de riqueza y poder, la «re-presentación» es siempre un retorno, un regalo que se devuelve o (en lo que se solía llamar un «Presente indio» parodiando el *powlatch*) un *tomar* de vuelta el regalo entregado. En las representaciones, al igual que en los sueños, es donde comienzan las responsabilidades: la responsabilidad política que implica la relación representante / representado; las obligaciones mutuas del donante y el deudor en el intercambio, lo que Derrida llama la «*ecomimesis*». Si cobrar sin representar es una tiranía, representar sin cobrar es una irresponsabilidad.

## Representación y responsabilidad

¿Cuál es la relación tradicional entre la representación y la responsabilidad? La respuesta tradicional es que ambas están profundamente imbricadas: existe una especie de *correspondencia* entre ellas, una resonancia mutua, una capacidad de respuesta compartida. La representación buena o verdadera es «responsable» con lo que representa y con aquellos para quienes lo representa. La «representación responsable» es una definición de la verdad, como una cuestión epistemológica (la fidelidad de una descripción o una imagen de aquello que representa) y como un contrato ético (la noción de que el que representa es «responsable de» la verdad de la representación y responsable *frente a* la audiencia o el receptor de dicha representación). Los términos se corresponden en cada nivel: la representación es una forma, un acto de asumir responsabilidad; en sí misma es una *respuesta*, en el sentido musical, un eco que responde a una presentación o repre-

sentación previa. Por su parte, la responsabilidad no puede existir al margen de la representación. Toma la forma de una promesa, una garantía, una representación de cómo son las cosas o cómo serán. La responsabilidad es representación y viceversa.

Por supuesto, esto significa que una falla o distancia entre la responsabilidad y la representación no es sólo una posibilidad, sino una necesidad estructural para que ambas funcionen y para su co-responsabilidad. La representación puede, debe ser irresponsable; la responsabilidad puede, debe ser irrepresentable. La mentira, la ficción, el falso juramento, el error, el fracaso de la correspondencia, la representación juguetona, irresponsable, la promesa indecible, la constitución invisible; todas estas cosas no sólo son posibles dentro del sistema de responsabilidades representacionales, también son su complemento necesario. La noción de «representación responsable» no tendría sentido si esto fuera una tautología, si las representaciones fueran automáticamente responsables, si las responsabilidades se pudieran confirmar, o afirmar, sólo por las representaciones.

El arte, la cultura y la ideología exploran y explotan el espacio que separa la representación de la responsabilidad. Para el arte, la forma tradicional (es decir, modernista) de entender esta distancia se centra en la autorreferencia: la representación sólo es responsable ante sí misma, sus propias leyes de forma, género, afecto, su propia necesidad juguetona. La cultura y la ideología son los campos dentro de los que se juega a este irresponsable juego llamado arte. En ellos las leyes de la forma, el género y el afecto se co-responden con relaciones de poder / saber, con formas históricas de estratificación social, con la dominación, la mistificación y la propaganda.

Entonces, ¿cuál es nuestra responsabilidad respecto a la representación? Ésta es la pregunta básica que quiero plantear. Pero, por supuesto, todas las palabras clave dentro de esta pregunta deben ser previamente definidas. ¿Qué es la representación? ¿Qué es la responsabilidad? ¿Cuál es la relación entre ellas? Y (sobre todo), ¿quién es ese «nosotros» que tiene alguna responsabilidad hacia la representación? Desde luego, la respuesta de que «todo el mundo» es responsable es la conclusión lógica de la idea de que no hay nada fuera de la representación, y esto podría ser interpretado en términos éticos, políticos o incluso en términos públicos de identidad nacional (el «ciudadano», el «representante»).

Pero asumamos por un momento que «nosotros» somos la gente que realiza declaraciones públicas y profesionales sobre la representación, los que estamos socialmente autorizados y legitimados como estudiosos, críticos, o teóricos de la cultura. Entonces, la pregunta tendrá que ver con nuestra responsabilidad profesional, como profesores y estudiosos, hacia la representación. Nuestra responsabilidad hacia la representación está relativamente bien definida. Sabemos que consiste en *interpretación*: la lectura atenta, cuidadosa y afectuosa de textos e imágenes; la respuesta informada y crítica a sus significados; y el elocuente testimonio de su poder. Entender las representaciones y publicar ese entendimiento, proclamarlo públicamente como verdad: ésa es nuestra profesión, una definición de nuestra responsabilidad profesional.

Por supuesto, hacemos muchas otras cosas: teorizamos sobre la naturaleza de la representación. La diferenciamos interna y externamente de otras grandes categorías culturales como la narrativa, la *performance* y el discurso. Discutimos acerca de cuáles son

las representaciones a las que hay que atender, cuáles son valiosas y fundamentales, y cuáles son marginales, inútiles o despreciables. Las historizamos, las analizamos, las clarificamos y las cosificamos. Permanecemos incesantemente escépticos, perspicaces y ansiosos respecto a su poder sobre nosotros. Discutimos acerca de si podemos salir de ellas, hacia la realidad en sí misma, hacia una visión no mediada. Algunos de nosotros —los escritores, los artistas— de hecho «las» producimos, producimos representaciones. E incluso el más humilde de los estudiosos, que anota pacientemente un texto o ícono sagrado, sabe que su trabajo forma parte de la representación, que en sí mismo es un acto de representación y, por tanto, que está sujeto a todo tipo de restricciones y responsabilidades, una ética profesional, por decirlo de algún modo. Podríamos decir que la representación es nuestra responsabilidad; somos sus custodios, sus cuidadores profesionales. Hacemos declaraciones profesionales: es decir, representaciones acerca de las representaciones.

Puede que suene como si aquí estuviera sustituyendo palabras como «cultura», o por lo menos «formas culturales», por «representación». En cierto sentido, así es. La palabra «cultura» está tan mistificada y cargada con connotaciones honoríficas que sirve para paralizar instantáneamente las facultades. La «representación» es más neutral, y (si se piensa como una especie de sustituto de «cultura») sugiere el carácter construido y artificial de las formas de la vida, en contraste con las connotaciones orgánicas y biológicas de «cultura». La cultura-como-representación nos ayuda a recordar que la cultura en sí misma es un concepto fracturado, una combinación de la convención y la naturaleza y no un terreno homogéneo. También proporciona un modelo analítico para las formas culturales, que enfatiza las relaciones semióticas, estéticas, epistemológicas y políticas implícitas en estas formas. Nos lleva a preguntarnos no sólo qué es lo que «significan» estas formas, sino qué es lo que *hacen*, con qué cosa, dónde y por qué. Lo que es más importante, automáticamente plantea la pregunta de la responsabilidad y nos la plantea a nosotros como un asunto profesional.

Sin embargo, si bien la representación plantea automáticamente la pregunta de la responsabilidad, no llega a responderla. Puede que sepamos que tenemos responsabilidades hacia la representación, incluso que estas responsabilidades implican interpretación. ¿Pero qué tipo de interpretación? ¿Y se acaban nuestras responsabilidades en la interpretación? ¿Hay algo que se nos reclama que va más allá de la interpretación?

No creo que podamos responder a estas preguntas de forma abstracta o categórica. Debemos dirigir las hacia condiciones concretas de nuestro momento, a las formas en las que la representación funciona actualmente sobre nuestra cultura. Por supuesto, esto supone un enorme proyecto. En primer lugar, implicaría valorar nuestra propia época en la historia de la representación, tomando en cuenta problemas como la hiperrepresentación y la hiperrealidad que ésta produce. Parece poco cuestionable que estamos presenciando una revolución en las tecnologías de representación que hacen posible la fabricación de realidades en una escala sin precedentes. Al mismo tiempo sabemos que este tipo de revolución ha sucedido antes, que apareció previamente con la invención de la escritura, la imprenta, el grabado y la reproducción mecánica, y que nuestra interpretación del presente siempre corre el peligro de replicar narrativas anteriores, con su nostalgia por una autenticidad perdida entendida como representación responsable.

Sin embargo, debemos pensar nuestro presente en relación a esas narrativas. Creo que la comparación más destacable se podría establecer respecto a la Europa de los años treinta, cuando un «Nuevo Orden Mundial» llamado fascismo comenzó a utilizar las últimas tecnologías de representación para producir lo que, en palabras de Walter Benjamin, sería una «estetización de la política». No pretendo ser melodramático al invocar el espectro del fascismo; sólo recordar que la enorme producción de alucinaciones políticas, el acicate de la histeria bélica y la constitución de formas socialmente aceptables de odio racial y de destrucción masiva de poblaciones son cruciales para el funcionamiento de la representación bajo el fascismo. Al margen de cualquier otra cosa que se pueda querer decir acerca de nuestro momento cultural en los Estados Unidos, tendremos que reconocer el hecho de que existe una «cultura bélica» de múltiples caras que se está luchando en todos los frentes de la política ética y de género y (de forma más directa para nosotros) en el terreno de la política educativa. Escribí estas palabras al final de un año en el que nuestro gobierno consiguió representar la destrucción sistemática de la más avanzada y educada sociedad árabe del Oriente Medio, la masacre de varios miles de personas y la muerte de los supervivientes por enfermedad y malnutrición como una «guerra justa» contra el fascismo. Fue un año en el que el punto álgido de la política étnica fue la división de la comunidad afroamericana en torno a la confrontación entre Clarence Thomas y Anita Hill, una estrategia que enseñó al presidente americano cómo jugar con la «carta racial» y la «carta del género» en un solo gesto, al tiempo que debilitaba aún más las ramas legislativas del gobierno. Fue un año en el que un miembro del Ku Klux Klan y del Partido Nazi Americano pudo representar su pasado como «intolerancia» y conseguir el cuarenta por ciento del voto blanco, comenzando a ser tomado en serio como candidato nacional. Para nosotros, los intérpretes profesionales de la cultura, fue el año de la campaña de la «corrección política» que representó a la mayoría de la educación de humanidades de los Estados Unidos como un sector dominado irremediablemente por «radicales con puestos de funcionario» que predicaban las doctrinas del nihilismo y el autoritarismo, y formas subversivas de valores antiamericanos y antioccidentales.

¿Cuál es nuestra responsabilidad frente a estas representaciones? Para comenzar, debemos entenderlas como relacionadas entre ellas y relacionadas con nosotros. Aunque algunas de ellas puedan estar «fuera de nuestro control», desde luego no están fuera de nuestro campo. En el caso de la campaña por la corrección política, es precisamente nuestro campo el que se pone en cuestión. Las nuevas legitimaciones del racismo y el sexismo están mediadas por representaciones sobre las que somos bastante expertos. Y la representación de la guerra y la destrucción masiva en narrativas que al mismo tiempo borran el recuerdo del Vietnam y lo sustituyen por una reactuación fantástica de la Segunda Guerra Mundial deberían activar nuestras responsabilidades como preservadores del registro histórico de la memoria cultural. En síntesis, aunque posiblemente no podamos cambiar el mundo, podemos continuar describiéndolo críticamente e interpretándolo ajustadamente. En un momento de malas representaciones a escala global, de mala información y mendacidad sistemática, puede que eso constituya el equivalente moral de la intervención.