

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, España, Paidós, 1998. pp. 175ss.

Regis Debray

Profesor francés de filosofía de la universidad de Lyon, autor de una obra que abarca temas políticos, históricos, estéticos. Ha publicado doce libros, de los cuales varios versan sobre comunicación y cultura contemporánea donde sostiene la creación de una ciencia mediológica para comprender a la comunicación y el sistema de medios. Entre sus textos están: *El estado seductor*, *Los imperios contra Europa* y *Vida y muerte de la imagen en occidente* (1998).

8. LAS TRES EDADES DE LA MIRADA

No quiero perderme en los detalles, y estableceré tres partes, llamémoslas más bien períodos, desde el renacimiento de las artes hasta nuestra era; cada uno de ellos se distingue de los otros por una muy manifiesta diferencia.

VASARI
*Le Vite de' più eccellenti pittori,
scultori ed architettori*

Las tres cesuras mediológicas de la humanidad –escritura, imprenta, audiovisual– dibujan en el tiempo de las imágenes tres continentes distintos: el ídolo, el arte, lo visual. Cada uno tiene sus leyes. Confundirlos es causa de tristezas inútiles.

Primera referencia

Aquí sólo nos ocuparemos de cronología: el más sumario pero también el más necesario de los procedimientos de análisis.

Si toda periodización es una bala en el pie del historiador, lo es *a fortiori* en el cuello del esteta. ¿Para qué labrar el mar? preguntará el que confiesa ahogarse en un océano de bellezas sin límites y cuyo disfrute no conoce medida. Sin embargo, la articulación de la historia-duración en períodos convenidos (Antigüedad, Edad Media, Tiempos Modernos) es casi tan antigua como la historia-disciplina académica. ¿Por qué habría de escapar de esta regla el tiempo de las imágenes? Aun así, limitarse a declinar el tiempo del arte en “antiguo”, “medieval”, “clásico”, “moderno”, “contemporáneo”, calcando el modelo escolar, no nos parece especialmente riguroso. La historia del ojo no “se ajusta” a la historia de las instituciones, de la economía o del armamento. Tiene derecho, aunque sea sólo en Occidente, a una temporalidad propia y más radical.

Nadie escapará a la confusión continuista en que está sumergida la historia oficial del arte si no toma medidas. Conceptuales y, en primera instancia,

terminológicas. A función diferente, nombre diferente. La imagen que no soporta la misma práctica no puede llevar el mismo nombre. De igual manera que para contemplar adecuadamente la imaginería primitiva hay que quitarse las gafas del “arte”, hay que olvidar el lenguaje de la estética para descubrir la originalidad de lo “visual”.

Cada uno es libre de usar su propio vocabulario siempre que defina sus palabras. Esto ha tentado al Curso de *mediología general* con una caracterización detallada de las tres *mediasferas*. Las divisiones entonces introducidas en la carrera del *sapiens*, de acuerdo con la evolución de sus técnicas de transmisión, ¿Pueden explicar la trayectoria de las imágenes? Es evidente que sí. Distingamos de entrada tres conceptos clave.

A la *logosfera* correspondería la era de los ídolos en sentido amplio (del griego *eidolon*, imagen). Se extiende desde la invención de la escritura hasta la de la imprenta. A la *grafosfera*, la era del arte. Su época se extiende desde la imprenta hasta la televisión en color (más pertinente, como veremos, que la foto o el cine). A la *videosfera*, la era de lo visual (según el término propuesto por Serge Daney). Ya estamos.

Cada una de estas eras dibuja un medio de vida y pensamiento, con estrechas conexiones internas, un ecosistema de la visión y, por lo tanto, un horizonte de expectativa de la mirada (que no espera lo mismo de un Pantocrátor, de un autorretrato y de un *clip*). Ya sabemos que ninguna *mediasfera* despide bruscamente a la otra sino que se superponen y se imbrican. Se producen situaciones de dominio sucesivo por relevo de la hegemonía; y más que cortes, habría que esbozar fronteras a la antigua, como las que existían antes de los Estados-nación. Zonas tapón, franjas de contacto, amplios cursos cronológicos que abarcaban ayer siglos, hoy decenios. Como la impronta no ha borrado de nuestra cultura los proverbios y los refranes medievales, esos procedimientos mnemotécnicos propios de las sociedades orales, la televisión no nos impide ir al Louvre —sino todo lo contrario— y el departamento de antigüedades egipcias no está cerrado al ojo formado por la pantalla. Hay que repetirlo: no hay nada después de una cesura que no se encuentre ya antes. Sin ella, las imágenes no se podrían encadenar, cuando en realidad cada una está en germen en sus precursoras. Pero no en el mismo sitio ni con la misma intensidad.

Lo dicho tiene como fin cortar en seco una objeción corriente. De hecho, quienquiera que observe la mirada exclusivamente a través de las formas plásticas no tardará en comprobar que el poder y el dinero han sido y siguen siendo los dos tutores del “arte” desde la más remota antigüedad. *Nihil novi sub sole?* Será fácil mostrar que la *factory* de Warhol estaba ya en el taller de Rembrandt (el hábil manager experto en promoción y relaciones públicas al que “le gustaba la pintura, la libertad y el dinero”), y el taller del maestro en el *officium* del artesano, donde Alejandro va a ofrecer a Apeles su señora. Que las complicaciones del contrato que vinculan a Sixto IV y Rafael eran equiparables a

las de la firma Renault con Dubuffet; que el mecenazgo de empresa es tan interesado y, a pesar de ello, tan saludable como el de Cayo Clinio Mecenas en tiempos de Augusto; que en materia de magnificencia, las fundaciones filantrópicas americanas no son en nada inferiores a los Tolomeos de Alejandría; que el mercado del arte es tan viejo como el arte (de hecho, le precede), y que sin la preocupación publicitaria de los generosos donantes o patrocinadores de la ciudad griega (por no hablar de Lorenzo el Magnífico o de Francisco I), Atenas y Delfos no habrían pasado de ser colinas cubiertas de maleza. No escaparemos a esa sabiduría de las naciones. Para nosotros la cuestión es saber, puesto que un fabricante de imágenes es por destino, en el universo católico y desde hace mil quinientos años, el proveedor de gloria de los poderosos, si es el mismo tipo de individuo que ha trabajado sucesivamente en la gloria de Jesucristo, de su ciudad, del Príncipe, del gran burgués coleccionista, de la fundación Olivetti o de su propia persona, con los mismos efectos de presencia y potencia.

Habría que enlazar esos momentos en un solo *travelling* hacia atrás, pues se basan en un mismo movimiento de avance que combina aceleración histórica y dilatación geográfica.

Abreviación del ideal temporal: el *ídolo* es la imagen de un tiempo inmóvil, síncope de eternidad, corte vertical en el infinito inmovilizado de lo divino. El *arte* es lento, pero muestra ya figuras en movimiento. Nuestro *visual* está en rotación constante, ritmo puro, obsesionado con la velocidad.

Agrandamiento de los espacios de circulación. El *ídolo* es *autóctono*, pesadamente vernacular, enraizado en un suelo étnico. El arte es *occidental*, campesino pero circulante y dotado para el viaje (Dürero a Italia, Leonardo a Francia, etc.). Lo visual es *mundial* (mundovisión), concebido desde la fabricación para una difusión planetaria.

Cada época tiene su lengua materna. El *ídolo* se ha explicado en griego; el arte en italiano; lo visual en americano. Teología, Estética, Economía. y esto refleja aquello.

* * *

Contrariamente a los dos períodos que lo encuadran, el del arte aparece inmediatamente como propio de Occidente. Pero este último no es un bloque sincrónico y las sociedades occidentales no han entrado en el mismo momento en la era del arte. Italia fue la primera en entrar, por delante de Holanda, que la siguió en el siglo XVIII, y ésta antes que Francia, que no se instala plenamente en él hasta el siglo XVIII, con la panoplia social y crítica del “gusto” y es Alemania la que da a esta era, después y por lo tanto retroactivamente, sus títulos de nobleza filosófica empezando por el neologismo Estética (Baumgarten publica su *Aesthetica* en 1750). El mundo eslavo y greco-eslavo ha permanecido durante mucho tiempo, tal vez hasta hoy, en la era de los iconos, prolongada y

readaptada por la Iglesia y la teología ortodoxas. En Francia, en 1953, cuando el dibujo de Stalin realizado por Picasso a la muerte del zar rojo escandaliza al sector comunista, se asiste a un resurgimiento, vía Moscú, de lo sagrado bizantino mil años después, o sea, un retorno de llama de la era 1 hacia el fin de la era 2. Anacronismo que explica la reactivación de las posturas ortodoxas, preartísticas o prehumanistas, por la autocracia comunista.

Panorámica (véase el cuadro)

LA IMAGINERÍA	EN LOGOSFERA (después de la escritura)	EN GRAFOSFERA (después de la imprensa)	EN VIDEOSFERA (después de to audiovisual)
TIENE POR	RÉGIMEN ÍDOLO PRESENCIA	RÉGIMEN ARTS REPRESENTACIÓN	RÉGIMEN VISUAL SIMULACIÓN (numérica)
PRINCIPIO DE EFICACIA (O RELACIÓN CON EL SER)	(transcendente) La imagen es vidente	(ilusoria) La images es vista	La imagen es visionada
MODALIDAD DE EXISTENCIA	VIVA La imagen es un ser	FÍSICA La images es una cosa	VIRTUAL La imagen es una percepción
REFERENTE CRUCIAL (PRINCIPIO DE AUTORIDAD)	LO SOBRENATURAL, (Dios)	LO REAL (La naturaleza)	LO EJECUTANTE (La máquina)
FUENTE DE LUZ	ESPIRITUAL (de dentro)	SOLAR (de fuera)	ELÉCTRICA (de dentro)
META Y ESPERA DE...	PROTECCIÓN (y salvación) La imagen capta	DELEITE (y prestigio) La images cautiva	INFORMACIÓN (y juego) La imagen es captada
CONTEXTO HISTÓRICO	De la MAGIA a to RELIGIOSO (Tiempo cíclico)	De to RELIGIOSO a lo HISTÓRICO (Tiempo lineal)	De to HISTÓRICO a to TÉCNICO (Tiempo puntual)
DEONTOLOGÍA	EXTERIOR (Dirección teológico-política)	INTERNO (administración autónoma)	AMBIENTE (gestión tecno-económica)
IDEAL. Y NORMA DE TRABAJO	YO ENSALZO (una fuerza) según la Escritura (canon)	Yo CREO (una obra) de acuerdo con to Antigon (modelo)	YO PRODUZCO (un acontecimiento) según Mí mismo (modo)
HORIZONTE	LA ETERNIDAD (repetición) duro (piedra y	LA INMORTALIDAD (tradición) blando	LA ACTUALIDAD (innovación) inmaterial (pantalla)

INTEMPORAL (Y SOPORTE)	madera)	(tela)	ESPECTACULAR = Garra, Logo, marca (Del <i>empresario</i> a la empresa)
MODO DE ATRIBUCIÓN	COLECTIVA = ANONIMATO (Del mago al artesano)	PERSONAL = FIRMA (Del artista al genio)	RED-iPROFESIÓN
FABRICANTES ORGANIZADOS EN...	CLERICATURA→ CORPORACIÓN	ACADEMIA-ESCUELA	LO NUEVO (Yo os sorprendo)
OBJETO DE CULTO	EL SANTO (Yo os protejo)	LO BELLO (Yo os complazco)	MEDIA/MUSEO/MERCADO (artes plásticas) PUBLICIDAD (audiovisual)
INSTANCIA DE GOBIERNO	1) CURIAL=el Emperador 2) ECLESIAÍSTICA= Monasterios y catedrales 3) SEÑORIAL=el Palacio	I) MONÁRQUICA= ACADEMIA 1500-1750 Z) BURGUESA=SALÓN+ CRITICA+GALERÍA 1966	AMÉRICA-NUEVA YORK Centre moderno y posmoderno)
CONTINENTS DE ORIGEN Y CIUDAD- PUENTE	ASIA-BIZANCIO (entre Antigüedad y cristiandad)	EUROPA-FLORENCIA Centre cristiandad y modernidad)	PRIVADO/PÚBLICO: La Reproducción
MODO DE ACUMULACIÓN	PÚBLICA: el Tesoro	PARTICULAR: la Colección	LÚDICA (animación)
AURA	CARISMÁTICA (anima)	PATÉTICA (ánimus)	ESQUIZOFRENIA
TENDENCIA PATOLÓGICA	PARANOIA	OBSESIVA	SÓLO LA IMAGEN El visionado controla
OBJETIVO DE LA MIRADA	A TRAVÉS DE LA IMAGEN la videncia transita	MÁS QUE LA IMAGEN La visión contempla	LA COMPETENCIA (económica)
RELACIONES MUTUAS	LA INTOLERANCIA (religiosa)	LA RIVALIDAD (personal)	

La trayectoria larga de la imagen indica una tendencia a la baja de rendimiento energético. En términos de mentalidad colectiva, la secuencia “ídolo” asegura la transición de lo *mágico* a lo *religioso*. Largo recorrido en el que la aparición del cristianismo, paradoja de la que deberemos rendir cuenta, no determina un cambio radical. La fe nueva integra los esquemas de visión de la Antigüedad y se funde con ellos (como ha hecho con sus estructuras políticas de

autoridad), aunque las recuse teóricamente. Por su factura y su simbología, la imagen paleocristiana es neopagana, es decir, arqueorromana.

El “arte” asegura la transición de lo *teológico a lo histórico* se prefiere, de lo divino a lo humano como centro de relevancia “visual” de la persona puntual en el contexto global, o también ser en su término medio. En el vocabulario de Lévi-Strauss se diría que lo visual tiene una pintura “en código” que toma por materia prima los residuos de los mitos anteriores; el arte, una pintura “en mitos” (conjunto limitado de relatos colectivos); la idolatría, una pintura “en mensaje” (en el sentido más físico del término). Teocracia, androcracia, tecnocracia: cada era es una organización jerárquica de la Ciudad. y de los prestigios del fabricante de imágenes, pues no es el mismo carisma que viene de lo alto (piedad), de dentro (genialidad) o de fuera (publicidad). El ídolo es solemne, el arte serio, lo visual irónico. En efecto, no se mantiene la misma espera respecto de una *intercesión* (era 1), una *ilusión* (era 2) y una *experimentación* (era 3). Es como una relajación progresiva del espectador. Como una lenta desconexión de los fabricantes, obligados como están en un principio a celebrar y edificar, después a observar e inventar y por último a desmitificar y desviar. Trágico, el *ídolo* es deificante; heroica, la *obra* es edificante; mediática, la *investigación* es interesante. El primero pretende reflejar la *eternidad*, la segunda ganar la *inmortalidad*, la tercera constituir un *acontecimiento*. De ahí tres temporalidades internas en la fabricación: la *repetición* (a través del canon o el arquetipo); la *tradición* (a través del modelo y la enseñanza); la *innovación* (a través de la ruptura o el escándalo). Como corresponde aquí a un *objeto de culto*; allí, a un *objeto de deleite*; y, por último, a un *objeto de embeleso* o de distracción.

En la era 1, el ídolo no es un objeto estético sino religioso, con propósito directamente político. Objeto de *creencia*. En la era 2, el arte conquista su autonomía en relación a la religión, permaneciendo subordinado al poder político. Cuestión de *gusto*. En la era 3, la esfera económica decide por sí sola el valor y su distribución. Cuestión de *capacidad de compra*. Amante de la cultura cristiana, yo puedo hoy mismo, sin abandonar la pequeña Europa, acceder a esos tres Continentes de la imagen, pero cambiando en cada ocasión de viático: misal, guía azul y talonario de cheques.

A cada estadio corresponde su tipo de organización profesional. Para los “imaginarios”: la *corporación*; los artistas: la *Academia*; el publicitario: la red. El *artesano* no tiene razones para el trabajo autónomo (sino, tal vez, en Roma el *officium*). El *scriptorium* del iluminador depende de un convento o de una universidad; el decorador trabaja el fresco directamente en la iglesia o el palacio. El *artista* trabaja en su propio *atelier, taller o bottega*. El *jefe de empresa*, en su *factory o fabrique*, unido a su clientela por *fax* y ordenador. *Being good in business is the most fascinating kind of art [Ser bueno en los negocios es el arte más fascinante]* (Warhol). Al primer operador se le pedía *fideliadad*: trabajo de repetición; al segundo, inspiración: trabajo de creación;

del tercero se espera que dé pruebas de iniciativa: trabajo de difusión. Su margen de maniobra es mucho mayor, pues aparte de que no se espera necesariamente de él un objeto pesado o producciones por naturaleza voluminosas, se beneficia de la desmaterialización general de los soportes. El imaginero tallaba o pintaba la piedra o la madera; el artista operaba habitualmente sobre una tela puesta en un bastidor; lo visual se fabrica sin tocarlo, por electrones interpuestos.

A oficio diferente, emblemas diferentes. El *nimbo* y el *rayo* para el hombre del ídolo, sometidos a la doble tutela de la teología y la gracia. El *espejo* y el *compás*, para el maestro del Renacimiento, dependiente como es de la óptica y la geometría, *cámara obscura* y perspectiva. “El espejo es el maestro de los pintores” (Leonardo). La *cola* y las *tijeras* (o el encolar-cortar informático) para el profesional de lo visual, que no sólo debe citar, encolar, desplazar, desviar, devolver, glamourizar, sino también hacerlo de prisa, como todo el mundo, y por lo tanto estandarizar en la medida de lo posible formato y factura. *Why do people think artists are special? It's just another job [¿Por qué piensa la gente que los artistas son algo especial? El suyo es simplemente un oficio más]* (Warhol).

Así, la imagen artificial, en el cerebro occidental, habría pasado por tres modos de existencia diferentes: la *presencia* (“el santo presente en efigie”); la representación; la *estimulación* (en el sentido científico del término). La figura percibida ejerce su función de intermediaria con tres conceptos globalizadores sucesivos: lo *sobrenatural*, la *naturaleza*, lo *virtual*. Además sugiere tres posturas afectivas: el Ídolo apela al *temor*; el Arte, al *amor*; lo Visual, al *interés*. La primera está subordinada al *arquetipo*; la segunda está ordenada por el *prototipo*; la tercera ordena sus propios *estereotipos*. No se declinan ahí atributos metafísicos o psicológicos de un ojo eterno, sino universos intelectuales y sociales. Cada edad de la imagen corresponde a una estructuración cualitativa del mundo vivido. Dime lo que ves, y te diré para qué vives y cómo piensas.

Indicio, icono, símbolo

Conceptualmente, la sucesión de las “eras” reproduce en parte la clasificación establecida por el lógico norteamericano Peirce entre el indicio, el *icono* y el *símbolo* en su relación con el objeto. Recordemos brevemente, y simplificándolas en la medida de lo posible, estas tres maneras de hacer señas a otros. El *indicio* es un fragmento de un objeto o algo contiguo a él, parte de un todo o tomado por el todo. En ese sentido, una reliquia es un indicio: el fémur del santo en un relicario es el santo. O la huella de un paso en la arena, o el humo del fuego en la lejanía. El *icono*, por el contrario, *se parece a* la cosa, sin ser la cosa. El icono no es arbitrario sino que está motivado por una identidad de proporción o forma. Al santo se le reconoce a través de su retrato, pero ese retrato se añade al mundo de la santidad, no es dado con él. Es una obra. El

símbolo, por su parte, no tiene ya relación analógica con la cosa sino simplemente convencional: arbitrario con relación a ella, el símbolo se descifra con ayuda de un código. Así, de la palabra “azul” en relación con el color azul. Estas distinciones contemporáneas, muy útiles para nuestro propósito, sólo tienen el inconveniente de interferir con un registro más antiguo y más acreditado. El icono ortodoxo, por ejemplo, es “indicial” por sus propiedades milagrosas o taumatúrgicas (en Rusia, los mendigos llevaban colgados del cuello iconos a modo de amuletos). La primacía de la estatuaria sobre la pintura entre los antiguos expresa su proximidad al indicio, o sea, a la física de los cuerpos. El volumen, el modelado, las tres dimensiones, todo ello era la masa y la sombra bruta. En el extremo opuesto, la eliminación de la estatuaria en la escultura moderna evidenciaría una voluntad de afiliarse al orden puro, más abstracto, de lo simbólico.

La *imagen-indicio* fascina. Nos incita casi a tocarla; Tiene un valor mágico. La *imagen-icono* no inspira sino placer. Tiene un valor *artístico*. La *imagen-símbolo* requiere cierta distancia. Tiene un valor *sociológico*, como signo de *status* o marcador de pertenencia. La primera produce asombro; la segunda es contemplada; la tercera sólo es digna de atención por ser considerada en y por sí misma.

Régimen “ídolo”: el más allá de lo visible es su norma y su razón de ser. La imagen, que se lo debe todo a su *aura*, rinde gloria a lo que la sobrepasa. Régimen “arte”: el más allá de la representación es el mundo natural, a cada uno su *aura*, la gloria es repartida. Régimen “visual”: la imagen se convierte en su propio referente. Toda la gloria es para ella.

Esas tres clases de imágenes no designan naturalezas de objetos sino tipos de apropiación por la mirada. Si se pueden convertir en “momentos”, en sentido hegeliano, un poco por juego, no olvidemos que somos contemporáneos de las tres a la vez, las llevamos en nuestra memoria gen ética. Si no están cortados los puentes entre los comportamientos del animal y del hombre, “entre la cresta y el penacho, el espolón y la espada, los arrumacos del palomo y el baile campestre” (Leroi-Gourhan), aún menos lo están entre la imagen de ayer y la de hoy. Nuestra vida cotidiana activa y desactiva las conexiones de lo visible y cambiamos de vista como se cambia de velocidad. El ídolo, en cuanto que procede de las capas más profundas del psiquismo individual y de la historia de la especie, es tal vez el que nos solicita de manera más imperativa, pues es también el que actúa más inconscientemente. Lo mismo que el arte moderno tiene, como el alma platónica, su vida anterior en Egipto y en Asiria, nuestro ojo tiene la suya en el gran poso inhibido, originario de las magias de caza. Como nosotros tenemos el mismo encéfalo y la misma estructura ósea que el hombre de Neandertal, éste nos comprende mejor a nosotros que nosotros a él. Él siente y respira en nosotros, aunque su inteligencia nos escape. La foto enmarcada del Presidente de la República en la oficina de un prefecto desempeña una función análoga a la de un medallón de Isis en el hipóstilo del templo de Edfú, función

que es mucho más que descriptiva o decorativa. Isis está ahí, como el Presidente allí, en persona. Los dos miran y vigilan lo que se hace y se dice en su presencia. Impiden que actúen y hablen los que están debajo o a un lado, sacerdotes o funcionarios. Esas imágenes marcan un territorio y simbólicamente ejercen su violencia sobre los que están en él, autorizándolos a ejercer esa “violencia simbólica” sobre sus subordinados. Sustraerse a la tutela de Isis o del Presidente exige suprimir, invertir o mutilar esa representación figurada. O sea, responder a una medida simbólica Con un acto de violencia material. Es lo que han hecho los coptos cristianos del Alto Egipto al destrozar a golpes de martillo los bajorrelieves de las divinidades egipcias, en el momento de transformar sus templos en iglesias, y de manera especial los ojos, las manos y los pies, órganos de la vida. Es lo que hacen, de la manera más cortés que autoriza entre nosotros el carácter amovible de las fotografías oficiales, nuestros funcionarios con autoridad al cambiar la foto mural después de cada elección presidencial.

Nuestras tres eras no sólo se solapan sino que además, Como fenómeno constante, la última reactiva el fantasma de la primera. Sortilegio del origen: la comunicación telepática (por el cuerpo, las mímicas, los gestos) ha precedido, en la especie y en cada individuo, a la comunicación simbólica (como lo inmediato precede a lo mediato, el afecto al concepto y el indicio al símbolo). Ninguna cualidad de la mirada es superior a otra, pues es posterior a ésta, y aún menos exclusiva. El ídolo no es el grado cero de la imagen sino su superlativo. De ahí nuestras nostalgias. El *carácter retrógrado del progreso* es tan flagrante en la vida de las formas como en la de las sociedades. La larga “decadencia del analfabetismo” suscita la vuelta compensatoria del poso inhibido en un principio, como se ha visto últimamente en pintura con el *collage*, el *frottage*, el *grattage*, el automatismo, el *dripping*, el *body-art*, los *graffiti*, los garabatos, las eyaculaciones. El “arte” grecorromano hace pasar del indicio al icono. El arte moderno, del icono al símbolo. En la era de lo “visual”, el bucle del arte contemporáneo se invierte y, absolutamente simbólico, se entrega de nuevo a una búsqueda desesperada del indicio. Materias de desecho, alquitrán, arena, tiza, carboncillo. En Kandinsky, en Dubuffet y sus *Texturologías*. En Calder, en Ségal y sus desnudos en facsímil, precisos (como los maniqués de magistrados romanos y de reyes renacentistas). Carne recuperada.

En un universo de acción a distancia y de modelos abstractos, el disfrute físico del indicio asegura un reequilibrio casi médico de nuestros cuerpos protésicos por una vuelta en ascenso a lo puro sensible, táctil, casi olfativo. Terapia social de la libre asociación de imágenes “sin pies ni cabeza”, necesaria como los juegos lo son en una sociedad seria. Inversión de la racionalidad económica, coartada de lo utilitario. Como han subrayado Baudrillard y Bounoux, el arte moderno “blanquea” el Capital y el Cálculo. Bufón no del rey sino del hombre de negocios. Nuestro “todo funcional” se redime –caro– por el despilfarro suntuario, gratuito y festivo de un mercado del arte que en ese caso no sería arbitrario y “loco” sino en primer grado. La feria de arte contemporáneo o las subastas de Sotheby's son a la vez el domingo del banquero y la sensualidad

de lo cerebral, la sinrazón de los razonadores y la pasión de los apáticos. No un suplemento de alma, sino un complemento de *cuerpo*.

Se han visto los peligros del retorno contemporáneo a los valores físicos de lo elemental y de lo primordial (la grasa y el fieltro de Beuys por ejemplo). El neoprimitivismo, privado de vitalidades simbólicas que hagan brillar las imágenes sagradas, busca la cuadratura del círculo: el contacto sin la comunidad. Ningún cuerpo bruto habla completamente solo: el soliloquio en un instante del indicio en estado puro, por gracioso o picaresco que sea, recuerda un silencio de muerto.

La escritura al principio

Hasta la emergencia, muy reciente (cuatro mil años), de los primeros procedimientos de notación lineal de los sonidos, la imagen ha hecho las veces de escritura. Era un simbolismo a la vez cósmico e intelectual, altamente ritualizado, sin duda unido a manifestaciones verbales. Este período va de los primeros croquis semánticos sobre fragmentos de hueso a los pictogramas y mitogramas (construcciones pluridimensionales y radiales). La invención del trazo permanece entonces subordinada a la producción de una información (rememoración útil, enumeración contable, indicación técnica). Recordemos las adquisiciones de la paleontología: cuando ya no le bastaba con lo gestual o lo mímico, la transmisión de sentido a voluntad entre la fonación y la grafía (el par rostro-mano). El *sapiens* articula sonidos y dibuja trazos, dos operaciones sin duda complementarias. Ya no son señales, como en el animal, sino signos. La escritura fonética no es una creación *ex nihilo* del cerebro; sale de ese grafismo ambiguo que explica el doble sentido de la palabra griega *graphein*, dibujar y escribir, o incluso del *tlacuilo* mexicano, término que en náhuatl designaba a la vez al pintor y al escriba. En cambio, desde que la escritura aparece, tomando sobre sí la mayor parte de la comunicación utilitaria, alivia a la imagen, que desde ese momento pasa a estar disponible para las funciones expresiva y representativa, abierta al parecido. Dicho en pocas palabras: la imagen es la madre del signo, pero el nacimiento del signo escriturístico permite a la imagen vivir plenamente su vida de adulto, separada de la palabra y liberada de sus tareas triviales de comunicación.

La “pintura” del Paleolítico, por proceder de una combinatoria significativa enteramente codificada (y cuya cifra ignoramos), ese primer desencanche mediológico en el umbral de la logosfera marca el nacimiento de nuestras “artes plásticas”. Si las primeras huellas de escritura aparecen a mediados del cuarto milenio en Mesopotamia, los primeros alfabetos consonánticos, fenicios, datan más o menos del año 1300 antes de nuestra era y el alfabeto vocálico, griego, del siglo VII aproximadamente. Sin embargo, entre los siglos XII y VIII, Grecia ignora a la vez la escritura y la figuración. Al salir de ese túnel, descubre las dos al mismo tiempo. Todo ocurre, pues, como si la

abstracción del símbolo escrito liberara la función plástica de la imagen, concurrencial y complementaria de la herramienta lingüística.

La prueba *a contrario* nos es facilitada por el estatus de las figuras en las civilizaciones orales. Las imágenes cumplen la función de los signos. Esos semáforos no representan, indican. Esquemmatizando, simplificando, concentrando. Prueba de ello es la cultura precolombina de México, poco menos que desprovista de escritura, en la que se significaba y se comunicaba por la imagen (códigos y pictogramas son soportes de recitaciones orales). Otra prueba es la plástica negra y, más decorativa, la de Oceanía. Lejos de imitar las apariencias, las obras figurativas de los “primitivos” son las herramientas del sentido. Más que contemplarlas, hay que descifrarlas. En un mundo sin archivos escritos, todos los utensilios sirven de soportes a la memoria, desde la calabaza a modo de cantimplora hasta el chanclo de madera del cabrero. La atención estética no se despega aquí de la intención mágica e ideológica. Los niños aprenden a fabricarlas como nosotros aprendemos a leer ya escribir. En referencia a los pueblos sin escritura se podría hablar, en rigor, de lengua plástica. El código se come a la forma, y lo general a lo particular. Aunque siempre podamos devolver esos objetos utilitarios, estrechamente controlados y en cierto modo conformistas, a fines estéticos, ya los fines de nuestra estética en particular. La paradoja consiste en que el rechazo de todo naturalismo descriptivo –el puro juego de superficies y líneas– hace que esas imágenes nos resulten más fraternales. Su abstracción nos parece la expresión suprema del estilo cuando son su negación, como productos conformes, intercambiables, ritualizados, de una regla de vida colectiva. Esas formas extremas de intelectualismo que son las esculturas de madera de los Fang y de los Baoubé se armonizan con el nuestro, que puede reflejarse agradablemente en ellas. Entonces se ve un intelectualismo de agotamiento (o de fin de ciclo), el nuestro, reflejarse en un intelectualismo de necesidad, el suyo, con la esperanza de regenerarse.

Figura de eternidad, el ídolo es conservador.¹ Que obedezca a cánones teológicos como el icono bizantino o a ritos sociales como la escultura africana, el ídolo teme la innovación: las exigencias de eficacia lo hacen conformista. Mientras el artista inventa y renueva la herencia, el fabricante de ídolos no es un “creativo”. Es un productor sin mercado, donde el cliente es el amo y donde la presión social interiorizada suple al deseo inconsciente. No hay que buscar nada, todo está ya descubierto. La imaginería se mueve aquí en un sistema cerrado, tanto formal como mitológico, que extrae su inspiración de un repertorio fijado previamente en temas limitados. Servicio público y colectivo destinado a una comunidad y en cierto modo asegurado por ella, minuciosamente regulado, esa imaginería tendría a nuestros ojos un aspecto de “arte oficial” propio de todo arte religioso en sentido fuerte, si las nociones de oficialidad o, por el contrario,

¹ *L'Idolâtrie [La idolatría]*, Encuentros de la École du Louvre, París, La Documentation française, 1990.

de libertad artística pudieran tener razón de ser en un universo que no distingue entre el orden del cosmos y el de los hombres.

La era de los ídolos

El Occidente moral es judeocristiano. El Occidente imaginario es helenocristiano (la teología católica de la imagen prácticamente no tiene en cuenta el Antiguo Testamento). En la lengua griega, y no en la latina, es donde la Cristiandad salvó la imagen de la gran noche monoteísta y eso mucho antes del cisma ortodoxo. En las actas de los concilios se traduce *eikon* por *imago*. Y el *eikon* deriva del *eidolon*, ambos con la misma raíz, *eidos*. El icono no es un retrato con parecido, sino una imagen divina, teofánica y litúrgica, que no vale por su forma visible propia sino por el carácter deificante de su visión, o sea, por su efecto² ¿Por qué preferir el término ídolo al de icono? Porque es más antiguo y tiene un alcance más general. Puede englobar lo divino cristiano sin reducirlo. Históricamente, el ídolo en estricto sentido griego designa “da funda cilíndrica o tetragonal”, o la estatua prehelénica anterior a la estatua llamada dedálica. Pero en sentido amplio reagruparemos bajo este término el conjunto de las imágenes *inmediatamente eficaces* (al menos para los espectadores inmersos en una tradición de fe), cuando la mirada trasciende la materialidad visible del objeto.

La edad de los ídolos que la historia occidental debe asumir como suya ignora, pues, el corte paganismo-cristianismo. Es el pedestal originario de las imágenes, la base oculta de la pirámide cuyo “arte” es una punta que ha emergido hace poco. Lo que la paleontología es a la historia de las sociedades, o el océano Pacífico a las islas Tuvalu, lo son los milenios inmóviles de la imaginería a la breve trayectoria llamada “historia del arte”. Se podría extender esa capa primordial desde las primeras representaciones auriñacienses hasta el amanecer del Quattrocento si no tuviéramos en cuenta aquí la cesura de lo escrito. Ésta acorta (de 30.000 a 3.000 años a.C.) el período mágico-religioso del ídolo (tallado y pintado) en las culturas propiamente históricas de las que se ha conservado documentación escrita: Alto Imperio egipcio y primeras dinastías mesopotámicas.

El mediólogo no tiene los mismos criterios que el historiador. En valor ontológico no ve una cesura fundamental entre Luxor, el Partenón y las catedrales. Las estatuas romanas incrustadas de oro y pedrerías –como la Majesté de Sainte-Foy– brillaban como las estatuas criselefantinas (oro y marfil) de la Grecia arcaica. El ojo de un visitante que tuviera algunos milenios de edad, habría podido explorar, sin demasiada sorpresa, un mismo abigarramiento cubriendo con un cálido manto de vida (sin relación con la fría blancura con que los ha desnaturalizado el presente) esos gres, esos mármoles y esos alabastros.

² Egon SENDLER, *L' Icône, image de l'invisible [El icono, imagen de lo invisible]* París, Desclée de Brouwer, 1981.

Los ídolos tenían el tono encarnado y brillante de la carne, pues todos ellos eran seres que actuaban y hablaban. Su vista solicitaba primeramente el hemisferio izquierdo del cerebro. Las prácticas de la mirada no se rigen por nuestro calendario cristiano. Toman nuestro año cero por nuestra “Edad Media” (término, después de todo, recusado por eminentes historiadores; Le Goff, por ejemplo, o, en Italia, Armando Sapori). Sabemos que después de la ventaja considerable del *codex* sobre el *volumen*, las prácticas de lectura (acústica, salmodiada, semipública) y la cultura textual no conocen tampoco un cambio significativo entre la Baja Antigüedad y el principio del Renacimiento. ¿Puede decirse otro tanto de la cultura visual, y alinear la imagen pagana con la imagen cristiana en la que se ha querido ver una adversaria e incluso, en un principio, la rigurosa antítesis suya?

A primera vista, todo parece indicar que no. El *eidolon* polícromo y politeísta está más orientado a lo visible y sus esplendores; el *eikon* bizantino, menos deslumbrante y más severo, mira al interior. Se pueden y se deben oponer estos tipos de representación de lo visible por la invisible, dos modos de presencia incompatibles de la divinidad en su figuración. El dios pagano es sustancialmente visible y está presente en su esencia en el ídolo antiguo; el Dios cristiano, sustancialmente invisible, no está *verdaderamente* en el icono (como el cuerpo de Jesucristo en la hostia). Los Padres de la Iglesia han fundamentado en esa distinción entre presencia inmediata y representación mediatizada auténticas guerras de exterminio contra los idólatras. Pero la diferencia entre el icono permitido y el ídolo prohibido no se basa en la imagen sino en el culto que le es rendido. Los brutos, los idiotas adoran un trozo de madera por sí mismo en vez de practicar la ascensión al modelo interior, la *traslatio ad prototypum*. En cambio, el buen cristiano no confunde el culto de *dulía* con el culto de *latría*. Esas diferencias son bastante reales para que se pueda dividir la era de los ídolos en períodos diferenciados —arcaico, clásico, cristiano—, pero en nuestra opinión no lo bastante para romper el esquema general. Entre el mito de Isis, de que nos habla Apuleyo, “gozando de la indecible voluptuosidad que se desprende del simulacro de la divinidad, pues él no ve la estatua sino a la diosa misma” (*Metamoifosis*, cap. 24), y Teresa de Ávila en éxtasis ante una imagen de Jesucristo flagelado en el Carmelo de la Encarnación no hay corte mayor en lo que se refiere a la psicología de la mirada, digan lo que digan de ello los teólogos: en los dos casos, el ser divino se revela en directo y en persona a través de su imagen. Por lo demás, Antigüedad tardía y Cristiandad antigua tienen en común que admiten oficialmente la imagen milagrosa, o *acheiropoiete* (no hecha por mano de hombre). En la Antigüedad, la imagen venía del Cielo. En la Cristiandad viene de los orígenes. Es la Santa Faz de Laon, San Mandilio de Edesa, Como más tarde, el Sudario de Turín. Punto común: la huella viva de Dios vivo, con exclusión de todo trabajo artístico. Así, en el facsímil de la Santa Faz la única huella del rostro de Jesús antes de la Pasión, *encarnada* por Mandilio de acuerdo con la leyenda (“El Rey Abgar de Edesa envió un pintor para que hiciera el retrato del Señor. No le fue posible a causa del esplendor que irradiaba de su rostro. Entonces el Señor puso un lienzo sobre su rostro divino y vivificante, y así

quedó impreso en el lienzo su retrato”). Asimismo, los dos períodos tienen en Común la independencia de la imagen sagrada son relación a la mirada, de modo que no tiene necesidad de ser vista para actuar. Aunque la Gorgona sólo petrifica a los que la miran, las criaturas de Dédalo, las estatuas arcaicas, viven su vida a espaldas de los humanos. En régimen “ídolo”, *la práctica de la imagen no es contemplativa*, y la percepción no establece un criterio. El poder de la imagen no está en su visión sino en su presencia. Una iluminación en un manuscrito cerrado, o un sacramentario invisible en una iglesia, vela de lejos por sus fieles reunidos. Un ortodoxo reza a su icono con los ojos cerrados porque lleva el icono de Cristo en él. El culto antiguo de la reliquia se ha transformado en el culto cristiano de la estatua milagrosa y de las reliquias de los santos. La sangre del mártir purifica por simple contacto. La simple proximidad tiene valor propiciatorio, profiláctico y santificante. Una cámara funeraria se convierte en capilla por la presencia de reliquias. De ahí “la terapia por el espacio” (Dupront) que era la peregrinación, y la inhumación *ad sanctos*, junto a cuerpos —indicios que tienen capacidad de liberar a los fieles del demonio. El reposo de los muertos (que, lo asegura Gregorio Nacianceno, sienten y sufren) y, por lo tanto, la tranquilidad de los vivos depende de la ubicación de su sepultura. y los fieles ponen en las tumbas “agua bendita, cruz, libros santos, hostias, reliquias”.³ Si eso no es magia, ¿qué lo es?

Los dos períodos resumidos tienen en común el hecho de que la imagen visible es referida directamente a lo invisible, y *sólo tiene valor como enlace*. De la misma manera que, en la Ciudad de los dos poderes lo espiritual prevalece sobre lo temporal, en la Ciudad de los ídolos la carne de la imagen cuenta menos que el Verbo que la habita. La Escritura es la que legitima la iluminación del misal, pues ésta no tiene existencia propia. No olvidemos por último que el (*ídolo* del teólogo es el *icono* de la religión rival (como la ideología del publicista es la idea de su adversario). El ídolo es la imagen de un dios que no existe, ¿pero quién decide esa inexistencia? Falso o verdadero, lo importante es que, dentro o detrás de la figuración, esté lo divino, quiere decirse, el poder. Tal es el criterio del parecido en una era única: *una imagen de arte “produce efecto” por metáfora. Un ídolo posee efecto realmente y por naturaleza*.

En su período propiamente cristiano, la era del ídolo nos lleva de Rávena a Siena. Está organizada de acuerdo con el modelo bizantino, reflejando así la hegemonía del cristianismo oriental sobre su homólogo occidental. Heredero directo del Imperio Romano, lugar de síntesis de las iconografías imperial y crística, Bizancio, después de la crisis del iconoclasmo, hace de trampolín y

³ Yvette Duval, *Aupres des Saints, corps et âme (l'inhumation ad sanctos dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du III^e au VII^e siècle)* [Junto a los santos, cuerpo y alma (la inhumación ad sanctos en la cristiandad de Oriente y de Occidente del siglo tercero al séptimo)], París, Études augustiniennes, 1988. Esas prácticas funerarias no tenían en cuenta las recomendaciones de San Agustín. En su *De cura pro mortuis gerenda* (420), observa que, toda vez que la resurrección no depende de la conservación material de los cuerpos, “los fieles no pierden nada al ser privados de sepultura como los infieles no ganan nada al recibirla”.

enlace entre el Oriente helenístico y el Occidente gótico. Carlomagno, iconódulo moderado, es todavía, bajo la influencia de Bizancio, un partidario “en su justo medio” de la imagen, que no hay ni que destruir ni adorar. Bizancio ha asegurado la filiación entre las creencias “mágicas” del mundo pagano y la teología de la imagen derivada de la encarnación, como ya ha hecho, por el modelo imperial, entre los usos precristianos de la Ciudad antigua y la corte otoniana. Los benedictinos han tomado de él la iluminación, y las ciudades italianas han recibido el soplo de la Antigüedad, por medio de sus refugiados políticos tras la toma de Constantinopla por los cruzados (1204-1206). Estos importantes emisarios han puesto a Platón en manos de los humanistas (Marsilio Ficino, su traductor en Florencia). Bizancio enlaza lo cristiano del año mil de nuestra era con lo pagano del año 1.000 a. C. Los iconos rusos salidos de la tradición bizantina guardan todavía hoy, para la mirada popular ingenua, las mismas virtudes que los *xoana* griegos milagrosos.

La era del arte

El arte es en realidad un producto de la libertad humana; pero no sólo en el sentido en el que lo entiende Kant cuando dice que el trabajo de las abejas no es una obra de arte sino un efecto de la naturaleza (los panales de cera no están contruidos con vistas a un fin). La libertad que manifiesta el arte no es la de una intención con respecto al instinto, sino la de la criatura frente al Creador.

La libertad de los humanos en general, esas no-abejas, sólo tiene una historia zoológica; la libertad de los artistas en particular pertenece en su totalidad a la historia, pues fue una conquista de un humanismo sobre una teología. Es una *liberación*. Por eso es por lo que el arte no es un rasgo de especie sino de civilización.

Lo “artístico” aparece cuando la obra encuentra en ella misma su razón de ser. Cuando el placer (estético) ya no es tributario del encargo (religioso). En términos prácticos y prosaicos: cuando el fabricante de imágenes toma la iniciativa, en lugar del comendatario.⁴ La profesionalización del artista (que viene del artesano como el escritor laico viene del clérigo) no establece un criterio. Ni siquiera la firma de la obra (se ha encontrado incluso en los dinteles de las sinagogas primitivas y en el borde de los mosaicos judíos de Palestina, a principios de nuestra era). El criterio es la *individualidad asumida, actuante y hablante*. No la firma, o la rúbrica, sino la toma de la palabra. El artista es el artesano que dice “yo, yo”. Que muestra al público, en persona, no los secretos del oficio o las reglas de aprendizaje, sino su función en el seno de la sociedad en su conjunto. En una situación límite puede no hacer nada con sus manos — como ocurre hoy con los “artistas de la comunicación”—, con tal de que *diga y escriba*: “Así es como yo veo el mundo”.

⁴ Francis HASKELL, *Mécènes et peintres. L' Art et la société au temps du baroque italien [Mecenas y pintores. El arte y la sociedad en tiempos del barroco italiano]* París, Gallimard, 1991.

El advenimiento del arte va unido a la creación de un *territorio*, indisolublemente ideal y físico, cívico y ciudadano. Nace de la *reunión de un lugar y de un discurso*. Lo que vale para el arte como *concepto* vale para un arte dado como *género* (teatro, novela, baile, cine, etc.).

Un lugar *ad hoc* para establecerse por su cuenta, separado del templo o del palacio. Como se suele decir: una habitación o una casa aparte. Lugar de salvaguarda, de parada, de visita, que genera el “efecto patrimonio” por acumulación de huellas y competencias. Gliptoteca, pinacoteca, cinemateca, videoteca.

En concomitancia con el primero, un espacio discursivo distinto de la mitología o de la teología; y, siguiendo sus huellas, con mediadores especializados, críticos y comentaristas que se dirigen a un público de entendidos de acuerdo con criterios endógenos (jurados, concursos, festivales, etc.).

La respetabilidad es la domiciliación más la explicación. El tejado hace ley: la cinemateca ha hecho al cinéfilo.

Un día, las escenas dialogadas que formaban parte del oficio religioso salen del coro de la iglesia y se instalan en el atrio. Adosadas a la catedral, pero ya en la plaza pública: nacimiento en el siglo XIII del *misterio*. Más tarde, el drama sagrado abandona el atrio y sus andamiajes temporales al aire libre para instalarse en un local permanente y cubierto construido expresamente: nacimiento en el siglo XVI del *teatro*. Un día, el cinematógrafo de los hermanos Lumière abandona las barracas de feria o la sala del Grand Café, y Méliès en 1902 inventa el Nickelodéon, precursor de nuestras salas de proyección, para mostrar *Viaje a la Luna*: nacimiento a principio de este siglo del *cine* como arte. Un día, el baile sale del edificio de la Ópera, el maestro de ballet toma el título de “coreógrafo”, escribe sobre el sentido de la vida y de su arte, y se convierte en objeto de exégesis y de tesis. Los poderes públicos le hacen director de una institución autónoma (Casa de la Cultura o Compañía). Nacimiento en ese fin de siglo de un nuevo arte mayor. La emancipación está unida a la aptitud de reflejarse a sí mismo, en su propia lengua, con los focos de luz fijos en uno mismo.

* * *

La *estetización de las imágenes* comienza en el siglo XV y termina en el siglo XIX. Entre la aparición de la *colección particular* de los humanistas y la creación del *museo público*, lugar colectivo, permanente y abierto a todos (1753 para el British Museum, 1793 para el Louvre, 1807 para la Academia de Venecia).⁵

⁵ Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVII siècle (Coleccionistas, amantes del arte y curiosos. París-Venecia, siglos XVI-XVIII)*. París, Gallimard, 1987.

“Museo” es el templo de las Musas, pero ya hemos visto que en Grecia no había Musas para eso a lo que nosotros llamamos “artes plásticas”. Pinacoteca y gliptoteca, en la época helenística y romana, son *privadas* (en la mayoría de casos eran botines de guerra almacenados en el domicilio de los cónsules o generales victoriosos). El Museo de Alejandría era conocido ante todo por su biblioteca. En el período clásico, los tesoros son amontonados en los santuarios religiosos, como las ofrendas (nuestras “obras de arte”) en los templos. Así ocurre con las iglesias y catedrales. Así ocurre con los tesoros medievales acumulados en los palacios, para hacer frente a los deberes de las cargas reales, guerra, préstamos y comercio (más próximos, en ese sentido, a las reservas de oro en los sótanos del Banco de Francia que de lo que nosotros entendemos por colección).

El nacimiento del discurso de justificación sigue de cerca al de las colecciones de particulares entendidos y amantes del arte (Vasari, 1550). Historia y crítica se subliman bajo las luces en la estética filosófica, contemporánea de los primeros grandes museos nacionales.

Ni siquiera los “irregulares del arte” escapan de esas reglas de homologación siempre válidas. El *art brut* tiene en París su sala permanente de exposición, *la sala del “Art Brut”*, y una especie de academia autónoma llamada “compañía” en el momento en el que Dubuffet producía su legitimidad teórica en sus bellos *Escritos*: a principios de nuestros años sesenta. Así, la “no-cultura” dejaba de ser tributaria de la “asfixiante cultura”. Pero convirtiéndose a su vez en una cultura plena, a la que había que rendir tributo. Los “anartistas” contribuyen a que una manifestación se convierta en arte.

El paso del ídolo a la obra de arte es paralelo al paso del manuscrito a la imprenta, entre los siglos xv y XVI. El iconoclasmo calvinista se desarrolla siguiendo las huellas de Gutenberg, y representa la segunda Disputa de las Imágenes del Occidente cristiano. Dirigida a la *sola scriptura*, es decir, al todo simbólico, por la propagación del libro, la Reforma denuncia las perversiones mágicas o indiciales de la imaginería cristiana (que alcanza en el área germánica, con las estatuas de madera pintada, un grado de ilusionismo asombroso, a principios del siglo XVI). Hay que adorar a Dios, no a su imagen, recalca Lutero, retomando el hilo de Tertuliano que acusaba a los paganos de “tomar las piedras por dioses”. Erasmo ya había condenado la idolatría pagana oculta en el arte de la Iglesia; y el secretario de Carlos V, Alfonso de Valdés, católico por excelencia, reconocía que el culto de las imágenes de los santos y de la Virgen “desvía de Jesucristo el amor que deberíamos dedicar a Él solo”. La Contrarreforma hace que vuelva la imagen, la multiplica, la hincha (con lo que a la postre el protestantismo refuerza aquello que quería debilitar), pero volviendo a un régimen menos peligroso, con un funcionamiento representativo y ya no carismático o catártico de lo visible. Del icono al cuadro, la imagen cambia de signo. De aparición pasa a ser apariencia. De sujeto se convierte en sólo objeto. El reequipamiento visual del mundo católico después del Concilio de Trento se

hace con más imágenes pero una menor imagen que antes como si la Reforma hubiera conseguido al menos esa *diminutio capitis*. La evidente ganancia de poder por parte del artista como individuo que marca ostensiblemente la entrada en la era del arte —por ejemplo después del “divino Miguel Ángel”. el ennoblecimiento de Tiziano por Carlos V— tiene como reverso una bajada de poder ontológico una caída en presencia real de sus creaciones. La belleza es una magia frustrada o rechazada. Como el museo es el receptáculo de las creencias degradables de la cultura, el arte es lo que queda al creyente cuando sus imágenes santas ya no pueden salvarle.

En la superficie. la imagen nunca ha estado tan bien como en el Renacimiento; además está en todas partes; en las iglesias. en los palacios e incluso en la calle. pues se pintan incluso las fachadas, “transfiriendo a la mansión la autoridad de las formas plásticas” (Chastel). La época del arte. sobre todo en Italia. que fue su metrópoli, llegó incluso a tratar la arquitectura como soporte de las imágenes (hoy en día. el arquitecto trata al pintor como su ayudante, si es que no le niega el espacio). La imagen humanista se emancipa del culto, produce su propia cultura. Pasa de lo sacro a lo laico, de lo comunitario a lo particular; aunque todavía asentado en la Revelación primera. su valor no está ya indexado en la escala de los poderes divinos.

La idolatría. aparecida con la escritura. se disuelve pues con la imprenta. Ésta. observa Henri-Jean Martin. ha borrado “una forma de lenguaje de las imágenes”.⁶ El librito xilográfico desaparece hacia 1470 ante el libro tipográfico. El desarrollo de la imprenta se hace en detrimento del libro ilustrado. coloreado. iluminado. con figuras alegóricas. Desaparece, o pasa a segundo plano, la imagen narrativa, el relato en imágenes, como el vitral, el tapiz (pensemos en el Apocalipsis de Angers, nuestra primera cinta gráfica), el dintel, el fresco. La Edad Media fue mucho más una “civilización de la imagen” que nuestra era visual. y la edad clásica la ha cubierto de páginas grises. Hasta la aparición de la litografía en el siglo XIX, el libro de las elites es austero. El libro noble no admite el retrato del autor (Boileau no ilustra su *Arte poética*). La imagen deriva entonces socialmente hacia abajo. Es una regla; si el ídolo es igualitario e incluso colectivista. la imagen de arte aparece en sociedades con separaciones sociales acentuadas.

Gutenberg ha permitido esa revolución que fue el paso de la madera grabada a la estampa, gran proliferador sin el cual el arte no habría conquistado Occidente en medio siglo. Desde el siglo XIV, para darse a conocer en el extranjero y estimular las ventas, los pintores hacen grabar sus cuadros. y Mantegna, Durero y Rubens crean talleres de grabado. Fuera de China, donde la impresión sobre papel es tan antigua como la escritura, la estampa en madera es antigua y aparece firmada a partir del año 1410. La xilografía servía en una Edad

⁶ Henri-Jean-MARTIN, *Histoire et pouvoirs de l'écrit [Historia y poderes de lo escrito]*. París, Perrin, 1988, pág. 218.

Media que, en su etapa final, tenía la pasión de las imágenes piadosas, para memorizar los sermones de los hermanos mendicantes, ilustrar Biblias manuscritas, enseñar letanías y oraciones. El grabado en talla dulce, sobre cobre, con utilización de la prensa cilíndrica, procede, como la imprenta, de las artes del metal y de la orfebrería, en las que los países germánicos son los grandes maestros. Los primeros maestros anónimos del buril —el Maestro E.S., por ejemplo— son renanos. La talla dulce destronó a la madera grabada, principal medio de propaganda y agitación de la era precedente.

Propulsora de lo ilustrado y, a través de ello, de las ciencias descriptivas (cosmografía, medicina, botánica), la imprenta fabrica el primer múltiplo con soporte metálico (de acuerdo con la moneda), gran promotor del mundo germánico. Durero y Lucas de Leyde. El grabado viene del norte, porque la edición viene del norte, y la carrera de la estampa repite la de lo impreso. Durero, apasionado de todas las ciencias, dedica un libro a las “proporciones de las letras”, reinventa caracteres y comenta cada letra de su alfabeto. Un libro circula, se exporta, se compra con mucha más facilidad que un cuadro: es un vehículo de influencias, un acelerador de intercambios, un mediador de estilos, un promotor de plagios. También ha circulado el virus visual, y no se puede oponer la cultura de la imprenta a la de la imagen: las dos, en un principio, se reforzaron mutuamente. El grabado puso en contacto el norte iconófono con el sur y el sur iconófilo llevó la escuela al norte. El norte de Europa prefiere los libros, el sur los cuadros (sobre todo después del Concilio de Trento). Primacía protestante, prioridad católica. Pesimismo puritano de la letra sola, optimismo terrestre que confía en el dinamismo de las imágenes. El debate sacude a una cristiandad dividida entre Melanchthon y Loyola. Como la Iglesia medieval había estado dividida entre la austeridad cisterciense y el lujo cluniacense, entre la imagen que hace olvidar a Dios y la imagen que recuerda Dios a los iletrados, entre la llamada a los sentidos y la defensa del Sentido. Convulsiva, sanguinaria vacilación: Savonarola quema las “vanidades” de Florencia, antes de ser quemado él. ¿Hay que rozar el paganismo para salvar lo visible con riesgo de la gracia, o bien renunciar al magnetismo sospechoso de las imágenes para cultivar las Bellas Letras y la pureza del Espíritu Santo? La segunda opción fue la de los humanistas, y de Erasmo, que no condena la imagen, y tampoco la toma muy en serio. Los humanistas del norte tratan arte con desdén. Vinculado al libro, el grabado no era a sus ojos nada más que un compromiso aceptable. Y, sin embargo, incorporó Amberes, Basilea y Fontainebleau al “país de las artes”, Italia, amplió el mapa de mestizaje, incorporó lo grotesco, el detalle decorativo, el plano arquitectónico, al mundo de las formas nobles. Mucho antes de la foto, lo impreso permitió la creación del primer museo imaginario europeo. Luego será simplemente mundializado por la reproducción fotográfica. y más adelante será miniaturizado por la revolución numérica.

Ya hemos visto, con el ídolo, lo que podía ser *una mirada sin sujeto*. Ahora veremos, con lo visual, lo que es una *visión sin mirada*. La era del arte pone *un sujeto detrás de la mirada*: el hombre. Esta revolución tiene su nombre: la

perspectiva euclidiana.⁷ El tema se desarrolló en Toscana, entre Florencia, Asís y Mantua, en la primera mitad del siglo xv. Los nombres de Giotto, Mantegna, Piero, Masaccio, Uccello encarnan ese giro capital, que es una inversión. Hasta entonces, el ídolo “emitía” hacia el espectador, lo que significaba que tenía la iniciativa. El hombre se beneficiaba de sus virtudes bajo ciertas condiciones, pero no era la fuente; el hombre era visto, no vidente.

Cuando un ciudadano griego o romano, un creyente bizantino o medieval eleva los ojos a la imagen sagrada o divina, tiene que bajarlos, pues “es la mirada del Señor la que se posa en él”. Entonces el creyente se santigua y se inclina. Nadie puede apropiarse de un ídolo que irradia. El ídolo no tiene ni autor ni poseedor. Perfecta autonomía. Elaborarlo es todavía recibirlo, pues lo envía Dios. La invención de la perspectiva geométrica destrozó esa humildad. Hizo que la mirada occidental fuera orgullosa, y ante todo determinó su perspicacia. *Perspicere* es ver claramente ya fondo. El laborioso descubrimiento de los arquitectos Brunelleschi y Alberti (que transmitirán el método a los pintores) merece su nombre, pues permitió esclarecer y por lo tanto, evacuar, los misterios, los dobles fondos de lo visible en una transparencia puramente humana.

Ciertamente, todas las culturas visuales del mundo habían tenido su manera de transferir el espacio a una superficie plana. Los egipcios tuvieron la perspectiva por registros, los indios la perspectiva radial, los chinos y los japoneses la perspectiva a vuelo de pájaro, los bizantinos la perspectiva invertida. Se ha dicho que el icono tradicional no tiene profundidad. Bizancio, es cierto, y en parte el Occidente latino han heredado las prohibiciones plotinianas propias de la física espiritualista de los últimos pensadores griegos. Plotino (205-270) rechaza la profundidad porque es materia, como el espacio y la sombra. Situarlo todo en primer plano, plano único, es favorecer la visión intelectual de la Idea, de lo Divino en la Imagen.⁸ No obstante, se practica una tercera dimensión. No en *trompe-l'œil* sino en la realidad. No es interior respecto de la superficie pintada, sino que se sitúa entre el icono y quien lo contempla. Es la distancia que atraviesan los rayos portadores de la energía divina para llegar al creyente. Las líneas de fuga van hacia el ojo del espectador. Pero ninguno de esos códigos de la perspectiva se ha extendido fuera de su perímetro cultural de partida. En tanto que la perspectiva occidental se ha subordinado a las otras. Ha fundado el método gráfico moderno de representación espacial apoyándose en un sistema de figuración geométrica universalmente inteligible. El espacio unitario

⁷ Erwin PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique [La perspectiva como forma simbólica]*, París, Les Éditions de Minuit, 1975

⁸ Para la óptica de esta época, según la cual la vista se efectúa no sobre la retina sino sobre el objeto visto, en el punto de contacto del rayo de luz emitido por el ojo y la luz exterior, la buena perspectiva es opuesta a la nuestra: cuanto más lejos, más grande. Véase André GRABAR, “Plotin et les origines de l'esthétique médiévale” *Cahiers d'archéologie*, I, 1945.

del Renacimiento ha unificado el mundo real. Introducido por el concepto de infinito, que determina el de lo continuo, ha destrozado de hecho los universos cerrados y compartimentados. Cualificativos y fragmentados que hasta entonces regían la representación. Reemplaza la obsesiva observación del detalle por un sistema homogéneo y global. donde el espacio inteligible neutraliza los pliegues y recovecos oscuros de lo sensible. El maridaje del ojo y la lógica matemática han tenido por efecto abrir a la mirada la naturaleza física, y no sólo mitológica o psicológica. La *perspectiva artificialis* nos ha descubierto la tierra al liberarnos de los dos. Esa perspectiva ha permitido la salida de lo eterno —el equivalente de la “salida del Egipto” para el pueblo judío— poniéndonos delante la prosa misma de las cosas. La inversión metafísica de los polos del universo ha sido ante todo un hecho óptico. y la revolución de la mirada, como siempre. ha precedido a las revoluciones científicas y políticas de Occidente. La formulación por los pintores de las leyes de la perspectiva se ha anticipado en más de un siglo a su estudio por los matemáticos y el perfeccionamiento de una geometría descriptiva. La aparición simultánea de la perspectiva y del arte no coincide por azar con el balbuceante nacimiento de una sociedad de humanistas laicos al margen de las tutelas clericales. Esa laicización ha tenido dos contrapartidas benéficas para la historia del arte: la constitución de un campo estético independiente de la teología, por medio de una historia profana de los artistas y los estilos (Ghiberti, Alberti, etc.); y la constitución de colecciones de antigüedades profanas (medallas, manuscritos, monedas, estatuas) fuera de los lugares de culto. El arte y el humanismo son contemporáneos porque son solidarios en sus postulados.

No vamos a reanudar la discusión de saber si la ruptura capital marca el desenlace de una lenta aproximación a una realidad objetiva por fin devuelta a su verdad, desembocando en una aprehensión directa y fiel de un espacio absoluto; o bien una “forma simbólica” entre otras cien posibles, un método y un código subjetivo, científicamente ilegítimos y culturalmente pertinentes, que se refieren a un estado concreto de civilización. Todo parece dar la razón a Panofsky y su Escuela: se trata de una estilización, no de una imitación. En el teatro del mundo (la escenografía desempeña su función en la invención), el hombre arrebató el primer sitio a Dios. En simetría con el punto de unión de las líneas de fuga sobre el espacio plano del cuadro, el hombre es a la vez actor principal y escenificador de su pequeño cubo escénico. El punto de fuga único de las líneas en el fondo de la pared o de la tela está situado en el eje del punto de vista inmóvil y único, monocular y solitario, ese espectador egocéntrico delante del cual el espacio se despliega como nuevo. Aunque sean pocos los cuadros que han observado el modelo teórico al pie de la letra, la disminución de las proporciones a partir de un punto central no está exenta de consecuencias. La construcción en perspectiva heroiza al constructor: el que, por ser lúcido, conoce las leyes del espacio y, por ser activo, organiza su utilización. Esa subjetivación de la mirada ha tenido innegablemente su precio: la reducción de lo real a lo percibido. Ése es el principio del fin de la mirada transformadora. O la entrada en crisis, para la óptica, de la transcendencia mística (del motor divino sobre el motivo aparente). La geometrización de la superficie a través de la

cuadrícula del espacio teatral transforma el mundo exterior en una combinación de volúmenes y superficies, liberado a la postre de sus opacidades mágicas. La esencia de lo visible no es lo invisible, sino un sistema de líneas y puntos. Como si el análisis experimental de las tres dimensiones se operara en detrimento de la espiritualidad, como si lo que se gana en espacio de juego se perdiera en valor de revelación. Fin de las epifanías, inicio de los recursos en *trompe-l'œil*.

El espectador central no es ya poseído potencial sino un poseedor efectivo de la obra, maestro de los números y de las máquinas. El coleccionista *privado* de las maravillas de la naturaleza. El cuadro humaniza pero también privatiza. El reino de la individualidad creadora será más elitista, socialmente más cerrado. La obra de arte sale del espíritu del artista que la dirige a *un* entendido. El ídolo, al venir de otro sitio, se dirige a *todas* las criaturas. Al principio de la era 1 sólo hay un artista, que es Dios. Al final de la era 2 sólo habrá un dios, el Artista.

Más sobriamente: de una a otra se ha pasado cuando las cualidades formales de la imagen, despegándose de su mensaje informativo y transfigurativo, hacen aparecer a una nueva mirada un valor de devolución independiente del valor a devolver; cuando el comendatario de un cuadro o de un fresco no quiere ya una Crucifixión o una Navidad sino un Bellini o un Rafael, pues el artista nace al mismo tiempo que autor, creación tardía y tipográfica de la guarda del libro impreso. En tanto no llega la noción de propiedad, la de personalidad intelectual y artística deriva de las nuevas prácticas de apropiación de los “productos del espíritu”. Isabel d'Este, 1501, sobre Leonardo da Vinci: “Si él accediera a realizar una tela para nuestro estudio, nosotros le dejaríamos la elección del tema y de la hora”. En Francia, el estatuto de perito tasador, oficial ministerial, es fijado por un edicto de Enrique II (1556). Se ha pasado de la imaginería al arte cuando el pintor no ejecuta ya un encargo y un programa como un artesano, y el valor de su trabajo no depende tampoco de los materiales empleados por él (muchas onzas de lapizlázuli o de oro) o del número de personajes representados, todas ellas cosas estipuladas en el contrato de encargo medieval. Cuando, después, pone en el mercado una obra libremente compuesta, y cuyo precio no está ya fijado por contrato previo sino por los avatares de la oferta y la demanda; como se hizo inicialmente en Holanda, con Rembrandt y sus compañeros. Con la expansión del retrato, la obra noble deja de ser incompatible con la figura del hombre anónimo: no queda ya limitada a los rasgos del príncipe o del donante en su retablo.

Las eras se dividen en períodos y se subdividen en épocas. Si esa medida vale en geología para el Cuaternario y en prehistoria para el Paleolítico superior, no se considerará superflua para nuestros quinientos últimos años, donde hay razones para apostar que Piero della Francesca y Pablo Picasso no son justiciables en los mismos términos

Un examen detallado de “la era del arte” distinguiría sin duda un período clerical y curial, aproximadamente de 1450 a 1550, donde el pintor ya no es un fabricante sino un “doméstico”; período de mecenas y príncipes, de 1550 a 1650, con la figura del pintor de corte; monárquico y académico, de 1650 a 1750, con sus artistas oficiales designados (1648: fundación de la Academia real de pintura y de escultura); burgués y mercantil, a partir de 1750, con sus galardonados, en el momento en el que lo impreso recibe un nuevo impulso. En torno a esa fecha se sitúa, al lado de la Academia con un ritmo más lento, esa compleja constelación de actores que se mantendrá en el siglo XIX: el marchante, la galería, el crítico y la exposición. En Francia, en 1748, se nombra un jurado para filtrar las obras expuestas en el Salón (inaugurado en 1667 por Colbert y Le Brun). El Salón suscita la *crítica de arte* que hace sistema con lo *periódico*, lo periódico con el *catálogo* (el primero apareció en Holanda en 1616), el catálogo con el marchante, el *marchante* o la galería con una clientela de gustos variados. Esta diferenciación, o privatización del gusto, corre pareja con la caída de la jerarquía de los géneros fijados en la edad clásica por la Academia real: la pintura de historia en la cima, después el retrato; a continuación el paisaje seguido de la pintura de animales y finalmente, en último lugar, el bodegón o naturaleza muerta. Ése es el precio del libre ejercicio profesional, cuando el monopolio académico se encuentra en claro retroceso.⁹

Así, nuestro “artista” ha trabajado sucesivamente para las comunidades religiosas, las cortes principescas (Anjou, Borgoña, Berry, etc.), el rey, su corte y su Academia, los amantes del arte, los críticos y salones, y finalmente, en la época empresarial, la nuestra, para las empresas, los medios de comunicación de masas y los museos. Esta polarización es sólo sociológica, exterior. Si el promotor de las operaciones estéticas de una época regula la naturaleza de las obras producidas es porque, mucho antes, se ha jerarquizado el valor relativo de los géneros. Quien pretende encontrar gracia a los ojos de alguien tiene que responder a sus necesidades, y un prelado, un señor, un monarca, un hombre de gusto o un gran industrial no formulan las mismas exigencias y peticiones. La pintura sagrada ha declinado con el poder temporal de la Iglesia; la gran pintura de historia y mitológica, con la de la monarquía absoluta; el retrato y las escenas de género con la de la burguesía rentista. El “¿para quién?” responde al “¿para qué?”. El espíritu del sistema dice: el gobierno del arte pertenece, dentro de cada época, a un grupo mediador central. Entendido por tal el grupo social que, en cierto momento de Occidente, infunde su espíritu y su estilo, porque administra lo sagrado del momento. La Iglesia ha administrado a Dios y la salvación, las cortes principescas, el poder y la gloria, las burguesías, la Nación y el progreso, las empresas multinacionales el beneficio económico y el crecimiento. El detentor de los valores de unificación, es decir, de lo sagrado social, es también el que se queda con lo mejor y los excedentes económicos. El principal coleccionista de plusvalía colecciona las imágenes más valiosas. Como

⁹ Léase, de Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France [Artes y poderes en Francia]* (de 1793 a 1981), Universidad de Saint-Étienne, 1982, y, de Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France [El mercado de la pintura en Francia]*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

es el que las encarga, las adquiere y las promueve, es también, naturalmente, el árbitro de las elegancias y el índice de los valores. “El que paga la orquesta elige la música.”

10 Crónica de un cataclismo

El problema ya no es saber si un cuadro aguanta, por ejemplo, en un campo de trigo, sino si aguanta al lado de un periódico de cada día, abierto o cerrado, que es una jungla.

ANDRÉ BRETON

Fotografía, cine, televisión, ordenador: en un siglo y medio, de lo químico a lo numérico, las máquinas de visión se han hecho cargo de la antigua imagen “hecha por mano de hombre”. De ello ha resultado una nueva poética, o sea una reorganización general de las artes visuales. Andando, andando, hemos entrado en la videos/era, revolución técnica y moral que no marca el apogeo de la “sociedad del espectáculo” sino su fin.

El primer conflicto de las fotos, 1839

Intentemos hacer, sin excesiva dramatización, una valoración serena de los efectos del maquinismo que han trastornado, como quien dice ayer, nuestro régimen de visión.

¿Desde cuándo, esta mañana?

En definitiva es preferible la manía de las fechas a la miopía de las palabras. Demasiado nítidas, las líneas de separación son engañosas. Demasiado vagas, inútiles. Si nos interesa mantener la apuesta cronológica, a pesar de su aparente necedad, es porque fuerza a resituar la eterna y literaria “muerte del arte” en la historia neutra de las invenciones. Sustrayéndola a las metáforas de la melancolía (“todo Imperio perecerá”, el del arte como los demás) o de la biología (“todo lo que ha nacido merece perecer”). Para confrontarla con un simple problema de *generación tecnológica*. Simplismo que no es algo evidente, y que va a menos. La técnica avanza borrando sus huellas, y cuanto más refuerza su influencia tanto más se escamotea ella misma. A medida que crece nuestro

dominio de las cosas, disminuye nuestra aptitud para dominar, aunque sea con la inteligencia, ese dominio.

La arqueología de lo audiovisual podría muy bien comenzar con el fuego y las sombras de la caverna, y la crítica de cine con Platón. La cámara oscura, bajo el nombre de *stenopé*, se remonta a la Antigüedad. Pero mecánicamente, como Jacques Perriault ha mostrado, la proyección luminosa fija comienza en el siglo XVII con la linterna mágica, apéndice a su vez de la cámara negra. La imagen animada aparece en el siglo XVIII, con la invención, bajo la Revolución francesa, del *travelling* por el belga Robertson, creador de las “Fantasmagorías” que se deslizaban sobre unos raíles, detrás de una pantalla, gracias a una linterna colocada en una carretilla.¹⁰ Así, esta última hacía reaparecer la imagen de muertos ilustres (Voltaire, Lavoisier, Guillermo Tell). Como la educación religiosa, la vulgarización científica se ejerce en el siglo XIX con vistas sobre cristal (los cursos de tarde eran a menudo, en los campos, las proyecciones de la tarde). Pero todos coinciden en que la prueba única sobre metal, o daguerrotipo, fabricada por Daguerre, pintor y decorador de teatro, ya inventor del *Diorama* en 1822, es la que hace entrar la imagen occidental en la nueva era mecánica. Sin embargo, y para ir deprisa, la entrada en el Nuevo Mundo de la imagen no se opera a nuestro entender en 1839, ni en 1859, primera exposición de fotografías en el Salón de Bellas Artes de París. Ni en 1895, primera proyección de los hermanos Lumière. Ni en 1928, *El cantor de jazz*, primera película sonora, respuesta del cine a la radio. Ni en 1937, salida del Technicolor. Ni en 1951, salida del Eastmancolor (film negativo en color). Se opera en nuestros años setenta con el uso de la televisión en color. El inicio de la videosfera se situaba en torno a 1968. Este año, en los Juegos Olímpicos de Invierno de Grenoble, se ensayó y lanzó en Francia la retransmisión hertziana de las imágenes en color, mientras que la alta definición lo fue en 1992 en los Juegos Olímpicos de Albertville. La segunda sigue el movimiento, pero la primera nos parece natural, sin por ello obligarla a marcar un corte.

Ya antes existían el grabado sobre madera y sobre acero, la litografía, aparecida a principios del siglo XIX, y antes, los sellos, las medallas, las monedas, los naipes y los billetes de banco. La fotografía no fue, pues, el primer multiplicador. Fue la introducción de un automatismo en el trabajo manual de las ilustraciones. “La luz sustituye a la mano del artista.” Grabado y litografía (que ya cortocircuitaban el grabado) eran sendas técnicas. El daguerrotipo es ya una tecnología. Un procedimiento impersonal “sin alma y sin espíritu” como denunciaba Baudelaire (que nunca sospechó que las máquinas pudieran tener espíritu). En ese sentido, el 18 de agosto de 1839 no es una fecha sino un punto de inflexión. Entonces se inaugura la larga fase de transición de las artes plásticas a las industrias visuales. Ese día, Arago, en nombre del Estado francés y en el Instituto de Francia, hace pública la invención de “ese nuevo instrumento

¹⁰ Jacques PERRIAULT, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel [Memorias de la sombra y del sonido. Una arqueología de lo audiovisual]*, París, Flammarion, 1981.

para el estudio de la naturaleza”. La sesión tuvo lugar en la Academia de Ciencias, no de Bellas Artes, y Arago actuó con habilidad dirigiéndose de entrada a sus colegas. El procedimiento no era a sus ojos nada más que una herramienta, un elemento auxiliar del trabajo científico puesto a disposición de los astrónomos, de los botánicos, de los arqueólogos. Pero Delaroché, pintor de batallas entonces en el pináculo, salió de la sesión exclamando: “A partir de hoy, la pintura ha muerto”. Aunque a corto plazo, la pintura iba a vivir o a revivir, el cambio de terreno operado no estaba exento de perspicacia. El antiguo socio de Daguerre, Niepce, entonces fallecido, que había fabricado la primera foto del mundo en 1826, se llamaba Nicéphore. Como el autor de *Antirrhétiques*, a mil años de distancia. Curioso azar al que dio al primer realizador práctico de la imagen mecánica el nombre del primer teórico de la imagen “hecha por mano de hombre”.

La mano contra el espíritu: el Renacimiento, lamentablemente, los había reconciliado, poniendo al pintor casi al nivel del escritor. El captador de sombras va a relanzar, en contra suya, la sempiterna oposición de lo mecánico y de lo liberal. Así fue durante mucho tiempo un hombre sin obra. Un pintor hacía carrera, un fotógrafo ejercía un oficio. No es un creador, sino un artesano, y el éxito de la curiosidad suscitada por sus exposiciones no se puede comparar con el prestigio de los grandes salones del siglo XIX. ¿No hizo falta la ley de marzo de 1957 para asimilar la fotografía a las obras del espíritu y protegerla como un libro o un cuadro? En lo inmediato, el procedimiento fotomecánico cometía el sacrilegio de introducir un automatismo material en el corazón impalpable de lo vital. Lo repetible pasaba por despreciable, pero es siempre por ahí por donde empieza una democratización. A finales del siglo XVIII ya se había iniciado una mecanización del retrato con el *pantógrafo*, después con la silueta recortada con el *physionotrace*, aparato para grabar los perfiles que hizo furor en tiempos de la Revolución, y por último con el *retrato miniatura*, artesanal, expeditivo, que estuvo de moda hasta el año 1850. Aquello era manufactura, aún no había llegado el maquinismo. La imagen argéntica aparece con el ferrocarril, la autorización de las cámaras y el gran almacén. Por la izquierda: se le hace más bien una buena acogida del lado liberal. “Pronto veremos las bellas estampas, que sólo se encontraban en los salones de los ricos amantes del arte, adornar hasta la modesta morada del obrero y el campesino” (*La Revue française*, 1839). Del lado clerical se es más reservado: “Dios creó el hombre a su imagen y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios” (*Leipziger Anzeiger*, 1839). “En la pintura, dice Delacroix, espiritualista profundo, es el espíritu el que habla al espíritu, y no la ciencia la que habla a la ciencia.” Doble sacrilegio, declara Baudelaire, pues esa servil copia de la naturaleza “insulta a la vez a la divina pintura y al arte sublime del comediante”. Que se pueda representar la comedia *también* en los estudios, y no sólo en los talleres, no era todavía evidente, y el poeta enfrentado a “la sociedad inmundada [que] corrió, como un Narciso, a contemplar su trivial imagen en el metal” no podía tomar en cuenta el retorno de lo ficticio y el nuevo genio de lo falso, que le habrían tranquilizado.

Después hemos visto a John Heartfield y el retoque de la propaganda, el fotomontaje y los “Comisarios de archivos” del siglo XX.¹¹

Hoy sabemos, y esto es un alivio, que todas las imágenes son embustes (y lo serán cada vez más con la numerización). Aunque las primeras placas de cristal no podían hacer copias, la invención conlleva el procedimiento que desemboca en el Fotomatón y la Polaroid. Como el libro de bolsillo está en el extremo de la Biblia de Gutenberg, pero pasando por el aligeramiento del aparato, la reducción del tiempo de exposición, el negativo de vidrio, el procedimiento del colodión, etc. Si desarrollamos el “a cada uno su Biblia”, tendremos el “todos sacerdotes” del reformado, ya la postre el sufragio universal. Si desarrollamos el “a cada uno su imagen”, tendremos el turismo universal, y al álbum de familia. Kodak fue a la imagen lo que Lutero a la letra. 1888: “Pulse el botón, nosotros haremos el resto”. Hoy en día, cien mil millones de clic-clacs por año. Lo excepcional se ha hecho cotidiano, y la laboriosa operación del especialista se ha convertido en un juego de niños. ¿Decrece el poder de la imagen con la democratización del poder de producir imágenes? El prestigio clerical de los profesionales exige cierto enrarecimiento, y, aunque no sea muy malthusiano, la Kodak de bajo precio no ha perjudicado el misterio del “artista fotógrafo” en su estudio con columna, cortina y velador menos que la Sony vídeo-8 o la Pathé-Baby han perjudicado la del gran cineasta en los inaccesibles platós de Boulogne-Billancourt.

Sin duda la placa de los heliógrafos ha *exaltado* a la postre la paleta de los pintores, liquidando a corto plazo los pequeños oficios lucrativos del pincel. En 1850 la mayoría de retratistas profesionales están arruinados, como lo estarán en 1900 los cultivadores del paisaje de género por culpa de la tarjeta postal. Pero sin ese competidor capital, Cézanne nunca habría podido exclamar: “yo soy el primitivo de un nuevo arte”. Picasso a Brassai: “La fotografía ha venido a punto para liberar la pintura de toda literatura, de la anécdota e incluso del motivo”.¹² Todo ello no le impidió, afortunadamente, descubrir el *Guernica* en un belinograma publicado en la primera página de *Ce soir*. El aparato fotográfico, que autoriza al aficionado a no mirar lo que capta, ha forzado al pintor a pintar mejor. Lo mismo que el cine, cien años más tarde, obligará al teatro a conocerse mejor y, por lo tanto, a depurarse; lo mismo que el directo televisivo impone a la imagen fija un menor realismo y un mayor esteticismo, el trípode obligó al caballete a reexaminar sus propios recursos para mejor delimitar su ámbito de competencia. y el caballete respondió inmediatamente al trípode con una vuelta sobre sí mismo en forma de recurso a los extremos.

¹¹ Véase Alain JAUBERT, *Le Commissariat aux Archives. Les photos qui falsifient l' Histoire [El comisariado de Archivos. Las fotos que falsifican la historia]*. Éditions Bernard Barrault, 1982.

¹² BRASSAI, *Conversations avec Picasso [Conversaciones con Picasso]*, París, Gallimard, 1964, pág. 60.

La evolución de la pintura moderna podría, bajo ese ángulo, descifrarse de acuerdo con el modo “estímulo y respuesta”. Como una subconversación extendida durante un siglo, ¿se podría decir del género: tú registras, reproducción mecánica, la realidad íntegramente? yo miro la ficción histórica; ¿qué dices tú de mis grandes composiciones pictóricas, “la entrada de los Cruzados en Constantinopla” y “la muerte de Sardanápalo”? ¿Trabajas en blanco y negro? Mira mis colores (la primera exposición impresionista tuvo lugar en la galería de Nadar, falso rival y verdadero cómplice, en 1874). ¿Descompones tú el movimiento con Marey y sus cronofotografías? Pues bien, dice Seurat, haz lo mismo con la luz, si puedes. Pero he aquí que el cine, sería complicación, se sirve al principio de este siglo de lo ficticio y lo narrativo. y viene a provocar a la pintura de género y de historia en su propio terreno. No basta con ver, hay que saber, replica astutamente el cubista. Evacuación de lo contingente, replegado sobre la Necesidad Interior. Vía libre a lo abstracto. y al fantasma. Reductos inexpugnables: la Forma pura y el Inconsciente. Kandinsky y Marx Ernst. Lo material y lo temporal ocupados por la imagen mecánica, el arte toma posesión de lo espiritual. Después de Kandinsky, la deriva de Duchamp, muy por delante del “arte retiniano”, es el regalo involuntario de la película a la tela, lo contrario sin réplica posible. Después de todo ello vendrán, en el colmo de la astucia, los remedos, las parodias y las desviaciones del hiperrealismo. Esa ironía un poco hipócrita, que toma lo que participa en su juego por una sobrerrepresentación de esplendores fotogénicos. Brillante huida hacia adelante. Hasta la aparición de lo numérico y de la imagen virtual, que va a cambiar de nuevo el reparto. Mientras tanto, “¡viva el artista!”. La tienda luchará con valentía contra las grandes superficies “sin espíritu y sin alma”. Matisse consideraba que el registro fotográfico había “perturbado mucho a la imaginación porque las cosas se ven al margen del sentimiento”. Al exacerbar lo pictórico de la pintura, esa perturbación, al principio sufrida y pronto deliberada, alcanzará finalmente el nivel imaginativo: renacimiento por retroceso al estadio anterior, según el modelo “revolución”.

Se ha puesto de manifiesto que las dos imágenes fijas no eran del mismo orden. La pintura procede del icono, y la foto del indicio. Es, más exactamente, una formalización de la impronta, o sea un compromiso entre creación y reproducción. Improntas casi inmateriales, sin espesor ni pesantez, depositadas a ciegas sobre un material fotosensible. La luz no dibuja ni escribe. “El lápiz de luz” es ciego: no hay ni código ni intención. Focal, elección del instante y encuadre son ciertamente intencionados. Pero el cliché final sólo ofrece a la vista la señal física de un agente físico, la azarosa transformación de granos de halogenuro de plata por una emisión luminosa. “Imperfección” llena de promesas, que marcaba el destino de la impresión, realizada a partir de 1880 (el daguerrotipo, objeto único, no podía reproducirse y el calotipo era de uso limitado). El tramado ha permitido la reproducción en gran escala, y la prensa popular cotidiana, a partir de 1914, ha dado su verdadera fuerza de expansión al nuevo procedimiento. El fotograbado degrada pero no desnaturaliza el original. El belinograma lo transporta a distancia sin traicionarlo. Una estatua impresa

sobre papel no es ya, en absoluto, una estatua, un cuadro no es verdaderamente un cuadro, pero una foto reproducida sigue siendo lo que es. Es, pues, contrario a la verdad material de las cosas decir, como Malraux, que las artes plásticas han inventado con la fotografía su imprenta. La impresión de un texto manuscrito no ha cambiado sustancialmente. La de una obra plástica, sí. No es la pintura sino la foto la que ha encontrado en la reproducción impresa su pleno desarrollo.

Y de manera especial su *aura*. La foto de arte desmultiplica la obra única, pero la buena instantánea del fotorreportero es en sí misma única. Si ella ha desencantado a la imagen manual, el aparato fotográfico ha reencantado lo acontecido con el “documento sensacional”. Lo maravilloso maquinista es el *scoop*. No lo no visto, sino lo “jamás visto”. El instante que no conocerá una segunda vez. La cara inaccesible de la diva. El gesto imborrable, irrecusable del deportista, del político o del *quidam*. El estremecimiento se desliza, más allá de los museos, de lo intemporal a la actualidad. Más allá de las iglesias y los museos, ese estremecimiento ha llegado a las páginas de *Life* (1936-1972) y, antes, a las de la revista francesa *Vu* (1928-1940), precursora de *Paris-Match*. El *aura* corre como el huracán, del objeto al sujeto.

El “rey cine”, 1895

Fernand Léger: “El cine me ha hecho volver la cabeza. En 1923 yo tenía unos amigos que estaban en el cine y le cogí tanto gusto que estuve a punto de dejar la pintura”.¹³ El caso del autor del *Ballet mecánico* es original, como el de Picabia o de Man Ray, pero marca perfectamente el momento en el que ese arte, nacido de la máquina, se impone a los otros como el arte de referencia. Con sus pesados marcos dorados, sus retoques, su ingenua pasión de embellecer y pronto, a fin de siglo, sus “imágenes deliberadamente borrosas y artísticas”, la fotografía ha corrido durante un buen medio siglo detrás de la pintura. Pero ésta ha corrido detrás del cine desde su salida de las barracas de feria. Dibujante frustrado, Nadar se desquita a partir de 1850 haciendo, con otros medios, retratos de celebridades. En 1910 Duchamp, Juan Gris y Picasso hacen montajes o desnudos bajando la escalera con los medios disponibles. El cubismo, que desmultiplica los planos, y el futurismo, que los sincopa, juegan inconscientemente con una técnica que los supera. Más tarde, el crecimiento de la pintura y del cine generará la tira cómica, pero, al lado de ese “arte menor”, ya no se cuentan los encuentros en la cumbre, de Dalí a Bacon, de Monory a Le Gac, pasando, con toda seguridad, por Picasso (los *Sueños y mentiras de Franco* son un *cartoon* pintado). La imagen sonora tiene un poder hipnótico superior. Pero pantalla y tela no son rectángulos homogéneos.

Cada época tiene un inconsciente visual, foco central de sus percepciones (en la mayoría de casos no percibido), código figurativo que le impone como denominador común su arte dominante. Dominante es el *arte de las artes*, aquel

¹³ *Peinture cinéma [Pintura cine]*, París, Hazan, 1989, catálogo de la exposición de Marsella, pág. 136.

que tiene la capacidad de integrar o de modelar las otras a su imagen. El mejor conectado con la evolución científica y las técnicas punteras. Aquel que asegura la más intensa comunión de los contemporáneos, a la vez que sintetiza el mayor *quantum* de sentido y abre al máximo el campo físico de las sensaciones posibles. El más adecuado a la mediasfera ambiente y de manera especial a sus medios de transporte. Cuando el automovilista va al cine, no cambia de velocidad. “Darse una vuelta” ya no es ir a ver una exposición sino una película. Lo que impide dormir a los adolescentes, la cima de las glorias posibles, el pico espejeante de *visibilidad social*. Domina quien propaga el rumor, y la sospecha. En 1831, *Cromwell y Carlos I*, cuadro de Paul Delaroche expuesto en el Salón, hizo correr a todo París, pero en 1991 todo París corre a ver el último Jean-Jacques Arnaud. “En los *Misterios de Nueva York* y en *Los vampiros* es donde habrá que buscar la gran realidad de este siglo”, anunciaban lúcidamente Breton y Aragon en 1929. La foto ha desplazado a la pintura hacia arriba, hacia las elites. El cine la ha desbordado a la vez por abajo (captando la atención popular) y por arriba (en términos de prestigio artístico).

En el reconocimiento del cine como arte, los filósofos han acusado cincuenta años de retraso con respecto a los poetas. Apollinaire, Aragon, Desnos, Brecht, Cendrars y Prévert comprendieron enseguida los retos del procedimiento (hasta trabajar para él). Los teóricos caían de las nubes, pero los escritores apenas si han sido afectados por la invención visual, pues ese híbrido ferial y literario, a la vez populista y elitista, se ha impregnado desde su nacimiento de lo escrito y lo impreso. y encuentran a un mismo tiempo sus condiciones técnicas (escrito y formas recortadas), sus medios de divulgación (carteles y críticas) y sobre todo su legitimación y sus mitos de fundación, a través del teatro, la novela y el folletín. *Los misterios de París*, *Los miserables*, *La dama de las Camelias*, como Julio Verne con Méliès, han sido llevados a la pantalla desde antes de 1914. Aunque finalmente ha liberado al cine del peso de la palabra y aunque no hay nada más elocuente que una película muda (la *Juana de Arco* de Dreyer, como todo el mundo sabe, es más locuaz que de Bresson), el cine hablado ha multiplicado por diez los vínculos m la literatura (Cocteau, Artaud, Malraux, etc.). Como las actualidades cinematográficas de ayer proyectaban sobre la pantalla gran: los cánones de la información de prensa, la mayoría de filmes de repertorio copian grandes textos, novelas y teatro. La psicología, como la práctica del cine, ha estado sin duda más cerca de la cosa escrita que de la cosa pintada.

La pintura ha sido el psicoanálisis del siglo XVI, el cine el del siglo XX. Se puede resumir visualmente el Renacimiento con un Durero, un Leonardo da Vinci y un Tiziano. Si hubiera que exponer la trama mental de la época, habría que proyectar un Griffith, un Bergan y un Godard. ¿No habrían sido hoy cineastas Durero y Rabelais?

Pero los siglos, como los días, tienen su puesta de sol. Y el elemento cine, diría Hegel, es “cosa del pasado” (aunque aún sigamos viendo durante mucho tiempo películas admirables).

A televisión en color, 1968

A medida que se impone la videosfera, esos dos exploradores que son la fotografía y el cine se van acercando, a *nuestros ojos*, a la grafosfera, que los ha alimentado. Prueba de ello es la reconversión e los reporteros-fotógrafos en la nueva ecología visual, la difícil supervivencia de las agencias (Magnum, Gamma, etc.). Las miradas, como las culturas, se revelan una a otra, haciendo retroceder el tiempo. No es Colón el que ha descubierto América —donde enseguida reinstaló a Castilla—, sino nosotros quienes hemos sido descubiertos por América. La difusión de la imprenta nos ha revelado el universo del manuscrito (o las prácticas del manuscrito como una cultura singular). La televisión numérica nos revelará mañana la verdadera naturaleza de la televisión hertziana. *Ésta nos ha mostrado el cine, como la foto la pintura*, pues hoy sabemos lo que no sabían los contemporáneos de la innovación (y aún menos los que lo han explorado *in situ*): *la foto no es pintura menor, como tampoco la televisión es un cine en pequeño*. Es otra imagen. Sin duda en sus inicios quiso “hacer cine” (Daney), como la fotografía había querido hacer pintura. y la televisión, en un primer tiempo, revivificó las virtudes propias del cine como la fotografía había devuelto sus derechos a la “pintura-pintura”. En una transición mediológica hay dos tiempos, como en una sucesión política: el juramento de fidelidad y, después, la evicción. El humilde trípode ha tapado desde hace ya mucho tiempo al importante caballete, como la pantalla de cine a la escena de teatro y, después, la pequeña pantalla a la grande. El retoño empieza imitando al adulto, nobleza obliga. Le amplía y le hace sombra. Entonces, el *primus inter pares* se envuelve en su originalidad ofendida y quiere hacer pagar caro el favor a su delfín, ese intrigante, ese incapaz. Hasta rendir armas. Hoy es a partir de las *imágenes inmateriales y sin objeto* que se nos revela la singularidad de las imágenes de celuloide y firmadas. No es que tengamos la vista más penetrante que nuestros antepasados. Simplemente somos, como en cada repliegue de la historia, “enanos encaramados a los hombros de gigantes”. Aquí como en cualquier otro sitio sólo hay novedad en retrospectiva.

Las mediasferas dependen en última instancia del principal vector material de transmisión. Como su nombre indica, la videosfera comienza con el vídeo. La frontera entre las dos edades de lo visible es raramente visible. La que separa el régimen “arte” del régimen “visual” pasa entre la película química y la cinta magnética, *travelling* y *zoom*, documental y gran reportaje.

En la foto y el cine, la imagen existe físicamente. Una película es una sucesión de fotogramas visibles al ojo desnudo en régimen continuo. En el vídeo, materialmente, no hay ya imagen, sino una señal eléctrica en sí misma invisible, que recorre veinticinco veces por segundo las líneas de un monitor. Somos

nosotros los que recomponemos la imagen. Todos los elementos de la imagen de cine son registrados instantáneamente y en bloque. Es un todo. La transposición de una imagen luminosa en señal eléctrica en un telecine (el procedimiento de registro vídeo de un film de cine), se efectúa punto por punto. A continuación, el tubo analizador descompondrá la imagen-vídeo mediante el análisis de los elementos por línea y trama, habida cuenta de que cada elemento o señal vídeo constituye una información. La imagen de vídeo ya no es una materia sino una señal. Para ser vista, la imagen debe ser leída por un cabezal registrador.

A principio de los años sesenta, en la televisión francesa, los “dramáticos” de prestigio se rodaban todavía en treinta y cinco milímetros; después, en dieciséis milímetros. Pero la aparición del magnetoscopio permite el funcionamiento, más rápido y menos costoso, en vídeo, ya utilizado en las retransmisiones y la actualidad. Hasta 1966, el montaje en vídeo es difícil, y la poca rapidez de los filmes obliga a utilizar una iluminación potentísima. A pesar de la nueva cámara ligera de dieciséis milímetros, la “Coutant”, con su sincronía inalámbrica (lo que aumenta la autonomía en el rodaje de exteriores), el vídeo se impone en el estudio como en el reportaje en la década de los setenta (gracias a las nuevas posibilidades del montaje eléctrico y, a principio de los años ochenta, al Betacam).¹⁴

Recordemos sucintamente algunas propiedades del soporte vídeo: 1) imagen y sonido en la misma pista; 2) no revelado químico en laboratorio (que exige entre una y dos horas para un carrete de filme); 3) muy bajo costo del soporte; 4) posibilidad de transmisión instantánea a distancia (enlace por satélite, mientras que antes el carrete se tenía que enviar por avión).

Todo ello modifica no sólo el oficio de periodista y el régimen de información, sino además todo el modo de percepción del espacio y del tiempo. En el monopista hay, en filigrana, una disminución del grado de libertad de las apreciaciones subjetivas (*a posteriori* se puede comentar de varias maneras un hecho que el documento disponible en el instante sólo muestra de una manera). En la visibilidad instantánea de la imagen registrada está nuestro “tiempo real”. En la abundancia del soporte hay inflación vertiginosa del número de imágenes disponibles, y por lo tanto un riesgo serio de desvalorización (influencia y afluencia están en razón inversa). En la capacidad de retransmisión inmediata está la abolición de las distancias. La logística de lo visible gobierna la lógica de lo vivido.

El viejo “historiador del presente”, el gran reportero de antaño, con su olfato, su estilo, sus experiencias acumuladas, se convierte en el anónimo “nuestro equipo *in situ*”, con su conexión vía satélite programada. Ahora todo es ahora, y no hay por qué diferir la codificación de una información en lenguaje

¹⁴ Jerome BOURDON, *Histoire de la télévision sous De Gaulle* [Historia de la televisión bajo De Gaulle], prefacio de Jean-Noel Jeanneney, París, Anthropos/I.N.A., 1990.

visual o escrito, pues las cosas vistas, en cuanto que están disponibles en el mismo instante, no requieren ya un talento o un aprendizaje especial. Descualificación de los profesionales de la mirada o la palabra. Con el vídeo ligero, *el ilustrador como mediador de lo visible, el escritor o el periodista como mediadores de la historia* pierden su antigua primacía, en beneficio del presentador para el que llega la actualidad. La inmediatez del vídeo economiza las profundidades de campo y de tiempo. El control, Con su mosaico de pantallas, se convierte en el puesto de mando de las memorias, y por lo tanto, en parte, de las realidades percibidas y vividas. Cuando la *realidad del acontecimiento tiene como criterio objetivo el advenimiento de su huella, el acontecimiento se convierte en la huella misma*. Traducción: cuando el periodista-empresa hace una entrevista a un líder extranjero, el acontecimiento, para la empresa que lo difunde, no es lo que le dice el jefe de Estado, sino el periodista en imagen.

Esa descualificación del profesional es el reverso de una democratización de la imagen industrial. La televisión se propone como el difusor natural del vídeo, que también puede pensar en subvertirla. El camescopio es un instrumento de producción ligero y barato. Abre las puertas al rodaje por parte de aficionados, y también a activistas y disidentes. El vídeo es un arma de guerrilla visual, que puede alimentar, en algunos innovadores, el sueño de una contrarrevolución.

¿Cómo imaginar, en todo caso, “el retorno del acontecimiento” y esa “inmensa promoción de lo inmediato” (Pierre Nora) a la que asistimos sin el transistor, el vídeo y las conexiones vía satélite? Al electrón se debe la coincidencia, llamada “directa”, del acontecimiento, su registro y su percepción. El material impreso es sin duda el que ha inventado “la actualidad”, esa extravagancia que inicia su vuelo en el siglo XVIII, salida de la gaceta, catalizada luego, a finales del siglo XIX, por la alianza del *telégrafo eléctrico* y del *diario popular*, poderosamente reforzada por la *radiodifusión* tras la Primera Guerra Mundial. El televideo podría muy bien hacer implosionar la actualidad por contracción de tiempos poco antes distintos: el tiempo en el que ocurre la cosa; el tiempo de su relación; y, por último, el tiempo de su difusión. Exterior o secundario, el relato superpone a un hecho una inteligibilidad. La transmisión hertziana de las imágenes (o, para el soporte papel, la revolución telemática), haciendo saltar los viejos resortes, conjuga instantaneidad y ubicuidad, Al fabricar el acontecimiento al mismo tiempo que su información, la televisión revela, con toda claridad, que es la información la que hace el acontecimiento, y no a la inversa. El acontecimiento no es el hecho en sí mismo, sino el hecho en tanto que es conocido, o es “retomado”. La condición del acontecimiento no es, pues, el hecho, abstracción no pertinente, sino su divulgación. En este punto, el *anchorman*, alegoría visible de la redacción, está técnicamente autorizado a creerse protagonista. Los maestros de los ecos y de las percepciones son los maestros de la historia inmediata. A la velocidad de la luz, ni más ni menos: la circunferencia está por doquier, y el centro del mundo, la pantalla donde yo lo

veo. Todos, ministros o particulares, habitantes de Madrid o de Delhi, somos iguales delante de un acontecimiento retransmitido, con una *equivalencia espacial y temporal* que no tiene precedente. Pero hay un solo hombre más igual que los otros, y es aquel por el que el acontecimiento produce, el que lo transmite. Los héroes de este fin de siglo son sus heraldos.

El fin del espectáculo

¿Por qué ver en la imagen polícroma de vídeo la cesura capital? Por dos razones acumuladas. Primeramente, el tubo catódico nos hace pasar de la *proyección a la difusión*, o de la *luz reflejada* desde fuera a la *luz emitida* por la pantalla. La televisión destruye el inmemorial dispositivo común al teatro, a la linterna mágica y al cine, oponiendo una sala oscura a una revelación luminosa. Aquí la imagen tiene su luz incorporada; se revela a sí misma. Al surgir por sí misma, ante nuestros ojos, se convierte en “causa de sí misma”. Definición spinozista de Dios o de la sustancia. Si toda proyección supone un proyector exterior a la pantalla, y por lo tanto un desdoblamiento, la imagen catódica fusiona los dos polos de la representación en una especie de emancipación de las cosas. El indicador de la estructura cuántica del universo, si la metáfora no es demasiado atrevida; el vehículo y lo vehiculado son homogéneos. Hemos pasado de una estética a una cosmología.

Después, el color refuerza de manera decisiva lo analógico, la concreción y la capacidad alucinatoria de la impronta. Como el carácter escrito negro sobre blanco, el signo impreso en la página, la abstracción distante del blanco y negro mantiene con su contemplador una separación convencional, desconcertante y fría. El blanco y negro corresponde a un distanciamiento simbólico; el color, a una atracción basada en el indicio. Menos exigente y más ameno, produce “el efecto de realidad”, que es la aptitud de una imagen de no aparecer como tal. Pero como el mundo mismo en plenitud y concreción, llegado tal cual hasta nosotros en su envoltura sonora y real.

Con la videosfera vislumbramos el fin de “la sociedad del espectáculo”. Si hay una catástrofe, ella estará ahí. Estábamos *delante* de la imagen y ahora estamos *en* lo visual. La forma-flujo no es ya una forma para contemplar sino un parásito de fondo: el ruido de los ojos. Toda la paradoja de nuestra tercera edad reside en que da la supremacía al oído, y *hace de la mirada una modalidad de la escucha*. Se reservaba el término “paisaje” al ojo y el de “entorno” al sonido. Pero lo visual se ha convertido en un ambiente casi sonoro, y el viejo “paisaje” en un entorno sinestésico y envolvente. *Fluxus* es el nombre de nuestra época. El sonido se propaga y posiblemente ha propagado la imagen con él.

Ver es retirarse de lo visto, retroceder, abstraerse. El ojo se coloca fuera de campo, el oído se sumerge en el campo sonoro, musical o ruidoso. Se ve de lejos, pero se oye de cerca. El espacio sonoro absorbe, bebe, penetra; uno es poseído por él cuando puede poseer seres y cosas con vistas “claras y nítidas”

como una idea. La mirada es libre, el oído servil. ¿No se dice en griego obedecer *upakueien*, que significa escuchar? En la audición hay un principio de pasividad, en la visión de autonomía; uno se puede saltar las páginas de un libro, no las secuencias de una película en la sala, que nos impone su proyección y su ritmo. La percepción visual es en sí distanciada, la percepción sonora es fusional, si no táctil. El sonido está del lado del *pathos*, la imagen del de la idea. Aquí, afecto; allí, abstracción. Con todo lo discreto y heterogéneo que sea, el espacio de los sonidos es refractario al *more geométrico*.¹⁵ El oído no es espontáneamente un órgano de análisis, como el ojo. El oído ignora la separación del sujeto y el objeto; tal vez también la del individuo y el grupo, y, si nos remontamos a la historia de cuerpo, el oído nos transporta hasta antes de la salida del vientre materno. El feto siente el cuerpo de su madre, bullicio omnipresente, y el bebé, aún ciego, ya escucha. La imagen va por delante de la palabra, pero el sonido va por delante de la imagen. Hay revoluciones de la mirada, pero todo parece sugerir que no puede haber un equivalente en el ámbito de lo que se oye. El oído es arcaico por origen y constitución. Pero lo audiovisual atempera el distanciamiento óptico por el acercamiento sonoro, en una combinación inestable en la que lo auditivo tiende a imponerse. Técnicamente se puede cortar el sonido de la televisión, cosa que no se puede hacer en el cine. Pero ha habido y puede haber cine mudo, mientras que no se puede concebir una televisión muda.

Si nos cuesta proyectarnos en una imagen de televisión, más que en la imagen de cine o en una escena de teatro, es por la simple razón de que *ya estamos dentro*. Interpenetración, inmanencia máxima. El presentador es un invitado entre la gente; y todos vibramos con él en la conversación, *sobre* el plató. Ahora todo ocurre en la proximidad. El plató ya no es un espacio fuera de nuestro espacio, un tiempo fuera de nuestro tiempo. Hay confusión. Entra en crisis la separación entre sujeto y objeto que mantenía bloqueado el resorte de las catarsis. Generalizado el nivel único para todos, se ha puesto en entredicho el dualismo fundador de nuestro espacio de representación clásica, ese corte entre lo visto y el que ve en tomo al cual se articulaba la vieja relación espectacular, ilustrada por la rampa que separaba en el teatro el escenario y la sala. No es ningún disparate decir en el momento presente que todo está en todo, pues es la primera vez que saltamos por encima de la rampa. El *show* está en lo real, y el telespectador casi detrás de su pequeña pantalla, no para mirar sino para participar en un *happening* en el que el periodista también participa en la fabricación del acontecimiento (que, por lo demás, sólo lo es porque todos participan en él). Círculo de éxtasis encantados, donde se rompe el viejo cara a cara entre el ojo y lo visible, cada uno en su sitio, que suponía la distinción entre la cosa y su imagen, el hecho y su huella. El cine, huella en diferido, mantenía plenamente la separación. La televisión, por vía directa, la suprime. En el momento presente, la noticia es el acontecimiento, la imagen es la cosa, la

¹⁵ Véase Jean-Francois AUGOYARD, “*La vue est-elle souveraine dans l’esthétique paysagere?*”, *Le Débat*, n. 65, mayo-agosto 1991.

carta es el territorio, y la noción de “tamaño natural” ya no es reguladora. Mucho más sería que la abolición de las distancias físicas en la telepresencia, aunque evidentemente unida a ésta, es la abolición de la distancia simbólica en el núcleo de las imágenes mismas.

La noción finalmente tranquilizadora de espectáculo, tan vituperada en otro tiempo por los moralistas, tal vez con cierta ligereza, sin duda merecerá que un día se la rehabilite.

La bomba numérica, 1980

En la historia de la imagen, el paso de lo analógico a lo numérico instaura una ruptura equivalente en su principio al arma atómica en la historia de los armamentos o a la manipulación genética en la biología. De vía de acceso a lo inmaterial, la imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificada, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo. Lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado. Ese paso por la numerización binaria que afecta a la vez a la imagen, al sonido y al texto hace que se agrupen bajo un común ordenador el ingeniero, el investigador, el escritor, el técnico y el artista. Todos ellos pitagóricos. El mundo de la imagen, a la vez trivializado y descompartimentado, declinando una simbólica universal. El islote de las Bellas Artes se incorpora a la circulación general del *software*. Victoria del lenguaje sobre las cosas y del cerebro sobre el ojo. La carne del mundo transformada en un ser matemático como los demás: ésa sería la utopía de las “nuevas imágenes”.

Revolución en la mirada, en todo caso. La simulación *elimina al simulacro*, levantando así la inmemorial maldición que unía *imagen e imitación*. La imagen estaba encadenada a su estatuto especular de reflejo, calco o añagaza, a lo mejor sustituto, a lo peor superchería, pero siempre ilusión. Ése sería entonces el fin del milenarismo proceso de las sombras, la rehabilitación de la mirada en el campo del saber platónico. Con la concepción asistida por ordenador, la imagen reproducida ya no es copia secundaria de un objeto anterior, sino lo contrario. Al eludir la oposición del ser y el parecer, de lo parecido y lo real, la imagen infográfica ya no tiene por qué seguir imitando una realidad exterior, pues es el producto real el que deberá imitarla a ella para existir. Toda la relación ontológica que devaluaba y dramatizaba a la vez nuestro diálogo con las apariencias desde los griegos se ha visto invertida. El “re” de *representación* salta en el punto de conclusión de la larga metamorfosis donde las cosas ya aparecían cada vez más como pálidas copias de las imágenes. Liberada de todo referente (al menos en principio), la imagen autorreferente de los ordenadores permite visitar un edificio que aún no está construido, circular en un coche que no existe todavía sino sobre el papel, pilotar un falso avión en una cabina de mando auténtica, por ejemplo, para repetir en el suelo una misión de bombardeo. Eso es en definitiva lo *visual* en sí mismo.

Una entidad virtual es efectivamente percibida (y eventualmente manipulada) por un sujeto, pero sin realidad física correspondiente. Debidamente equipado con sensores y detectores de posición (“guantes de datos” y “casco de visualización”), mi cuerpo puede moverse en un espacio perfectamente inmaterial, animado por una simulación numérica, y hacer que éste se mueva a su vez. La paradoja es que, entonces, la Imagen y la Realidad se hacen indiscernibles: un espacio así es explorable e impalpable, a la vez no ilusorio e irreal. Las experiencias de “telepresencia” oscilan toda vía entre la experimentación en laboratorio y la atracción verbenera, pero las imagerías virtuales interactivas equipan ya a aviones, submarinos, talleres o coches de carrera. Los programas informáticos producen así, por un tratamiento gráfico de la información, *imágenes inteligentes* susceptibles de integrar en situación flujos de datos imprevistos a fin de responder a las incertidumbres de una situación incontrolada. “Las imágenes salvan hoy a los que las miran” (Richard Bolt). Son “responsables”. Platon y Pascal han tenido que bajar la cabeza; ahora nosotros deberíamos decir en su lugar: “Qué extraño que en este mundo industrial, en el que se admiran los automóviles último modelo, no se admiren en absoluto las imágenes de síntesis...”.

La producción industrial se une por medio del ordenador a la creación artística; sonora, con la música electro-acústica y electrónica; visual, con la infografía. Sintetizador y paleta gráfica. Aquí, como en otros sitios, se asiste a un impulso del hecho técnico a partir del hecho cultural. Las máquinas ya no están ahí sólo para *difundir*, con el magnetoscopio, el lector hi-fi, etc.; o para *almacenar y archivar*, con las memorias numéricas del C.D.-Rom; sino para *fabricar*. Punto final de un largo proceso, pues la tecnificación de la estética se remonta al Renacimiento: Leonardo es el más conocido de esos artistas-ingenieros, pero cultura imaginaria y cultura sabia han coincidido más de una vez en Occidente. Nuestras artes plásticas son tan poco incompatibles con la máquina que la coproducción ha estado siempre al orden del día desde las revoluciones industriales. La electrónica une ventajosamente el hierro con el hormigón del siglo XIX. Digamos que el movimiento de la hibridación del objeto de arte continúa primando el producto sobre la obra ya través de una cooperación acentuada entre industriales, ingenieros, investigadores y artistas plásticos. Cada nuevo material o soporte ha generado una innovación artística, y la pintura al óleo ha sido siempre distinta de la realizada al temple, la que utiliza la tela distinta de la hecha sobre papel, y ésta distinta del modelado en yeso. No es, pues, absurdo esperar de la pantalla del ordenador un estilo y un género propios. El Futuroscopio está ya ahí, y no faltan los candidatos a suceder a Walter Gropius, ni en Europa, ni en Canadá, ni en los Estados Unidos. Si se agrupan las artes salidas del ordenador bajo el nombre de “tecnoarte” (equivalente visual de la tecnociencia), nada impide *a priori* contemplar el crecimiento en arte mayor de eso que aparece todavía como una simple diversión o una atracción verbenera del género *preshow* con sillones móviles y cine dinámico (estatuto menor que fue, en un principio, el del teatro y del cine). ¿Por

que los “inmateriales” no podrían producir un día una estética original, a la manera del material fotofílmico de antaño? Las “nuevas imágenes”, ubicadas hasta ahora en los efectos especiales, las presentaciones televisadas o los videojuegos, ofrecen con toda claridad asombrosas posibilidades lúdicas, irónicas, fantásticas también en cuanto que revivifican lo maravilloso de los textos antiguos con ayuda de impecables trucajes. Y, también, integrando la abstracción en lo audiovisual. ¿Un nuevo período barroco en el horizonte?

Pronunciarse contra los viejos tabúes de la autenticidad, del misterio y del alma denunciaría un ritual un tanto vano. Pero el horizonte podría contener una decepción. En la práctica y por ahora, las nuevas imágenes tienen sobre las viejas el inconveniente de un costo exorbitante, lo que hace que la creación sea por completo dependiente del mercado.¹⁶ Si lo numérico no vende por anticipado, no produce: de ahí su contenido muy a menudo publicitario. No se inventan historias con personajes, se elogian ciertas marcas en base a los productos. Sin olvidar los límites de la práctica efectiva: los infógrafos parten de visiones reales de los materiales preexistentes, esqueletos de alambre, yeso, maquetas o fotografías clásicas, que son bien escanerizados, bien “aflorados” y divididos en *patches* (unidades de superficie), después analizados en régimen numérico para su tratamiento en pantalla. Así, pues, no hay, o no hay todavía, invención de objetos *ex nihilo*.

El proyecto de una Bauhaus electrónica plantea cuestiones más radicales, y en primer lugar la *del mal universal*: el que suprime la profundidad de tiempo y la singularidad de la factura. Las imágenes numéricas impactan por su aspecto acósmico y anhistórico. Difíciles de fechar y situar, esas imágenes son al menos el lado visible de un esperanto visual. La fuerza de expansión de la herramienta simbólica, el carácter internacional de lenguaje binario, es también su debilidad. Es una ventura científica y una desventura estética antes que fenómeno transversal a todos los países y todas las latitudes, pues, en nuestro museo imaginario, lo universal es un punto de llegada, no un punto de partida, y *sólo si no está en la partida no está, en la llegada*. Vermeer pertenece a la humanidad, pero porque fue un pintor holandés, y tan holandés como era posible, en su intensidad táctil y su respiración. El peligro consistiría en inventar un código sin mensaje o una sintaxis sin semántica: formas asépticas. El interés y el infortunio de las estéticas totalmente industriales radica en que son propias de todos y de cualquiera, como el lenguaje matemático si se quiere, que sirve a todos los azimuts y lo armoniza y coordina todo porque tiene aplicaciones pero no sentido.

A continuación viene la cuestión del gesto y, detrás, la de lo vivo. Las artes plásticas eran un trabajo del cuerpo en un material; y la imaginería, una forja y un encuentro. La simulación numérica, arte de cabeza, prescinde de nervios y músculos, mientras que el fotógrafo es un cuerpo al acecho, predador

¹⁶ En 1992 se puede estimar en un millón de francos el coste de producción de un minuto de imágenes numéricas. Eso equivale a cien veces el coste medio de un minuto de televisión en plató (10.000 francos). Un telefilm medio de noventa minutos cuesta más o menos entre cinco y seis millones de francos.

de imprevistos y ávido de sus tomas. El ser humano no se implica emocionalmente en operaciones de cálculo, combinatorias de parámetros que excluyen el azar y neutralizan lo impulsivo. ¿Hasta qué grado de inmaterialidad y abstracción física puede llegar la invención plástica? Con la formalización creciente de las imágenes (y de los sonidos sin éticos), todo se hace en frío ya distancia, con *control remoto*. En el cine, para una toma de vistas el operador-jefe se sirve de la cámara *in situ*. El vídeo de alta definición, se opera desde control, en una furgoneta, a cien metros del lugar de rodaje. En el sistema numérico se hace variar la intensidad de las luces, los ambientes, las posiciones de la cámara, las texturas de las superficies (mate, rugosa, brillante, etc.) con un movimiento de dedo en un teclado. Más contacto con una materia. El espíritu se ha liberado de la mano, el cuerpo entero se hace cálculo, el hombre se ha despegado de la tierra. Los colores, liberados de los pigmentos de antaño, pueden variar a voluntad hasta el infinito y se podrían encontrar tantos matices entre una tierra de Siena y un azafrán como decimales entre dos números enteros. Libertad fabulosa pagada con la pérdida del deseo. “Nuestro tiempo prefiere los modelos a los objetos, escribe Pierre Lévy, porque lo inmaterial está desprovisto de inercia.”¹⁷ Eliminadas la resistencia y la pesantez de las cosas, todo se vuelve fácil y rápido. En principio, pues la velocidad así ganada se pierde luego en las demoras de cálculo necesarias para interpretar las apariencias. Cuanto más se acerca el ordenador a o vivo, tanto más complejas se hacen sus operaciones y, en consecuencia, tanto mayor es el gasto. Ésa es una razón de más de por qué las nuevas imágenes insisten en la reutilización de los metales, de los plásticos, de las maderas, de lo inerte en general. De ahí los logos, los volúmenes abstractos y las decoraciones de arquitecturas, trabajos fáciles. En la jerarquía de los reinos conquistados sucesivamente por las imágenes de síntesis hay algo de emblemático: el mineral es perfectamente simulable (ver el admirable *Terminator 2*); lo vegetal ya un poco menos, lo animal mucho menos. El ordenador investiga en este momento las vértebras: sabe hacer dinosaurios, aves, peces. Estudia los mamíferos, pero el ser humano sintetizado es siempre una marioneta, a veces un androide, nunca una mirada. Ni una palabra (las dos van juntas). El rostro, aún más que la voz, escapa al cálculo (el reconocimiento visual es mucho más fino que el reconocimiento auditivo, en tanto que las voces son más fáciles de trucar que los ojos, la piel o las fisonomías). Todo ello es tranquilizador. La simulación numérica puede fabricar auténticos falsos Mondrian, no auténticos falsos Velázquez.

El problema no es el alma sino el cuerpo, pues donde no hay cuerpo no hay alma, o sea, mirada. *¿y qué hay de perdurable en ausencia de los ojos?* Una imagen viva presenta un curioso parentesco con la individualidad. Es una sorpresa que queda. Lo inerte y los algoritmos tienen una esencia repetible, como todo lo que carece de ser. Es lo que pasa. Pero dos caras, aunque sean gemelas (o incluso una misma “naturaleza muerta” pintada por dos pintores), nunca serán exactamente iguales; por eso el rostro humano es sagrado. No como

¹⁷ Pierre LÉVY. *La Machine univers [La máquina universo]*, París, La Découverte-le. 1987. pág. 57.

la imagen de Dios, sino como la imagen de otra imagen posible. Por eso es aún más sacrílego quemar un retrato que un paisaje, y un cuadro más que una cinta de vídeo o una foto, porque entonces se destruye una contingencia que no se repetirá más. Los sortilegios de lo absolutamente inimitable han abarcado hasta esta mañana, en un mismo júbilo anhelante, la reproducción de lo real por la mano y la fragilidad de una mirada, tabú moral por su unicidad biológica.

En el tecnoarte, como a menudo antes, el concepto precede al sentimiento. Pero aquí el número predetermina el resultado, no hay montaje posible y lo que se encuentra está íntegramente en el cálculo: desencarnación logocéntrica de la carne sensorial de lo visible. ¿No es despedirse del cuerpo renunciar al sentido? No es que el sentido deba ser aportado obligatoriamente por una consciencia o una intención, pero parece ligado a una singularidad, esa combinación improbable de genes que es un individuo vivo. En la imagen de arte. pongamos por caso el retrato o el autorretrato, había un estremecimiento ligado a la imprevisible aparición de un semejante que no se asemeja a ningún otro. Ese *pathos* de la última vez es lo que había de común en cualquier hombre nacido por azar y mortal por necesidad con la imagen, sea la que fuere, fabricada por él y que la captación óptica de un modelo matemático no parece en condiciones de asumir. Lo irremplazable de la obra de arte (a la que el falsario rinde homenaje como el hipócrita a la virtud) constituye sin duda una ventaja económica, pero no la agota. La obra es cara porque, contrariamente al producto industrial, no es un bien reproducible. Pero el criterio de no reproductibilidad es una consecuencia, no una causa. La obra no era singular por ser cara y facilitar la especulación hasta el delirio. Todo eso venía bien, pero el costo y el precio eran un plus. El arte era lo imprevisto que surge a la vista, a la vida. La obra, como el individuo, es hallazgo, accidente, sorpresa agradable. Una vez que está ahí es necesaria dentro, pero esa necesidad, fuera, es un azar: habría podido no ser. El problema, con esas tecnologías maravillosas y ultramodernas, es su fiabilidad: ellas lo prevén todo. Así lo dice la definición del academicismo.

¿No es puro empecinamiento, retraso de la cristiandad de Oriente respecto de la laicidad occidental, que las liturgias ortodoxas proscriban las imágenes y los sonidos de origen mecánico? No se puede reemplazar, dicen los teólogos de la Ortodoxia, un coro por un disco, un icono por una foto, o un fresco por una serigrafía, sin hacer perder al ritual su eficacia carismática. El icono es la expresión viva de la fe y sólo lo vivo puede responder a Dios, y ser respondido por él. *De te theologia narratur?*

Última interrogación, tras el desenraizamiento de los lugares y la desencarnación de los procedimientos: la desocupación de los resultados. El tecnoarte es más fecundo en procedimientos, procesos y programas que en objetos acabados. Una foto, una película, incluso un videocasette, son objetos cerrados, mostrables, transportables, comercializables. Los museos como los coleccionistas tienen ciertas dificultades en exponer, depositar o proponer “modelos generativos” posibles, ofrecidos a la imaginación lúdica de los

visitantes. Un *software* no es un *opus* sino una matriz de operaciones innumerables. Ese defecto de monumentalidad puede parecer anecdótico, y no se dejarán de concebir nuevos modos de circulación para las “artes tecnológicas” (como se llaman las artes propias de la era visual). Aún queda el interesante estatuto de esas obras abiertas a todos en las que la “función autor” se vuelve tal vez anacrónica. Como todas las empresas-talleres disponen de los mismos materiales de fabricación estándar, la escritura del *software* es la que marca la diferencia. Pero el software no es una obra; es una herramienta que genera una propiedad industrial (registro de patente), no artística (derechos de autor). Un *software* puede tener muchas aplicaciones: es evolutivo. La obra está acabada y es definitiva. Distingos precarios, dependientes de legislaciones nacionales y eminentemente revocables. ¿Quién es el autor de un filme numérico? ¿El ingeniero o el infografista? Alguien contestará: ni el uno ni el otro, sino el autor del story-board. En realidad, y todos están de acuerdo en ello, en la fabricación de un software hay trabajo de creación y en una creación numérica hay mucho software. La interacción de la ciencia y el arte acelera afortunadamente la mezcla de viejas y perezosas categorías mentales (autor, *bricoleur*, artista, productor, espectador, cliente, jefe de taller, empresario, etc.) heredadas del régimen “arte”: rompecabezas jurídico pero garantía práctica de fecundidad.

La técnica como poética

Antiguamente se llamaba “Poética de las Bellas Artes” a la teoría de sus relaciones y diferencias mutuas. El tema es viejo, pero las relaciones y las diferencias persisten. No cabe duda de que nos hemos hecho espontáneamente hostiles a la idea de una jerarquía de las artes. En la Ciudad de los artistas plásticos, que pretende ser fraternal, pintores, grabadores, escultores, cineastas y videístas se codean cortésmente y esa Villa Médicis ideal está obligada a ignorar la competencia por el público y el espacio vital. ¿Qué artista no se ha burlado de esas obsoletas clasificaciones de antaño como de una vanidad especulativa? No cabe duda de que en otro tiempo tuvieron ventajas palpables para las carreras y las pensiones. En el siglo XVII, al declarar al retrato menor, devaluado como estaba por la afluencia de burgueses deseosos de inmortalizar sus facciones, la Academia Real hacía bajar severamente los precios. Promovido como arte en 1660, el grabado en talla dulce retrocede más o menos al nivel de oficio. En 1749, los pastelistas fueron sacrificados en beneficio de los pintores que empleaban el óleo. Ciertamente ha muerto el tiempo de las academias. El antiguo “sistema de las Bellas Artes” ya no es un organigrama, es un campo magnético.

La técnica no actúa por decreto, gravita por fuerza en las carreras y las cabezas. La evolución de las máquinas de visión vale como principio generativo y jerárquico, de manera que el arte no está ya en el arte. El campo de las bellezas posibles se organiza según líneas de fuerza trazadas en los laboratorios, lejos de

los talleres, por una dinámica cuya clave está ya en manos de los ingenieros, y no de los artistas.

En esa poética hay un componente patético. El de las luchas por la supervivencia, pues si todas las artes tienen derecho de vivir (conjuntamente), de ahí no se deduce que todas sean igualmente vivas. Cada arte debe hacer lo que los otros no pueden hacer, pues ésa es su originalidad y ahí reside su razón de ser; pero ningún arte, ningún género de imágenes, es inmutable en su dignidad. La vidriera ya no es lo que fue después la placa fotosensible; y la imagen fotográfica ha sido superada por la imagen electrónica. La capacidad lírica de un tipo de imágenes visual, o la intensidad de los afectos que ella es susceptible de producir, su “impacto”, varía con el tiempo. Eso es lo que hace que con un talento igual y con dotes comparables, un imaginero sea fresquista en el siglo XIV, grabador en el siglo XVI, pintor en el siglo XIX, cineasta en 1960, y tal vez videísta en el año 2000. Cada época tiene un teclado estético (en el sentido original de la *aisthesis* griega), a saber, una *sensorialidad colectiva*, análoga a la mentalidad del mismo nombre determinada a la vez por una escala de rendimientos emotivos y una escala de prestigios sociales. Cuadro comparativo de las expectativas medias de renombre (como se habla de las expectativas medias de vida) que imanta vocaciones y carreras.

¿El medio propone, el talento dispone? De hecho, las proposiciones plásticas del medio no tienen coeficiente igual, aunque la función figurativa – permanente – no recurre, de una época a otra, a los mismos órganos. Crear formas, por más que se arme, es querer impresionar a la gente y en primer lugar llegar a ella. Hoy se observa que no se llega y se impresiona tanto con una imagen fija y muda como con una gran pantalla, sonido Dolby estéreo. La necesidad figurativa se desplaza según los resultados comunicativos o la capacidad de producir una conmoción física que tenga este o aquel género. Como todo nuevo medio técnico forma y educa en su sentido al público, éste no está ya adaptado al medio técnico anterior, el cual se ve obligado bien a minar o a “pegarse” a su sucesor, bien a contrariarlo sistemáticamente para hacerse el interesante. Curiosamente, el modo de expresión tenido por el más vulgar es a menudo el más innovador de una época. Donde mejor se comunica es donde más se inventa. La desgracia de la historia oficial del arte es que las rupturas estéticas decisivas intervienen generalmente en el dominio menos “esteta” del momento presente. En el momento en el que Valéry imparte sus cursos de Poética en el Colegio de Francia, la poética de lo imaginario que modelará su tiempo se inventa en los estudios de Joinville.

“La idea capital de cada generación no se escribiría ya de la misma manera...” Hasta la imprenta, añade Hugo evocando a Gutenberg y al siglo xv, se escribía en la piedra; de ahora en adelante será en el papel. “Esto matará a aquello.” Después del celuloide, después de la cinta magnética, la *imagen capital* de cada generación también pasa de un soporte a otro. Cada generación de la mirada tiene su *arte patrón*, el que obliga a alinearse a todos los demás.

Éste “matará” a aquél: divisa inscrita en filigrana bajo el vector “progreso técnico”, que no enumera sabiamente un arte tras otro, séptimo, octavo, noveno, por orden de llegada, sino mordeduras, sacudidas y traumatismos. El juego, con toda seguridad, es sólo de eliminación. “Aquello” puede también resucitar a “esto”. Hay una relectura cinematográfica de la pintura, y la mirada de Eisenstein en Da Vinci le da una nueva vida. Después de Orson Welles ya no vemos al Tintoretto con los mismos ojos, pues volvemos a encontrar sus encuadres, sus líneas oblicuas y su profundidad de campo. Resnais nos descubre a un Van Gogh dramaturgo, en blanco y negro. El cine que “embalsama el tiempo”, como decía Bazin, puede a veces desplegar ciertas cintas en las habitaciones de los muertos. y ha inventado una nueva forma escrita, el guión. Como la foto de prensa ha creado la novela-reportaje. Simenon le debe mucho (sus novelas fueron las primeras en presentar una foto en la cubierta). En un combate dudoso: las relaciones interartes son siempre indisolublemente de rivalidad y de solidaridad. Los buenos y malos servicios alternan.

En la escala de las visibilidades sociales, la escultura parece haber retrocedido desde el siglo XIX. Por muchas razones, la última de las cuales no es la ventaja comparativa dada a la pintura por la reproducción fotográfica en dos dimensiones. La escultura y su característica específica, el volumen, no “pasan” por el papel. Los inicios de la fotografía fueron, no obstante, prometedores. Para un tiempo de instalación prolongado, la efigie tenía una consistencia ideal. De ahí la plétora de reproducciones de arquitectura, de molduras y de estatuas en el tiempo, donde, toda vez que la foto sólo tenía la modesta función de registrar y vulgarizar, los escultores –Rodin o Brancusi– podían servirse de ella para difundir mejor su trabajo y acrecentar su valor (como los pintores clásicos habían hecho con los grabados). Hasta el momento en el que los grandes fotógrafos, apoyándose en su dimensión estética, se van a servir del pretexto-escultura para hacer *bellas fotos*, anecdóticas o metafóricas.¹⁸ Hoy lo real de una escultura, la tercera dimensión, reclama el contacto directo. La escultura conocerá sin duda una recuperación del favor público cuando, con el holograma (o procedimientos arnes mejorados), un simulacro óptico reproduzca no sólo el volumen sino también los matices del modelado, el juego de luces y sombras, la variación de los tonos. y nos las sirva a domicilio, como objeto estable de disfrute privado.

El sistema B.D. sin duda ha alcanzado sus mejores resultados en el curso de las últimas décadas. Además de ser promovido a la categoría de arte, ha sido dotado de espacios institucionales, de festivales y coleccionistas, de concursos y discursos. Pero el *video interactivo* podría perfectamente perjudicarlo en un futuro próximo. No descalificarlo, pero sí desvitalizarlo privándolo de ese público en primer grado que da vida a una forma poética. Tintín me cautivaba. ¿Pero qué quedará de esas placas y de esos álbumes cuando yo pueda *programar* personalmente las tribulaciones del héroe y acompañarle en directo, sobre la pantalla de mi ordenador, hasta China o el Congo? La aventura en tiempo real,

¹⁸ Exposición “Photographie et sculpture”, Palacio de Tokio, enero-marzo 1991

de tú a tú, y todo en un sillón. Si se vuelve a la imagen animada, sonorizada, mañana tal vez en relieve, pasado mañana olfativa, yo podría ser a la vez protagonista y coautor. El sistema B.D. es un arte visual surgido en la punta avanzada de la grafosfera. Acerca de ésta hay razones para temer que la videosfera no la embalsame noblemente enviándola a reunirse con la pintura y la escultura en los graves santuarios de la respetabilidad estética.

Por último, la danza. Su ascensión (como la de las paradas y desfiles) es característica de la subida del “indicio” al firmamento: hemos visto que la infancia del signo era el futuro del signo. Hoy el hombre se aparta de los códigos domésticos y los cuerpos domesticados para perseguir el estado salvaje y el movimiento libre. El “lenguaje del cuerpo”: triunfo festivo de la Línea Carne sobre la Línea Verbo. En el desierto afectivo de las nacionalizaciones modernas, la plenitud de los cuerpos silenciosos (como los dibujos de niños y de locos) revitaliza las energías perdidas. Arte *naif* y mudo, por lo tanto internacional (favorecido en ese sentido por todos los regímenes totalitarios como la menos subversiva de las artes de la escena), la danza ha encontrado en la retransmisión por vídeo una ayuda dinámica. A pesar de sus límites expresivos la plasmación del espacio físico y de la gravitación de los cuerpos, la televisión muestra el esfuerzo corporal, aunque sólo sea perennizando los gestos. Ciertos coreógrafos instalan ya en escena pantallas de vídeo integrándolas en la acción.¹⁹ La danza ya tenía sus títulos de nobleza como arte escénico, cuerpo de ballet, emblema del refinamiento monárquico. Ahora se ha democratizado al abandonar su encierro sagrado o ritual. Después de una nítida *diminutio capitis* en el curso de su paso por la grafosfera, se ha convertido en un arte a la vez mayor y popular, que valoriza la videosfera y se valoriza a sí misma a través de ésta. Alguien preguntará: ¿quién se sirve de quién en la videodanza? Tal vez el intercambio de un prestigio aristocrático y de una audiencia formada por todos los públicos da lugar a un buen contrato, beneficioso para las dos partes. Encuentro feliz de un arcaísmo bruto (el gesto y los ritmos) y de una sofisticación técnica (el magnetoscopio y los rayos hertzianos), la danza contemporánea pone las mediaciones técnicas al servicio de su propia inmediatez física. Alianza de contrarios o juego sobre los dos tableros que la forman en el momento presente (con los desfiles y las presentaciones publicitarias en los espacios abiertos), la danza es la más consensual de las artes vivas.

La vida de los géneros recuerda una ronda divertida, que hace pasar cada fon1la artística del público sin prestigio, en sus inicios, al prestigio sin público, en su fin. ¿No está ahora el teatro, por ejemplo, cerrando un bucle multiseccular, desde los tablados del Pont-Neuf en el siglo XV hasta la sala subvencionada del siglo XX? Es difícil para un arte ser a la vez noble y vivo, popular y respetable. Esa crueldad también se da en el hecho literario.²⁰ ¿Cómo comprender el

¹⁹ Por ejemplo, Anne de Keersmacker en *Erts*, Bruselas, 1992.

²⁰ Véase Régis DEBRAY, *Le Pouvoir intellectuel en France [El poder intelectual en Francia]*, París. Gallimard, Folio Essais, 1979.

desplazamiento de las fecundidades, de un siglo a otro, de la epopeya a la elocuencia, a la cátedra, al teatro, a la poesía, a la novela, al guión de cine, etc., sin adoptar la acústica como hilo conductor? El talento va allí donde es más fuerte el eco. La calidad de las inversiones individuales crece y decrece con las “respuestas” que cabe esperar legítimamente de esta o aquella forma de expresión. La sucesión de las formas literarias más elogiadas ofrece otro ejemplo de ese darwinismo mediológico, donde las mejores formas se eliminan unas a otras, seleccionadas por la mediasfera en virtud de la supervivencia del más apto (en hacerse recibir). Por eso es por lo que siempre es útil relacionar una forma literaria con el estado de las transmisiones materiales. Referido a Francia, el arte epistolar, de Madame de Sévigné a Marcel Jouhandeau, nace con el servicio de correos y muere con el teléfono. La novela por entregas, de Eugene Sue a Simenon, nace con el periódico, se une con la rotativa y fenece con la imagen-sonido. El gran reportaje que le sucede, de Albert Londres a Roger Vailland, pasando por Kessel y Sartre, nace con la telegrafía sin hilos, se une con la foto de prensa (Paris-Soir, 1931) y muere con la retransmisión por satélite. ¿De qué sirven las Cosas vistas en la línea de Hugo cuando cada uno puede verlas en su casa con sólo apretar un botón?

La tele-visión (visión a distancia) de la historia ha modificado la tele-escritura (escritura a distancia) al desplazar las plumas del relato en caliente o de la ampliación a distancia hacia el *análisis a posteriori*. La tecnología electromagnética ha enfriado lo escrito, y de manera especial ha hecho declinar dos géneros literarios capitales: la *ekphrasis* o descripción de las obras de arte por un temperamento (Stendhal en Italia, si se quiere) y la reescritura en diferido de la historia vivida (el Chateaubriand de las *Memorias de ultratumba* o el Diario en la línea de Gide). La memoria analógica (película o cinta), en cuanto que permite que el acontecimiento o la obra se presente motu proprio ante nosotros, devalúa la memoria “mediatizada”, artimaña de artesano. Marginaliza tanto al pintor dominguero con su caballete portátil como, en la información, a Tintín reportero con su estilográfica o su Remington.

También se podría señalar el declive de las imágenes con el de las medidas de policía. ¿Hasta cuándo una tela o una escultura causa escándalo? ¿A partir de qué fecha un comisario no se presenta ya en una galería de arte, en París, para ordenar que se retire del escaparate un cuadro conflictivo? ¿Por qué ya no circulan a escondidas las “fotos sucias”? ¿y por qué esa o aquella imagen publicitaria moviliza hoy al episcopado francés? Una cronología de las prácticas clandestinas y de los delitos de imagen sería una buena introducción a una historia de la mirada. Los amantes de la pintura lamentarán sin duda aquellos benditos tiempos en los que un diputado socialista, Jules-Louis Breton, interpelaba al gobierno para denunciar el escándalo de las “monstruosidades autoproclamadas artísticas” de los cubistas, y sus “locas carreras de extravagancias y excentricidades”, entonces expuestas en el Salón de Otoño. Era el año 1912. En 1925 todavía el comisario general de la Exposición de las Artes Decorativas ordenaba que se cubriera con un velo un desnudo de Delaunay

expuesto en el pabellón francés. ¿Qué diputado pediría hoy la retirada de un cuadro expuesto en un pabellón oficial? El cine ha tomado el relevo: la prohibición de *La religiosa* de Rivette, en 1967, acciona la Revolución del 68, pero sobre todo pone de manifiesto la autoridad social del cine. La historia de nuestros mecanismos de censura sucesivos sigue paso a paso el vaivén de los medios visuales y su grado de eficacia.

Igualmente reveladora sería la historia de las celebraciones, la otra cara de las represiones. Nuestro tiempo es el primero en apasionarse por los manuscritos de autor, al que prodiga todos sus cuidados, teóricos y materiales, y ello tanto más cuanto que el microordenador reemplaza la página en blanco por la pantalla azulada en casa de los autores en activo. Se venera aquello que se pierde. En general, cuando declina su impacto es cuando se quiere ofrecer a un museo un cuerpo de imágenes, lo que da carácter oficial a su jubilación. El efecto patrimonio es también “el pataleo” de las imagerías. Con dificultades. No hay, al menos en Europa, museos de la televisión, pero los hay del cine porque éste es viejo, reconocido y está enfermo. En los tiempos en los que el grabado era un verdadero elemento de transmisión no era tenido por un arte noble. Oficialmente alcanzó ese rango a mediados del siglo XIX (la “sociedad de los aguafuertistas” se creó en 1862), en el momento en que la fotografía le arrebató su función principal, la reproducción de las imágenes pintadas. La democratización fotográfica ha influido en la multiplicación de los museos nacionales de pintura, y en los años setenta, cuando el fluido vídeo invade las pantallas, la fotografía es a su vez consagrada como arte de pleno derecho, con publicaciones periódicas de reflexión, galerías independientes y departamentos especializados en los museos de arte contemporáneo (las exposiciones de fotos han pasado de la sección de “ocio” a la sección de “arte” del *New York Times* en 1975). Entonces los mejores fotógrafos son erigidos en grandes hombres (consagración de Brassai, Lartigue, Cartier-Bresson). El día en el que las imágenes por *scanner* y resonancia magnética sean objeto de una celebración institucional, acompañada de una apreciación comercial, la medicina habrá encontrado otros modos de visualización de los órganos. Ambigüedad del ennoblecimiento de las imágenes: ¿no marca a menudo esa ambigüedad el cambio de una dignidad por un desinterés? Jean-Christophe Averty, que fue el primero en el videoarte, lo vio a tiempo: “Nunca me he tenido por un artista. Me horroriza la palabra. Yo soy un artesano”. Definirse modestamente como un investigador-productor, cuando se es un gran inventor, merma el honor pero mantiene encendida la llama. Como si el instinto de conservación del creador pasara por el rechazo de la conservación en un medio cerrado. Recordemos que la Antigüedad empezó a colocar estatuas en lugares públicos (la pinacoteca era un espacio privado, al principio un simple vestíbulo de atrio) cuando dejó de creer en ellas. Bella y sabia declaración: “La palabra arte me produce escalofríos; eso termina siempre a golpes de martillo en la sala de ventas”.²¹

²¹ Entrevista de Jean-Christophe AVERTY en *Cartes sur Câbles*, otoño 1991. Bruselas.

Luego Averty se sosiega: una creación imaginaria fácilmente copiable y difícilmente conservable tiene pocas posibilidades de interesar a los museos y a los peritos tasadores.

