

DEVOLVER LA MIRADA  
LA RESPUESTA AMERICANA A LA CRÍTICA FRANCESA AL OCULARCENTRISMO\*

MARTIN JAY

Les pido un acto de fe acerca de algo que no tengo tiempo de demostrar aquí, pero que he intentado explicar detalladamente en un reciente libro titulado *Downcast Eyes*<sup>1</sup>, a saber, que una gran diversidad de pensadores y artistas franceses del siglo XX ha dirigido, a menudo con poco o no explícito reconocimiento entre sí, una despiadada crítica al dominio de la visión en la cultura occidental. Su desafío ante lo que podríamos llamar el «ocularcentrismo» de tal tradición se ha expresado por medio de una gran variedad de formas, que van desde el análisis de la espacialización del tiempo teorizado por Bergson, hasta la evocación del sol cegador y el cuerpo acéfalo por parte de Bataille; desde la descripción «sodomazoquista» que Sartre realiza de «la mirada», hasta la denigración del ego producida por medio del «estadio del espejo» concebido por Lacan; desde la crítica a la vigilancia del panóptico efectuada por Foucault, hasta el ataque de Debord a la sociedad del espectáculo; desde la relación establecida por Barthes entre la fotografía y la muerte, hasta la erosión del régimen escópico del cine llevada a cabo por Metz; y desde la indignación de Irigaray ante el privilegio de lo visual en la sociedad patriarcal, hasta la afirmación de Levinas de que toda Ética es frustrada por una ontología visualmente fundamentada. Incluso un prematuro defensor de lo figural como opuesto a lo discursivo, como fue Lyotard, al

---

\* Este texto fue publicado originalmente como «Returning the Gaze: The American Response to the French Critique of Ocularcentrism», en AA. VV., *Definitions of Visual Culture II. Modernist Utopias -Postformalism and Pure Visuality*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 29-46.

<sup>1</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1993.

final, pudo identificar al postmodernismo, que tanto apadrinó, con la exclusión sublime de lo visual.

Aunque hay un sinfín de matices en la obra de estas y otras figuras de similar importancia que podrían ser añadidas a la lista, el efecto acumulativo de este cuestionamiento al ojo se puede entender como un desafío radical al conocimiento tradicional que situaba a la vista como el más noble de los sentidos. De hecho, debido a su estatus hegemónico en la cultura occidental, la vista ha sido culpada de gran parte de lo sucedido en a lo largo de la historia, desde una filosofía inadecuada y una religión idólatra hasta una política perniciosa y una estética empobrecedora. Otros sentidos, generalmente el oído y el tacto, o el campo del lenguaje -esencialmente no visual-, en ocasiones se han mostrado a menudo como un antídoto ante esta dominación de la vista. Y, aunque es cierto que se han llevado a cabo algunos intentos para recobrar una versión menos problemática de la experiencia visual, muchos de los pensadores cuyas ideas he descrito en *Downcast Eyes* suscribirían la siguiente afirmación de Lacan: «El ojo puede ser profiláctico, pero nunca puede ser benéfico - es maléfico. En la Biblia e incluso en el Nuevo Testamento, no hay un buen ojo, sino que hay ojos malos por todos lados»<sup>2</sup>.

En la reciente apropiación norteamericana del pensamiento francés, la crítica al ocularcentrismo -esta es la tesis que quiero presentar- ha tenido un profundo y particularmente debatido calado. Paradójicamente, lo que en los estudios culturales se ha calificado de nuevo «giro pictórico» o «giro visual»<sup>3</sup> se ha abastecido en gran medida de la recepción de las ideas de este discurso anti-ocularcéntrico desarrollado en Francia de un modo mas prominente. Como resultado, este giro ha venido acompañado a menudo de una hostilidad o, al menos, de un recelo hacia su contenido, que parece bastante diferente de aquella disposición generalmente laudatoria que acompañaba al anterior «giro lingüístico».

Desde luego que ha habido influencias de otros lugares: por ejemplo, el mordaz análisis de Heidegger acerca de «la era de la representación visual del mundo» y la defensa de Gadamer del oído hermenéutico frente al ojo científico. También han jugado un papel las tradiciones nacionales, como muestra la importancia de la crítica pragmatista de John Dewey y su teoría del conocimiento desde el punto de vista del espectador, recientemente reavivada en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* por Richard Rorty<sup>4</sup>. Los psicólogos americanos de la experiencia visual como J. J. Gibson

2 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concept of Psycho-analysis*, ed., Jacques-Alain Miller, trad. Alan Sheridan, Nueva York: Norton, 1991, pp. 118-119. [ed. cast.: *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986. N.T.]

3 W. J. T. Mitchell, «The Pictorial Turn», *Artforum*, marzo, 1992.

4 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989. N.T.]. Véase también

## DEVOLVER LA MIRADA

produjeron, además, una importante obra que tuvo un impacto potencial más allá de los estrechos límites de su disciplina<sup>5</sup>. Y, por último, deben también ser reconocidas como preparadoras del terreno las teorías sobre los media esgrimidas por Marshall McLuhan y Walter J. Ong, que causaron una intensa, aunque efímera, agitación a finales de los cincuenta y principios de los sesenta<sup>6</sup>.

Sin embargo, hasta que la ola de traducciones e interpretaciones de la teoría francesa posterior a 1968 inundó la escena intelectual americana, no se produjo realmente la salida a escena de un sostenido, matizado y todavía no resuelto debate acerca de los peligros del privilegiamiento del ojo -o, al menos, de ciertos regímenes en los que se produce un dominio de la visualidad. Incluso cuando el impulso político original que tuvo la recepción del mencionado pensamiento se agotó por completo, muchos de estos elementos han permanecido con fuerza en los debates en torno al postmodernismo -y sus peligros contrailustrados- que comenzaron en serio a principios de los ochenta. Revistas como *October*, *Camera Obscura*, *Visual Anthropology Review* y *Screen* -la última, aunque inglesa, con un amplio predicamento en Norteamérica- ayudaron a conducir la sospecha de lo visual, inspirada por el pensamiento francés, al mismo centro del debate cultural contemporáneo. Como resultado, tomando prestado el título de una reciente recopilación, *la modernidad y la hegemonía de la visión* parecen haber llegado a estar indisolublemente -para algunos, amenazadoramente- entrelazadas<sup>7</sup>.

Realmente, el rango y la variedad de la recepción americana de la crítica francesa a la hegemonía de la visión ha sido tan vasta que sería muy difícil proporcionar una sencilla generalización acerca de sus contornos y tensiones. Mejor que intentar, por tanto, una visión sinóptica o a vista de pájaro de todo el territorio, me centraré solamente en algunos hitos o puntos destacados del discurso articulado en torno a las artes visuales, con la esperanza de aclarar algunos de los efectos de la recontextualización de la polémica anti-ocularcéntrica a este lado del Atlántico. Me gustaría examinar, en particular, el desarrollo de la reciente historia y crítica de arte, disciplinas que ahora, debido en parte a la importación desde Francia de las ideas en

.....  
*Consequences of Pragmatism: Essays, 1972-1980*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, especialmente el capítulo 3, «Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey. [ed. cast.: *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos, 1995. N.T.]

5 J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

6 Su importancia para el debate francés es abordada por Andreas Huyssen, «In the Shadow of McLuhan: Jean Baudrillard's Theory of Simulation», *Assemblage*, 10 (1990). En general, sin embargo, McLuhan y Ong raramente han encontrado un lugar en la teorización francesa que he podido examinar.

7 David Michael Levin (edl), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

torno al ocularcentrismo, corren el peligro de ser absorbidas en un mayor y más amorfo campo de investigación llamado «estudios visuales».

Como se ha dicho hasta la saciedad, el centro de gravedad del modernismo en las artes visuales se desplazó de París a Nueva York con posterioridad a 1945, cuando el Expresionismo Abstracto emergía como la tendencia dominante, a la vanguardia de la innovación artística. Fuese o no equivalente este desplazamiento, como provocativamente ha sostenido Serge Guilbaut, a un robo fruto de una calculada estrategia de la Guerra Fría para liberar al arte de cualquier implicación política, lo cierto es que implicó una purificación de lo visual frente a cualquier interferencia aparentemente externa, como podría ser, por ejemplo, una función narrativa, didáctica o anecdótica, para infundirle, en cambio, un valor universal en sí mismo<sup>8</sup>. Aunque la inquietud acerca de la mercantilización o funcionalización del objeto visual se puede encontrar ya en siglo XIX, cuando la invención de la fotografía reproducible parecía amenazar la autonomía estética<sup>9</sup>, será sólo en el modernismo de posguerra cuando la estrategia de resistencia a tales incursiones, mediante la esencialización de la opticalidad del medio, se muestre como propia.

A este respecto, la influyente crítica de Clement Greenberg -un trotskista desilusionado que rápidamente olvidó su pasado político- fue fundamental en la elevación de lo que él llamó la «pureza» de lo óptico al rango de característica definitoria del arte moderno<sup>10</sup>. Para Greenberg, el genuino arte de vanguardia no debería tener relación alguna con el kitsch mercantilizado del arte de masas, ni tampoco debería poner de manifiesto la materialidad física de los medios a través de los que se expresa. La visualidad pura supuso la entrada en juego de la «forma esencial» atemporal, el viejo sueño platónico, que, paradójicamente, ahora parecía realizarse -al menos manifestarse mejor que nunca- en el mundo de la apariencia visual, sobre la superficie plana de un lienzo. El modernismo de Greenberg fue, pues, una reminiscencia de aquel formalismo estrictamente autorreferencial practicado anteriormente por críticos como Roger Fry y Clive Bell, elevado ahora, por vez primera, con éxito, al rango de hegemonía cultural<sup>11</sup>. Sus criterios se podían aplicar

8 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trad. Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, 1983. [ed. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990. N.T.]

9 Sobre esto véase Yves-Alain Bois, «The Task of Mourning», *Endgame* (Boston, 1990), p. 35

10 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 171 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002. N.T.]

11 Esto se ha comparado a menudo con la defensa del modernismo elevado que realizó Theodor W. Adorno. El «debate» de Adorno con Walter Benjamin acerca de las implicaciones de la cultura de masas fue accesible a la apropiación por parte de los americanos solamente a partir de principios de los setenta. La simpatía de Benjamin por el potencial emancipatorio de la cultura de masas, que se enfrentó con el aparente elitismo de Adorno, se utilizó asimismo

## DEVOLVER LA MIRADA

no sólo para definir el arte genuino, sino también para decidir cualitativamente entre sus buenos y malos ejemplares<sup>12</sup>.

Esta argumentación sobre la pureza visual fue en paralelo a un destierro de otros movimientos como el Surrealismo, que Greenberg llamaba «tendencia reaccionaria» por intentar «devolver un contenido ‘externo’»<sup>13</sup> como el inconsciente. Otros, como Dadá, debido a su antiformalismo radical y su hostilidad hacia la institución arte en general y hacia la pintura en particular, ni siquiera merecía ser tomado en cuenta. Tan sólo la opticalidad pura, separada de cualquier interferencia del exterior -ya fuese política, económica, psicológica o incluso proveniente de la materialidad física del soporte o del propio cuerpo del artista -, era considerada por Clement Greenberg, y por aquellos a los que influenció, como la cualidad fundamental para lograr el éxito estético. La defensa de la fotografía como arte culto llevada a cabo en los sesenta por importantes críticos como John Szarkowski, del MOMA, por mencionar un ejemplo prominente, siguió virtualmente esta misma línea argumental<sup>14</sup>. Y lo mismo sucedió con la crítica a la degradación del arte en teatralidad, a su degeneración en espectáculo para un público en lugar de la presencia autónoma absoluta, realizada enérgicamente en 1967 por Michael Fried en su célebre ensayo «Art y Objecthood»<sup>15</sup>. Aunque el último Fried intentó decididamente poner distancia entre su argumento y el de Greenberg, del que decía que había sido demasiado ahistórico, esencialista y basado en un privilegiamiento de la opticalidad pura que él no había adoptado<sup>16</sup>, en el momento de la redacción de su ensayo fue considerado como un poderoso aliado.

.....

para reforzar el consenso anti-greenbergiano. A este respecto, jugó un importante papel la diferente actitud de ambos pensadores hacia el surrealismo, apoyado por Benjamin y despreciado por Adorno. Para una reciente defensa de Breton, que recurrió explícitamente a las deudas de Benjamin con el surrealismo, véase Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.

12 En «After Abstract Expressionism»(en Henry Geldzahler (ed.), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Nueva York, Dutton, 1969) argumenta que el foco de mayor valor en el arte es la «concepción» del artista dictada por la reducción esencialista (p. 369).

13 *Ibid.*, p. 7. Más recientemente, se ha recordado la deuda reprimida que expresionistas abstractos como Jason Pollock mantuvieron con el automatismo surrealista. Véase, por ejemplo, Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1993, p. 91.

14 Para una comparación entre Greenberg y Szarkowski, véase Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres, Macmillan, 1986, p. 66 y ss.

15 Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, 5, 10 (1967) [ed. cast.: «Arte y objetualidad», en AA. VV., *Minimal Art*, San Sebastian, Koldo Mitxelenea Kulturenea, 1996. N.T.].

16 Véase su «How Modernism Works: A Response to T.J. Clark», *Critical Inquiry*, 9, 1 (septiembre, 1982) y sus intervenciones en la discusión «Theories of Art after Minimalism and Pop», en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture I*, Seattle, Bay Press, 1987, p.

El consenso greenbergiano comienza, no obstante, a desenredarse a finales de los sesenta y principios de los setenta hacia tres direcciones: con la introducción de nuevos movimientos artísticos difíciles de encajar en los esquemas modernistas, sobre todo el Pop Art, el Minimalismo y el Conceptualismo; con una creciente politización del mundo del arte, a la que resultaba totalmente ingenuo el universalismo liberal propio de la Guerra Fría; y lo más importante para nuestro propósito, con una nueva apertura a la teoría que venía de fuera, especialmente de Francia<sup>17</sup>. Aunque sería una exageración injustificada atribuir los desarrollos del arte americano principalmente a la influencia de dicha teoría, igualmente erróneo sería entender la teoría tan sólo como una justificación post facto a las transformaciones sucedidas en un nivel puramente práctico. Pues, como recientemente ha subrayado Daniel Herwitz, desde un principio, el arte de vanguardia se desarrolló en intenso diálogo con las teorías que lo explicaban y legitimaban<sup>18</sup>. A menudo, el resultado fue, por tomar prestado el título del manifiesto conceptualista redactado en 1969 por Joseph Kosuth, la producción de un «arte tras la filosofía» (*art after philosophy*)<sup>19</sup>.

Dicho de un modo esquemático, los nuevos movimientos de finales de los sesenta y principios de los setenta se alejaron del consenso de posguerra de varias maneras. Al burlar la creencia en los criterios de calidad artística, el Pop Art minó la rígida distinción de Greenberg entre culto y popular (*high and low*), borrando, así, la

71 y ss. De hecho, en su serie de obras posteriores sobre la teatralidad y el ensimismamiento, Fried parece privilegiar una casi inmersión táctil de los cuerpos del pintor y el espectador en el lienzo sobre la distancia del espectador desinteresado. O más exactamente, reconoce una tensión irreductible entre los dos impulsos que nunca permite el triunfo de una sobre otra por mucho tiempo. Para una lectura de Fried que pone en evidencia el distanciamiento de una aproximación ahistórica para encontrar la esencia óptica de la pintura y que aprecia sus deudas con Derrida, véase Stephen Melville, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Mineapolis, 1986.

17 Por supuesto que sucedieron más cosas, como la reintroducción de la pintura figurativa, a menudo neoexpresionista, por parte de artistas alemanes como Baselitz, Kiefer y Penck, que desafiaban el paradigma greenbergiano desde otra perspectiva. Para un debate sobre su importancia, véase Benjamin H. D. Buchloh, «Figures of Authority, Ciphers of Regression» y Donald B. Kuspit, «Flak from the 'Radicals': The American Case Against German Painting», Brial Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, Godine, 1984 [ed. cast.: *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Barcelona, Akal, 2001. N.T.]

18 Daniel Herwitz, *Making Theory / Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 1993

19 Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», en *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.

## DEVOLVER LA MIRADA

diferencia entre el bien de consumo y la experiencia estética desinteresada. El Minimalismo -como el performance art y los happenings, también desarrollados en este periodo- restauró la dimensión temporal y corporal de la experiencia estética, mediante un desafío al acento puesto por Greenberg en la presencia visual atemporal y al menosprecio de la teatralidad llevado a cabo por Fried<sup>20</sup>. El Conceptualismo, basándose en ideas desmaterializadoras o, al menos, en la preponderancia del lenguaje sobre la presencia visual, cada vez más, comenzó a suplantarse con la *discursividad impura* a la opticalidad pura. Además, todos estos movimientos reflejaban, de una u otra manera, la creciente politización del mundo del arte. Una politización que, en lugar de una reflexión interna sobre la forma estética o las características del propio medio, fomentaba un cuestionamiento escéptico acerca de las instituciones artísticas -museos, galerías, el mercado del arte, etc.- y una mayor relación con las fuerzas sociales.

Las teorías -mayoritariamente francesas- que se esgrimieron para explicar y legitimar todos estos cambios se pueden dividir en tres categorías que nos ayudarán a observar la naturaleza sobredeterminada de la embestida contra la idea de la opticalidad pura del modernismo elevado: una que subraya la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción; una que pone de relieve el papel olvidado del (a menudo sexualizado) cuerpo; y otra que acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales. Como es lógico, muchos de los argumentos de estas categorías fueron combinados por diferentes pensadores en una gran variedad de modalidades cuyos entresijos no pueden ser reproducidos adecuadamente en un estudio tan apresurado como este.

Con la recepción americana del estructuralismo de finales de los sesenta, identificado principalmente con Saussure, Lévi-Strauss y el primer Barthes, llegó un fuerte imperativo a conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad. Es decir: todo podía ser tratado como un sistema de signos basado en significantes diacríticos arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial. En términos visuales, ahora parecía posible «leer» antes que simplemente «mirar» cuadros, películas, arquitectura, fotografía y escultura. Como el artista y crítico británico Victor Burgin -después de su traslado a Estados Unidos- expresó en 1976, «la resistencia ideológica, en nombre de la 'pureza' de la *Image*, hacia la consideración del contenido lingüístico dentro y a través de la fotografía no está mejor fundamentada que la que tuvo lugar frente al advenimiento del sonido en el cine<sup>21</sup>.

20 El célebre ataque de Fried contra la teatralidad del minimalismo iba dirigido, precisamente, a la restauración de la temporalidad. Para una respuesta típicamente postgreenbergiana a Fried, véase Douglas Crimp, «Pictures», *October*, 8, primavera, 1979 [ed. cast., «Imágenes», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, cit. N.T.]

21 Burgin, *The End of Art Theory*, p. 21. El ensayo del que proviene la cita, «Modernism in the Work of Art», fue en origen una conferencia pronunciada en 1976.



Victor Burgin, *UK 76*, 1976.  
Fotografía en Blanco y negro con texto montado.

## DEVOLVER LA MIRADA

Un ejemplo sobresaliente de la nueva apertura al lenguaje se puede apreciar con claridad en «La escultura en el campo expandido», el ensayo escrito en 1978 por de Rosalind Krauss, una figura cuyo trabajo encontraremos de nuevo en breve<sup>22</sup>. Krauss, provocativamente, identificó ciertas obras modernas e incluso postmodernas como *negatividades* antes que *positividades*, definidas por su relación con lo que no eran, es decir, paisaje o arquitectura. Al invertir después estos términos negativos y ponerlos en relación en un campo cuaternario de contradicciones múltiples, Krauss fue capaz de situar la escultura contemporánea en un contexto discursivo más que puramente visual. «La lógica del espacio en la práctica posmodernista», concluye ella, «ya no se organiza tanto en relación a un determinado medio basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza, por el contrario, a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural»<sup>23</sup>.

Cuando muchas de las llamadas «versiones estructuralistas del lenguaje», especialmente las identificadas con la deconstrucción, estuvieron a disposición de los críticos americanos, la pulcritud de esta clase de diagramas se hizo menos convincente<sup>24</sup>, sin embargo se fortaleció, si cabe, la interferencia de lo textual con la opticalidad. Así, por ejemplo, W.J.T. Mitchell en su admirable *Iconology: Image, Text, Ideology* de 1986 escribía que:

«La respuesta de Derrida a la cuestión ‘¿Qué es una imagen?’ indudablemente sería ‘[una imagen] No es sino otra clase de texto, una especie de signo gráfico que se camufla como una transcripción directa de lo que representa, o de la apariencia de las cosas, o de lo que son en esencia’. Este tipo de sospecha de la imagen parece solamente apropiada en ocasiones en las que la misma vista que uno tiene desde su ventana, y no digamos de las escenas representadas en la vida cotidiana y en los variados medios de representación, parecen requerir de una constante vigilancia intrerpretativa»<sup>25</sup>.

Aunque por momentos lo textual amenazó con reemplazar totalmente a lo óptico en la recepción de los modelos de pensamiento estructuralistas e, incluso,

22 Rosalind E. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field» (1978), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. N.T.]

23 *Ibíd.*, p. 289.

24 La propia Krauss se dio un toque de atención por haber sido demasiado contemplativa con una lógica estructuralista ahistórica y no demasiado sensible a las cuestiones retóricas, institucionales e ideológicas observadas por Craig Owens en «Analysis Logical and Ideologica» (1985), reimpresso en su *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley, 1992, pp. 268-283.

25 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

postestructuralistas, su problematización mutua fue a menudo más frecuente. En este sentido, emergió una nueva valoración de los experimentos con juegos verbales y visuales llevados a cabo por los surrealistas, como evidenció la entusiasta recepción de *Esto no es una pipa*, el ensayo de Foucault sobre Magritte traducido en 1983<sup>26</sup>. Combinado con el potente impacto de su crítica contra el panopticismo y la mirada médica, el homenaje de Foucault a la «pintura no afirmativa» de Magritte proporcionó nueva munición para la campaña de alteración de la opticalidad pura por medio de la introducción de la discursividad. Lecciones comparables fueron trazadas a partir del *Discurso/Figura* de Lyotard, aún no traducido por completo pero con una palpable influencia en trabajos ampliamente difundidos como *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, realizado en 1983 por el historiador del arte Norman Bryson, un inglés americanizado que impartió clases en Rochester y Harvard<sup>27</sup>.

El influyente libro de Bryson, uno de los que en los ochenta mostró una evidente deuda con pensadores franceses como Lyotard o Lacan<sup>28</sup>, lamentaba también la supresión de la corporalidad en la tradición visual dominante en Occidente desde el Renacimiento hasta el modernismo. En lo que Bryson llama «Percepción Inicial» de tal tradición «la mirada del pintor detiene el flujo de los fenómenos, contempla el campo visual desde un punto de vista ajeno a la movilidad de la duración, en un momento eterno de presencia revelada; mientras que, en el momento del ver, el espectador une su mirada a la Percepción Inicial, en una perfecta recreación de esa primera epifanía»<sup>29</sup>. En ambos casos, lo que se pierde es la situación deíctica del ojo que contempla -o, mejor dicho, de los dos ojos- en el cuerpo. Un cuerpo que, antes que estar suspendido de algún modo en un presente eterno, se mueve temporalmente a través de una localización espacial concreta. Para sostener esta temporalidad frente a la noción estática de la abstracción formal, se puede traer a colación la célebre crítica de Merleau-Ponty a la visión del ojo desencarnado de Dios y así como su defensa de la experiencia preobjetiva, tal y como hubo de hacer Krauss en 1983 cuando presentó la obra de Richard Serra al público parisino<sup>30</sup>.

26 Michel Foucault, *This is not a pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983, trad. James Harkness [ed. cast.: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1983]

27 [Ahora en Oxford N.T.] Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press, 1983. Bryson que, en efecto, fue escéptico con el prematuro giro estructuralista, comentaba sardónicamente que «la mala fortuna de los franceses es no haber traducido a Wittgenstein; en cambio, leen a Saussure» (p.77). A pesar de esto, para apoyar su argumento, Bryson utiliza a Derrida, Barthes y Lacan.

28 Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge: Harvard University Press, 1981; *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge: Harvard University Press, 1984 [ed. cast.: *Tradición y deseo: de David a Delacroix*, Barcelona, Akal, 2001. N.T.]

29 Bryson, *Vision and Painting*, p. 94.

30 Rosalind E. Krauss, «Richard Serra, A Translation», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: «Richard Serra: una

## DEVOLVER LA MIRADA

Lo que también se suprime en la elevación de la opticalidad a una esfera ideal situada por encima del cuerpo temporal, añade Bryson -siguiendo más a Lyotard que a Merleau-Ponty-, es el poder del *deseo* producido a través de la experiencia de la mirada<sup>31</sup>. El deseo ocular, al menos desde la época de San Agustín, ha preocupado a aquellos que querían privilegiar la mirada como el más noble de los sentidos, puesto que parece minar el desinterés de la contemplación pura. En el discurso anti-ocularcéntrico francés, es precisamente la inevitabilidad de tal deseo impuro la que socava la pretensión de que el ojo sea desapasionado, frío y neutro.

A menudo, esto ha significado la exploración de las complejas relaciones entre el fetichismo de la imagen y el deseo específicamente masculino, una indagación llevada a cabo por la crítica feminista francesa a la visualidad, y de un modo más explícito por la obra de Irigaray. Su juicio no sólo ha tenido ecos en la crítica fílmica americana, comenzando por el ya clásico ensayo sobre la mirada masculina escrito en 1975 por Laura Mulvey<sup>32</sup>, sino que, también, ha jugado un importante papel en el giro contra la lectura greenbergiana del modernismo. Así lo atestigua de nuevo Victor Burgin, que afirmaba en 1984 que «estructuralmente, el fetichismo es un asunto de separación, segregación, aislamiento; un asunto de petrificación, osificación, glaciación; un asunto de idealización, mistificación, adoración. El modernismo greenbergiano fue una apoteosis del fetichismo en las artes visuales en el periodo moderno»<sup>33</sup>.

De ese mismo modo, una toma de conciencia del cuerpo como lugar tanto del sufrimiento como del placer, tanto de lo abyecto en el sentido de Kristeva como de la forma bella, puso también en tela de juicio la cuestión de la hegemonía del ojo neutro. Como la artista Mary Kelly subrayó en 1981, «El arte del «cuerpo real» no está relacionado con la verdad de la forma visible, sino que, al contrario, remite a su contenido esencial: la irreducible e irrefutable experiencia del *dolor*»<sup>34</sup>. La

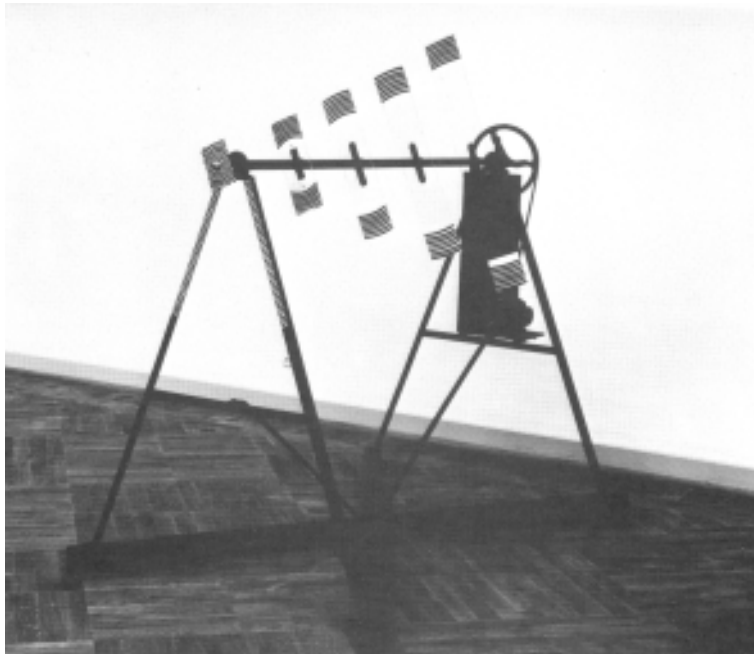
traducción», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. N.T.I. Analizando la escultura *Sbift* (1970-72), Krauss la interpreta como una puesta en obra de la argumentación de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*.

31 La ausencia de un fuerte componente psicoanalítico en las reflexiones de Merleau-Ponty acerca del cuerpo significa que careció de una valoración de los efectos del deseo en el campo visual. De este modo, su fenomenología pudo ser igual de importante para Michael Fried que para los minimalistas. Para un debate sobre quién lo entendió de un modo más correcto, véase «Theories of Art after Minimalism and Pop», pp. 72-73. Para negar que siempre hubiera privilegiado la visualidad, Fried argumenta que fue en realidad el minimalismo el que, más que impugnarla, llevó la reducción greenbergiana hacia el extremo de la literalidad.

32 Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, 3 (1975) [ed. cast.: «Placer visual y cine narrativo», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, cit., N.T.I.]

33 Burgin, «Tea with Madeleine», en *The End of Art Theory*, p. 106. Este ensayo apareció primeramente en *Wedge*, en 1984.

34 Mary Kelly, «Re-viewing Modernist Criticism», en Brian Wallis, *Art after Modernism*, p. 96. Este ensayo apareció primeramente en *Screen*, en 1981 [ed. cast.: «Contribuciones a una re-



Marcel Duchamp, *Placas de Vidrio Giratorias (Óptica de precisión)*, 1920.

Placas de vidrio pintado girando sobre un eje metálico formando un solo círculo (para mirar a 1 mt. de distancia).

## DEVOLVER LA MIRADA

sensibilidad de Kelly hacia el dolor corporal reflejaba claramente sus preocupaciones feministas, especialmente su resistencia a la objetualización del cuerpo de la mujer. Una recuperación teórica más general del cuerpo deseante y del cuerpo sufriente tanto del artista como del espectador en el ambiente pos-greenbergiano se localizará, empero, de un modo todavía más evidente, en la revaloración de dos figuras de la tradición dadaísta y surrealista que fueron desdeñadas por los exponentes del Expresionismo Abstracto: Marcel Duchamp y Georges Bataille<sup>35</sup>.

La extraordinaria recepción americana de Duchamp, que por supuesto residió durante mucho tiempo en los Estados Unidos, ha sido objeto de un considerable interés académico que parece haber culminado -al menos por el momento- en el ambicioso estudio feminista de Amelia Jones *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, en el audaz intento por combinar vida y obra llevado a cabo Jerrold Siegel en *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, el imaginativo *Unpacking Duchamp* de Dalida Judavitz, y el reciente número de *October* dedicado al «Efecto Duchamp»<sup>36</sup>. Aunque el explosivo impacto de su *Desnudo descendiendo una escalera* en el legendario Armory Show de 1913 no había sido totalmente olvidado, fue su tan diferente obra posterior la que lo hizo saltar a escena en los sesenta. Ninguna historia de los orígenes de muchos de los movimientos del periodo, inclusive el neo-Dada de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, el conceptualismo de Joseph Kosuth, el minimalismo de Robert Morris, y el Pop Art de Andy Warhol, podrá ignorar su importancia. En términos generales, el ready-made duchampiano, agresivamente «indiferente» a su valor estético intrínseco, ha sido reconocido como un poderoso desafío al arte como institución diferenciada, al privilegio tradicional del gusto estético cultivado, a la distinción modernista entre culto y popular, e, incluso, al fetichismo de la originalidad en el arte occidental en su totalidad. Sus autoparódicos primeros planos de la imagen construida del artista se han ensalzado por borrar la frontera entre obra de arte y arte performativo, aunque en ocasiones se han culpado por permitir su transformación completa en mercancía comercializable (por ejemplo, el fenómeno Warhol). Igualmente, a la trastocación afeminada de su propia identidad de género -Duchamp fotografiado vestido de mujer o cantando como Rose Sélavy,

visión de la crítica moderna», en B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, cit., N.T.I. Para una discusión de la gran importancia de Kristeva para el reciente interés por el arte abyecto, véase mi «Abjection Overruled», *Salmagundi*, 103 (verano, 1994).

35 Fried, por ejemplo, admitió: «Sí, era consciente de Duchamp; pero no me interesaba demasiado» («Theories of Art after Minimalism and Pop», p. 80).

36 Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Jerrold Siegel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation and the Self in Modern Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995; Dalida Judavitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley, University of California Press, 1995; y «The Duchamp Effect», *October*, 70, Otoño, 1994.

entre otros seudónimos- ha sido atribuida el mérito de inspirar el asalto postmodernista a las asunciones modernistas sobre la creatividad masculina, ejemplificada por la escenificación machista de muchos de los expresionistas abstractos y sus partidarios, igual que sucede con la concepción modernista de la cultura de masas en términos misóginos como si se tratase de una esfera inferior de entretenimiento puramente «femenino»<sup>37</sup>.

Pero quizá sea el desprecio de Duchamp hacia lo que él llamaba «arte retiniano», el arte de opticalidad pura y la apariencia visual, el que le hizo ganarse una plaza en el panteón de la crítica americana al ocularcentrismo. Así, tanto su patente retirada de la escena artística en los años veinte para jugar al ajedrez (su última pintura al óleo fue *Tu m'*, realizada en 1918), como el sorprendente descubrimiento tras su muerte en 1964 de que había estado todo el tiempo preparando *Étant donnés*, hoy en el Philadelphia Museum of Art, se combinaron para convertirlo en el principal crítico a las asunciones voyerísticas de la pintura convencional, tanto del realismo perspectivista como de la abstracción bidimensional. De hecho, Duchamp ha sido empleado como una de las armas en la batalla contra la sociedad del espectáculo en su conjunto, y eso pese a que Debord y los propios situacionistas habían juzgado que su intento por abolir sin más el arte, en lugar de abolirlo y darle cumplimiento al mismo tiempo, había resultado fallido<sup>38</sup>.

Duchamp, además, representó una lucha ante la defensa greenbergiana de la opticalidad pura al alejar la atención de la esencia y la especificidad de las artes, visuales o no, y traerla hacia la general y sensualmente abstracta categoría de arte como tal. Como ha apuntado recientemente Thierry de Duve, Duchamp puso de manifiesto lo que Foucault había llamado capacidad «enunciativa» del lenguaje, su habilidad para realizar declaraciones performativas en lugar de tan sólo describir lo que ya existe<sup>39</sup>. Aunque tal designación performativa «como arte» se hacía con objetos visualmente accesibles -de hecho muchos de los readymades pueden ser observados y valorados en términos formales-, lo realmente crucial era el acto mismo de la designación, tal y como evidenciaba su indiferencia hacia el encuentro o la calidad de

37 Véase en particular el influyente ensayo de Andreas Huyssen, «Mass Culture as Woman: Modernism's Other», en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1986.

38 Véase, por ejemplo, la queja expresada por Guy Debord en «Methods of Detournement» (1956): «Puesto que la negación de la concepción burguesa del arte y del genio artístico se ha convertido en algo más visto que el tebeo, el dibujo [de Duchamp] de un bigote sobre la *Mona Lisa* no es más interesante que la versión original de la pintura». *The Situationist International Anthology* (trad., ed., Ken Knabb), Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, p. 9.

39 Thierry de Duve, «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», *October*, 70, Otoño, 1994, p. 65 y ss.

## DEVOLVER LA MIRADA

la fabricación de los propios objetos. Dicha generalización del acto del «fiat» estético sin atención a las diferencias entre las artes fue un punto clave de lo que Michael Fried, en «Art and Objecthood», había condenado como «teatralidad»<sup>40</sup>.

Lo que transformó a Duchamp en un poderoso recurso para todos aquellos que querían luchar contra el paradigma greenbergiano no sólo fue su subversión de las nociones tradicionales de valor artístico, es decir, no sólo su estímulo intelectual que caminaba hacia el conceptualismo, sino también la restauración del cuerpo deseante llevada a cabo en buena parte de su obra. Las preocupaciones eróticas de Duchamp, evidentes, por ejemplo, en sus discos ópticos (*rotorrelieves*), o en «El Gran Vidrio» (*La novia puesta al desnudo por sus pretendientes, incluso*), invitaban inicialmente a explicaciones psicoanalíticas reductivas. Sin embargo, más recientemente, han estimulado un muy variado tipo de cuestiones, que tienen que ver con la perturbación producida por la intervención del repetitivo deseo insatisfecho en el objeto visual, aparentemente en estado de plenitud. La aportación de Lyotard en *Les Transformateurs Duchamp* (1977) ya abordaba algunas de estas cuestiones, aunque en Estados Unidos serían Rosalind Krauss y sus colaboradores de *October* quienes de un modo más insistente explorasen sus implicaciones<sup>41</sup>.

El papel de Krauss en la elaboración y divulgación de las ideas post-greenbergianas ha sido central, tanto que Amelia Jones la ha descrito como «una especie de autor-actor institucional cuya influencia en este terreno ha sido monumental»<sup>42</sup>. Aunque la resentida evocación de la presencia maligna de Greenberg en *The Optical Unconscious* parece invitar a una lectura mucho más personal del rencor de Krauss hacia «Clem», que había sido su maestro en los sesenta, está claro que una de las razones de su disputa tiene que ver con una diferencia radical en la valoración de Duchamp<sup>43</sup>. Como recordaba Krauss, «lo que Clem detesta del arte de Duchamp es la presión que éste ejerce hacia la desublimación. Hacia el ‘allanamiento’, según sus palabras. El intento de borrar toda la distinción entre lo que es arte y lo que

40 Fried, «Art and Objecthood», p. 142.

41 Krauss reconoció en «The Blink of an Eye», un ensayo de 1990, que «por lo que sé, Lyotard se encontró solo al llevar esta noción de carnalidad de la visión al centro mismo de la producción de Duchamp, es decir, a la superficie de *El gran vidrio*» (en David Carrol (ed.), *History, Art, and Critical Discourse*, Nueva York, Columbia University Press, 1990, p.182. La involucración de Krauss con la teoría y la crítica de arte francesa se agudizó debido a sus debates junto al grupo que giraba en torno a la revista *Macula*, publicada entre 1976 y 1982, que incluía a figuras como Yves-Alain Bois y Jean Clay. Junto a Hubert Damish, éstos aparecen en los agradecimientos de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

42 Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, p. 56.

43 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993 [ed. cast.: *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997. N.T.]

no lo es, entre la absoluta gratuidad de la forma y el bien de consumo. En pocas palabras, la estrategia de la producción en serie.<sup>44</sup>

A partir de 1977, y en su *Passages in Modern Sculpture*, Krauss había descubierto ya claramente que admirar en el desafío que Duchamp mantuvo contra una miríada de asunciones tradicionales sobre el arte como sublimación, inclusive aquellas que delataba la defensa greenbergiana del modernismo elevado. Krauss también reconoció su deuda con el escritor Raymond Roussel y su oposición a la clásica idea según la cual las obras de arte expresan la interioridad del creador al actuar «como un cristal transparente -una ventana a través de la cual los espacios psicológicos del espectador y el creador se abren los unos a los otros»<sup>45</sup>. El radical anti-psicologismo de Duchamp, su rechazo a que las obras de arte revelasen el espíritu del artista o incluso sus intenciones, fue comparado por Krauss con el anti-subjetivismo tanto de los artistas minimalistas de los setenta como de los «nuevos novelistas» del mismo periodo: «no es accidental que la obra de [Robert] Morris y de [Richard] Serra fuese realizada al mismo tiempo que una serie de novelistas franceses declaraba: 'Yo no escribo. Soy escrito'»<sup>46</sup>. En todos estos casos, el objeto artístico, más que ser entendido como una presencia visual autosuficiente, se situaba en un campo discursivo. Para Krauss, la trayectoria de la escultura contemporánea de Rodin a Smithson incorporaba cada vez más precisamente esa teatralidad y temporalidad -los «pasajes» mencionados en el título- que los puristas greenbergianos como Fried habían intentado desterrar por todos los medios.

La temporalidad introducida por Duchamp, reivindicada después por Krauss<sup>47</sup>, estaba más cerca de un ojo parpadeante que de la mirada fija del artista/espectador modernista. Anticipando la famosa deconstrucción realizada por Derrida de la dependencia de Husserl de la instantaneidad del *Augenblick*, la obra de Duchamp muestra que incluso un parpadeo tiene duración. Y cuando un parpadeo se repite, revela lo que, en otro texto sobre este tema, Krauss ha llamado el «im/pulso de ver», que expresa los ritmos del deseo erótico y su frustración. En este momento, su lectura de Duchamp sí que admite una cierta dimensión psicológica, pero una dimensión que revela un sujeto dividido parcialmente informe más que un sujeto expresivo y unificado. Era el incontenible impulso que fluía repetitivamente, desunificando al sujeto, lo que, según Krauss, «el modernismo había situado con rotundidad fuera del dominio visual, dado que imponía una separación de los sentidos que siempre significará que lo temporal no puede jamás perturbar lo visual desde dentro, sino sólo

44 *Ibíd.*, p. 142.

45 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977, p. 76 [ed. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, Barcelona, Akal, 2002. N.T.]

46 *Ibíd.*, p. 270

47 Krauss, «The Blink of an Eye», p. 176.

## DEVOLVER LA MIRADA

mediante un asalto desde una posición necesariamente exterior, externa, excéntrica»<sup>48</sup>.

Es más, el momento en el que el ojo se cierra se podría entender como el de la aparición de una pantalla sobre la cual se proyectarían los signos heterogéneos y no plenos de lo que Derrida llamaba *écriture*. En ese momento, la figuralidad de la que Lyotard ha escrito en *Discurso, Figura* sería cruzada por la discursividad, ambos - discurso, figura- concebidos como elementos internos a la visión y no tanto como uno elemento interno y otro externo. Mas allá, Krauss sostiene que la pureza de la experiencia visual era minada por el parpadeo del ojo. Igual que sucede con la interrupción experimentada por el voyeur al ser cogido por sorpresa mirando a través del ojo de una cerradura, tan mordazmente descrito por Sartre en *El ser y la nada*, el cuerpo se interpone para subvertir la ilusión de una mirada pura y descarnada. Se origina, entonces, un entrelazamiento quísmico entre el vidente y lo visto, el sujeto y el objeto de la mirada, que moviliza los procesos especulares de proyección e identificación.

En la alabanza por parte de Krauss de la fotografía surrealista, tanto tiempo considerada como un artificio impuro por los defensores del formalismo modernista, era evidente una sensibilidad similar hacia los modos en los que la temporalidad y el cuerpo trastornaban la ideología de la presencia visual<sup>49</sup>. A este respecto, ella empleaba la noción derridiana de espaciamiento para explicar los modos en los que el aplazamiento interno y la duplicación subvertían las huellas individuales aparentemente unificadas<sup>50</sup>. El resultado, argumentaba, era una heterogeneidad visual que presenta lo visto como codificado discursivamente siempre, en realidad, como una especie de *écriture* diseminada en el sentido complejo que la palabra tiene en la deconstrucción.

Incluso la fotografía no surrealista se podría entender como denegación de la plenitud visual y la autosuficiencia formal, asumida por la defensa del medio que realizaba el modernismo elevado. En este sentido, fue reveladora la comparación realizada una vez por Duchamp entre sus readymades y sus fotografías al sugerir que las fotografías también necesitaban de algún suplemento textual para ser completamente *significativas*. Es decir, que las fotografías eran significantes vacíos, exentos de cualquier coherencia narrativa y producidos mediante un trazo indicial -

48 Rosalind E. Krauss, «The Im/pulse to See», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 63.

49 Junto a Jane Livingston, en 1985 Krauss comisarió en la Corcorean Gallery of Art de Washington la influyente muestra de arte surrealista titulada *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Nueva York, Abbeville Press, 1985.

50 Véase en particular «The Photographic Conditions of Surrealism», en *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths* [ed. cast.: «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. N. T.]. Para

el residuo físico bruto- de los objetos que reproducen. En consecuencia, necesitan de una «leyenda» que las dote de una significación.

Tanto si se considera como *écriture*, codificada internamente de manera heterogénea, como si se hace como índice descodificado, necesitado de un texto suplementario que le dé sentido, la fotografía puede ser entendida como un desafío frente a la ideología de la presencia visual pura promulgada por Greenberg y sus seguidores. En gran parte del arte de los años setenta, inclusive en lo que parecía una prolongación del Expresionismo Abstracto, Krauss detectó el impacto de la fotografía de este preciso modo: «su efecto visual y formal», escribe de un ejemplo, «era el de un comentario: una respuesta a la necesidad implícita de compensar con información escrita el mermado poder del signo pintado»<sup>51</sup>.

Krauss, a pesar de esto, no pudo demostrar cómo se había reducido ese poder hasta su obra de los ochenta, en la que introdujo los argumentos más explícitamente antiocularcéntricos de Bataille<sup>52</sup>. Fue en su ensayo de 1983 «No more play», publicado en una colección del MOMA sobre *Primitivismo en el siglo XX* y reimpresso en su enormemente influyente *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*<sup>53</sup>, la primera vez que Krauss evocó al autor de *Histoire de l'oeil*. Las violentas fantasías batailleanas de enucleación y desplazamiento metafórico del ojo por otros objetos como el sol, los huevos y los testículos, trabajan, reconoce Krauss, para desprivilegiar la visión en general y la claridad formal en particular. Su introducción de la palabra *informe* en la revista surrealista *Documents* en la década de los treinta indicaba un desafío hacia la tendencia formalista del modernismo elevado, en realidad hacia cualquier noción de jerarquía vertical como oposición a la nivelación horizontal. La palabra denota «el resultado de la alteración, la reducción de significado o de valor, no mediante la contradicción -de carácter dialéctico- sino mediante la putrefacción: la punción de los límites alrededor del término, la reducción a la identidad del cadáver -de carácter transgresivo»<sup>54</sup>. En este lugar, el cuerpo como evidencias más recientes del impacto de las consideraciones de Derrida sobre la visión, véase Peter Brunette y David Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge, 1994.

51 Krauss, «Notes on the Index: Part 2», en *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths*, p. 219 [ed. cast.: «Notas sobre el Índice. Parte 2», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. N.T.]. Aquí se refiere específicamente a la obra de Marcia Hafif, aunque su aserción se puede entender a un nivel más general.

52 Krauss tuvo la suerte de mantener una muy buena relación con el mayor experto en Bataille, Denis Hollier, que pronto se convirtió en una figura importante de *October*.

53 Rosalind E. Krauss, «No More Play», en *Primitivism in 20th Century Art: The Affinity to the Tribal and the Modern*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984; reimpresso en *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths* [ed. cast.: «Se acabó el juego», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. N.T.], lugar desde el que se cita.

54 *Ibid.*, p. 64.

## DEVOLVER LA MIRADA

materialidad baja sin forma, una materialidad siempre susceptible de corrupción, mutilación y descomposición, se enfrentaba al cuerpo elevado, sublimado y atemporal resultado de la perfección formal de la tradición artística occidental. Un primitivismo «duro» de transgresión y gasto sustituía al primitivismo «blando» de la forma visual estetizada. Y, así, se deshacía la presunta superioridad de la cabeza espiritual y formada sobre el cuerpo material y grotesco, un cuerpo acéfalo cuyas enredadas tripas imitaban la oscuridad del laberinto.

Quizá la mayor impronta de la adopción por parte de Krauss de la retórica ocularcéntrica que llegaba de Francia vino en el número de *October* de 1986 dedicado a Bataille, para el cual ella escribió un ensayo con el directo título de «Antivision»<sup>55</sup>. Al mismo tiempo que profería una lamentación por lo que llamaba «fetichización modernista de la mirada»<sup>56</sup>, cuyos efectos detectaba en último libro de Bataille sobre Manet, Krauss ensalzaba su temprano abrazamiento de los valores de la sombra, la ceguera y la fascinación por la oscuridad de las cuevas de Lascaux o del Laberinto del Minotauro. Su ensayo acababa una entusiasta proposición que incitaba a esperar los efectos de una relectura del modernismo en términos antivisuales, términos tales como «*informe, acéfalo, bajeza, automutilación y ceguera*»:

«No está claro el fruto que una visión alternativa del arte reciente -operada a través de la perturbación que Bataille realizó de las prerrogativas del sistema visual- podría producir. Estoy convencida de que si se señala hacia otro conjunto de datos, si se sugieren otro tipo de razones, otra descripción de los objetivos de la representación, otro terreno para la propia actividad artística, el fruto será enorme»<sup>57</sup>.

Al final, la simple implicación binaria de pro y antivisión parecía haberse demostrado demasiado restrictiva para Krauss, cuyo más reciente libro toma prestada la noción de «inconsciente óptico» formulada por Walter Benjamin y la reformula en términos lacanianos para sugerir una escisión en el interior de la propia visión<sup>58</sup>. Aunque en mucha de su obra anterior, había adoptado algunas ideas sobre la naturaleza fracturada del campo visual desarrolladas por Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, ahora Krauss, además, se apoyaba en la

55 Rosalind E. Krauss, «Antivision», *October*, 36 (primavera, 1986).

56 *Ibíd.*, p. 147.

57 *Ibíd.*, p. 154.

58 Krauss observa que, mientras que el uso que Benjamin hace del término implica la expansión de la experiencia visual a través de nuevas tecnologías como la cámara, ella quiere acentuar su implicación con algo que normalmente permanece en el umbral de la conciencia. «Quizá quepa hablar -dice Krauss- de su exteriorización hacia el campo visual, pero sólo porque un grupo dispar de artistas le dieron esa construcción externa, proyectando así una concepción de la visión humana en la que ésta no gobierna todo lo que se domina con la vista, hallándose como se halla en conflicto con lo que es interno respecto del organismo que la hospeda». *The Optical Unconscious*, pp. 179-180

investigación de Jonathan Crary, cuyo *Techniques of the Observer*, publicado en 1990, demostraba la importancia de la recuperación de la óptica fisiológica decimonónica, el auténtico funcionamiento de los dos ojos en el cuerpo humano, para derrocar el modelo dominante de visión basado en el funcionamiento desencarnado de la cámara oscura<sup>59</sup>.

Las propias deudas de Crary, en compensación, con Krauss y con la crítica francesa al ocularcentrismo son evidentes en su extraordinario estudio, si bien él fue más allá que ella al dilucidar las implicaciones políticas explícitas de su material<sup>60</sup>. Al situar el rechazo modernista del realismo perspectivístico en un cambio más general y anterior en el estatus de la observación más general y anterior, que data a partir de la década de 1820, Crary puede afirmar que dicho rechazo no fue tan liberador como se ha supuesto. Los nuevos protocolos del observador parecían permitir un regreso del cuerpo, pero en realidad sólo permitían una vuelta de los ojos, mientras que se mantenía a raya a los otros sentidos, especialmente al tacto. «Esta autonomización de la mirada, sucedida en varios campos diferentes», concluye Crary, «fue una condición histórica para la reconstrucción de un observador apto para la de tarea del consumo ‘espectacular’<sup>61</sup>.

A diferencia de los anteriores «aduladores» greenbergianos de la visualidad moderna, que veían en esta emancipación del régimen perspectivístico previo una liberación genuina, Crary había absorbido del pensamiento francés la suficiente desconfianza de todos los regímenes escópicos para reconocer las implicaciones insidiosas de la pureza óptica del modernismo elevado. Entre los varios teóricos franceses que cita en su trabajo, Deleuze, Lyotard, Lacan, Bataille y Baudrillard, destacan particularmente dos por su impacto en la significación política que Crary encuentra para esta historia: Foucault y Debord. Como se menciona más arriba, las presuntamente siniestras implicaciones políticas del ocularcentrismo fueron a

59 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990. Su argumento fue presentado como contribución a *Vision and Visuality*, en la Dia Art Foundation en 1988 bajo el título de «Modernizing Vision».

60 Otras figuras relacionadas con *October*, en especial, Benjamin H. D. Buchloh, también contribuyeron a la crítica política del modernismo elevado greenbergiano. Buchloh abanderó artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Daniel Buren, quienes intensificaron la subversión duchampiana a las instituciones artísticas. Craig Owens, antiguo colaborador de *October*, llevó al primer plano las cuestiones de género y sexualidad, reconociendo una fuerte deuda con el pensamiento de Foucault. Una de sus mayores quejas frente al luto de Michael Fried por el fin del modernismo estaba, de hecho, relacionada con la ausencia de cualquier discusión acerca del poder. Véase su artículo de 1982 «Representation, Appropriation, and Power», *Art in America*, 1982, reimpresso en *Beyond Recognition*.

61 *Ibid.*, p. 19.

62 *Ibid.*, p. 24.

## DEVOLVER LA MIRADA

menudo una fuente importante para los intereses americanos en su subversión, dado que complementaban la fascinación por el lenguaje y el cuerpo. *Techniques of the Observer* combina deliberadamente la famosa crítica de Foucault a la vigilancia en la sociedad carcelaria del panóptico con el ataque de Debord al Espectáculo, una combinación que probablemente ninguno de los teóricos franceses habría encontrado afortunada.

Para Crary, sin embargo, ambos regímenes de poder visual han trabajado conjuntamente para racionalizar la visión al servicio del statu quo:

«Casi simultáneamente a esta disolución final de una fundación trascendente para la visión, emerge una pluralidad de medios para recodificar la actividad del ojo, para reglamentarlo, para aumentar sus productividad y prevenir su distracción. Así, los imperativos de la modernización capitalista, al mismo tiempo que demolían el campo de la visión clásica, generaban técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación, y dirigir la percepción. Fueron técnicas disciplinares que requerían una noción de la experiencia visual como algo instrumental, modificable y esencialmente abstracta, y que nunca permitían a un mundo real adquirir solidez o permanencia».<sup>62</sup>

De nuevo, el régimen visual modernista, que hacía una generación, durante el periodo de posguerra, parecía un emblema de la emancipación de todo lo exterior al arte, era condenado ahora como una sutil forma de disciplina y reglamentación en sí mismo, cómplice, de algún modo, con los imperativos de la racionalización capitalista. Aunque recientemente Hal Foster, otro miembro del círculo de *October*, en *Compulsive Beauty*<sup>63</sup>, un libro sobre el surrealismo y lo siniestro, haya cuestionado la estrategia alternativa de la evocación de los efectos desublimatorios del sublime de Lyotard o del *informe* de Bataille, está claro que para cualquiera que haya asimilado los últimos veintitantos años de teoría francesa en Norteamérica ya no puede haber vuelta atrás.

De manera poco sorprendente, los más ruidosos defensores del modernismo elevado en los noventa en Estados Unidos, al menos en las artes visuales, a menudo resultan ser figuras francamente conservadores como Hilton Kramer y Roger Kimball, cuyo desagrado por la teoría francesa camina a la par que su odio a cualquier cosa que cuestione el canon literario o subvierta la distinción entre cultura elevada y cultura popular, ante cualquier cosa que amenace las jerarquías tradicionales de valores que tan tenazmente defienden. Aunque París no haya devuelto el robo de la idea de arte moderno que perpetró Nueva York, o mejor dicho, aunque no haya recuperado su

63 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, capítulo 8.

MARTIN JAY

sitio como *locus* dominante en la creación artística contemporánea, la infiltración de la teoría francesa, en particular de la crítica al ocularcentrismo, ha sido una potente arma en el dismantelamiento del consenso crítico que hizo que el robo pareciera desde el principio merecedor del esfuerzo. Lo que los artistas franceses no pudieron producir, parece finalmente haberlo conseguido la teoría francesa: la disolución de la lectura triunfalista del arte moderno como consecución de una verdad estética en el contexto de una libertad política. Ahora vemos las cosas de un modo diferente a este lado del Atlántico, si es que, en verdad, nos sentimos capaces de ver algo con total claridad.

[Traducción: Miguel Á. Hernández-Navarro]