



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DISCURSOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO:
RE-ESCRIBIENDO EL MEDIO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

LOURDES MORALES MENDOZA

TUTOR

DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 1
CAPÍTULO I. <i>Ut pictura poësis</i> : el otro Laocoonte	p. 27
1.1. La referencia de Greenberg; 1. 2. Las tres operaciones lessingnianas que Greenberg utilizó; 1.2.1. Primera Operación: Contexto estético; 1.2.2. Segunda Operación: Separación de los medios; 1.2.3. Tercera Operación: La temática; 1.2.3.1. Pintura de cuadros y pintura poética; 1.2.3.2. El tema no es fundamento de la pintura; 1.3. ¿Medio o finalidad?; 1.3.1. El desecho de las convenciones; 1.4. El programa.	
CAPÍTULO II. Dos momentos	p. 58
2.1. Momento 1: Lo mediado y la temática; 2.1.1. Lo “pintoresco” el poder de la <i>enargeia</i> ; 2.2. Momento 2: Lo inmediato; 2.3. El síntoma del habla reprimida; 2.4. Lo inteligible universal (el medio es inmediato)	
CAPÍTULO III. Tres momentos: Los especialistas del medio	p. 89
3.1. Kandinsky ; 3.1.1. Las limitaciones de la superficie plana (flatness); 3.1.2. Lo gráfico-pictórico o la espiritualidad en el arte; 3.1.3. Una creación divina (La doble significación) ; 3.1.4. El estilo opera “dentro” del medio; 3.2. Piet Mondrian; 3.2.1. Hacia una nueva subjetividad; 3.2.2. La unidad; 3.3. Kasimir	

Malevich; 3.3.1. La autonomía del arte y el cubismo: el medio como el fin en sí mismo; 3.3.2. Los problemas de la forma y su caducidad; 3.3.3. La tecnología; 3.4. ¿Objeto o praxis? (La crisis en la representación).

CAPÍTULO IV. “El medio es el mensaje”, es el mensaje. La proposición vuelta mensaje.

p. 131

4.1. Las líneas multidimensionales del cubismo; 4.1.1. Understandig media: un tratado de estética; 4.1.2. Greenberg y el cubismo; 4.2. El primer enlace: Greenberg y McLuhan; 4.2.1. Lo pictórico como extensión; 4.2.2. Diseminación de la estructura cubista o teoría estética; 4.3. El absoluto y la autorreferencialidad: McLuhan y Greenberg; 4.4. Divergencia y convergencia: observaciones sobre Lessing, Greenberg y McLuhan; 4.4.1. Traslación de órdenes o autonomía; 4.4.2. El medio es el mensaje; 4.4.3. Darse cuenta; 4.4.4. El fin de la narrativa y la presencia plena; 4.5. ¿Se puede hablar del síntoma del habla reprimida en McLuhan?; 4.6. El medio implota en la idea extrema de anular el supuesto mensaje y se convierte en el medio es “mi teoría de medios”; 4.6.1. El robo de la autoría; 4.6.2. La aparente supresión del mensaje ; 4.6.3. El mensaje del medio; 4.7. Un discurso insuperable.

CAPÍTULO V. Minimalismo: ¿una continuación del proyecto greengberiano? p. 175

5.1. Un discurso sobre el límite; 5.1.2. “Lo que ves es lo que (v)es”; 5.1.3. La Totalidad: medio y mensaje; 5.1.4. El detalle y la totalidad.

CAPÍTULO VI. La parte separable p. 187

6.1. El *parergon*; 6.2. El *parergon* ¿la parte (in)divisible?; 6.3. De la *enargeia* a la *energeia*; 6.3.1. El planteamiento de la otredad: Un problema marginal; 6.4. A la *enargeia*; 6.5. El dispositivo: *Parergon* estructura adjetivante; 6.6. Lo heterogéneo.

CAPÍTULO VII. De la ideología a la crítica p. 219

7.1. Los dos enclaves del argumento de Krauss; 7.1.1. El campo de visión; 7.1.2. La estructura recursiva; 7.2. *The Self-differentiated*, ¿una cuestión de ideología?; 7.2.1. *The self-differing* en los nuevos medios; 7.3. ¿*Technesis* o *gramatología*?

CAPÍTULO VIII. Dos hipótesis generales de este trabajo p. 247

8.1. El medio como escritura desbordada; 8.1.1. La inflación del signo; 8.1.2. ¿Teología y modernismo?: Una crisis sobre el “objeto de estudio”; 8.2. El poder de lo apotropaico .

CONCLUSIONES p. 268

Bibliografía p. 272

INTRODUCCIÓN

l_ si bien qu'en
accélérant un peu le rythme on irait à cette collusion: entre la
question (<<qu'est-ce que l'art?>>, <<quelle est l'origine de l'œuvre
d'art?>>, <<quel est le sens de l'art ou de l'histoire de l'art?>>) et la
classification hiérarchique des arts. Quand un philosophe répète
cette question sans la transformer, sans la détruire dans sa forme,
dans sa forme de question, dans sa structure onto-interrogative, il a
déjà soumis tout l'espace aux arts discursifs, à la voix, et au logos.
On peut le vérifier: la téléologie et la hiérarchie sont prescrites dans
l'enveloppe de la question. —

Jacques Derrida, *La vérité en peinture*.

Si bien la palabra “medio” es utilizada en la historia del arte para referirse a una técnica como óleo o texto, o a formas de género como ficción o drama, aquí se enmarca una discusión específica del *medio* que puede ser identificada a través de sus hablantes desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Pero ¿para qué comenzar tan atrás si el título de este trabajo se pronuncia sobre los *discursos del arte contemporáneo*? La razón es sencilla, y consiste en que esta investigación pretende abrir un debate sobre el trasfondo epistemológico que enmarca la discusión sobre el concepto de *medio* de algunos actores paradigmáticos de las últimas décadas, tomando en consideración la herencia de sus formas argumentativas. Las discusiones que se analizan en esta investigación han sido bisagra de los problemas pasados y, a la vez, atienden a las nociones de *medio* más actuales.

En este trabajo se busca hacer hincapié en la imprescindible y estrecha relación que se ha establecido entre la importancia por definir la noción de medio y la necesidad de entender el arte. El tipo de cuestiones que normalmente se encuentran en el discurso del medio se resuelve en preguntas como: ¿qué le hace ser lo que es al arte?, ¿qué lo sustenta?, ¿qué le es específico?, ¿qué le es propio?, ¿qué lo delimita?, ¿qué está afuera y qué adentro? Éstas son preguntas que, por un lado, están cercanas o presentes en cada uno de los discursos sobre el arte, pero por otro, buscan someter a una epistemología específica todo aquello que

acontece en su espectro de visibilidad. En la historia del arte, como en toda conformación de conocimiento, la ordenación de los discursos construye campos de certidumbre que respaldan los juicios que se producen –el logos–, y la construcción del discurso en sí mismo, es decir, la posibilidad de articulación de sentido. Mi análisis parte del hecho inevitable de que hay un sentido asumido en la interpretación de la obra. Sostengo además que este sentido se convierte en el actor principal a la hora de formular toda noción de medio. En este trabajo mantengo que los predicados que se construyen razonadamente para dar sustento a las nociones de medio evidencian una perspectiva que pone en acción la dicotomía entre el objeto sensible que se contempla y la asunción íntima de éste. Es decir, entre un razonamiento que ve por el ‘interior’, fundado en una percepción de las cosas desde adentro de ellas mismas, y otro que se asume sobre una mirada ‘exterior’, que debe por fuerza asumir el sentido cultural que se impone al que contempla. Por ello, estoy convencida de que en las discusiones sobre el medio está resguardado un intento por formular ciertas preguntas alrededor del arte que, por momentos, podría entenderse como una *ontología axiológica u óptica*¹ y otras veces como una combinación de ambas (dependiendo de cada perspectiva particular). O explicado de otro modo, la experiencia directa irremplazable de críticos y pensadores de la cultura queda inevitablemente puesta en juego en las formas argumentativas. De la construcción de la noción de medio, sobresale el hecho de que busca

¹ Con esto me refiero a que lo óptico nos hace ver las cosas con pasividad en su idealidad como totalidad: desde afuera. Toma su significado de la existencia en sí de las cosas –como un dato independiente de lo que se pueda saber acerca de éstas. Mientras que, en lo ontológico, el ente es visto desde adentro de él mismo, correspondiendo a la interpretación que se pone en la tarea de descubrir la esencia de las cosas. “El lenguaje cultural tiene que ser forzosamente axiológico por el doble motivo de que se ejercita una intuición emocional y de que los predicados de la personalidad –creados o asumidos, es lo mismo-, en lo que fueren una dimensión de intimidad para el ente, tienen aquel carácter.” Para profundizar un poco más en estos dos conceptos se puede ver el ensayo de Carlos Cossío, “Racionalidad del ente: lo óptico y lo ontológico” publicado en *Estudios en honor del doctor Luis Recaséns Sichés*, tomo I, UNAM, México, 1980, pp. 197-201.

fundar una percepción que por fuerza asume un sentido, al tiempo que trata de dar cuenta 'desde dentro de las obras de arte' de dicho sentido.

Así, en este trabajo sostengo que la discusión sobre el medio no es tan relevante en su condición conceptual *per se*, sino más bien en las operaciones que resguardan la construcción de su *logos*. Es decir, la lógica de la que se vale para edificar su discurso, la forma epistemológica que encierra su proceso de conceptualización. La noción de medio se ha construido en función de los intentos que buscan dar cuenta de la significación del arte como manifestación. Se ha convenido en definirlo de una manera determinada en un tiempo delimitado, tomándolo desde su cualidad de derivación, i.e. de dependencia a las nociones y discusiones que conforman el discurso mayor del arte. En contraposición, en esta investigación me parece que lo que realmente es trascendente de las nociones de medio son las ordenaciones del discurso que tiene implícitas. Ese capital epistemológico que, como aquí se argumentará, da garantías de validez al discurso que construyen tanto la historia del arte como la crítica de arte. Aquí, por tanto, no se estudia el concepto de medio como un problema o una noción aislada o clausurada y de fácil teorización² sino que se toman en cuenta las formas argumentativas que se utilizan para la construcción del concepto. Por tanto, esta investigación se detiene en el análisis de los discursos teniendo como enfoque principal la integración entre los problemas que se asumen en los horizontes de enunciación –los estatutos de verdad de los que parten, las maneras de justificación que emplean o las referencias de realidad que toman– y el saber que se organiza en torno a ellos. Aquí, se toma en cuenta la manera en la que se ha construido histórica y culturalmente la noción de medio. Los modos argumentativos que elegí son los que considero como punto clave para el

² Por ejemplo el caso de Garret Stewart *Medium, to Object, to Concept, to Art* o el ejercicio de Steven Leuthold *Indigenous Aesthetics: Native art, medium and identity*.

conocimiento de la historia del arte y, particularmente, para trazar un mapa epistemológico de una noción de medio que, si bien tuvo gran trascendencia en la crítica de arte norteamericana, articuló problemas que trascendieron dicho “regionalismo”.

Por lo anterior, esta tesis es una disquisición del concepto de medio pero desde su lugar como orquestadora de la construcción de los juicios en el campo de la historia del arte.³ Desde mi perspectiva, el punto de unión de los discursos seleccionados consiste en que es posible rastrear la herencia de una misma forma epistemológica específica en todos ellos. Una herencia que es histórica, pero que tiene en cuenta que una historia puede jugarse desde diversos puntos de vista. Es decir, no se ha pretendido establecer una mirada reduccionista que ‘eche en un mismo saco’ a todos sus hablantes, sino analizarlos a partir de sus diferencias y señalar los puntos de conjunción que me han parecido trascendentes en la conformación de las nociones de medio más contemporáneas. Así, en este trabajo, el criterio medular que establecí consiste en una aproximación que postula al medio como operación más que como concepto. Para ello, he seleccionado discusiones puntuales que sirven para levantar un andamiaje que permita trasladar la discusión sobre el *medio como concepto*, al *medio como función*. Y así pues ¿qué función puede ser ésta? Y aún más, ¿cómo opera? Y ¿en que medida la función determina la formación misma del concepto de medio?

La respuesta a estas preguntas obliga a colocar la atención ya no sobre las nociones de medio, sino en el modo en que esas nociones operan en los discursos y los presupuestos de los que parten. En una vista general, es preciso señalar que si uno analiza las argumentaciones sobre la noción de medio, resulta evidente que tales discursos se han construido desde las cualidades físicas de la obra de arte como objeto sensible. Es decir, las

³ En este sentido, vale la pena subrayar el impacto que han tenido los textos producidos en Norteamérica. Un pensamiento que ha servido para conformar la teoría de medios en el arte contemporáneo a nivel mundial.

explicaciones se desprenden de un análisis de la 'lógica material' de las obras, incorporando a modo de núcleo las especificidades del objeto, para luego desprender –en la mayoría de los casos– una fenomenología de tal suceso. El medio parece a simple vista un concepto 'derivado' que se ha desarrollado tangencialmente a las discusiones mayores sobre el arte. Como veremos, justamente ésta es una de las razones por las cuales vale la pena detenerse frente a este concepto: su importancia reside en lo que se esconde tras su cualidad de apartado, circunstancial y secundario.

Como ya se ha señalado arriba, hay un movimiento ineludible que implica a todo objeto cultural y que consiste en la asunción de un sentido. Y según una de mis principales hipótesis, es este movimiento el que 'envuelve' el discurso del medio en su función derivativa, explicativa y descriptiva. Por ello, el discurso sobre el medio se propone aquí como un actor definitivo para la propia definición y valoración del arte y lo que sitúa como objeto de su análisis. Y aquí mostraré que las discusiones sobre el medio evidencian mejor que ninguna otra este suceso.

Así, se busca ofrecer una lectura que pueda establecer la discusión en torno a la noción de medio en sus cambios operativos y que esboce cómo es que en la confección de los discursos se ha dado lugar a su saber y a su formalización. El análisis que se ofrece en este trabajo consiste en tomar al medio como una figura epistemológica, dependiente en todo momento de su lugar contiguo a los discursos en torno al arte y que, ineludiblemente, funda un conjunto de relaciones que pueden ser descubiertas como un cúmulo de regularidades discursivas.

I. El uso de la noción de *parergon*

Al tener en mente esta serie de problemas, el planteamiento del filósofo francés Jacques Derrida y su noción de *parergon* desarrollada en *La vérité en Peinture* (1978), me pareció fundamental. Aunque este planteamiento se analizará con detalle en el cuerpo de la tesis, será de utilidad realizar aquí una pequeña elaboración y aclarar por qué la perspectiva deconstructiva fue imprescindible para colocar el concepto de medio en la base de una serie de problemas que desarrollan lo que se ha planteado arriba.

En el “Parergon”, Derrida elabora un argumento que cuestiona la *Crítica del Juicio* de Kant y la creencia de la naturaleza de la obra de arte, misma que debería de estar delineada por una claridad de lo que está dentro y fuera de la ‘propia’ obra. El ensayo del “Parergon” ataca los fundamentos de una esencia *a priori* de la belleza, de una cualidad intrínseca e irreducible. De acuerdo con el filósofo, cerca de la conclusión de la Analítica de lo Bello, en el párrafo 14, llamado “Ejemplificación”, Kant intenta clarificar la estructura del “objeto propio del juicio puro del gusto”. Sin embargo, Derrida expone que al mirar en el ‘marco’ –en la ‘Ejemplificación’ que realiza Kant como ‘marco’ de su argumento– la distinción entre el adentro y el afuera nunca puede ser totalmente alcanzada: el afuera siempre se convierte en adentro cuando se define a sí mismo como un adentro. Es decir, en comparación con la pared, el marco es parte de la pintura. En comparación con la pintura el marco es parte de la pared. Pero aún más, en ese párrafo, Kant levanta el problema del *parerga* que define como aquello que está afuera de lo intrínseco a la obra, i.e., como ‘ornamento’. En contraposición, Derrida elabora la definición de *parerga* como ‘marco’ o ‘borde’, como suplemento o adición. Derrida argumenta que el *parergon* debe mantenerse siempre invisible para legitimar al *ergon*:

“...se fondre au momet où il déploie sa plus grande énergie”.⁴ Nunca está afuera o adentro, sino en un espacio ambiguo.

En este trabajo argumento que el *discurso* del medio actúa haciendo manifiestas las cualidades de la obra, incluso haciéndola presente, pero pretendiendo no estar ahí ni ser partícipe de su constitución como tal. Sostengo que el discurso sobre el medio tiene la tarea justamente de identificar lo que está adentro y lo que está afuera de la obra. Más allá de una simple metáfora, considero que el discurso sobre el medio en las prácticas artísticas contemporáneas ha actuado como Derrida señala que actúa la ejemplificación en el aparato kantiano. Es decir, el medio, como la crítica del juicio, tienen:

[...] la encomienda de clausurar el desgarramiento del ser, evidenciando en la pieza más interior un efecto de rejunte extrínseco, la inevitabilidad de que ese ‘es’ está afuera, salido, partido, com-partido.⁵

Desde mi perspectiva, los discursos que dan cuenta del concepto de medio parecen actuar de la misma manera. En los textos citados en este trabajo, el medio no atiende tanto a lo que es esencial de la obra, o lo que la caracteriza –como afirman los teóricos cuyos textos se analizan–, sino como al constructo epistemológico que da sustento a los contenidos de verdad que hacen de la obra lo que ‘es’. El conocimiento que enmarca y hace autónoma a la obra, lo que la sostiene y la recorta de los demás objetos y de las otras obras, son los modos en que se construyen las nociones de medio. Un movimiento epistemológico que dicta, esboza y traza las posibilidades de concreción material de la obra, i.e., a modo de una ‘función enmarcadora’. Así, en este trabajo sostendré que estas discusiones buscan elaborar un argumento sobre lo esencial o fundamental de una u otra expresión artística en la medida

⁴ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Champs Flammarion, 1978, p.73.

⁵ Shuster Marcelo. *La imagen y el saber*. Seminario impartido en Casa Bladi. Mayo a julio de 2012.

en que pueda 'sustentarse por sí misma', en la medida en que pueda 'ser'. Además, argumentaré que lo trascendente de los diversos conceptos que se han elaborado sobre el medio no son el discurso 'sobre el medio' –sobre la discusión de 'qué es el medio'–, sino más bien una serie de operaciones que se instauran como un orden discursivo que garantiza su contenido y sus propiedades de verdad en la medida en que se activa.

De esta forma, la noción de *parergon* será utilizada para establecer una relación entre la materialidad del medio y su evidente correlación con un programa discursivo del 'juicio-sujeto'. Desde mi perspectiva, la obra de arte, irremediamente incompleta, 'logra' su 'unicidad' tan sólo en el discurso que la enuncia como tal. Porque frente a la 'falta' que sufre el *ergon*, el discurso del medio logra el resarcimiento jugando su papel como *parergon*. El discurso del medio es un suplemento pero por eso mismo es una 'discusión-estrategia', una operación, para garantizar la legitimidad de un juicio estético. En esta investigación es importante detectar que, de hecho, algunos de los discursos analizados no toman el concepto de medio sino como complemento dentro de una complicada edificación que pretendía dar cuenta de otros asuntos. Por ello, la tarea de este trabajo reside en sacar a la luz al medio como personaje principal, incluso más protagónico que los temas que se proponían abiertamente en los textos que aquí pongo a consideración. Por esta razón, asocié el discurso del medio con el *parergon*, porque esta noción derrideana me permitió colocar la discusión sobre el medio en su característica de postularse como margen y borde. En otras palabras, se trata de señalar el papel secundario del discurso del medio, para mostrar su lugar primordial en la conformación de lo 'esencialmente' artístico.

II. Los pensadores y sus ideas

Where the soul pretends unification or the self fabricates a coherent identity, the genealogist sets out to study the beginning...
Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*.

El disparador inicial de las líneas de esta investigación fue el proyecto teórico y la noción de medio que el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg desarrolló en diversos escritos después de la primera mitad del siglo XX. Una de las principales razones por las que tomé el discurso de Greenberg como piedra angular es que permitía identificar la tradición del discurso del medio con discursos como el de Gotthold Ephraim Lessing o el de Irving Babbit (de los siglos XVIII y XIX respectivamente). Y a su vez, establecía una relación estrecha con el discurso del arte de los nuevos medios a través de su alumna Rosalind Krauss y los contemporáneos de ésta, como Mark Hansen o Lev Manovich. De hecho, inicialmente, la relación intelectual del crítico con Krauss fue un factor decisivo que llamó mi atención y me hizo dar seguimiento a la noción de medio del crítico y la manera en que *esa epistemología* se había transformado, transmutado o desaparecido en el discurso de su alumna. Al igual que Greenberg, Krauss tiene una importancia trascendente en la crítica de arte norteamericana y, como ya mencioné, una proyección interesante en los escritos de los pensadores del arte de los nuevos medios. Como señala el historiador del arte David Carrier con respecto al trabajo de Krauss:

La historia de su carrera puede, con una perdonable exageración, ser tomada por la historia del criticismo americano de este periodo. Después de Greenberg nadie ha tenido tanta influencia en la crítica de arte americana como Krauss.⁶

⁶ David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, Westport: Praeger Publishers, 2010, p. 2

Tenemos por tanto, dos articuladores principales que me permitieron estirar el análisis a lo largo del tiempo: el de Greenberg, que nos transporta directamente hasta Lessing, y el de Krauss, que deposita la discusión en el planteamiento de los problemas que conciernen a los del arte electrónico. Al analizar el panorama y los discursos aledaños a estas dos figuras, me pareció que los problemas específicos en torno al medio quedaban sembrados siempre por un horizonte de objetividad en el que críticos, historiadores y artistas parecían moverse con gran dominio del tema –aunque, por ejemplo, la mayor parte del tiempo estuvieran en desacuerdo con los argumentos de Greenberg. Fue por ello que inicialmente, también bajo una lógica de intercambios y citas directas, tomé en consideración los textos de artistas e historiadores del abstraccionismo norteamericano, del minimalismo, del conceptualismo, etc., que habían servido al propio Greenberg o a Krauss para fundamentar sus conceptos de medio o que, al contrario, sus interlocutores retomaban, dialogando o discutiendo con ellos. Es decir, se identificaron los discursos en tanto fundadores excepcionales para las posteriores teorías sobre el concepto de medio. De este modo, traté de abordar el problema de las *construcciones* del concepto de medio y no el concepto de medio en sí mismo: ¿cómo se formulaban las preguntas alrededor de éste? ¿qué tipo de preguntas constituían?, etc.

No obstante, antes de seguir avanzando, permítaseme ahondar en el discurso de Greenberg y señalar qué fue lo que resultó de sumo interés en términos de esta investigación respecto de su noción de medio. Especialmente, sus textos parecían descansar sobre columnas temáticas que, como unidades de discursos, se recortaban con una claridad ‘sorprendente’ desde el pasado. Pero es aquí donde justamente, comenzaba mi labor y donde tal vez se pueda hacer una aportación en esas discusiones ampliamente trabajadas y multicitadas. La propuesta greenbergiana fue importante porque se le puede considerar como

un cuerpo teórico que generó –desde su propia perspectiva– una historia global desde Lessing hasta el abstraccionismo norteamericano de su época. Y subrayo ‘desde su propia perspectiva’ porque, justamente, lo que estaba frente a mí era un discurso que, antes que nada, se esforzaba abiertamente por recuperar *algo* del pasado. Si quería analizar la noción de medio en estos discursos, parecía imprescindible indagar qué era ese *algo*: ¿era un simple concepto, un problema específico, una tradición?

El trabajo de Greenberg no me resultó interesante porque acaparara un periodo de tiempo tan amplio, sino porque, desde mi punto de vista, en sus textos se evidenciaba una ordenación de los discursos del medio y porque el modo en que se debatió esta ordenación – como veremos en esta tesis-, trascendió casi invicta hasta su arena de discusión en el arte contemporáneo. Por ello, mi análisis –como ya he indicado– no se queda en un mero recuento de los ‘ires y venires’ en la construcción de la noción de medio, sino que abunda en las relaciones teórico-epistemológicas que enlazan en la discusión a unos autores con otros. Desde mi perspectiva, esto –un concepto estabilizado de *medio*– no es lo que realmente se tenía que poner en consideración. Por lo tanto, este trabajo no trata de establecer líneas continuas a modo de ésa ‘historia global’, ni es una historia de las ideas, o en específico una historia del concepto de medio, sino la evidencia de que en la formación de los discursos hay un poder de afirmación que fue construyendo un dominio sobre los objetos artísticos. Un dominio que, al ser señalado, debería, por principio de cuentas, disolver la estabilidad de identidades y deshacer ciertos supuestos en la obra, tales como unidad, necesidad, totalidad, etc. Lo que me permitía esta perspectiva era la detección de las formas de orden que reinaban en la construcción epistemológica del discurso del medio, de la manera en que se construyó sentido para la validación de los discursos en torno al medio en el arte y sus formas

estéticas. El hecho de que se pueda hablar de una operación estética es una cosecha que viene de una primera ordenación en un horizonte de valor, de su cultivo de orden en los discursos. De este modo, tomé algunos elementos como la especificidad, la autonomía del arte, lo pictórico, el campo de visión, la diferencia, etc. –propios del discurso del medio– para señalar la dispersión que los separa, divagar entre los intersticios y, si era posible, formular una ley de repartición para aquellos. Procuré detectar y reconocer, de entre los distintos discursos, los componentes éticos y los conjuntos de descripciones realizadas de esos objetos dentro del discurso del medio.

Así, “re-escribir” o hacer una exégesis sobre la noción de medio demandaba una revisión exhaustiva que no podía escabullir a la episteme sobre la cual se ha desarrollado la reflexión artística. Realicé una interpretación que disuelve las unidades homogéneas y evidencia los problemas que surgen bajo la utopía de una búsqueda por la verdad –pretendida en la aprehensión del concepto de medio *per se*–. Pero así, como tal, la ‘verdad’ no resulta sino el entrecruzamiento cambiante de los campos de conocimiento que, por un lado, han ‘controlado’ el funcionamiento del discurso y, por otro, se constituyen por una red de relaciones en constante actividad. De este modo, esta tesis trata más bien de encontrar en la intermitencia compartida por críticos, artistas e historiadores, la manera en que se han entretejido las prácticas que obedecen a las reglas del discurso.

Aquí se expone el medio como el espacio de operación que se ha entretejido bajo una supuesta lógica de continuidad. No obstante, hay momentos de especificidad en el discurso que pueden ser desprendidos de su supuesta unidad para que nos den luz sobre el problema. Por ello, si de algunas vanguardias, de movimientos o de autores se toman ciertas nociones, y se hacen a un lado las intenciones tácitas de éstos o sus principios organizativos, es en favor

de establecer ciertas relaciones que permitan aprehender la operación bajo la cuál ha sido constituido el concepto operativo del medio. Estamos entonces ante la pregunta foucaultiana de “¿qué es, pues, lo que se decía en aquello que era dicho?”⁷ Se busca concentrar por sobre la intención del sujeto parlante para entender cuáles fueron, por un lado, las condiciones en que surgió el medio como problema, y por otro, encontrar sus límites para evidenciar simultáneamente lo que ha sido excluido en su discurso.

III. Precisiones sobre el análisis

Y el gran problema que [...] se plantea en tales análisis históricos no es ya el de saber por qué vías han podido establecerse las continuidades, de qué manera un sólo y mismo designio ha podido mantenerse y constituir, para tantos espíritus diferentes y sucesivos, un horizonte único, qué modo de acción y qué sostén implica el juego de transmisiones, de las reanudaciones, de los olvidos y de las repeticiones, cómo el origen puede extender su ámbito mucho más allá de sí mismo y hasta ese acabamiento que jamás se da; el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte, y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones.

Michel Foucault, *La arqueología del saber*.

Si lo que recogía Greenberg del Laoconte no era el concepto de medio *per se*, entonces ¿qué era? Considero que esa recuperación fue –como ya se mencionó– en pro de una historia global y consistió en realidad en retomar una operación que implicaba la creación de un discurso para legitimar el arte de su tiempo. En este ensayo sostengo que de Lessing, Greenberg no retomó un problema o una noción de medio, sino más bien su modo argumentativo. Lo que le importa del medio lessingniano a Greenberg es la ordenación del discurso que tiene implícita, un capital epistemológico que da garantías de validez al discurso con el que construye su crítica de arte. En este sentido, Greenberg encuentra a su vez una

⁷ Foucault, *La arqueología...*, *Op. cit.*, p. 45

operación que le permite legitimar el arte de la vanguardia moderna. Desde mi perspectiva, el discurso greenbergiano plantea lo que una formación discursiva plantearía, es decir, un:

[...] principio de articulación entre una serie de acontecimientos discursivos y otras series de acontecimientos, de transformaciones, de mutaciones y de procesos [...] entre varias series temporales.⁸

Pero con sólo mencionarlo no bastaba. Es decir, ¿qué principio de articulación era ese? y ¿cuáles acontecimientos discursivos eran los principales? ¿Qué planteaban? ¿Cómo se habían transformado? ¿Qué ordenación era esa, que me parecía que hablaba como ‘montada’ sobre el discurso greenbergiano y sobre el discurso de sus interlocutores? Dilucidarlo es una tarea titánica que en el curso de esta investigación apenas pudo quedar delineada. Para lograrlo me valí de la propuesta arqueológica foucaultiana. Específicamente del ‘proyecto reduccionista del arqueólogo’ que implica dar cuenta del sentido en *términos de discursos-objetos*. A pesar de que Foucault continuó su proyecto desde la lectura de Nietzsche y avanzó hacia los efectos del poder de los juegos enunciativos⁹, un apartado importante del proyecto arqueológico guarda validez en sus escritos posteriores, especialmente en el de la genealogía¹⁰. Sobre todo cuando de lo que se trata es de demostrar cierta continuidad en los cambios y sentidos. Por ello la teoría foucaultiana resultó extremadamente útil. Específicamente, sus proposiciones en torno a la arqueología y la tarea de aislar e indicar la arbitrariedad de un horizonte hermenéutico de sentidos. Aún en su genealogía, Foucault recupera de la tarea del arqueólogo su posibilidad de identificar las reglas de formación de los discursos y de sus discontinuidades. Y esta aproximación fue esclarecedora para entender el sentido implícito, pero a final de cuentas siempre inscrito, en la

⁸ Foucault, *Op. cit.*, p. 123

⁹ En sus obras como *Vigilar y Castigar* (1975) o en la *Historia de la Sexualidad* (1977), etc.

¹⁰ Nietzsche, *Genealogie, Histoire* (1971)

teoría del medio y en la práctica del arte. Sin embargo, cabe preguntarse nuevamente, ¿cuáles fueron estos hallazgos? ¿Qué configuración tenía este horizonte y a qué reglas de formación obedecía?

Aquí es en donde mi argumento coloca de manera central las discusiones en torno al medio. Considero que el medio como dispositivo del discurso fue construyéndose bajo el impulso de dar cuenta a un principio organizador. No en el sentido de origen, sino de ordenación sucesiva, de la disposición, de maniobra, de táctica y de técnica que se ha desarrollado para tenerlo como un problema clave en el discurso de la historia del arte. Es decir, que el medio ha surgido de entre aquello que Foucault convenía eran los procedimientos y temas pivote (unidad, continuidad, origen, totalidad) de la historia del arte. En este trabajo se argumenta que la respuesta a estas preguntas ha sido consecuencia directa de la ordenación de los discursos como aparato epistemológico, y en muchos sentidos es por esta razón que se ha derivado en los problemas específicos del medio. En las diferentes épocas en la historia del arte, de forma directa o indirecta, las discusiones desarrolladas atañen a éste. De este modo, cuando se habla de un principio ordenador, se asume que es posible rastrear, en el análisis de la historiografía del medio, una estructura de tintes racionales bajo la cual las obras han sido sustentadas, valoradas, argumentadas, interpretadas, etc. Desde mi perspectiva, Greenberg ha sido el autor que actúa entre la recuperación de un modo discursivo del pasado sobre el medio y el que lanza a manera de semillero problemas específicos que fueron retomados en la contribución para conformar un horizonte de objetividad. Son los escritos de Greenberg los que de manera más clara,

detallada y abundante, han esclarecido y construido simultáneamente el juego de las reglas que “[...] hacen posible durante un periodo determinado la aparición de objetos [...]”.¹¹

En un sentido más amplio, esta tesis presenta un ejercicio que permite elucidar las formas argumentativas de los escritos y efectúa un análisis de las series de formación efectiva de los discursos. Así, cuando por ejemplo, de algunos pintores (Kandinsky, Malevich, Mondrian) se pone de manifiesto en sus discursos la intención de eliminar lo representado, se señala una especie de pliegue que favorece la identificación de algunas reglas de formación de sus discursos y de sus discontinuidades. Aquí, sin ninguna exageración, se tomó por sentado que en un análisis de las formaciones discursivas se pueden establecer relaciones entre las superficies que me permitieron avanzar en lo que perseguía. Igualmente por ello, esta investigación puede presentar pensadores aparentemente tan dispares como Greenberg, Lessing, Goethe o McLuhan con el objetivo de entender bajo qué leyes se formó semejante unidad. De este modo, se conformaron unidades de discurso que fueron recogidas para señalar, subrayar y registrar la emergencia contingente de interpretaciones impuestas.

Hay sin embargo, una adición que vino a cuenta, resuelta a modo de hipótesis: me refiero a la teoría mcluhiana. Las discusiones sobre el medio estuvieron ligadas con la técnica, hasta que McLuhan realizara un giro en la década de los 60's, reubicando la relación del mensaje con el medio como un componente integrado del primero en el campo de los problemas que atañen al segundo. Según McLuhan, el medio no sólo transportaba mensajes, no era solamente la forma y el vehículo de comunicación, sino también su propia estructura técnica (material). Este trabajo busca desplazar uno de los marcos discursivos de medio en la historia del arte, a un campo que pueda estudiarlo como una operación. Es decir, partiendo de

¹¹ *Idem.*

las primeras preocupaciones que desataron el cuestionamiento del medio en Lessing, realicé un ejercicio de argumentación que buscaba poner sobre la mesa la posibilidad de que el autor del siglo XVIII hubiera realizado una paráfrasis de la teoría McLuhiana y su famosa proposición: “El medio es el mensaje”. Aunque a esta hipótesis se le dedica un capítulo entero, vale la pena hacer un breve bosquejo en esta introducción de lo que se plantea.

En mi disertación, busqué ubicar un síntoma que surgió con Lessing y que se elaboró siglos más tarde, de manera crítica, en el discurso del arte anglo-americano de principios del siglo XX y después en el minimalismo, para luego ser arrojado en la práctica artística del arte conceptual y más tarde en el arte de los nuevos medios. Sostengo de este modo que las condiciones de posibilidad para la teoría de medios mcluhiana estaban esbozadas ya desde siglos antes a su enunciación explícita, y que es posible rastrear sus elementos claramente. Desde mi perspectiva, hay por tanto la posibilidad de establecer una relación entre la teoría mcluhiana y la de Lessing, a través de Greenberg.

Así, este proyecto busca en todo momento rastrear los problemas que persistieron y permanecieron en la conformación de la noción de medio. Se procura llevar a cabo un estudio sobre las reglas que operaron para permitir la aparición de sentidos específicos en el concepto de medio, así como para detectar y poner en evidencia los mecanismos que fueron conduciendo de los problemas de representación al discurso sobre éste. Lo anterior implica, por tanto, que en la historiografía del medio es posible detectar ciertos principios organizadores.

IV. Una pequeña empresa deconstructiva

Al adentrarse en las diversas discusiones sobre la noción el medio, una de las características que quedan evidenciadas ante el lector es el hecho, no casual, de que los argumentos se sustentan sobre los ‘grandes temas de la historia de las ideas’, a decir, las nociones de unidad, totalidad y origen. Frente a este escenario, surgió el interés y la idea de establecer, en un nivel metodológico, la posibilidad de aproximarse al problema tratando de evitar el enfoque de la historiografía clásica lineal y, en su lugar, realizar una señalización del problema. Por tanto, en esta tesis se plantean dos niveles: uno que propone el análisis del medio desde su constitución como categoría y que se extiende longitudinalmente, de manera diacrónica, entre las épocas y los autores; y otra que se dedica a la deconstrucción de algunos objetos dentro de las unidades de discurso propuestas, de manera sincrónica con las tendencias de arte.

En este sentido, gran parte de esta tesis se vuelca a la tarea de rastrear las formas de argumentación que han conformado al medio, mismas que en un nivel más amplio, y en sus raíces más profundas, responden a una estructura epistemológica sustentada, entre otras cuestiones, sobre lo que Derrida denominó el logocentrismo.¹² ¿A qué alude este término? ¿Cómo opera la faena logocéntrica? ¿Qué implicaciones tiene? ¿En qué circunstancias apareció para argumentar sobre el valor de las obras? Estas preguntas habrán de quedar aclaradas en el curso de la investigación, pues es forzoso tratar de establecer una relación entre el modo de demostrar la lógica del medio y el trasfondo logocentrista de tales discursos. En este sentido, la primer parte de la investigación busca sustentar una de las principales hipótesis de este trabajo: señalar que la tradición desde la cual partieron los discursos del medio aquí presentados dan continuidad a la concepción aristotélica y el privilegio que le

¹² Una tarea deconstructiva que permite observar el trasfondo epistemológico de las argumentaciones: “Metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que [...] el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta [...]” Jacques Derrida, *De la gramatología*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2003, p. 7

concedía a la música como expresión directa del alma sobre las otras artes —efecto directo de la estética heredada del siglo XIX. En esta primera parte, busco señalar sobre los discursos seleccionados a qué ‘pre-supuestos’ respondían con sus argumentos, o de qué manera configuraron su concepto de medio. De estas unidades discursivas, busco apuntalar y ‘desenmascarar’ una lógica que obedecía a su vez a un panorama más amplio, y que consistía en la generación de argumentos respecto de la jerarquía de la *phoné* (como lo inmediato) sobre la escritura que, entre otras cuestiones, proponía ésta (la escritura) como ‘lo-derivado’ de la *phoné*. Como se verá a lo largo del trabajo, dicha conformación jerárquica corresponde y ofrece cuentas de una epistemología fundada sobre preceptos específicos (por principio de cuentas, la misma primacía de la *phoné* sobre la escritura) que tuvieron consecuencias sobre numerosas reflexiones en el arte y sus manifestaciones. Por ejemplo, el hecho de que, como se verá, muchos autores dieron por sentado que esa jerarquización existía y por tanto, debía encontrarse la manera de superarla.

Como podrá observarse en el desarrollo de este trabajo, los discursos artístico y crítico partieron de supuestos que debían, por principio de cuentas, ser estudiados dado que eran los principales productores de los juicios de valoración en su campo. Sin embargo, los valores de unidad e identidad forzaron a los pensadores a asimilar problemas que podrían ser incluso inexistentes y a suponer una especie de resolución de estos mismos problemas. En esta primera parte, me avoco específicamente a “desbaratar” la discusión en torno a lo-derivado y la manera en que tuvo sus efectos en la construcción del discurso de medio. Es decir, desde mi punto de vista, el discurso artístico y crítico asumieron la “superación” de lo-derivado, excluyendo el contenido o la temática para igualar lo pictórico o la pura materialidad a las cualidades de la *phoné*. En estas primeras páginas, busco argumentar que el problema del

medio se pensaba resuelto con el desprendimiento de todo aquello que “alejara” al arte de su posibilidad de inmediatez, es decir, se planteaba el problema desde de la aceptación de la tradición fonocentrista.¹³

Aquí señalo entonces otro de los argumentos principales de este trabajo, que refiere a detectar que uno de los síntomas de la *utopía* modernista en su ala estética fue la búsqueda de la disolución del binarismo de contenido y forma. De este modo, la primera parte de la tesis se ocupa de realizar el trabajo explicado arriba, detectando las formaciones discursivas que operaban sobre dicho fundamento. Esta investigación llega a una primera conclusión, ubica y analiza el problema como el síntoma que denomino del *habla reprimida*. Propongo que la aparición de este síntoma responde al intento de aplanamiento del contenido y su forma en una unidad indivisible que busca ser inmediata. Frente a este escenario, identifico la manera en que algunos intentaron abogar por la idealidad de la pintura como materia en una unidad (Greenberg), mientras que otros buscaron conceptualizar el objeto artístico como una totalidad absoluta (Morris), aunque un análisis detallado descubre invariablemente en ambos planteamientos la operación de dicho síntoma (por ejemplo, el término *flatness*, la noción *wholeness*, etc.). Bajo este marco, el síntoma del *habla reprimida* nombra eso que no se dice pero que es una síntesis de los procesos intelectuales que se esconden tras la elaboración de ciertos conceptos y ciertas prácticas artísticas.

Así, el capítulo uno establece que la lectura de Greenberg sobre el *Laoconte* de Lessing tiene mayor importancia de la que parecería a simple vista. Se ocupa de establecer una conexión entre la noción de medio greenbergiana y los problemas que Lessing plantea en

¹³ El fonocentrismo es explicado por Derrida en *De la gramatología* y refiere a la herencia aristotélica que consiste en darle preponderancia a la *phoné* (lo hablado) sobre la escritura por pensársele como inmediata al pensamiento, i.e., no tiene que pasar por el proceso de escrituración, mismo que se toma como mediado y derivado. Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op. Cit.*

su discurso. Lessing pareciera ser el detonador de la formulación de los mayores problemas en torno al medio en el discurso de Greenberg. Se pretende, por tanto, ofrecer una justificación de la razón por la cual es fundamental referir en esta investigación al texto de Lessing. Como se verá, la conformación del discurso greenbergiano de medio capitalizó las operaciones que el alemán efectuó siglos antes.

En el capítulo dos, se busca hacer la introducción de algunas nociones que desarrolla Derrida en *De la gramatología* y por tanto, se ocupa de hacer un rastreo de ciertos rasgos del pensamiento logocentrista en el argumento de Greenberg y de Lessing. De aquí sugiero que alrededor de la noción de medio aparecieron algunos conceptos de gran importancia para el sustento del discurso modernista. Una de ellas: la inmediatez. Planteo también, y desarrollamos con cuidado, la idea del síntoma del *habla reprimida*. Este último, entendido como un discurso que surgió a partir, justamente, del deseo de inmediatez o autonomía de la obra. Este síntoma, como contribución de la tesis, pretende dar cuenta de la enorme *necesidad* modernista de que todo debiera de estar dicho con tan sólo estar frente a la obra. Una tendencia que, como veremos, ya había sido detectada y fue identificada como “mutismo” por autores como Rosalind Krauss. Y que sin lugar a dudas, estaba relacionado con la idea de construir y sustentar la autonomía del arte.

El capítulo tres hace una reflexión en torno al discurso de Kandinsky, Malevich y Mondrian con la idea de exponer la perspectiva que se genera de la noción de medio a partir de los artistas. También se busca sustentar con mayor solidez la hipótesis del capítulo dos: que hay un pensamiento logocentrista rastreable a lo largo de diversos discursos y que, a la idealidad de la inmediatez, se suman otros conceptos clave como los de universalidad,

totalidad, ornamento, etc. Aquí realizo por tanto una primera aproximación a la noción del *parergon* derrideano.

De esta manera, los primeros tres capítulos van reforzando la detección de los rasgos logocentristas manifiestos en los discursos sobre la noción de medio, pero también sobre el acercamiento de críticos y teóricos que ya han revisado estas discusiones. Con estos problemas avanzados, desde el capítulo cuatro se comienzan a delinear las mayores hipótesis de este trabajo y comienza la segunda parte de la investigación.

Este segundo momento que conforma la otra mitad de este proyecto se detiene en el comienzo de un esbozo sobre los efectos del escenario planteado arriba, y consiste en delinear algunos de sus efectos. Primero, la suposición de una especie de ‘pura inmediatez’ (bajo los estatutos de la presencia absoluta) como un elemento autónomo que, desde la falacia –es decir, al heredar la creencia sobre el origen legítimo de la *phoné*–, generó también una especie de ‘ansiedad’ por la conformación de la unidad y de un *todo indisoluble*. En este punto, se continúa primero con el análisis de la conformación de discursos y se retoman algunos textos generados por el minimalismo –un movimiento que se caracterizó por ser uno de los principales interlocutores de Greenberg y por tener una búsqueda igualmente profunda respecto a las nociones de inmediatez y su relación con el medio. Segundo, se argumenta que hubo un desplazamiento de aquello que se consideraba ‘lo-derivado’ y que, lejos de haber transformado lo pictórico en una inmediatez absoluta (como un material-autónomo) atribuido a las cualidades de la *phoné*, fue absorbido en el discurso del medio. Los problemas que históricamente se suscitaron por la creencia de lo mediado como lo inferior, ‘lo-derivado’ o lo alejado del origen, se intentaron disolver en la discusión de esta noción de medio. Hubo entonces un movimiento a nivel conceptual que vale la pena señalar, ya que pone en juego

algunos conceptos que habían resultado inamovibles (por ejemplo, el de campo de visión, entre otros). Tercero, se analizan las unidades de discurso del medio para mostrar que éste, en lugar de ubicarse como un concepto delimitado, opera como una función análoga a la noción de *parergon*. Por tanto, se contraponen la continuidad heredada por la historia estética clásica modernista a un análisis alternativo en el que se elabora la idea esbozada arriba: determinar si el medio puede ser pensado como una ‘función-enmarcadora’ (un *parergon*), más que como un *puro* sustento material. Lo anterior resulta significativo porque fue llevando a una funcionalidad discursiva emplazada como territorio de los debates sobre la operatividad del arte en nuestro tiempo. En este sentido, se propone un análisis basado en el arte conceptual y la posibilidad de que el medio sea algo más parecido a un programa ejecutado sobre la materialidad que a una *pura fisicalidad* embebida en un desarrollo autónomo. De esta forma, la noción de *parergon* será utilizada para establecer una relación entre los problemas discursivos planteados en torno a la materialidad del medio y su evidente correlación con un cuerpo de conocimientos heredado. Estos argumentos se vinculan de manera contundente con algunos de los problemas en la discusión actual sobre la noción del medio.

De este modo, el capítulo cuatro plantea otra hipótesis principal de esta investigación, la idea de que al igual que Lessing tiene más influencia de lo que se piensa en el discurso de Greenberg, de la misma manera, el modernismo ha dado todas las bases, sino anticipado, la famosa frase del medio es el mensaje mcluhiana.

Los capítulos cinco y seis se concentran en el discurso del minimalismo, especialmente en los textos de Judd y, sobre todo, de Morris. El *detalle* versus la *totalidad* es una postura dicotómica que permite problematizar otro de los rasgos principales del modernismo. Es decir, la idea de que en los discursos siempre parece haber una parte que resulta sobrante en la

obra y que es necesario eliminar. Esta tendencia permite desarrollar otra hipótesis de suma importancia para este trabajo: el rastreo de un impulso por desechar “lo innecesario en el medio” y la relación que esto establece con las nociones de autocastración y de la concepción del narcisismo McLuhiano como autoamputación. En este capítulo se presenta la noción derrideana del *parergon* y su relación constitutiva con el *ergon*. Se menciona que hay una falta en el *ergon* que se completa con el discurso del medio.

El capítulo siete acerca la discusión a los problemas actuales del medio. Si el discurso de Greenberg sirve a modo de arista para trazar un recorrido que pueda alcanzar pensamientos aparentemente tan remotos como el de Lessing y el de Aristóteles, el discurso de la crítica norteamericana Rosalind Krauss sirve para establecer una unión con la tradición modernista por Greenberg y para lanzar otra línea hasta los discursos de Hansen que se ocupa de los nuevos medios. Así, su postura sobre la condición post-mediática del arte conceptual sirve para discutir el problema de la noción de la *différance* en Derrida. Es decir, confronta lo que aún queda de tradición modernista (la idea de autonomía reflejada como estructura recursiva en Krauss) en el argumento de lo post-mediático con los problemas planteados por el pensamiento deconstructivo. Este capítulo también detecta cómo en el discurso de los nuevos medios, los problemas de la deconstrucción se encuentran presentes.

Dividido en dos partes, el capítulo ocho hace una especie de resumen de los principales problemas detectados a lo largo de las páginas para sostener que el arte conceptual puede ser pensado como una manifestación de lo que Derrida denomina la inflación del signo.¹⁴¹⁵ Aquí sostengo que, al implicar el lenguaje de modo tan inherente a la

14 La inflación del signo puede ser entendida como una crisis del sentido (del ‘ser’, del ‘origen’). Es decir, el signo está siempre abierto y refiere, para explicarse a sí mismo a otros en una cadena infinita. Derrida, *De la...*, *Op. cit.*

obra, el arte conceptual evidenció la relación entre aquello que denominé metafóricamente como el síntoma del habla reprimida y, a la vez, puso en jaque las ideas de autonomía levantadas por el modernismo. La segunda parte de este capítulo se lanza sobre una hipótesis de mayor importancia, esto es, que –a partir del capítulo cinco y la relación que se estableció entre la autocastración y el concepto de lo apotropaico¹⁶– se puede argüir que *el síntoma del habla reprimida* denota el deseo de la idealidad de verdad de una obra. Es decir, que la falta detectada en el *ergon* refiere y denuncia el mutismo de la obra y su correlación con el habla. En este capítulo argumento que por estar desplazada de su origen, en el “habla” se halla la fuerza política de la obra. Porque la univocidad queda diluida y el sentido originario se pierde frente a una apertura irremediable. Una apertura que no es que antes no existiera, sino que ahora es evidente y por tal evidencia ya no puede evadirse su constitución ambigua, su fundamento como artefacto ideológico. Con esto en mente, mi investigación elabora en las conclusiones algunos argumentos que deberán de ser ampliados en el futuro, pero que por ahora se dejan tan sólo sugeridos a manera de preguntas y nuevos problemas.

Al ver completado un trabajo tan arduo y lleno de dificultades como el desarrollo de una tesis doctoral no puedo sino dejar de recordar el apoyo y la solidaridad que me rodearon para poder alcanzar este objetivo. Por ello, quisiera agradecer a las personas que se involucraron en esta investigación de manera permanente y comprometida o a pausas y entre miramientos. Como es sabido, ningún proyecto puede llevarse a acabo sin las aportaciones de compañeros de viaje que dan luz al horizonte caótico de problemas que acosa a todo estudiante de

15 “On commence à savoir maintenant que le signe est un concept historique, un artefact analytique (et même idéologique), on sait qu’il y a une civilisation du signe, qui est celle de notre Occident, des stoïciens au milieu du XXe siècle.” Roland Barthes, *L’Aventure sémiologique*, Seuil, París, 1985, p. 11

16 Aunque a este tema se le dedica casi un capítulo entero, cabe precisar aquí que lo apotropaico surge frente a la necesidad de protegerse de fuerzas no vistas aún. O dicho de otro modo, cuando hay una amenaza que proviene no sólo del presente consciente sino de un poder inquietante, lugar de represión y agresión. El complejo de castración es una manera, por tanto, de describir la excitación de lo apotropaico. C.f. Sigmund Freud, “La cabeza de Medusa”, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, p.270

doctorado. Quiero agradecer a mi tutor de tesis el Dr. Cuauhtémoc Medina por haberme aceptado nuevamente bajo su dirección para realizar este trabajo de investigación. Las largas horas que dedicó a la discusión de mis inquietudes e interrogaciones han sido un aporte invaluable en el desarrollo de esta tesis. Su apoyo y confianza en mi trabajo permitieron que ésta viera su fin.

Quisiera expresar también mi más profundo agradecimiento al Dr. Javier Toscano que ha sido y será cómplice en un mar de aventuras interminable. Las discusiones acaloradas, el cuestionamiento amplio de posibilidades, la puesta en práctica de hipótesis y el desarrollo de un pensamiento inevitablemente conjunto, acompaña las aportaciones de este trabajo.

Quiero expresar también un agradecimiento especial al Dr. Marcelo Shuster y a la Dra. Irmgard Emmelhainz quienes cedieron un tiempo y paciencia considerables en la discusión del contenido de esta investigación. Sus invaluable reflexiones produjeron importantes decisiones que no hicieron sino sumar a la calidad de este trabajo. Su amistad y su cariño fueron acompañantes de este proceso y lo siguen siendo en los resultados.

Agradezco también a mi Comité Tutorial formado por la Dra. Laura González, la Dra. Deborah Dorotinsky, la Dra. Elia Espinoza y la Dra. Helena Chávez por sus precisiones, orientación y reflexiones en el contenido de esta tesis. Igualmente, y en su momento, el Dr. José Luis Barrios fue un excelente interlocutor y, a pesar de que sostuvimos escasas discusiones, todas se vieron compensadas por la calidad de las mismas.

Y, por supuesto, un agradecimiento entrañable y profundamente afectuoso a mi familia. Sin su apoyo, colaboración e inspiración habría sido imposible terminar esta dura empresa. A mi hijo Santiago que ha llenado de proyectos, expectativas y esperanza mi camino. Enorme persona a pesar de sus transitorios 11 kg de peso. Un entusiasta, alegre, valiente y

perseverante pequeño que llena de felicidad mis pesquisas teóricas. A mis padres, por su ejemplo de lucha, capacidad y superación. A mis grandes hermanos de la vida Javier, Daniela y Gabriella: amigos, camaradas, compinches, acompañantes y maestros... ¡por todos ellos y para ellos!

CAPÍTULO I.

Ut pictura poësis: el otro Laocoonte

Este capítulo se encarga de plantear el primer paso para construir un estudio de los discursos de la noción de medio. Se ocupa de la identificación de dos textos decisivos: el del historiador de arte alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) y el del crítico de arte norteamericano Clement Greenberg (1909 - 1994). Aquí se elabora una identificación y un análisis sobre la manera en que se conformaron ciertos problemas específicos del medio y que se consideraron como núcleo fundamental de lo artístico. Se plantea también, que la relación entre ambos autores es más estrecha de lo que se ha reconocido hasta el momento. La importancia de señalar esta cuestión, no reside en la valoración de una subjetividad en favor de otra; sino de comenzar a detectar las reglas de formación de la noción de medio como objeto de un discurso. Es decir, en detectar de qué manera se plantearon algunos problemas que se mencionaban en la introducción como 'heredados del pasado'. Aquí, aún estamos lejos de establecer un argumento en torno a uno u otro sujeto parlante o del predominio de intereses que pertenecieran a cada uno. Más bien, lo que se busca es señalar los puntos de divergencia y confluencia en el juego de la formación los conceptos. Por tanto, como se verá más adelante, este hecho nos distanciará de algunos argumentos que se han realizado en torno a la misma problemática y que se han ocupado de localizar los discursos en la especificidad de las experiencias personales¹⁷. En este sentido, el trabajo de este capítulo

¹⁷ Específicamente me refiero al discurso del historiador del arte canadiense Thierry De Duve en su libro *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*, Chicago: The University Chicago Press, 2010.

consiste en detectar los nodos de articulación del pensamiento que han *posibilitado* ciertas formaciones discursivas y que, desde el particular punto de vista de esta investigación, fueron cruciales para el desarrollo discursivo del arte abstracto y del arte conceptual.

1.1. La referencia de Greenberg

En el verano de 1940 se publicó el número cuatro del *Partisan Review*. De este número, el artículo de Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", construyó una tesis sobre el modernismo, dejando una huella contundente en la teoría del arte moderno. Pero ¿de dónde viene la trascendencia del Laocoonte? A primera vista, lo que uno debería preguntarse también es ¿por qué Greenberg habría titulado de esta manera su escrito, si el Laocoonte de los escultores griegos ni siquiera figura como tema en el cuerpo del texto? Esta situación la aclara el mismo Greenberg al citar la obra del alemán Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766). Pero la siguiente pregunta sería entonces ¿por qué, o qué retomó de un texto del siglo XVIII para explicar la pintura abstracta norteamericana en pleno siglo XX? Una de las razones que podría tener cierta validez, corresponde a la equiparación que se podría encontrar si uno compara el contexto del arte en las épocas de ambos autores:

Calificado por Goethe¹⁸ como una personalidad insustituible, Lessing es por excelencia un ícono en Alemania. Aunado a esta apreciación, a inicios del siglo XX, el académico y crítico literario, Irving Babbitt en su libro, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), sostendría que Lessing mantenía ciertas analogías con Lutero -aunque en un campo

¹⁸ Citado por Babbitt el comentario de Goethe es: "We may have another intelligence like Lessing, but we shall wait long before seeing another such a carácter." en Irving Babbitt, *The New Laokoon. An essay on the confusión of the arts*, Londres: Houghton Mifflin, 1910, p.36

distinto— por el papel que jugó en la Alemania Contrareformista.¹⁹ Si Lutero luchara contra la Iglesia discutiendo las Escrituras -comenta Babbit- Lessing, en su ataque al formalismo neoclasicista, buscaría delatar la distorsión francesa sobre las convenciones clásicas. Según Babbit, a pesar de la gran influencia de Diderot sobre Lessing, la construcción de su retórica buscaba librar a Alemania de la influencia francesa que por ese entonces imponía las convenciones pseudo-clásicas en el campo artístico, convirtiendo el verdadero espíritu del clasicismo a reglas artificiales y convenciones simples.²⁰ El texto de Lessing ofreció una de las disquisiciones más importantes de su época buscando separar la especificidad de los medios.

De este modo, si Lessing ha sido exaltado como un ‘parte-aguas’ de la teoría del arte, de igual modo, Greenberg ha sido calificado como el ‘gran gurú’ del Expresionismo Abstracto por algunos historiadores.²¹ En un modo similar, Greenberg mantiene su propia batalla y busca como es sabido el reconocimiento de la “pintura tipo americano”²² con respecto a la *academie française*.²³

[...] relacionar este sistema conceptual a las fuerzas y contextos institucionales que permitieron a la pintura Expresionista Abstracta (y sus varios defensores críticos) aparecer al mismo tiempo, esencialmente “Americanos” y también internacionalmente reconocidos como el arte

¹⁹ *Ibid*, pp.36-38

²⁰ *Idem*

²¹ David and Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The politics of apolitical painting”, en Francis Fascina, *Pollock and after: The critical debate*, New York: Routledge, 2000, p.184

²² Desde la perspectiva de algunos historiadores (en este grupo podemos citar a Eva Crockcroft, Max Kozloff, etc.), esta etiqueta probó ser menos que digna de atención a lo largo de algunos departamentos en las universidades, donde los estilos, por ejemplo, el de Noland y Olitski fueron perpetuados con todo, menos una carga de inocencia con respecto al “campo de color” como lo planteara Greenberg.

²³ Aún así, para Max Kozloff (Historiador de Arte y crítico norteamericano) “El enemigo aquí, no era la extinta Escuela de París, sino los competidores pretenciosos americanos.” Max Kozloff, “American Painting during the Cold War” en el catálogo de la exhibición, *Twenty-five years of American painting, 1948-1973: Exhibition held at Des Moines Art Center, March 6-April 22, 1973*, Iowa: University of Virginia, 1973, p. 19

dominante -para ser vistos como los auténticos herederos del Modernismo de Entreguerras Parisino y la nueva encarnación de la vanguardia.²⁴

No es ningún secreto que el Expresionismo Abstracto, como símbolo de libertad política, fue utilizado en muchas ocasiones como bandera ideológica de los fines políticos en Estados Unidos.²⁵ Como lo indica Max Kozloff en su ensayo “American painting during Cold War” (Mayo de 1973), publicado en *Artforum*, unas décadas después, en 1960 y durante la Guerra Fría, Greenberg viajaría patrocinado por su gobierno a “[...] países extranjeros con las buenas noticias del ascenso del campo de color”.²⁶

Pero aunado a este escenario socio-cultural -con todas sus implicaciones político-económicas- estos textos comparten una estrategia: Ambos pretendían ofrecer argumentos que trascendieran su contexto inmediato. Es cierto, los textos comparten un aire de tratado. A pesar de una gran separación temporal y de tener frente a sí manifestaciones artísticas que incluso podrían considerarse opuestas, aquí se argumentará que hay una relación estrecha entre ambos discursos. En sus deliberaciones, ambos autores pretendían extraer la *lógica interna* de aquello sobre lo que discutían. Al menos, los dos buscaban construir un andamiaje que les permitiera ganar piso firme con respecto a su juicio estético. Como buscaré demostrar más adelante, en su ensayo Lessing efectuó ciertas operaciones para levantar una argumentación en torno a la especificidad de los medios quebrantando la lectura predominante y la tradición sobre la producción estética que se caracterizaba por el interés en elucidar la relación establecida entre imagen y verdad. Igual que Lessing, Greenberg piensa que el artista debe de ser liberado de la disciplina y del pasado -un punto que de hecho,

²⁴ Jonathan Harris, “Abstract Expressionism and the politics of criticism” en Wood, et al., *Modern Art. Practices and debates*, New Heaven and London: Yale University Press, 1994, p.53

²⁵ Eva Crockcroft, “Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War”, en Francis Fascina, *Op. cit.*, p.154

²⁶ Max Kozloff, *Op.cit.*, p. 19

también comparte con Harold Rosenberg.²⁷ Pero ante todo, resulta pertinente retomar el puente directo que el mismo Greenberg ha establecido hacia Lessing. En *Towards...* el crítico norteamericano comenta sobre Lessing,:

En su *Laocoonte* escrito en 1760, Lessing reconoce la presencia de una confusión práctica así como teórica de las artes. Pero él vio sus efectos enfermos exclusivamente en términos de literatura, y sus opiniones sobre artes plásticas solo ejemplifican las típicas confusiones de su época. Atacó los versos descriptivos de poetas como James Thomson como una invasión del dominio de la pintura del paisaje, pero todo lo que pudo encontrar para decir respecto a la invasión de la pintura sobre la poesía fue objetar las pinturas alegóricas que requerían una explicación, y las pinturas como la de Tiziano “Hijo Prodigio”, las cuales incorporan “dos puntos necesariamente separados del tiempo en una y la misma pintura.”²⁸

Al decir de Greenberg, Lessing no hizo sino plantear dos cuestiones: señalar una confusión teórico-práctica en las artes y denunciar los efectos nocivos que producía el allanamiento de la pintura sobre la poesía. No obstante, considero que el discurso del alemán operó de manera crucial para la noción de medio que el crítico de arte norteamericano formuló. En *Towards...* Greenberg pretendió abiertamente hacer progresar las ideas de Lessing equiparando la situación de los 40's bajo un momento de confusión de las artes. Aunque evidentemente, esta forma de argumentación no fue simplemente transferida como una línea temporal continua en los escritos de Greenberg, este discurso operó como el argumento

²⁷ Harold Rosenberg, “American Action Painters”, en *Art News*, Número 51, Vol. 8, Diciembre 1952.

²⁸ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, en *The collected essays and criticism. Perceptions and Judgements*, Vol.I, Chicago: University Chicago Press, 1986, p. 37

crucial para la noción de medio que formuló. El crítico asimiló un culturalismo empírico²⁹ y una epistemología que analizaremos más adelante, pero que detenta sus rastros en la manera de construir el discurso. De entrada, al leer al crítico, es fácil encontrar en sus textos una especie de jaloneo entre los argumentos. Unos que desprenden un sentido histórico causal y otro que se construye sobre la convicción de que hay algo inherente a las artes que las hace ser lo que son por naturaleza: “La confusión de las artes resultante, por la cual las artes serviles son pervertidas y distorsionadas; son forzadas a negar su propia *naturaleza* en un esfuerzo de alcanzar los efectos del arte dominante.”³⁰ Pero más adelante concluye:

Es suficiente con decir que no hay nada en la naturaleza del arte abstracto que la obligue a ser eso. El imperativo viene de la historia, de la época en conjunción con un momento particular alcanzado en una tradición de arte en particular.³¹

En el primer párrafo el discurso da por hecho que hay una naturaleza propia de las artes. En el segundo, asegura que dicha naturaleza está dada por la historia. En el primer caso hilvana su argumento sobre la base de parejas de oposiciones tales como naturaleza versus historia. En el segundo formula un razonamiento más apegado a un materialismo histórico. Este tipo de aparentes contradicciones, evidencia el hecho de que en sus escritos, es posible detectar

²⁹ En *La vérité en peinture* Jacques Derrida señala la existencia de una semiótica moral que ata por un lado, a la *presentación* de la expresión de un interior y por otro, ata la belleza del hombre a su moralidad, formando un sistema con un humanismo que justifica la intervención de una cultura y una antropología pragmáticas en la deducción de los juicios del gusto. En este sentido, al referirme aquí a un culturalismo empírico busco comenzar a señalar el fondo en el que los discursos del crítico se desplegaban. El cuestionamiento que Derrida lanza específicamente es el siguiente: “Lo que se mantiene suspendido, es la pregunta por saber si el principio estético del puro gusto, en tanto que requiera de una adhesión universal, tiene un lugar específico que corresponde a un poder propio, o si es aún una idea de la razón (práctica), una idea de una comunidad universal unánime que orienta su proceso de idealización. Como siempre, tanto como esta idea permanezca en el horizonte, la ley moral y el culturalismo empírico se alían para dominar el campo.” Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Champs Flammarion, 2003, p. 132.

³⁰ Clement Greenberg, Vol. I, *Op.cit.*, p. 24 (Las cursivas son mías)

³¹ *Ibid*, p. 37

un sentido asumido. Una especie de 'sentido común' que, para los intereses de este trabajo, es necesario no pasar inadvertido y aclarar. Esta manera de argumentar de Greenberg es la que lleva a una pregunta central en la investigación: ¿qué implicaciones tiene que un personaje como Greenberg, ocupado en la edificación de la *pintura tipo americano*, haga uso de un modo argumentativo en el que tenga cabida la noción de *naturaleza del arte*?

Como ya se mencionó, una probable respuesta pueda ser encontrada en el hecho de ocuparse de los escritos de Lessing. Por ello, sería interesante analizar punto a punto cómo sucedió que desde la crítica de arte, las operaciones realizadas al final del neoclasicismo tuvieran esta reverberación en los trazos de la vanguardia expresionista del siglo XX.

Por lo tanto, a partir de aquí, este capítulo se ocupará en buscar en las unidades de discurso mencionadas, la construcción de la categoría de medio y en detectar las formas epistemológicas sobre las que descansa. El planteamiento del historiador alemán y su relación con la noción de medio de Greenberg ocupará gran número de páginas.

1.2. Las tres operaciones lessingnianas que Greenberg utilizó

Como se mencionó anteriormente, el recorrido histórico que Greenberg propone comienza en el momento en el cual la literatura funciona como el arte dominante que hace serviles a la pintura y a la escultura. Sin embargo, esta perspectiva proviene de una discusión del siglo XVIII y que estaba ya planteada por la fuente de su ensayo, es decir, por Lessing. *Ut pictura poësis* ("Así como la pintura también la poesía"), adjudicada como característica de la poesía, fue considerado el origen de la confusión de las artes durante el Romanticismo. Las consecuencias de tal formulación se observarían en una discusión sostenida por un grupo específico de la crítica de arte durante varios siglos. En muchos sentidos, derivada de la

inspiración creadora de Horacio en su *Ars Poetica, ut pictura* en conjunto con *poïesis*, componía la idea de “pintura poética” como una forma para describir las cualidades de la poesía.

En las siguientes páginas argumentaré sobre la discusión que Lessing avanza efectuando tres operaciones que considero de gran trascendencia para la formación de una teoría estética sobre el medio. En primer lugar, el pensador alemán sienta las bases del análisis de la obra de arte en su contexto estético. En segundo lugar, realiza una separación de los medios: Lessing pone en duda que el Libro II de la *Eneida* de Virgilio -en el que se narra la muerte de Laoconte por las serpientes de Poseidón-, sea la fuente de inspiración del *Laocoonte* de los escultores de Rodas Agesandro, Polidoro y Atenodoro. Lessing, retoma el argumento de Macrobio, quien arguye que fue el poeta Pisandro³² el que sirvió de inspiración a la obra de Virgilio, pero también a la de los escultores. En un análisis comparativo, el historiador alemán advierte las diferencias entre el poema y el conjunto escultórico. Una disertación que como veremos, luego le ofrece la posibilidad de efectuar una reflexión de tintes fenomenológicos sobre las diferencias en la forma de operación de la poesía y de la pintura e ir más allá del *Ut pictura poïesis*. La tercera operación que creo que fue fundamental es el ataque que Lessing embiste contra la obra del Conde Caylus (Anne-Claude-Philippe):³³ *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssee, et de l'Enéide de Virgile. Avec Des Observations Générales Sur Le Costume* (1757). Esta arremetida le permite dar un golpe definitivo contra los llamados “cuadros poéticos” sacados de las composiciones literarias clásicas (el sistema de valoración de las imágenes utilizado en la época).

³² Poeta épico griego del siglo VII a.c., de su trabajo sólo sobreviven fragmentos.

³³ Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels Levieux de Lévis, (París, ca. 1692 -1765).

Permítaseme abrir aquí un pequeño paréntesis para indicar que detrás de la construcción del trabajo greenbergiano, residen de una u otra manera estas tres premisas. En su forma de argumentación, en la superficie de sus discursos se pueden encontrar conexiones conceptuales importantísimas entre el trabajo de Lessing y de Greenberg. Aquí planteo que hubo una transformación en el discurso -ejecutada por Lessing- que le permitió a Greenberg formular su noción de medio. Una transformación que -como ya he dicho-, puede ser considerada a modo de la elaboración de ciertas operaciones y que tiene la trascendencia de haberle ofrecido a Greenberg la *fórmula* para construir su argumento sobre el arte de su tiempo. Y aún más -después de profundizar en estas tres operaciones lessingnianas- en las siguientes páginas, exploraré cómo estos tres argumentos le ofrecieron a Greenberg la posibilidad de realizar una ruptura en torno a la noción de medio con el discurso que venía desarrollándose en su época. Una de mis hipótesis es que el modo en que se formuló el discurso de Lessing, sirvió de manera crucial para la conformación del argumento en torno a la noción de medio greenbergiana.

1.2.1. Primera operación: Contexto estético

Décadas antes de la *Crítica del Juicio* de Kant (1790) y ya con la *Historia del arte de la antigüedad* (1764) de Winckelmann en la mano, Lessing se convierte en uno de los grandes modernos que deriva del contexto estético, un argumento sobre la necesidad de diferenciar los medios buscando su autonomía. La columna vertebral de su ensayo consiste en ofrecer una versión contraria a la asunción que Winckelmann hace respecto a la escultura del Laocoonte y el origen de ésta a partir de la poesía de Virgilio. Así, con el fin de proporcionar un estudio preciso sobre la forma de operación de los medios, Lessing efectúa su análisis a

partir de una disquisición sobre los ‘horribles’ gritos descritos por Virgilio y la expresión tallada por los escultores. Su idea consiste en derivar, de las especificidades sensibles de los medios, su correlación *lógica* con las emociones que plasmaron los artistas. Al respecto comenta:

El drama, está hecho para un retrato vivo para el espectador, entonces tal vez debería quizás conformarse más estrictamente a las leyes del material pintado. [...]Entre más cerca el actor se aproxima a la naturaleza, más son ofendidos nuestros ojos y oídos sensibles como en la naturaleza, sin duda, cuando escuchan expresiones así de dolorosas y violentas.³⁴

La sobriedad y la belleza de la tranquilidad que Winckelmann observa en el conjunto escultórico son, para Lessing, un elogio a la escultura. Pero no así, la contraposición con el movimiento de agonía y desenfreno en la *Eneida* que su coetáneo describe. Desconcertado por el ataque del historiador contra el poema, Lessing fracciona los modos operativos de cada medio, arguyendo que la calidad entre una escultura y un poema no tienen punto de referencia. Lessing encuentra que la diferencia entre el llanto en el poema y el llanto en la escultura provienen de la diferencia perceptual que ofrece cada uno de los medios (la poesía y la escultura): “¿Quién puede culpar al poeta entonces? Al contrario deberíamos de reconocerle que estaba en lo cierto al introducir el llanto, como el escultor en omitirlo.”³⁵ En su defensa por la poesía, Lessing señala una dependencia de la expresión por los medios materiales en los que pretende operar. La poesía se encuentra atada a la continuidad de los signos, uno tras otro, y la forma en que se expresan auditivamente. La manera en que el artista percibe su “objeto de representación” (en este caso el llanto), estará íntimamente ligada

³⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, London: Blackwood and sons, 1853. pp. 21-22

³⁵ *Ibid* p. 21

a su modo de expresión. De este modo, el autor del *Laoconte...* avanza la discusión al comenzar a delinear los límites de cada arte. Derivados siempre de una lógica fundamentada en la separación entre los medios -mismos que como “cápsulas” contienen una lógica y verdad material–, descartando la posibilidad de que un poema y una escultura puedan ser comparados. Arguye pues, que el llanto posee ciertas cualidades que lo hacen ser naturalmente expresado y no así, en la poesía. Hay digamos, algo intrínseco a la poesía, que le dicta su lógica material y, que cede ante la expresión del llanto, pero la hace resistente frente a otras expresiones -y lo mismo sucede con la escultura y con la pintura.

Esta manera de construcción de su discurso le permite generar una especie de “frontera *natural*” que establece las reglas del juego. Y en última instancia, empieza a atisbar bajo el pretexto de una lógica de la representación mimética y como derivación epistemológica, una idea de autonomía del medio. Esta noción será fundamental para la argumentación greenberiana en torno a dicho concepto.

Lo anterior deja el camino libre para hacer una separación entre la pintura de cuadros y la pintura poética -como solía decirse de las “imágenes” que se presentaban en la mente ante la declamación de la poesía.³⁶

1.2.2. Segunda operación: Separación de los medios

Otro de los puntos nodales que ofreció el ensayo de Lessing a la teoría de medios greenbergiana consistió justamente, en generar los ‘principios’ que justificaran una diferenciación en la forma operativa de cada uno. Pero ¿cuál fue el sistema de relaciones entre conceptos que utilizó para hacer tal operación?

³⁶ El escritor Quintiliano solía decir: “la posibilidad de las imágenes aumentan en credibilidad y permiten al lector-escucha sentir como si estas imágenes estuvieran presentes.” En Quintiliano, *Instituti oratoria*, ed. y trans. H.E. Butler, Vol.4, Loeb Classical Library, Londres: Harvard University Press, 1921, 4.2., pp. 123-124

Ante la confusión surgida por la crítica de la época y ensayos como el del conde Caylus -*Tableaux tirés de l'Illiade...*-, Lessing busca esclarecer en su texto las diferencias entre los medios, sometiendo a microscopio la forma de articulación, y la especificidad que tiene la pintura versus la especificidad de la poesía. Bajo una lupa de tintes fenomenológicos, ya desde el prefacio de su texto, procura situar la discusión como una problemática derivada de una mala lectura de los escritos de Simónides.

El poeta lírico griego, Simónides de Ceos³⁷ solía argumentar hacia el siglo VII a.c.: “la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda”. Considerado como el origen del tópico horaciano de *ut pictura poësis*, Lessing comenta:

Los antiguos, [...] redujeron el decir de Simónides, al efecto producido por las dos artes, sin el punto débil de poner énfasis en el hecho, que a pesar de la perfecta similitud de sus efectos, las artes en sí mismas difieren ambas en los objetos y los métodos de su imitación, ὑλη και τροποις μιμησεως.³⁸

Lessing levanta aquí una tesis que sostiene que la materia está subordinada al método de imitación propio de cada medio, es decir, “la materia bajo el modo de la mimesis” (ὑλη και τροποις μιμησεως). Como uno de los últimos y más grandes formalistas aristotélicos, Lessing toma por sentado el presupuesto de racionalidad que dicta que el *orden de la naturaleza* es la base para la identificación de un *fin natural* definiendo lo que es bueno para cada cosa. Pero el historiador alemán lleva todavía más lejos el argumento planteándose la posibilidad de un modo de imitación correspondiente y restringido para cada arte, i.e., esbozando una teoría de la especificidad de medio. En primera instancia, la obra debe a su modo de mimesis, su expresión material. El artista está sujeto a su objeto y a su método de

³⁷ Yulis, en la isla jónica de Ceos, actual Kea, circa 556 a. C. - Siracusa, circa 468 a. C.

³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Op.cit.*, pág. IX (“la forma bajo el modo de la mimesis”)

imitación. Supeditado a él y, desde dicha plataforma -o condición-, debe lograr sus efectos.

Más adelante Lessing agrega:

Esta crítica superficial ha engañado parcialmente a los mismos virtuosos. En poesía, una debilidad por la descripción, y en pintura, una extravagancia por la alegoría, ha incrementado el deseo de hacer de una, una pintura hablante sin realmente saber que se puede o debe pintar, y de la otra un poema mudo [...]³⁹

El autor pretende “captar” la esencia a partir de la descripción de la poesía que demuestre que el acto perceptivo de ésta difiere profundamente del de la pintura. La manera argumentativa que utiliza el poeta consiste en identificar el medio con el que se activa la poesía: “el medio del que se sirve [...] las palabras”.⁴⁰ La pintura poética es algo que va haciéndose en el transcurrir de su declamación. En cambio, la pintura de cuadros yuxtapone, conjunta un todo de una vez, la vista aprehende *el cuadro como un todo*. El poema sucede: “Homero no pinta el escudo como algo que está ya listo y terminado sino como algo que está haciéndose.”⁴¹ El cuadro es la síntesis de un momento, es un punto fijo que sobrevive el paso de los minutos y acontece instantáneamente. Su contra parte, la poesía es un transcurrir que hay que beber poco a poco, funciona en el paso de una palabra tras otra, marcando un ritmo de absorción. La poesía se desarrolla en la duración del tiempo mientras que la pintura es simultánea. El poeta puede pintar acciones y todo a cuanto refiera. Incluyendo la categoría de belleza como una acción. La belleza de Helena no puede ser transmitida sino en términos de acción, es decir, convocando su belleza a la acción. De este modo, Lessing fundamenta su tesis en la distinción de los términos espacio-percepción, tiempo-percepción. Así, a la pintura le

³⁹ *Ibid.*, p. X

⁴⁰ *Ibid.*, p. 101

⁴¹ *Ibid.*, p. XVI

corresponde tratar con los objetos, mientras que la poesía con las acciones. La pintura llama a su encuentro una *unidad* por la posibilidad de comprender a un cuerpo, mientras que la poesía toma parte de éste, únicamente al darle una forma concreta a través de la descripción. No puede mostrar, en este sentido, cuerpos completos como lo hace la pintura.

No traeré a cuenta en apoyo a este hecho que, en las grandes pinturas históricas un sólo momento del tiempo es siempre, de alguna manera, extendido, y que tal vez ninguna pieza, muy rica en figuras, pueda ser encontrada, en la cuál cada personaje tiene exactamente el movimiento y las actitudes propias de él en un momento particular. La posición de algunos pertenece a un punto precedente en el tiempo, que a otros en uno más tarde.

42

De este modo, desde mi perspectiva, la de Lessing es una tesis sobre la especificidad de medio de corte aristotélico -que establece una forma de disertación basada en el ejercicio de poner de manifiesto las leyes de la naturaleza- pero, donde se resuelve un pensamiento fenomenológico que, por lógica, define la temporalidad inherente a los fenómenos, justamente emanados de la exégesis de su materialidad. Es decir, Lessing establece una relación de fundamento, de coexistencia entre la materialidad de cada arte y su tiempo de expresión: “Los objetos que trascienden unos a otros, o cuyas partes sobrepasan en tiempo, son acciones. Consecuentemente las acciones son los temas característicos de la poesía.”⁴³ Esta misma manera argumentativa de que cada medio posee una *naturaleza* puede relacionarse con la idea de Greenberg. En el mismo texto de *Towards...* el crítico afirma: “El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o la literatura no pueda ser

⁴² *Ibid.*, p. 110

⁴³ *Ibid.*, p. 91

reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma.”⁴⁴ La verdad por tanto, está ‘contenida’ en las cosas en sí mismas y de ellas se desprende su *naturaleza*.

1.2.3. Tercera operación: La temática

Finalmente, la obra del Conde de Caylus ofrece a Lessing la facilidad de exponer y cuestionar un sistema de valor utilizado en la época: la de extraer (*tirer*) composiciones pictóricas de los llamados “cuadros poéticos”. Dado que, de las tres operaciones que he mencionado ésta es la más importante por su trascendencia en la configuración de la noción de medio para Greenberg, este punto está derivado a su vez en dos argumentos principales que el poeta alemán utiliza para desmontar la temática. Cabe mencionar también, que el segundo análisis, pretende acercar la discusión a los problemas greenbergianos. Es decir, en este apartado procuro entretejer poco a poco, las discusiones de Lessing y mostrar su impacto en las ideas de Greenberg.

1.2.3.1. Pintura de cuadros y pintura poética.

A partir del conde de Caylus, Lessing retoma diversos pasajes de la *Ilíada* para esbozar la controversia y elaborar un argumento que “desarticule” el ya citado, enredo neoclásico (*ut pictura poësis*). Antitético del poeta, el conde vendrá a otorgar las premisas sustanciales para deshacer el nudo antiquísimo de la *mutua predicatio*. Puntualmente el poeta descompone el argumento central de la obra *Les tableaux tirés de l'Illiade...* y específicamente, la parte

⁴⁴ Clement Greenberg, “Vanguardia y Kitsch”, en *Arte... Op.cit.*, p. 18

dedicada al libro IV de la *Ilíada*, misma que el conde encuentra “[...]completamente inútil para la pintura”⁴⁵ pero aún así rica en “pinturas poéticas”.

En su escrito, el conde observa que la “segunda *naturaleza*” de Homero consiste en ser el más grande de todos los “pintores de palabras”.⁴⁶ Cita Lessing que el paradigma bajo el cual opera el argumento del conde y que expresa que la “[...]entre más [el pintor] siga al poeta en cada detalle, más cercano su trabajo se aproximará a la perfección”⁴⁷, es una “[...]mera confusión de los dos tipos de imitación[...]”,⁴⁸ a decir, la pintura y la poesía. Comenta que aceptar que la pintura es meramente una copia exacta de los mismos detalles o “toques” que la poesía realiza es degradar la pintura. De este modo, Lessing propone hacer una distinción entre la “pintura de cuadros” y la “pintura poética” –como se denominan. Procede entonces a distinguir la factura de la pintura como aquella que descansa en la ejecución, mientras que la poesía lo hace en la invención. Y es que la principal razón de su escrito, argumentaba el conde Caylus, consistía en un intento por generar un marco de crítica de la pintura de cuadros como derivación de la pintura poética. Pero la polisemia de la palabra “cuadro”, arguye Lessing, es insuficiente para dar cuenta del modo de operación de la poesía. Así, contra la postura que confunde a la pintura y a la poesía, objetaba:

Si entonces fuera cierto que un poema, no en sí mismo pintoresco, pudiera ser rico en temas para un artista, mientras que otro, altamente pintoresco, podría no producirle nada, eso pone fin a la teoría del Conde de Caylus, de

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 86

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ *Ibid.*, p.79 “Esto es confundir los dos tipos de imitación mencionados arriba.”

que la prueba de un poema es su habilidad para el artista, y que el rango del poema debería depender del número de pinturas que ofrece al pintor.⁴⁹

Ante la propuesta del conde por evaluar la calidad de un poema por el número de cuadros pictóricos que suscitará, Lessing se ve obligado a argumentar que “[u]na pintura en poesía no es necesariamente una que pueda ser transferida al caballete.”⁵⁰ La poesía no será valorada por el número de cuadros que despierte en los pintores, así como la pintura no será medida por las exigencias de una buena obra literaria. Su cuestionamiento queda planteado de la siguiente manera:

Si las obras de Homero se hubieran perdido completamente, si de La Ilíada y de La Odisea no nos quedara más que una serie de cuadros [...] ¿podríamos, a partir de estos cuadros —aunque fueran debidos a la mano del mejor de los maestros—, hacernos la idea que hoy tenemos, no digo ya del poeta en todas sus dimensiones, sino simplemente de su talento pictórico?⁵¹

Queda aquí sentada una de las principales aportaciones del poeta para la teoría de medios greenbergiana, a decir, la separación entre la imagen y lo que hoy identificamos abiertamente como, lenguaje. La imagen entendida como lo pictórico y el lenguaje como lo narrativo o la temática. Un resumen actualizado de este punto sería decir que lo propio del lenguaje no corresponde a lo que es propio de la imagen y por ello, no puede ser valorado uno en función del otro. Como vimos, esas características de propiedad quedarán relacionadas con una lógica interna fundamentada en el área del campo perceptivo (espacio-tiempo). Con esta idea en mano, Lessing socava la teoría clásica de la imitación y busca redefinirla por las cualidades materiales específicas. Si bien, Lessing parte de una

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87

⁵⁰ *Ibid.*, p. 88

⁵¹ *Ibid.*, p. 83

disquisición sobre el Laoconte para realizar un análisis del medio, Greenberg transfiere, como se vio, este mismo campo de percepción en su historia del arte. En *Towards...* comentaba “[...] por la relativa accesibilidad y movilidad del medio físico después de su invención, la pintura ha volteado la mayoría de su energía creativa y codicia hacia la literatura.”⁵² Greenberg adopta este empirismo y señala que la literatura funciona como el arte dominante que, al trasladar “su modo de *representación natural*” a la pintura y a la escultura, las convierte en artes “fantasmas” y “víctimas de burla”.⁵³ Hay en su perspectiva una especie de rebajamiento jerárquico al adoptar el modo de representación de un medio que no le es propio.

1.2.3.2. El tema no es fundamento de la pintura

Como vimos en el punto anterior, Lessing efectúa una operación que consiste en desbaratar el sistema de valoración de los medios. El sistema de relaciones que definía hasta entonces el régimen de los objetos dentro del arte. Pero vale la pena detectar cómo es que logra dar punto final a este “problema”. El tema, según Lessing, será sacrificado irremediabilmente si la expresión de la pintura así lo requiere. Disposición y expresión, o en otras palabras, la ejecución se encuentra como lo específico de la pintura. “Al percibir que la invención nunca podría ser su punto fuerte, sino que su fama debe residir principalmente en su ejecución, dejó de ocuparse de lo que fuera que fuera su tema [...]”.⁵⁴ De este modo, al decir de Lessing, el tema debe quedar descartado y en cambio, lo que debe guiar al pintor es la ejecución - concepto que, en su mismo discurso, luego adquiere el sentido de expresión. Si ésta se ha sacrificado en favor del tema, entonces el espectador tomará distancia de la obra frente a la

⁵² Clement Greenberg, “Towards a newer Laocoon” en Vol.I, *Op.cit.*, p. 24

⁵³ *Ibid.*, p.25 (“ghosts and stooges”)

⁵⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Op.cit.*, p. 73

que se encuentra y endurecerá su juicio para darse cuenta que la ejecución ha fallado. Por lo tanto, al pintor no se le demanda una gran invención o profundas novedades sobre su tema. Hay aquí una cuestión crucial, la temática queda supeditada a las necesidades de la ejecución. Desde ahora, la pintura ya no tratará de narrar nada, sino de ejecutar. En este sentido, aquí podemos formular que ya desde el discurso de Lessing, se está anunciando que la temática desvía a la pintura de su *fin natural*.

Greenberg utilizará el mismo argumento, no sólo para referirse a la pintura de los siglos XVII y XVIII, sino para justificar el desapego de la representación por parte de los pintores abstractos.⁵⁵ Para abordar su posición con respecto a la temática, Greenberg alude a los planteamientos de Babbit distinguiendo la literatura como el arte dominante de estos siglos. Puntualiza que uno de los efectos de ello, fue que la pintura y la escultura transfirieron la importancia del medio al énfasis en la temática. El objetivo era trasplantar los efectos poéticos y toda derivación de las propiedades del arte literario a la visualidad material de las otras dos. Del mismo modo, la pintura Romántica del siglo XIX sucumbió a la mentalidad del racionalismo y del científicismo que lo llevaron a exigir “imitaciones realistas”. Así, el crítico norteamericano considera que la temática estorba a la pintura y es necesario eliminarla.⁵⁶ A Greenberg le molestaba que el esfuerzo pictórico estuviera dirigido al efecto narrativo de las ideas, por considerarlo ajeno al medio de la pintura, como una subyugación e invasión de la poesía en el terreno de la imagen. Explica entonces:

⁵⁵ Como ya se mencionó antes, el cambio de paradigma, respecto a la pintura como ejecución, era una discusión seguida por varios. Rosenberg decía que la pintura era el acto de hacer una pintura, y como tal tenía su precedente sobre aquello que las líneas, colores o imágenes aparecieran en el objeto resultante. En Harold Rosenberg, *Op.cit.*, p. 39

⁵⁶ En este respecto muchos Expresionistas Abstractos desacuerdan con Greenberg (Rothko, Newman, etc.) Rothko, por ejemplo, aseguraba: “Aquellas personas que menosprecian la importancia de la temática no son menos culpables de desmembrar el cuerpo del arte, que aquellos quienes colocan los elementos plásticos en una posición secundaria a éstos de la temática.” En Mark Rothko, *The artist's reality: philosophies of art*, New Heaven and London: Yale University Press, 2004, p.79.

[...] las artes serviles pueden ser mal manejadas en este sentido cuando han alcanzado tal grado de facilidad técnica que les posibilita pretender disimular sus medios. En otras palabras, el artista debe haber ganado tal poder sobre su material como para aniquilarlo aparentemente en favor de la ilusión.⁵⁷

Lo que le hace a un arte ser “servil” es la persecución de la ilusión como objetivo final. La disimulación del medio implica una facilidad técnica por un lado, y la cancelación u opacidad del medio en favor de la ilusión, por otro. Pero también implica un efecto servil o un rebajamiento que consiste en olvidar el medio de la pintura.⁵⁸ Cuando Greenberg plantea la situación de la pintura de los siglos XVII y XVIII, reafirma lo que Lessing identificaría siglos antes en los pintores clásicos, a decir, que la pintura se encontraba “alejada” de su “verdad” y de su “origen”. En Lessing la belleza hace olvidar a los artistas que deben su verdad a la ejecución, i.e., a la expresión (sin importar si esta es bella o no). De la misma manera, en el caso de Greenberg, la temática “distrae” a los artistas de la verdad que encierra el medio:

Todo el énfasis es alejado del medio y transferido a la temática. Ya no es una cuestión siquiera de imitación realista, desde que se toma por sentado, sino de la habilidad del artista para interpretar una temática para efectos poéticos, etcétera.⁵⁹

⁵⁷ Clement Greenberg, “Towards a newer Laoccon” en *The collected essays and criticism*, Vol.I, *Op.cit.*, p.24: “...subservient arts...have reached such a degree of technical facility as to enable them to pretend to conceal their mediums. In other words, the artist must have gained such power over his material as to annihilate it seemingly in favor of illusion.”

⁵⁸ Como bien lo señala Ann Eden Gibson en su libro sobre Expresionismo Abstracto “Muchos personajes influyentes en el mundo del arte encontraron esta aproximación agradable y consideraron los valores ópticos superiores a las aproximaciones literarias por décadas.” Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Heaven and London: Yale University Press, 1997, p. 190

⁵⁹ Clement Greenberg, “Towards a newer Laoccon”, Vol.I, *Op.cit.*, p.25

La vanguardia buscaría evitar la temática (*subject matter*), con la intención de "... escapar de las ideas que estaban infectando las artes con las luchas ideológicas de la sociedad".⁶⁰ La migración de la bohemia -"... el santuario para el arte, del capitalismo"⁶¹-, tuvo por objetivo la oposición de la vanguardia a la sociedad burguesa. "Aparecen el "arte por el arte" y la "poesía pura" y el tema o contenido se convierten en algo de lo que hay que huir como de la peste."⁶² Pero ¿cuál podría ser el problema de la temática?

Esta investigación sostiene que lo que resulta "estorboso o molesto" con respecto a la temática es que está ligada a la narrativa. Cuando Greenberg analiza esta cuestión más específicamente, asegura: "[...] la vanguardia vio la necesidad de escapar de las ideas, las cuales estaban infectando las artes con luchas ideológicas de la sociedad. Las ideas empezaron a significar temática en general."⁶³ Según Lessing, el tema es completamente secundario para la pintura, Greenberg acordaba con el poeta alemán en este sentido. Desde la perspectiva de ambos autores, el tema parece generar una especie de "partición" o "división" de la unidad artística. Es decir, la temática rompen con la unidad de la obra, alejándola por tanto, de su *origen*. Si se analiza con detalle salta a la vista que este *origen* no es otro sino el medio y su "pureza" –en el discurso del crítico norteamericano. Por tanto, para ambos, la temática es lo primero que debe salir de las prioridades de la pintura. Después de señalar que la belleza solía ser el fin último de la época clásica, Lessing comenta: "Como se ha observado ya, el arte, en los tiempos modernos, ha ensanchado sus límites [...] la belleza

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39

⁶¹ *Ibid.*, pp.38-39

⁶² Clement Greenberg, "Vanguardia y Kitsch", *Op.cit.*, p. 18

⁶³ Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", Vol.I, *Op. cit.*, p.28: "... the avant-garde saw the necessity to scape form ideas... Ideas came to mean subject matter in general." Y puntualiza la diferencia entre contenido y temática diciendo: "Temática como distinción del contenido: en el sentido de que cada obra de arte debe tener contenido, pero esa temática es algo que el artista tiene o no en mente cuando está trabajando."

sólo forma una ínfima parte; su primera ley es la *verdad* y la expresión.”⁶⁴ Y como tales, verdad y expresión se encuentran en la “interioridad” de la *lógica* del medio.

El argumento de Lessing se suma a la epistemología aristotélica en este punto.⁶⁵ La expresión, la ejecución, la disposición, son todas constituyentes de la forma y propias a su vez de la pintura. Es importante notar que se deriva un proceso que teleológicamente está orientado a desarrollarse de un modo racional y tendrán un resultado de orden inteligible que por deducción podrá ser identificado. Así, toda concepción está limitada por su condición material. Es decir, la forma de expresión de cualquier arte, estará determinada por la materialidad de su medio. Cabe preguntarse si ¿son tan distintas la temática y la belleza desde su función como distractores del medio? ¿Y qué implicaciones resguardan tales ideas?

1.3. ¿Medio o finalidad?

El ejercicio de Lessing es evidentemente –y como el subtítulo de su libro lo indica: *An essay on the limits...*-, un ejercicio de delimitaciones que encarnan un gusto enorme por las fronteras. Así que uno podría seguir de frente en este relato sin distinguir las razones por las cuales fue necesario construir una categorización de este tipo. En este sentido, es obligatorio observar que la textura del ensayo de Lessing es también y paradójicamente, un ejercicio de liberación. Libertad obtenida con respecto a la finalidad del arte. De hecho, el pináculo del discurso modernista greenbergiano –en defensa por la autonomía del arte-, fue posible sólo después de la desarticulación del dispositivo medio-finalidad que se planteara sobre la edad

⁶⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Op. cit.*, p.20

⁶⁵ Sus dos trabajos principales, éste -el del *Laokoon...*- y *Dramaturgia* de Hamburgo descansan en la tarea de distinguir entre lo verdaderamente clásico y los pseudo-clásico, discriminando entre el verdadero y el falso Aristóteles.

clásica y en el marco del pensamiento ilustrado del siglo XVIII. Desde su juicio, el artista griego:

Se limitaba estrictamente a la imitación de la belleza. El artista griego no representaba nada que no fuera bello. Incluso la vulgaridad hermosa, la belleza de tipos inferiores, la copiaba solo incidentalmente para practicar o como recreación.⁶⁶

En este párrafo está claro que Lessing observaba como fin para los maestros de la antigüedad -como el los llama-, la belleza. Más adelante dice:

Lo que tal vez no pinta, lo deja para ser imaginado. [...] Ese acuerdo era en realidad un sacrificio a la belleza; un ejemplo para mostrar, no como la expresión puede ser llevada más allá de los límites del arte, sino cómo debería estar sujeta a la primera ley, el arte de la belleza.⁶⁷

En contra parte, Lessing observa sobre el modernismo y su cambio por la finalidad:

Pero, como ya se ha observado, el mundo del arte se ha ampliado mucho en los tiempos modernos. Sus imitaciones tienen permitido extenderse sobre toda la naturaleza visible, de la cual la belleza constituye sólo una pequeña parte. *Verdad y expresión* son tomadas como su *primera ley*. De la misma manera que la naturaleza siempre sacrifica la belleza ante los fines más altos, así el artista debe subordinarlo a su propósito general, y no perseguirlo más allá de lo que la verdad y expresión lo permiten. Suficiente como para que la verdad y la expresión conviertan lo que es feo en la naturaleza en una belleza de arte.

⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Op. cit.*, p. 8

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13

Permitiendo que esta idea pase sin retos al presente, para lo que sea que valga; ¿no hay otras consideraciones independientes las cuales deberían sentar límites a la expresión y prevenir al artista de elegir la imitación el punto culminante de cualquier acción?

El único momento del tiempo al cuál el arte debe confinarse a sí mismo, nos permitirá, creo yo, tales consideraciones.⁶⁸

Como vemos, Lessing plantea el sistema de valores utilizado por sus contemporáneos, pero aún así lo cuestiona. En su recuento histórico, ofrece en diversos pasajes de su ensayo los cambios por los que han transitado la dualidad medio-fin. A la vez, realiza una comparación sobre el fin del arte de los artistas griegos versus los tiempos modernos y su postura individual. Por un lado, el poeta restringe la discusión de la belleza a la esfera del arte - cuando asegura que la belleza del arte no es la de la naturaleza. Una restricción formal que se ocupa de delimitar la belleza a la belleza de arte. Y por otro lado y como consecuencia directa, el modernismo, bajo la mirada de Lessing, supone además una naturaleza de la belleza de arte. Lo bello artístico, versus lo bello natural. Un esquema de valores donde verdad y expresión son puestas en juego con su fin. A decir: “Como la naturaleza siempre sacrifica la belleza para más altos fines, así el artista debería subordinar su propósito general y perseguirlo más allá de lo que la verdad y la expresión lo permiten.” Pero sobre todo y más importante, Lessing plantea que el “arte debe confinarse a sí mismo” sentando las bases para el discurso kantiano sobre la autonomía del arte.

Inmediatamente después de hacer estas observaciones, el poeta se pregunta: “¿no hay otras consideraciones independientes las cuales deberían sentar límites a la expresión y

⁶⁸ *Ibid.*, p. 16

prevenir al artista de elegir la imitación el punto culminante de cualquier acción? // El único momento del tiempo al cuál el arte debe confinarse a sí mismo, nos permitirá, creo yo, tales consideraciones.” Lessing delimita la expresión a su congruencia material. Sabe que la respuesta de lo artístico debe encontrarse dentro de sí mismo. La especificidad del medio queda fundamentada aquí, como un confinamiento, una inflexión y una reflexión. Para retomar lo que se dijo anteriormente: el modo en que el artista perciba su objeto derivará en la forma de su arte.

1.3.1. El desecho de las convenciones

Más de diez años después de la publicación de “Towards...”, en 1955 Greenberg publicó su ensayo “Pintura tipo Norteamericano” en el *Partisan Review*. En éste afirmaba lo siguiente:

Parece una ley de la modernidad –pues se aplica a casi todas las artes que permanecen *auténticamente* vivas en nuestro tiempo– que las convenciones *no esenciales* para la viabilidad de un medio artístico se desechen en cuanto son detectadas.⁶⁹

Pero esta perspectiva no era exclusiva de Greenberg, en el intercambio mantenido por Michael Fried y T.J. Clark el primero argumenta: “[...] no es algo irreducible. Más bien, es la tarea del pintor *modernista*... descubrir esas convenciones, las cuales, en un momento dado, por sí mismas son capaces de establecer su trabajo de *identidad* como pintura.”⁷⁰ Es decir, lo *común* en estos discursos es asumir un sentido: el *hecho* de que el arte tenga esencia,

⁶⁹ Clement Greenberg, “Pintura << tipo Norteamericano>>” en Clement Greenberg, *Arte y Cultura: Ensayos críticos*, Buenos Aires: Paidós Estética 32, 2002, p. 235 (Las cursivas son mías)

⁷⁰ T.J. Clark, “How modernism works: A response to T.J. Clark” en Francis Fascina, *Op.cit.*, p. 69 (Las segundas cursivas son mías)

identidad, etc. Frente a estas posturas, no está de más preguntarse ¿Qué es lo que le permitía discernir teóricamente a críticos e historiadores qué era lo “esencial para la viabilidad de un medio artístico”? ¿qué y quién(es) definía(n) una convención? ¿como se ‘decidía’ cuándo la convención ya había alcanzado su ciclo para ser desechada?

Regresemos al poeta alemán. En Lessing, el desecho de las convenciones -una de las postulaciones greenbergianas— es un punto fundamental para avanzar la discusión de medio y finalidad. Como veremos abajo, lo enunciará como “dejar de lado las convenciones”. La disquisición lessingniana que postula el sometimiento de la pintura y la poesía a su materialidad es decisivo. No es el tema de lo que trata la pintura, ni de cuadros poéticos de lo que trata la poesía, es el entendimiento sobre cómo discurre cada una teleológicamente, en sus posibilidades espacio-temporales, en su ofrecimiento perceptual a sus observadores. El análisis que realiza en el capítulo V del *Laocoonte...*, Lessing explica cómo el Laocoonte de Agesandro, et. al., se deriva del conocimiento del autor sobre el medio en el que trabaja y por ejemplo, cómo hubiera resultado en detrimento de la composición plasmar a Laocoonte con ropas, independientemente de la falta de lógica o su parecido con la historia original. O dicho de otro modo, este apartado concluye en la posibilidad de separar el arte de la verdad. En estas líneas, el autor construye un tratado acerca de la autonomía del arte, realizando una operación de varios pasos: en primer lugar, suscribe las posibilidades de la forma en la materia; en segundo lugar, tiende un relación lógica aristotélica y de causa-efecto entre las posibilidades de la expresión artística y la forma específica bajo la cual esté operando; finalmente, disloca a la belleza del arte de la belleza natural, confiriendo un área autónoma al arte, donde deban de ser debatidos los problemas de cada uno por separado. Lessing cierra este capítulo argumentando sobre la decisión tomada por los escultores en su Laocoonte:

Como en el caso del llanto, sacrifica la expresión a la belleza, aquí sacrifica las convenciones a la expresión. Convenciones, que de hecho, eran sostenidas por un pequeño grupo entre los antiguos. Ellos sentían que el arte, en el logro por la belleza, su verdadero fin podía dejar de lado totalmente las convenciones.⁷¹

Entendidas como normas o prácticas que respondían a sus precedentes o a la costumbre, las convenciones referían en el discurso de Lessing precisamente a lo que hubieran referido en el discurso de Greenberg. Es decir, son entendidas como lo que podía considerarse innecesario en los modos de representación, en la representación misma o en los elementos que rodean a éstos.⁷² De acuerdo con Babbitt la lectura de Lessing sobre Aristóteles:

Lessing, que está interesado solo en la pintura de acción humana, y no en la acción humana ordinaria como tal, sino en el ideal de acción en el sentido aristotélico de la palabra ideal, que es, la acción de la cual *todos los detalles irrelevantes son eliminados y en lo que todo es subordinado y relacionado en conjunto. [...] Él se siente impaciente de todo aquello que no ayuda a la unidad y la convergencia hacia el efecto total.*⁷³

La operación que Lessing ejecuta es la mezcla de una investigación lingüística precisa y la teoría aristotélica. Sin embargo, catalogado como ortodoxo y formalista por Babbitt, lleva la consistencia lógica de Aristóteles a momentos, que para el historiador resultan impracticables,

⁷¹ *Ibid.*, p. 41

⁷² Cuando Lessing se refiere las convenciones en los escultores comenta: “La convención, de hecho, fue mantenida como una minucia entre los antiguos. Ellos sentían que el arte, en su persecución por la belleza, podría disculparse con todas las convenciones en conjunto.” (Gotthold Ephraim Lessing, *Idem.*) y más adelante en su discusión sobre la representación de Marte asegura: “¿Cómo podría la pintura distinguir la forma del cuerpo de una deidad de la forma del cuerpo de un ser humano, que nuestros ojos no deberían ser ofendidos al observarlos actuar sobre diferentes leyes de movimiento, peso y equilibrio? ¿Cómo sino por signos convencionales, como un par de alas o una nube?” (*Ibid.*, p.213) De hecho, Lessing estaba ya “discutiendo” la idea kantiana sobre la vestimenta en la estatuaria. Pero de esto, se hablará más adelante.

⁷³ Irving Babbitt, *Op.cit.*, p.45 (Las cursivas son mías)

pero que luego resultaron fundamentales para la noción de medio forjada por Greenberg. Es revelador que una de las grandes críticas de Babbitt a Lessing consiste en que puede volcarse en una discusión sobre el conflicto que ha producido la invención de la pintura al óleo, dado que distrae al pintor del fin último del cuadro. Dice el historiador de arte:

Lessing va a decir que aunque él prefiere al pintor de paisaje que al pintor histórico, quien no dirige su propósito principal hacia la belleza, sino que está dispuesto a desplegar su inteligencia en una mera expresión sin subordinar esta expresión a la belleza.⁷⁴

Si bien, lo ideal aristotélico se vuelve en Lessing el exceso, es una radicalidad que le permite someter el fin al medio y hacer una distancia prudente de los ideales neo-clasicistas de su época.⁷⁵ Ya en el siglo XVIII se está hablando del desecho de las convenciones y del sometimiento de la temática o la belleza a la expresión; premisas que son angulares en el texto del crítico de la “pintura tipo norteamericano”. Pero no sólo eso, al establecer la posibilidad de que el arte se confine a sí mismo para encontrar su propia naturaleza, Lessing abre la oportunidad de pensar el medio como fin en sí mismo. Es decir, su pensamiento remite al encuentro teleológico de la materia.⁷⁶ Y esto, serán sin duda las bases de los postulados ofrecidos en “Towards a newer Laoccon”. Desde la perspectiva de la historiadora del arte Nancy Jachec, Greenberg argüía que el objetivo principal de la autocrítica del arte moderno, el

⁷⁴ *Ibid.*, p.47

⁷⁵ Según Babbitt: “Lessing tiene poco del temperamento de Longino, y no suficiente de la nueva sensibilidad del siglo XVIII para ser dominado por éste. Lo que encontramos en el “Laocoonte” no es primariamente un llamado al gusto y el sentimiento, sino una mezcla de la teoría aristotélica y una búsqueda lingüística precisa y de libros antiguos”. Irving Babbitt, *Ibid.*, p.43

⁷⁶ En palabras de Babbitt: “Nadie interpreto más enérgicamente la gran frase de Aristóteles: *The end is the chief thing of all*” Irving Babbitt, *Ibid.*, p.45 Una frase que puede localizarse en la *Poética* de Aristóteles literalmente como “El fin es lo más importante de todo”, Aristóteles, *Poética*, 1450a).

cual era enteramente empírico y, en absoluto era un caso para la teoría, era determinar el trabajo irreductible de la esencia del arte y hacer una separación entre las artes.⁷⁷

Como vimos, desde una posición aristotélica, en el *Laokoon...* de Lessing la estructura expositiva consiste en un análisis que separa la pintura y la escultura como dos fenómenos diferentes. Acusado de formalista por Babbit, la designación le viene por entregarse a la obsesión del estudio de una lógica material de la obra. Lessing se dedica a dismantelar las “reglas artificiales” para encontrar, con ayuda casi absoluta de la *Poética* de Aristóteles, lo *verdaderamente* clásico. Pero, como hijo de la modernidad, en Lessing el funcionamiento de la racionalidad -desde una perspectiva *moderna* y no aristotélica- está supeditado primero que nada, a la *autonomía*. Del mismo modo, las expresiones que han acusado a Greenberg de formalista,⁷⁸ provienen del sentido histórico que imprime sobre las formas de expresión del arte, donde la materialidad gobierna la noción del medio y llevado más lejos, la noción misma de obra artística pero igualmente, comprende su argumento sobre la autonomía -el carácter instrumental de la racionalidad.

1.4. El programa

Lessing desplazó el campo de la estética a un campo sobre el cual se extendería el argumento de la autonomía del arte y la especificidad de los medios. Realizó la separación inaugural entre el lenguaje y la imagen. Con Lessing quedó inscrito que la manera en que transcurre inteligiblemente la pintura difiere de la poesía. Su análisis ofrece la elaboración de

⁷⁷ Nancy Jachec, “Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg”, en *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 21, No. 2, 1998, p.131

⁷⁸ En su libro *Abstract Expressionism: Other Politics*, Eden Gibson señala el rol que las ideas de Greenberg jugaron al declarar la centralidad de los valores ópticos (la delimitación de la planitud, el color en la pintura y la forma en escultura) sobre la literalidad (entendida como las asociaciones a la historia, la política y la biografía). Esto, señala, fue una de las razones por las cuales Greenberg fuera catalogado como formalista por sus opositores. Ann Eden Gibson, *Op. cit.*, p. xvii

una fenomenología, es decir, emplaza una lógica del predeominio del medio sobre el fin. O, dicho de otro modo, se plantea un nuevo sistema de relaciones de conceptos en el que la dicotomía: temática-medio; podría leerse igualmente como: forma–contenido, vehículo–mensaje o medios–fines; todo esbozado jerárquicamente en su ensayo. El sistema de expresión artística en Lessing funciona si y, sólo si, no se violenta la forma –que debe ser– efecto inminente de su materialidad. Pero no sólo eso, sino que antes, la forma habría sido denominada como el vehículo -de la temática–, y ahora, desde la perspectiva de Lessing, aparece situada en el campo del medio -como expresión. Una operación que consistió básicamente en deshacer la bipolaridad entre el medio y el fin, empalmándolos en un binomio que podría ser descrito como “medio = verdad”. Lugar donde todo queda subordinado a una epistemología de la materia -una de las propiedades de lo inteligible–, con la que se trabaja.

La pintura debe encontrar “su” belleza, una estética independiente de la belleza propia de la naturaleza, es más, tiene su propia belleza natural y específica, propia de su medio (y lo mismo pasa con la poesía, la música, la escultura...). De esta forma, sólo al confinarse a sí mismo, cada arte descubre la lógica temporal e inteligible de su materialidad y es así como puede expresarse de manera universal -ya hablaré de esto más adelante. En suma, Lessing se deshace de la relación tradicional de medio–fin, convirtiendo la naturaleza específica del medio en el propósito primordial de cada modo de expresión, es decir, convierte al medio en fin en sí mismo. Como se vio, para Greenberg cada arte debe confinarse a sí mismo. Así, llevado a su último extremo, esta teleología, le permite establecer la diferencia entre el arte bueno y el malo; misma que consiste en la distinción entre “[...] aquellos valores que se encuentran sólo en el arte y los valores que se pueden encontrar en cualquier parte.”⁷⁹

⁷⁹ Clement Greenberg, “Avant Garde and Kitsch” en Vol.I, *Op. cit.*, p.15

Así, estamos frente a un conjunto de reglas que poco a poco se van delineando en una práctica discursiva con valores bien establecidos. El discurso del crítico norteamericano está en relación directa con una estructura formal que acoge en su unidad discursiva bajo la caracterización del concepto de medio.

Finalmente, es necesario señalar que una de las anotaciones importantes para este tema de investigación, es comprender que ante todo, Lessing escribe un programa en el que la relación imagen y verdad queda desmembrada. El poeta expone un tratado que especifica las operaciones resultantes del análisis fenoménico de las diferentes disciplinas artísticas. Al tiempo que ordena las unidades mediáticas dentro del tratamiento de las artes, asignando a cada una un valor dentro de la formación del discurso que las distribuye sistemáticamente. Desde Lessing, cuando se habla de significación natural, ésta está *lógicamente* referida al medio. No es una significación que provenga del contenido, la temática o lo pintoresco⁸⁰ en un cuadro, sino de la significación de la forma, el vehículo, el medio. De aquí en adelante, la significación de lo verdadero -si es que hay alguna-, estará trazada en el terreno del medio. Greenberg toma los principales postulados de Lessing y busca establecer una continuidad lógica a las operaciones realizadas en su escrito. Como ya se dijo la representación estaba ligada a la temática y a su naturaleza respondía su modo de representación (en Greenberg mencionado como identidad). Pero la relación con la temática (la ilusión) y el medio es una de las cuestiones que merecen la pena echar un vistazo con mayor detenimiento.

Así, después de analizar con detenimiento los argumentos del pensador del siglo XVIII, es evidente que Greenberg desarrolló con mayor profundidad algunas nociones generadas en

⁸⁰ Este término se revisará en el siguiente capítulo.

el primer *Laocoonte*... Éstas permearon fundamentalmente sobre la construcción de la noción de medio de Greenberg y su idea sobre el sustento de la autonomía del arte.

CAPÍTULO II.

Dos momentos

Este capítulo se vuelca sobre la tarea de analizar el trabajo historiográfico de Clement Greenberg, caracterizado en su discurso por el arte abstracto como un quiebre en el quehacer artístico. Se busca analizar cuáles fueron los argumentos que utilizó para justificar su importancia y particularmente, el hecho de que realizó una división de dos momentos históricos -el momento uno, caracterizado por el crítico por la transparencia del medio y el momento dos, definido por la opacidad de éste. Dichas nociones (opacidad y transparencia) están desarrolladas primero, sobre una construcción estética y segundo, sobre una base epistemológico-visual. Aquí pues, se sostiene que este trasfondo discursivo responde y está relacionado con el logocentrismo derrideano. Se realiza entonces un trabajo que busca deshilvanar las modalidades enunciativas y que por tanto, en lugar de remitir a una síntesis o función unificadora en Greenberg, se busca hacer manifiesta la dispersión o los diversos ámbitos a los que refiere al pronunciar su discurso - en este caso, al pensamiento deconstructivo y su noción de lo inmediato. De este modo, la especificidad de la práctica discursiva del medio es la que nuevamente, adquiere relevancia sobre el sujeto parlante.

Así, con base en el capítulo anterior, se puede observar un punto de importancia: en “Towards a newer Laoccon” se trazó una historia explicada como una transición entre dos momentos significativos en las artes: El primero, tiene una carga lessingiana fortísima con respecto a la manera en que el crítico norteamericano se dedica a describir un escenario aparentemente confuso, desviado de su orden natural y asediado por un academicismo demandante. Este primer momento está marcado por la representación. El segundo momento

de la pintura, en cierto sentido, se deriva de manera “continua” y “lógica” del primero. Este segundo momento se encuentra delineado bajo el concepto de lo pictórico. El primer momento responde a la pintura antes de las vanguardias y el segundo momento está marcado por el surgimiento de éstas. El primer momento se formuló como un estado y tratamiento del medio que era necesario superar y el segundo, como la superación de dicho momento, como el medio en su estado más puro. Esta división temporal tiene un impacto en los juicios que Greenberg elabora en torno al arte abstracto. Pero, ¿cuál es esta regla de conceptos que se va conformando en el discurso del medio? Al observar el recorrido que Greenberg expone en “Towards...”, se distingue una propuesta que se conduce a lo que Foucault llamaría Historia General y que, en este caso, se define bajo la certidumbre de la existencia de una lógica natural del medio como concepto.

Este modo de construir la historia, esta división temporal, tiene implicaciones en su esfera epistemológica. ¿Qué significó la ruptura con la representación como unidad de sentido para la pintura? De acuerdo con Foucault un “sistema de formación conceptual” responde a la manera en que se relacionan los modos de aproximación y de desarrollo de los enunciados, a los modos de crítica y a la manera en que se ligan “las formas de jerarquía y subordinación que rigen los enunciados de un texto”.⁸¹ Estas formas de relación “delatan” los esquemas de un tipo de discurso. Y la localización del tipo de discurso frente al que estamos será fundamental para responder las preguntas formuladas arriba. Así, la primera parte de este capítulo se concentra en el momento uno que Greenberg señala y que consiste, como se ha dicho arriba, en la descripción de un arte asediado por los efectos de la ilusión y el dominio del

⁸¹ Michel Foucault, *La arqueología, Op. Cit.*, p. 97

medio. Y la segunda parte, atiende a la raíz del trasfondo epistémico que conlleva pensar el medio 'la pura sensación' (en palabras del crítico).

2.1. Momento 1: Lo mediado y la temática

Como se ha visto hasta ahora, en la historia greenberiana el tema entorpece a la pintura. Pero más específicamente, se interpone con lo que el crítico denomina la "pura sensación".⁸² La noción de pureza está planteada como aquel estado en que el medio se "manifiesta" abiertamente, sin distracciones ilusionistas o disfraces que lo encubran. Con esto en mano, Greenberg hace referencia a las ideas expuestas en *A Defense of Poetry* (1821), por Percy Bysshe Shelley. Su idea es encontrar un contrapeso para su disertación. En la fuente originaria, Shelley propone admitir el lenguaje como algo directo de los pensamientos y en su defensa explica: "El lenguaje es producido arbitrariamente por la imaginación y tiene relación única con los pensamientos; pero todos los otros materiales tienen relación entre ellos, lo que limita y se interpone entre la concepción y la expresión." Debido a su materialidad, las demás artes están obligadas a salir externando su intención en objetos que las traduzcan, es decir, se ven forzadas a tener relación entre ellas y con otros medios y por ende, se interponen con el pensamiento. Una vez autodeterminado frente a un Shelley antagónico, la operación que el crítico de arte desarrolla consiste en sostener una batalla histórica que tratará de "descascarillar" la obra hasta encontrar la pureza del medio. Se tiende una línea de fuego que traza un esfuerzo común en cada arte por expandir los recursos expresivos de su medio con

⁸² Clement Greenberg, "Towards...", *The collected essays...*, *Op.cit.*, p. 31, ("... the advantage of music lay chiefly in the fact that it was an "abstract art, and art of 'pure form'... It was such because it was incapable, objectively, of communicating anything else than a sensation.")

la finalidad de “[...] expresar con mayor inmediatez las sensaciones, elementos irreductibles de la experiencia.”⁸³

Claramente, Greenberg sitúa su discurso en medio de una batalla sobre la inmediatez, o sobre lo que es más inmediato, irreductible (esencial) o auténtico. Esta epistemología adquiere validez por su cercanía con el origen (el pensamiento) y deriva ahí donde Lessing también peleó, i.e., en la guerra por defender la naturalidad del medio. Una batalla que consistía en delimitar la (in)operatividad de los términos y definiciones para que se tomara en cuenta una nueva formación de reglas conceptuales. Greenberg optó por asirse de una perspectiva que claramente se articulaba por la certidumbre de la distancia entre la expresión y los pensamientos –siendo la expresión lo derivado del origen y los pensamientos el origen. El crítico se sitúa en un horizonte epistemológico que abraza una polaridad y que le “obliga” a delinear una vanguardia escencialista, fundadora de medios “puros”, descrita como uno de los primeros movimientos en determinar los elementos “esenciales” del arte y la “[...] esencia de la pintura así como de la experiencia visual.”⁸⁴ Shelley queda entonces, clasificado en el rubro de las formas estéticas “deshonestas”⁸⁵ que escapan de los problemas del medio. Y como tales, esas formas estéticas traicionan su naturaleza y su verdad. Para el crítico, el argumento de Shelley representa una amenaza para la autonomía del medio alcanzada por la pintura abstracta. Cualquier “distractor” que irrumpa en el devenir de la pura forma, alejará a la disciplina artística de su medio y, por tanto -en su contexto más contemporáneo–, imposibilitará su autonomía. Si para Lessing el arte debe confinarse así mismo, igualmente

⁸³ Clement Greenberg, *Ibid.*, p. 30 (“[...] to express with greater immediacy sensations, the irreducible elements of experience.”)

⁸⁴ *Ibid.*, p.31

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26

para Greenberg cada arte debe “[...] por virtud de su medio [...] ser] único y estrictamente sí mismo.”⁸⁶

La aproximación que Greenberg hace de la temática como antagonista del medio se constituye bajo cuatro premisas: uno, que es discursiva -del ámbito literario; dos, que es mediada -no está en relación directa con la expresión del artista por culpa de la narrativa implícita en la representación; tres -consecuencia de lo anterior-, hace al arte representativo -por tanto, derivado, secundario; y cuatro, lo hace servil -ocupa una jerarquía inferior.

Así, la discusión que Greenberg entabla con Percy B. Shelley es una sobre la adjudicación de validez, lo que es más válido es lo más directo, lo más inmediato, lo que tiene relación con el origen. Y, a su vez, lo que tiene relación inmediata con los pensamientos garantiza su verdad.

El discurso del crítico adquiere el rasgo de lo que el filósofo Jacques Derrida denominaría como el mayor de los problemas del modernismo, a decir, un pensamiento en el cual lo que está alejado del logos⁸⁷ ocupa un lugar de sometimiento. En esta discusión, Greenberg asume que el medio cuenta, *de jure*, con un atributo de proximidad al logos. Ofrece una perspectiva de corte trascendental,⁸⁸ suponiendo al medio como lo esencial: el medio es la pura sensación.⁸⁹ Estos atributos forjan un paralelo indiscutible con el problema de la escritura planteado en *De la gramatología*⁹⁰ (1967) por Derrida.

Evidentemente y como ya se discutirá adelante, no se trata solamente de una cuestión sobre el abordaje que Greenberg realiza respecto a la inmediatez que la obra adquiere al

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42 (“It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly it self”)

⁸⁷ El logos el término griego utilizado para habla, pensamiento, ley o razón.

⁸⁸ De hecho esta idea estaba ya en el aire no sólo en Greenberg. En su libro *Abstract Expressionism: Other Politics*, Eden Gibson menciona que un numeroso grupo de artistas abstractos proclamaban que el significado estaba determinado en su trabajo “[...] no por factores externos sino por una especie de transferencia trascendental del poder emocional del artista al arte.” Ann Eden Gibson, *Abstract... Op. Cit.*, p. 162

⁸⁹ Clement Greenberg, *The collected essays...*, Vol.I, *Op.cit.*, p. 32

⁹⁰ Según Derrida, la *gramatología* puede liberar las ideas de escribir de ser subordinadas a las ideas del habla.

exponer el medio; se trata de una historia que ha absorbido sin saberlo los rasgos logocentristas que caracterizan la modernidad de occidente.⁹¹ Cuando nos referimos al logocentrismo es, por tanto, necesario recurrir a la teoría derrideana. El logocentrismo es la tendencia que coloca al logos como el principio del lenguaje y la filosofía; bajo esta perspectiva el discurso, y no la escritura, es central al lenguaje. Este problema corresponde a un modo de operar que, según el filósofo, está en “vías de imponerse en todo el planeta”. Desde Platón pasando por Hegel, Rousseau, etc., Derrida va demostrando a lo largo de su libro *De la gramatología...*, que la insistente búsqueda de la verdad responde a un pensamiento que se “respalda” en la idea de una presencia fundamental del logos. Se ocupa de hacer una deconstrucción de dicho pensamiento y señala al respecto:

Así, la época del logos rebaja la escritura, pensada como mediación de mediación y caída en la exterioridad del sentido. A esta época pertenecería la diferencia entre significado y significante o, al menos, la extraña distancia de su “paralelismo” y la exterioridad, por reducida que sea, del uno al otro.⁹²

La escritura se piensa como “mediación de mediación, caída como en la exterioridad del sentido”. La escritura es la traducción del logos, en su distanciamiento pierde el contacto con la verdad. El habla, en contraparte a la escritura, es el significante original del significado, y por tanto, la palabra escrita se deriva del habla, es la representación de la palabra hablada. Estos rasgos en el discurso greenbergiano se pueden detectar en la manera en que establece la relación entre la temática y el medio. Es decir, del mismo modo le sucede a la obra con la

⁹¹ En *The philosophical discourse of modernity* Habermas comenta sobre Derrida: “Esta conciencia ha dejado su impronta del auto-entendimiento de la modernidad, al menos, desde el siglo XIX.” Habermas, *Op. Cit.*, p.164 Y a continuación lo cita; “Esta pérdida de certeza, esta ausencia de la escritura divina, es decir, primero que nada, la ausencia del Dios Judío (quien escribe, sólo cuando es necesario), no define solamente y vagamente algo como ‘modernidad’. Sino la ausencia inquietante del signo divino, que regula toda la crítica y estética moderna”. Derrida en Habermas, *The philosophical discourse of modernity. Twelve lectures*, Londres: Polity Press, 1998, pp.164-165

⁹² Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op. Cit.*, p. 19

temática: pierde contacto con la pureza de la expresión del artista. La temática vendría a ser aquí la proposición o texto, que se vuelve materia de un discurso o contenido. La temática se convierte en la representación de la sensibilidad del artista. Greenberg está seguro de que la temática presenta la sintomatología de inferioridad, propia de aquello que está alejado del logos. La continuidad del pensamiento modernista en la postura estética greenbergiana resulta evidente. Su aproximación a la narrativa o temática se configura como lo haría el significado -en su clásica configuración dicotómica con el significante-, es decir, la temática se asume como forma alejada de su contenido (siendo éste la expresión del artista). En este sentido no es difícil encontrar un paralelismo porque el tratamiento que se le da al medio, según Greenberg, es el de una interferencia con la expresión del artista, una mediación. La pintura es igualada al significante como pura exterioridad (forma) y la temática al significado en la escritura como contenido “El espacio pictórico ha perdido su interior y se ha hecho todo exterior.”⁹³ En el orden del discurso greenbergiano la temática posee las propiedades que otorga el modernismo a la escritura, es decir, presidida por una verdad (o sentido) que se constituye en el logos. En su discurso, la temática adquiere su símil en la escritura al ser ésta la que da lugar a la inscripción signica. Así, en el reino de la escritura, es decir, del significante escrito, como en el reino de la pintura, la temática es representativa, derivada, secundaria y por tanto inferior. El medio, antes de la vanguardia, disfrazado por la temática -es decir, en el momento uno-, es un obstáculo que debe ser eliminado para preservar la “inmediatez” del sentimiento:

⁹³ Clement Greenberg, “Abstracto y representacional”, en *Arte... Op.cit.* p.158-159

El medio era un obstáculo lamentable, aunque necesario, entre los artistas y su audiencia, el cual en un estado ideal desaparecería completamente para dejar la experiencia del espectador o el lector idéntico a la del artista.⁹⁴

De este modo, en la historia del arte narrada por Greenberg, la operación de las vanguardias consistió en librar de la temática (como una convención más a desechar) y garantizar al arte su autonomía mediante la sujeción a la relación instantánea entre el medio y la experiencia del artista (el logos). En el nuevo juego de reglas establecido por estas formaciones discursivas, se debe desplegar un lazo entre la episteme (lo inteligible) y una realidad en la forma (lo sensible) de manera inmediata. La disertación sobre los problemas del medio han transcurrido como si se tratara de una derivación, de lo que está mediado, de lo que carece de legitimidad, de lo que está alejado con la autoridad del origen. No obstante, en esta lógica argumentativa, resulta inevitable que la autonomía no quede amparada en una verdad trascendental -más adelante se verá por qué.

Por ahora, vale la pena realizar dos advertencias. La primera consiste en aclarar que aquí, se pretende formular una deconstrucción de las ideas de Greenberg y ocupar los conceptos de la arqueología foucaultiana que mencioné en la introducción. Asumirlo como un discurso “flotante”, más propio de la opinión que del saber.⁹⁵ La segunda advertencia, da continuidad a lo que se venía argumentando, y consiste en señalar que el espacio entre las unidades discursivas de los autores -no sólo de Greenberg y de Lessing, sino los que se

⁹⁴ Clement Greenberg, “Towards a newer Laocoon”, *The collected essays... Vol.I, Op. cit.*, p.26 (“The medium was a regrettable if necessary physical obstacle between the artists and his audience, which in some ideal state would disappear entirely to leave the experience of the spectator or reader identical with that of the artist.”)

⁹⁵ Harris plantea algunas limitaciones con respecto al juicio estético que el mismo Greenberg vio. Al referirse al significado que a primera vista revelan las obras, el crítico agrega, que dicho significado revelado, se pierde progresivamente: “...una continua examinación destruye la unidad de la primera impresión.” Harris reflexiona: “el modernismo de Greenberg [...] involucra una forma de duda, un saber y luego -de alguna manera al mismo tiempo- un saber que uno no sabe.” En Jonathan Harris, *Writing back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, New York: Routledge, 2005, p.50

abordarán más adelante—, ha sido una de las razones principales por las que se pensó en la teoría derrideana. Porque también es propio observar los tipos de mentalidad y es aquí, donde el logocentrismo entra en juego, para conformar ciertos conceptos que creados en un campo filosófico, eventualmente han formado parte del artístico. Se trata de esbozar algunas de las consecuencias que el fondo del orden logocentrista causa sobre la construcción discursiva del teórico en el arte abstracto y de rastrear algunas derivaciones que discutieron otros pensadores sobre tales disquisiciones. ¿Qué utilidad puede tener rastrear estos rastros logocéntricos en la unidad discursiva del medio? En principio de cuentas, hacer este ejercicio dará luz sobre algunas de las unidades de concepto sobre las que se ha construido la “arquitectura” del arte contemporáneo. El discurso sobre el medio ha estado desarrollándose de manera paralela a las justificaciones más esencialistas sobre la noción de lo artístico. La detección, por así llamarlo, de estos “rasgos” logocentristas en los discursos presentados, puede dar luz a la maquinaria epistemológica sobre la que se ha construido el sistema artístico contemporáneo. Esto deriva como la posibilidad que Foucault plantea, de observar qué sucede en esa “anterioridad del pensamiento”. Será necesario llevar a sus últimas consecuencias lo que se encuentre al realizar dicho análisis. No obstante, las conclusiones de este trabajo de investigación pretenden lanzar algunas preguntas que esbocen, al menos, la relevancia de dicha tarea. Realizado este breve paréntesis, se propone entonces, comenzar una descripción “[...] de los círculos concéntricos que rodean las obras, las subrayan, las ligan unas con otras y las insertan en todo cuanto no son ellas.”⁹⁶

2.1.1. Lo “pintoresco” el poder de la *enargeia*

⁹⁶ Michel Foucault, *La arqueología*, *Op. cit.*, p. 232

Si se analizan los textos de *Laokoon...* y “Towards a newer Laoccon” se puede observar que ambos escritos se construyen en torno a una serie de binomios. Por ejemplo, la relación entre lo que Greenberg denomina pureza del medio y la delimitación del medio; u otro binomio, el medio y la temática como opuestos (el medio se ve alejado de “sí mismo” y “su naturaleza” en la medida en que obedece a un fin externo como la temática); y, un último binomio, la facilidad técnica y la ilusión que guarda una relación estrecha con lo pintoresco.⁹⁷ En este sentido, Greenberg y Lessing coinciden en la definición de base de lo pintoresco. En su refutación al Conde de Caylus, Lessing definía:

cada toque, o cada combinación de toques, por medio de los cuales el poeta trae su tema tan vívidamente ante nosotros, que terminamos más conscientes del tema que de sus palabras, es pintoresco y hace lo que denominamos pintura; esto es, produce un grado de ilusión el cual una pintura pintada es peculiarmente calificada a inspirar, y el cual, de hecho, experimentamos más frecuentemente y naturalmente en la contemplación de un caballete pintado.⁹⁸

Por su parte, en 1950 Greenberg publicó un artículo en *Art News*, “Renoir and the picturesque”, en el que aclaraba su particular noción sobre lo pintoresco:

⁹⁷ Según Richard Williams en su ensayo “The Limits of “Non-Plan”: Architecture and the Avant-Garde” el término “pintoresco” es más asociado con los dos filósofos del siglo XVIII Richard Payne Knight y Uvedale Price. Y era una noción enormemente influyente y popular que se convirtió en “el modo de visión universal para las clases educadas”, un modo excluyente de representación que provee los medios para neutralizar los conflictos sociales y económicos al ‘estetizarlos’. Visto particularmente en el modo en que los pintores de paisaje del siglo XVIII y XIX representaban la pobreza urbana. Entonces, la pobreza podía ser vista como una fuente de placer estético para el observador privilegiado. Richard Williams, “The Limits of “Non-Plan”: Architecture and the Avant-Garde”. En Dietrich Scheunemann (ed.), *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Critical Studies*, Rodopi, Nueva York, 2005, p. 288 No obstante, ya analizaremos a mayor detalle este concepto que aquí resulta de interés.

⁹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon...*, *Op.cit.*, p. 88

Lo pintoresco es muy difícil de definir como una cualidad formal, sin embargo es fácil de reconocer. Yo diría que consiste en un conjunto de fórmulas derivadas por simplificación de las características más obvias en el diseño, color y distribución del color de los ya probados maestros; implica énfasis sobre lo que es sentido para ser inmediatamente placentero.⁹⁹

Como se ve, en ambos autores se señala lo pintoresco como una operación en el manejo de la técnica que en Lessing “produce un grado de ilusión” y en Greenberg hace un “énfasis... sobre lo inmediatamente placentero”; es decir, todo el esfuerzo artístico se concentra en la obtención de un “efecto”. Lo que Emerson explicaría del siguiente modo: “[...] las formas de lo pintoresco se vuelven un mero *show* -espectáculo, “baratija”.”¹⁰⁰ En Lessing lo pintoresco nos hace olvidar las palabras -el medio- y en Greenberg hay una simplificación de las técnicas de los maestros, es decir, se trabaja por fórmulas. Pero incluso, como lo indica el *Webster Dictionary*, lo pintoresco es también lo que evoca imágenes mentales.¹⁰¹ Y del mismo modo, en ambas nociones de lo pintoresco (la de Greenberg y la de Lessing), lo pintoresco termina siendo una operación que produce algo que ves y que no es. En “Towards...” Greenberg señala que cuando una parte de la esfera artística “sucumbió a las ideas”.¹⁰² Es decir, “[...] la pintura había degenerado de lo pictórico a lo pintoresco. Todo depende de la anécdota o del mensaje. [...] Trata de ser algo que imaginas más que algo que ves [...]”.¹⁰³ El crítico declara por tanto, como vencedor a lo pictórico, anteponiéndolo a la

⁹⁹ Clement Greenberg, “Renoir and the picturesque” en *The collected essays and criticism. Affirmations and Refusals, 1950-1956*, Vol.III, University Chicago Press, 1986, p.23

¹⁰⁰ Emerson en John Conron, *American picturesque*, The Pennsylvania State University, 2000, p. 33

¹⁰¹ La definición de lo pintoresco en el diccionario Webster refiere a 1, a: parecido a una pintura: sugiere una escena pintada; b: encantador o curioso en apariencia y 2, evoca imágenes mentales. En <http://www.merriam-webster.com/dictionary/picturesque>

¹⁰² Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *The collected essays...*, Vol. I, *Op.cit.*, p.40 (“[...] succumbed to ideas.”)

¹⁰³ *Idem*, pp. 28-29

noción de lo pintoresco. La “época” de la temática queda superada por lo pictórico y el arte abstracto. Pero también, su idea puede ser emparentada con la del poeta alemán al darle el lugar que le da a la imaginación. Al hacerlo, Greenberg está asumiendo una discusión de otro tiempo. ¿Qué tipo de discusión es esta y en dónde comenzó?

En su libro *The Shape of Things Known: Sidney's Apology in Its Philosophical Tradition* (1972),¹⁰⁴ Forrest G. Robinson señala que lo que Simónides mencionara sobre la poesía como una imagen hablante -mencionado en el capítulo anterior-, siglos más tarde se convirtió en una epistemología visual. La forma de explicar de manera figurativa el proceso del pensamiento -que también podía ser expresada como “el ojo de la mente” en los autores griegos¹⁰⁵-, en el Renacimiento se volvió literal. Una discusión que quedó depositada en el texto de Lessing y llega como una herencia problemática al de Greenberg. No obstante, tal planteamiento respondía a una epistemología visual proveniente de Lessing quien asociaba lo pintoresco bajo el término de *enargia* - o también escrita como *enargeia* (ἐνάργεια). Por su parte, para Greenberg el academicismo había establecido una receta de calidad para lograr la convención de las representaciones. Desde su perspectiva la pintura Romántica del siglo XIX había sucumbido a la mentalidad del racionalismo y del científicismo que lo llevaron a exigir “imitaciones realistas”. El crítico lo adjudicaba al dominio del medio (“*by overpowering the medium*”¹⁰⁶) o lo que también denomina como facilidad técnica. Este periodo se destaca

¹⁰⁴ Robinson argumenta que los académicos medievales veían el universo como “reducible a series de relaciones espaciales que podrían ser reproducidas en pinturas abstractas”. Desde esta perspectiva, todas las cosas materiales, incluyendo el arte, tenían un valor simbólico. Lo que implicaba que se le atribuía al sentido de la vista un valor simbólico más que un valor empírico: “el pensamiento es conducido por la vista”. Forrest G. Robinson, *The Shape of Things Known: Sidney's Apology in Its Philosophical Tradition*, Cambridge: Harvard University, 1972, pp. 130 -155.

¹⁰⁵ Platón, Epicuro, Polibio, Aristóteles, Herodoto, Plotino, Homero, etc.

¹⁰⁶ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *The collected essays...*, Vol. I, *Op.cit.*, p. 27

entonces por “[...] alcanzar ilusiones dominando el medio, y estar más interesado en explotar el significado práctico de los objetos más que en saborear su apariencia.”¹⁰⁷

Según Greenberg, entre más la pintura dominaba su técnica de representación y se dedicaba a la ilusión, más el medio se veía transparente, es decir, escondido tras sus efectos. Se alejaba entonces de su “naturaleza” al disimular su sustento material. Desde la perspectiva de ambos, la temática o representación distrae al ojo del medio, la ilusión lo aleja de su naturaleza.

Como se observa, lo que Greenberg adjetivara como dominio (*overpowering*), en Lessing se encontraba identificado bajo la relación entre lo pintoresco y la *enargeia*. En esta discusión, Lessing rebatía el argumento del Conde de Caylus y su época buscando regresar el término a su contexto original. En la nota no. 35 que acompaña este párrafo, Lessing equipara la *phantasiæ* al término pintura poética y el término *enargeia* al de ilusión. En el contexto de Lessing la *enargeia* utilizada algunas veces como *ekphrasis*, se refería a la capacidad de hacer aparecer los objetos animados ante los ojos del lector, i.e., el poder del lenguaje figurativo. En cambio la *phantasiæ* sucedía cuando cosas ausentes se presentan a nuestra imaginación tan extremadamente vívidas que parecen estar frente a nuestros ojos. En este sentido, Lessing compartía la asociación realizada por Longino (*Sobre lo sublime*, c.a. 170-1) en donde la *enargeia* era asociada con “imágenes mentales” y la “imaginación” (*phantasia*); especialmente, como el autor de la antigüedad lo señala, cuando “...parece que se ve lo que se describe y se trae vívidamente frente a los ojos de la audiencia”.¹⁰⁸ El texto de Lessing señala la confusión de la poesía en su intento por imitar las artes visuales. Al dejar de ser conscientes de las palabras de la poesía, tan vívidamente, estaríamos frente a la *enargeia*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Longino, *On the Sublime*, 170-1 (XV, 1-2)

“[...] ésas *phantasiæ* poéticas eran, debido a su *enargeia*, sueños lúcidos: Αί ποιητικαί εγρηγορωτων ενυπνια εισιν.”¹⁰⁹ La *enargeia* le sirve al poeta para señalar puntualmente cómo es posible que se olvide el medio -lo que Greenberg señaló después como la transparencia del medio en favor de la ilusión. De este análisis se puede desprender igualmente el hecho de que sea la ilusión (*enargeia*) contenida en la *phantasiæ* la que genera tal ensoñación. Un estado de sueño-despierto (*waking dreams / Träume der Wachenden*), de cierta inconsciencia, que origina el olvido del conductor material, i.e., el medio. Según Lessing, es el “poder del lenguaje figurativo” el que nos hace olvidar las palabras. El error fundamental decía Lessing fue llamarle a la “*phantasiæ*” pintura poética, a su juicio. “Nadie hubiera pensado en confinar las concepciones de lo poético dentro de los límites de una pintura material.”¹¹⁰ Como se vio, en el ensayo de Lessing, tanto la noción de temática como de naturaleza del arte quedan delineadas en la medida en que cada medio se apega teleológicamente a su materialidad. Queda así, señalado como un *impasse*.

Podemos concluir hasta aquí, que toda vez que lo pintoresco sea portador de un poder tal de la *enargeia*, nos hará caer en un estado de inconsciencia, al punto tal, de olvidar el medio.¹¹¹ Pero cabría preguntarse ¿qué lógica rige la epistemología que conduce al medio como el fin y bajo la cual el arte quedó divorciado de la narrativa?

En el *Laokoon...* la *enargeia* provoca tal estado de obsesión con la temática, que terminamos más conscientes de ésta que de su sustento material. El trasfondo, como ya hemos señalado arriba— consiste en hacer un razonamiento en contra de los supuestos de la

¹⁰⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon...*, *Op.cit.*, p. 229

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ En su estudio sobre el Modernismo en Greenberg, Clark y Fried, Jonathan Harris evidencia la relación entre el medio y la conciencia trasladada al discurso Modernista. En su libro señala que para Fried el Modernismo ligó la mirada y exhibición de la pintura respecto al mundo, a la tarea “...simultáneamente, de manifestar los medios materiales de representar: una actividad de la *especificidad de medio* necesariamente radical implicando la conciencia subjetiva del artista.” En Jonathan Harris, *Op.cit.*, p. 46

época, que no hacían otra cosa sino argumentar el medio como una unidad divisible en dos componentes, por un lado la técnica o representación -que el significante encarna en la forma-, y por otro, su ilusión o *enargeia* -encargado de transmitir el significado o de establecer una relación que garantizara la cercanía al logos-; es decir, entre la materialidad y ésta misma como derivación del sentido. Tanto Greenberg como Lessing pretenden librar una batalla sobre el pensamiento dicotómico (forma/contenido), por eso uno apelará al efecto de ilusión (Lessing) y otro a sus efectos como algo que imaginas más que algo que ves (Greenberg). La ilusión plasmada en la materia “corruptible”, para nombrarlo en términos greenbergianos, “impura”, responde en la historia del crítico de arte a un significado trascendental,¹¹² que no hace sino reducir el medio a sus efectos. Una de las consecuencias más importantes del logocentrismo consiste justamente en defender la idealidad de dicho significado trascendental.¹¹³ Que, explicado de otro modo, no es otra cosa sino la garantía de la pura presencia, es decir, del contacto inmediato con el logos. En este sentido, el argumento del crítico norteamericano parece avanzar la discusión planteada hasta el momento y aboga entonces, por lo pictórico en las vanguardias.

2.2. Momento 2: Lo inmediato

Para realizar una descripción del momento dos es necesario enmarcarlo en la noción de inmediatez. Llegamos aquí a una cuestión importante: señalar las tonalidades greenbergianas de la palabra ‘medio’ en su argumento sobre el arte abstracto.

¹¹² “Sólo cuando el artista fuera liberado de la seguridad de las imágenes reconocibles, la experiencia trascendental sería posible” Mark Rothko, “The Romantics were Prompted” en *Possibilities*. Invierno 1947 -1948, p.84

¹¹³ Lo trascendental se entiende en este trabajo desde su perspectiva derrideana, es decir, alude a una metafísica de la presencia. “El verdadero trascendental no es un *a priori*[...], ni un *a posteriori* [...] es una estructura colocada en el mundo, una ley del conocer (epistemología) que depende de una conformación originaria del ser (ontología).” Maurizio Ferrari, “Introducción a Derrida” en http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/derrida_ferraris_2.htm Última visita 6 de noviembre de 2012.

Medio comúnmente podría entenderse como el soporte material de la obra, los pigmentos, el lienzo, la pintura o, si asistimos a las palabras del crítico: lo pictórico.¹¹⁴ Si uno toma la ruta del diccionario, en primera instancia se podría intentar reflexionar medio como:

En una posición media. Que está entre dos extremos, en el centro de algo o entre dos cosas.

Que está intermedio en condición o grado.

Medios para efectuar o transportar algo como:

sustancia vista como los medios de transmisión de una fuerza o efecto. b.

Una sustancia que rodea o envuelve algo.¹¹⁵

Entablada la discusión como hasta ahora, pareciera que medio responde, a vistas del crítico, a lo que está entre los extremos o intermedio en condición o grado (punto 1 y 2). ¿Pero entre medio de qué? o ¿de qué grado? En el texto de “Towards a newer Laocoon”, la respuesta pareciera estar en el ejemplo que utiliza sobre la música, considerada por Greenberg como un ‘arte abstracto’ o un ‘arte de la pura forma’.¹¹⁶ “Es así porque es incapaz, objetivamente, de comunicar nada excepto una sensación.”¹¹⁷ Así, Greenberg creyó solucionar el problema del que partió: la temática a través de la presencia total o del “no hay más allá”; algo que podría describirse como la inmediatez del sentido o la garantía de la presencia. En el mismo texto, agrega más adelante:

[...] las otras artes también podrían ser sensación, si sólo miraran a la música, no para imitar sus efectos, sino para tomar prestados sus principios

¹¹⁴ Ver página 8 en el inciso sobre “La pureza del medio: una estrategia de emancipación”

¹¹⁵ En <http://www.merriam-webster.com/dictionary/medium> Webster Dictionary en internet. Última visita 6 de noviembre de 2012.

¹¹⁶ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *The collected essays...*, Vol.I, *Op. cit.*, p. 31 (“... the advantage of music lay chiefly in the fact that it was an “abstract art, and art of ‘pure form’... It was such because it was incapable, objectively, of communicating anything else than a sensation.”)

¹¹⁷ *Idem.*

como arte 'puro', como un arte que es abstracto porque no es casi nada excepto sensación.¹¹⁸

De acuerdo con su discurso los elementos irreductibles de la experiencia son las sensaciones.¹¹⁹ Aquello que se interponga con la pureza de la sensación -no importa el móvil, la causa, el principio o valor que adopte (temática, ilusión narrativa, *enargeia*, etc.)-, interfiere con la naturaleza de las artes. Como se vio, si el tratamiento del medio interfiere con dicho estado de naturalidad, dará por resultado a "su arte" un status de arte servil. De este modo, la pureza del medio responde en términos de "calidad" a la inmediatez por ser aquello que garantiza "lo único e irreductible" de cada arte en particular.¹²⁰ El medio es la garantía greenbergiana de la 'pura forma' y de la 'pura sensación'. Y evidentemente a partir de la pureza realiza la construcción de la autonomía del arte -por no estar contaminado con otras artes. Sólo a través de una operación de 'extensividad', logra proveer a su discurso de una lógica material. Pero ¿en qué sentido algo podría ser más extensivo que lo pictórico greenbergiano? El medio funciona como emisor incorruptible de las sensaciones del artista, otorgando la fiel transmisión de la sensación.¹²¹

Sin saberlo, para mostrar la "superación" de la representación Greenberg sigue la lógica de lo que Derrida denominaría después como una lógica fonocentrista. Ésta es sustentada bajo la forma aristotélica que da validez a lo que está en relación directa con el interior, es decir, el alma, los pensamientos, etc. Y que en el discurso del crítico, se identifica

¹¹⁸ *Ibid*, p. 32 ("... the other arts can also be sensuous, if only they will look to music, not to ape its effects, but to borrow its principles as a "pure" art, as an art which is abstract because it is almost nothing else except sensuous")

¹¹⁹ Ver página 7 en el inciso sobre "La pureza del medio: una estrategia de emancipación" "[...] expresar con mayor inmediatez las sensaciones, elementos irreductibles de la experiencia."

¹²⁰ Clement Greenberg, "Modernist Painting", en *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, Harrison and Wood, Blackwell Publishing, 2005, p.774

¹²¹ Como lo señala Eden Gibson la mayoría del Expresionismo Abstracto la traducción inmediata de la intención a la materia era uno de los problemas principales. En Ann Eden Gibson, *Op.cit.*

como las sensaciones, etc. El logocentrismo es explicado por Derrida como una “metafísica de la escritura fonética”¹²² y se refiere a la preponderancia que se le ha dado a la *phoné* -por creérsela en relación directa con el logos—, sobre la escritura. La trama argumentativa de Greenberg, está en congruencia con la propuesta lessingniana respecto a una significación natural dada en la lógica material, es decir, aristotélica. No es que se ofrezca aquí una relación causal directa, si proviene o no del alemán el logocentrismo en los argumentos del norteamericano, no es algo que sea útil probar. Pero si es evidente que los dos comparten, un fondo epistemológico en sus discursos. Aristóteles sustenta la *phoné* como el estado del alma, la Voz del ser, la “palabra originaria” (Urwort). En la *gramatología* derridiana este rasgo de proximidad de la voz con el ser se denomina fonocentrismo:

[...] proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido.[...] significa ‘el estado del alma’ que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural. Entre el ser y el alma, las cosas y las afecciones, habría una relación de traducción o de significación natural; entre el alma y el logos una relación de simbolización convencional.¹²³

En el fonocentrismo, sólo la *phoné* conserva un vínculo originario con el logos. El logos es el pensamiento que obedece la Voz del Ser.¹²⁴ En la Historia fonocéntrica hay una fantasía de la

¹²² Jacques Derrida, *De la...*, *Op.cit.*, p. 7

¹²³ *Ibid.*, p. 17

¹²⁴ Aquello que Derrida denomina como la época del signo, corresponde a un periodo caracterizado por una crisis que detenta una relación discordante entre el lenguaje y la escritura. En ésta el lenguaje queda desplazado y comprendido por la escritura y a la vez, la escritura adquiere una función secundaria e instrumental como técnica al servicio del lenguaje, el estigma de lo materializado (de la materialización de la voz). Una lógica binaria que contrapone lo sensible a lo inteligible, el engaño a la verdad. Para explicarlo, Derrida comenta el *Fedro* de Platón y el mito de Theuth y el rey egipcio Thamus. Frente al regalo de la escritura que hace Theuth al rey, éste último lo encuentra amenazante por sentir que su rol como origen del logos, como habla viva puede ser diseminada, separada de su origen, provocando un olvido en la memoria (un *pharmakón*). La escritura se presenta así, como contraria a la vida, supone un desplazamiento de la voz, de la presencia. Es, inclusive, un cuestionamiento a la

inmediatez. “[...] indisolublemente la voz al alma o al pensamiento del sentido significado, vale decir la cosa misma [...]”.¹²⁵ En este mismo sentido, al desechar la temática (lo que sería la esencia de representación de la escritura en el logocentrismo, donde la escritura es lo derivado, la representación), Greenberg asume que se ha deshecho a su vez de un significante como lo mediado, si recurrimos al diccionario, el medio habría subido de grado o en palabras derrideanas, el medio ya no sería lo “derivado”.¹²⁶ Es decir -como vimos-, la temática en pintura hace de escritura o significante derivado en el discurso greenbergiano -en una frase algo burda- por “alejarse la obra de la expresión inmediata del alma del artista”. En el cual la temática es, como se vio, lo inferior, lo servil, lo representativo -nuevamente- lo derivado, un suplemento. Lo más importante de la teoría del medio de Greenberg, consiste pues, en señalar una transición del medio en su calidad secundaria y representativa, al medio en su legitimidad inmediata y natural. Que no es otra cosa que, en un primer momento, considerar al medio desde una perspectiva logocentrista como escritura, para luego, desde la misma perspectiva logocentrista, darle las cualidades, en este segundo momento, de la *phoné*. La tesis de Greenberg se sustenta enteramente en una convicción: la de una significación natural justificada por su absoluta inmediatez con la expresión o con las sensaciones del artista.¹²⁷

De este modo, la explicación que ofrece el crítico norteamericano sobre la pura forma - lo pictórico- está sustentada en una idea de natural inmediatez que expresa fielmente -de ahí

autoridad del habla del logos, del soberano, del padre. Sócrates compara la escritura con la pintura y se percató de las posibilidades subversivas de la primera, del poder que posee para cuestionar el poder de la polis, en tanto alejamiento de un orden real y en su calidad de simulacro o máscara frente a lo real.

¹²⁵ Jacques Derrida, *De la...*, *Op.cit.*, p. 18

¹²⁶ Derrida, identifica el pensamiento hegeliano por el privilegio que otorga a la primera idealidad del sentido, misma que se resguarda por su procedencia del alma.

¹²⁷ Es importante recordar que estos conceptos estaban siendo puestos a discusión por un amplio número de personajes en los 40's y 50's. Por ejemplo, Barnett Newman y Rothko apostaban porque su “[...] intensidad y honestidad sería infundida a la obra y se transmitiría *directamente* al observador.” (Las itálicas son mías) En Ann Eden Gibson, *Op.cit.*

su legitimidad- las sensaciones. Uno de los argumentos que dan cuenta de esto claramente, es su disquisición sobre la música y la vanguardia. La música se convierte en sus escritos en el medio que por excelencia escapa de tales problemas. “A parte del hecho de que en su naturaleza es el arte más alejado de la imitación, las posibilidades de la música no han sido exploradas suficientemente para permitirle esforzarse por los efectos ilusionistas.”¹²⁸ El crítico de arte asume una distancia (lejano/ inmediato) con una naturaleza, donde lo lejano es imitación, servil, inferior, etc. ; y lo inmediato es: superior, natural, etc. Por ejemplo, la esperanza que representó, en algún momento, Jackson Pollock para Greenberg era justificada de la siguiente manera: “[...] la calidad del arte de Pollock [...] se las arregla enteramente en la aislada selva de las sensaciones inmediatas, impulsos y nociones, por ello es positivista, concreto.”¹²⁹ ¿Qué es esa inmediatez que señala sino la “proximidad absoluta” que subraya Derrida? La música no está mediada, emana directamente del logos, es interior y, en el sentido greenbergiano, sería pura. Esta cuestión evidencia la asunción de Greenberg frente a la dicotomía sensible-inteligible y a la vez, pretende resolverla. En su argumentación sobre esta dupla el crítico realiza un paralelismo que devela el fundamento encontrado para abogar por la inmediatez del expresionismo abstracto y para sostener la autonomía del arte:

Por su absoluta naturaleza, su lejanía con la imitación, su casi completa absorción en cada cualidad física de su medio [...] Lo que atrajo a la vanguardia de la música tanto como su poder de sugestión, fue [...] su naturaleza como un arte de la sensación inmediata.¹³⁰

¹²⁸ Greenberg, en “Towards...”, *The Collected...*, Vol.I *Op.cit.*, p. 67

¹²⁹ En Stephen C. Foster, *Clement Greenberg: Formalism in the 40's and 50's*, Art Journal, Vol. 35, No. 1, Autumn, 1975, p.21

¹³⁰ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, Vol.I, *Op.cit.*, p. 31

Dos cuestiones importantes se desprenden de este párrafo: Primero, en la música, la “lejanía con la imitación” -entendida como temática, ilusión, narrativa-, hace de la naturaleza y de la cualidad física una sola; Segundo, al convertir sensación y cualidad física en una “casi completa absorción”, lo que se está ofreciendo como garantía de valor (de valor de lo artístico) es una presencia plena; ¿qué es la “absoluta naturaleza” sino un argumento levantado en la creencia de una “significación natural” ?

Ante esta perspectiva, resulta evidente que el discurso del medio comparte en muchos sentidos una lógica con la de la historia logocéntrica: por un lado, la *phoné* no está mediada y por otro, Greenberg atribuye a la música la inmediatez que todo fonocentrista derivaría de la *phoné*. En ambos casos arguye que son emanaciones directas del logos (entendido como una idealidad de sentido), ambas son interiores y, en ambos casos se abogaría por su naturaleza.¹³¹ Claro que surge una diferencia evidente, la música puede ser vista como una sonoridad no discursiva, la voz, en el sentido de la *phoné* no precisamente; excepto cuando ésta -la *phoné*- refiere al alma y sus afecciones -como lo señala Derrida. No obstante, el paralelismo entre música y *phoné* en el pensamiento modernista no se ve afectado por la diferencia entre discurso y sensación, ya que el modo argumentativo de Greenberg refiere a las mismas cualidades que Derrida le atribuyera a la *phoné*. Es decir, la *phoné* es identificada bajo los mismos rubros de los que Greenberg dota a la música y tiene a su vez, las mismas

¹³¹ Pareciera que la operación de la “pura forma” consiste entonces, en una especie de “salvación” de lo sensible por lo inteligible. Una oportunidad más concedida a la técnica para encaminarse a lado “bueno de la escritura” Misma que el filósofo define como la que “... debía ser comprendida... en el interior de una naturaleza o una ley natural...”. La buena escritura daría por resultado algo así como la buena forma, al igual que la escritura, la forma estaría aquí, inscrita en la obra de arte como significado que le “preexiste”, que “...vigila su inscripción y sus signos, y es independiente de ella en su idealidad.” Así refiere Derrida la buena escritura.

En *De la gramatología*, queda sentado que el significante nunca es contemporáneo al significado. El signo es la heterogeneidad del destiempo, de un orden que organiza la tradición occidental. El sueño greenbergiano vendría a ser el momento de la inmediatez en el cuál se sucediera la supresión del significante, donde el signo fuera un instante súbito que disolviera el binomio. Los términos en sus escritos están repletos de una intención del arte que consiste en disolver en uno sólo la técnica y una proximidad al logos como *phoné*. Su argumento pretende desordenar el tiempo de la escritura, el tiempo de lo pictórico.

“cualidades” que la *phoné* aristotélica. De este modo encontramos la relación entre medio y *phoné*.

Finalmente, se debe agregar que la justificación greenbergiana del arte abstracto se fundamenta en una operación que consiste en legitimar lo pictórico como lo inmediato y por tanto, como lo auténtico, lo primigenio, la presencia absoluta. Para el crítico la sensación inmediata es lo pictórico, lo pictórico es la pura presencia de las sensaciones. Explícitamente, lo pictórico posee un origen que garantiza la pureza de las sensaciones. Entonces ¿qué cualidades físicas del medio son las que menciona Greenberg del “arte de la sensación inmediata” sino la confianza total de estar apelando a la idealidad de la “cosa misma”? Al seguir su argumento, Greenberg concluye que la pureza del medio -entendida como el desecho de las convenciones del marco, de la profundidad y de la representación-, logra una posición que deslinda a la pintura de referentes externos para ser valorada. En esta certeza se sustenta la autonomía del arte. En el discurso greenbergiano la pintura ya no necesitaría de una traducción o de una mediación temática o representativa que justifique su existencia, pues está en contacto directo, inmediato, con el logos.

Unos años más tarde, en su escrito sobre La crisis de la pintura de caballete (1948), al dar una explicación del término *all-over*, Greenberg puntualizó lo siguiente:

Lo *all-over*, lo repetitivo [...] tal vez exprese un naturalismo monista para el cual no hay primeros ni últimos, y que no reconoce más distinción última que la existente entre lo inmediato y lo no inmediato.¹³²

En algún momento, esta disolución de lo jerárquico (“no hay primeros ni últimos”) podría ser leído en un intento que asocia la narrativa como la productora de un principio y un fin, i.e., la

¹³² Clement Greenberg, “La crisis de la pintura de caballete”, *Arte... Op.cit.*, p.180

temática. Sin embargo, cuando cierra su idea y sintetiza el problema en lo inmediato y lo no inmediato, dicha jerarquía se tiñe de una tonalidad que conduce a la temporalidad signica - que alude a la temporalidad del signo. La unión que se ha mencionado entre las cualidades físicas y la sensación, asumen igualmente la coincidencia de un momento, es decir, de un presente pleno; en un anhelo que reifica la posibilidad de que la sustancia única (monista) se manifieste, se “presente”, y que dé cuenta de la presencia originaria.¹³³ O, dicho de otro modo, la metafísica de la presencia, la presencia absoluta. Esta caracterización podría denominarse como el “instante único greenbergiano”, el momento en que la presencia se manifiesta de manera absoluta. Bajo esta lógica se construye toda su apuesta por el arte abstracto: la pura presencia.¹³⁴

Con la idea de inmediatez y presencia absoluta en la mano, el arte moderno salió de la representación para sustentar su autonomía, una operación que trajo por consecuencia la supresión del esquema dicotómico de medio y fin. La forma quedó delimitada por su separación con lo “real”, exilio que se fundamentó al negar la representación y realizar un movimiento interior sobre la certidumbre de una lógica interna. La materia quedaba

¹³³ En palabras de Derrida: “Todos los dualismos, todas las teorías de la inmortalidad del alma o del espíritu, así como los monismos, espiritualistas o materialistas, dialécticos o vulgares, son el tema único de una metafísica cuya historia debió tender toda hacia la reducción de la huella. La subordinación de la huella a la presencia plena que se resume en el logos, el sometimiento de la escritura bajo un habla que sueña con su plenitud, tales son los gestos requeridos por una onto-teología que determina el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia, como parusía, como vida sin *différance*: otro nombre de la muerte, metonimia historial donde el nombre de Dios, mantiene la muerte a distancia. Tal la razón por la cual, si bien este movimiento inicia su época bajo la forma del platonismo, se realiza en el momento de la metafísica infinitista. Sólo el ser infinito puede reducir la diferencia en la presencia.” Jacques Derrida, *De la...*, *Op.cit.*, p. 104

¹³⁴ De acuerdo con Thomas Hess, al discutir con Barnett Newman, Greenberg sostiene tres argumentos: Uno, se posiciona al lado de Mark Rothko y Clyfford Still en la “Escuela del simbolismo”. Dos, niega la importancia que para Newman tenía el contenido “metafísico” en el trabajo de los tres artistas. Y tres, niega la importancia de lo que los pintores sostenían como una representación mimética. En Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, catálogo de la exhibición, The Museum of Modern Art, New York, 1971. En este sentido, Greenberg omite por un lado, las implicaciones que tenían sus propios argumentos al caer igualmente en una idea de presencia absoluta y por otro, desaparece el discurso que los mismos artistas estaban generando respecto a esta problemática.

comprendida como el límite y la garantía de la pura presencia, una apología que aparentemente le aseguraba su atrincheramiento del mundo exterior.

Si antes el problema se clausuraba en el marco de la facilidad técnica, en la representación, el crítico estadounidense lo desplaza al medio como comprobación de la idealidad del sentido. Así, si tuviéramos que nombrar de algún modo ese instante, en la idealidad greenbergiana, en el mundo que habita la posibilidad de “tomar prestados los principios de la música”,¹³⁵ sería el esmalte, el material de la pintura, la voz del pintor.¹³⁶ Esto nos lleva a dos conclusiones importantes: Primero, que Greenberg descubre que la modernidad hace hablar al medio. El medio: habla. Segundo, si lo pictórico se iguala a la sensación, lo pictórico definitivamente actúa a modo de una extensión del cuerpo, es decir, como medio. De esta forma, la praxis artística que encuentra el expresionismo abstracto como derivación de una lógica material interna es, ante todo, su desvinculación con “el fin”, antes llamado el contenido, hoy entendido como el mensaje. Aquí la puntualización de lo pictórico, es lo inmediato como fin. Para Greenberg, lo pictórico ya era en sí lo que se debía transmitir. Lo pictórico no fue pensado como una traducción o un contenedor de algún mensaje, sino como el mensaje en sí mismo. ¿Podría entonces relacionarse esto con la teoría mcluhiana? Si lo pictórico era el medio y, a su vez, esto era lo que se debía transmitir, podría decirse que este momento se estaba planteando que el medio era el mensaje. Un pequeño detalle que enunciado después de McLuhan sin duda podría ser traducido como el fin es el medio. Pero aún, este planteamiento se encuentra distante de lo que se ha avanzado hasta este punto.

¹³⁵ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *The collected essays...*, Vol.I, *Op.cit.*, p. 32

¹³⁶ “Escribe rápidamente, sin un tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no recordar y no ser tentado a leer sobre aquello que has escrito.” Jackson Pollock en Edward Lucie-Smith, *Movements in art since 1945: Issues and concepts*, Nueva York: Thames and Hudson, 3rd ed., 1995, p.33

2.3. El síntoma del habla reprimida

Es preciso entonces, llegar aquí a una pequeña derivación: el cuadro respondía a su falta hablando (“¿de qué trata?”) situación que como se vio, representaba ya un problema desde el discurso de Lessing. Ese “decir” del cuadro, de la poesía muda o la pintura hablante, presentaba un problema relacionado con la *enargeia*, con la distracción de lo propio de cada medio. De la misma manera, Greenberg haría una prescripción similar al tomar a Lessing como referente y deshacerse de la temática. En ambos había una denuncia por aquello que “decía” la pintura (“¿de qué trata?”). En este escenario, el signo se presentaba asediado por una dicotomía irresuelta pero también, como un intento de resolución o de aplanamiento del contenido y de la forma en una unidad indivisible que fuera inmediata. Y es, justamente a partir de esta pequeña conclusión, en donde se develan algunos de los problemas ideológicos enfrascados en los asuntos y las formas discursivas que se desarrollaron en torno al medio.

El fin de la narrativa puede ser visto como un *síntoma de un habla reprimida* que, por un lado, se mueve bajo la absoluta certeza de los conflictos desprendidos de la “naturaleza” binaria del signo y por otro, ofrece como posible solución la unificación del mensaje y el medio, pretendiendo eliminar las diferencias dadas por el movimiento de la significación - entendida como la representación de lo ausente. De hecho, lo que se pretendía eliminar en el discurso greenbergiano era el efecto irremediable de sustitución del signo por la cosa misma, argumentando lo pictórico como la “cosa” en sí. Sería por tanto, dicha proposición, la que generaría todas las ambigüedades en la diferenciación del discurso minimalista, del objeto tridimensional -ya se verá en otro capítulo. En este sentido, el *síntoma de un habla reprimida* corresponde al intento de silenciar -a fin de no denunciar- la imposibilidad, pero también la necesidad, del signo como unidad contenida en sí misma, como algo autónomo, como “cosa”

en sí misma, como argumenta Derrida, aquí la “cosa” vale tanto por el sentido como por el referente en sí mismo. Pero también, este síntoma se manifiesta en el esfuerzo de eliminar la diferencia que supone el signo como representante de la cosa misma en la ausencia, porque cuando lo presente no se presenta, significamos, es decir, se debe hacer un rodeo que pasa por el signo -movimiento de significación. Por ello, Derrida argumenta que la estructura clásica del signo está dada como la presencia diferida:

[...] la sustitución del signo por la cosa misma es a la vez segunda y provisional: segunda desde una presencia original y pérdida de la que el signo vendría a derivar; provisional con respecto a esta presencia final y ausente en vista de la cual el signo sería un movimiento de mediación.¹³⁷

Aunque precisamente, se ha buscado conservar esta relación de significante y verdad, es este movimiento de mediación, adjudicado como una de las cualidades de las bellas artes -específicamente depositado en la noción del medio—, el que, paradójicamente, se ha considerado como un aspecto “negativo” en el modernismo y es también, la razón por la cuál la discusión del medio se ha convertido en el lugar de “desahogo” del habla, de la narrativa de las artes. Todo cambio gestado en la noción de medio ha tenido que ser hablado y ha pasado después por el movimiento de la significación. En este sentido, se han pretendido “solventar los problemas” heredados bajo los calificativos de secundario, derivación y mediación de las artes -todos los anteriores, ocasionados por dicho movimiento. Así, se propone entender, no sólo el surgimiento de la noción del medio en un horizonte de problemas, sino, la manera en

¹³⁷ Jacques Derrida, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en Paris: *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1998.

que se aproximaron los críticos y el lugar desde donde se produjeron disertaciones sobre acerca de él.

2.4. Lo inteligible universal (el medio es inmediato)

En *Towards...* Greenberg cita el trabajo del historiador de arte Irving Babbitt quien llevado por su lado a una preocupación de lo que él mismo denominó el problema del *genre* (género en francés) o *mélange des genres* (mezcla de géneros), realizó un análisis con el fin de profundizar en las ideas de Lessing. En su libro, *The New Laokoon...*, Babbitt comienza un recorrido histórico que ubica con el fin del movimiento neoclásico –la fecha de producción del texto de Lessing- para luego situar su propio escrito en medio de la “decrepitud” del “movimiento romántico y naturalista”. El neoclasicismo queda impreso en este ensayo como un periodo rígido, con aspiraciones activamente formalistas, que buscará reducir las disciplinas al mecanismo de la imitación. Todo será llevado al frío entendimiento de la lógica y lo convencionalmente correcto, dice el historiador. En este periodo, el clasicismo será malinterpretado y revuelto en un control estricto de las formas y del sentido común, dando cabida a un seudo-clasicismo. Según Babbitt, el neoclasicismo convertirá las reglas de unidad, medida y propósito en un mero formalismo, dejando vacía cualquier posibilidad de profundizar en la noción de imitación. Dice Babbitt que al contrario del Renacimiento, que buscaba la expansión de las virtudes, el Neoclasicismo habrá de enfocarse en las virtudes de la concentración.

De esta manera, el historiador crea una distinción entre la confusión derivada del *Laokoon...* de Lessing, que llama confusión seudo-clásica y, la confusión romántica -causada según este escritor-, por el predominio de las ideas de Diderot y Rousseau. Éste último

enmarcado en una profunda disputa con Aristóteles y su actitud lógica y analítica hacia la vida, pero específicamente con lo que consideraba una tiranía que circundaba el concepto de imitación clásico. Así, Babbitt propone una revisión del *sentio ergo sum* de Rosseau como oposición al falso poder de la razón que multiplica las distinciones. En tales divergencias los géneros habrán de quedar sometidos al sentimiento sin importar las convenciones que se hallan elegido. Al señalar el problema de la imitación como el pivote de la “Poética” de Aristóteles, Babbitt llega a un punto crucial:

[...] cuando examinamos más detalladamente, descubrimos que los medios usados para estas cuestiones de forma y negando lo que hoy deberíamos llamar el lado subjetivo del arte, era una cierta idea de imitación.¹³⁸

Donde la cuestión de imitación es un asunto sobre la subjetividad¹³⁹ y de problemas de representación. De acuerdo a este pensador el problema de la confusión entre la poesía y la pintura radica en “...la doctrina de la imitación.”¹⁴⁰ La aplicación ortodoxa del neoclasicismo a la *Poética* dio pie a grandes aberraciones. Si la imitación no es la copia formal de un tema (una manzana o una batalla o un paisaje) y si se diera continuación escrupulosa de la imitación aristotélica,¹⁴¹ se tendría por fuerza que elegir la imitación como “debe de ser”,¹⁴² la “selección correcta”, el “verdadero parecido”: *ut pictura poësis*. Así, según Babbitt, entre más fue creciendo la confusión de la imitación en Aristóteles, más la poesía fue siendo ubicada en

¹³⁸ Irving Babbitt, *Op.cit.*, p. 8

¹³⁹ “Entre todos, Homero merece ser alabado, así por otras muchas cosas, como principalmente porque sólo él sabe lo que corresponde a su oficio; pues el poeta debe hablar lo menos que pueda en persona propia, no siendo en eso imitador. Al revés, los demás se empeñan continuamente en decir sus razones, imitando pocas cosas y raras veces.” Aristóteles, *Poética*, tr. Salvador Mas, México: Biblioteca Nueva, 2001, 1460a 5

¹⁴⁰ Irving Babbitt, *Op.cit.*, p.62 Según Babbitt, al llevar la imitación a un grado de pureza insostenible, los neoclasisistas redujeron la espontaneidad, la originalidad y lo inesperado. Rousseau es identificado como el apóstol de lo original y espontáneo, como la raíz del movimiento Storm and Stress en Alemania entre las décadas de 1770 y 1780.

¹⁴¹ “...la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos, a saber: con qué medios, qué cosas y cómo.” Aristóteles, *Op. cit.*, 1448a 25

¹⁴² “...y es que la naturaleza misma enseña a discernir lo conveniente.” Aristóteles, *Op. cit.*, 1459a 1

el marco de la pintura.¹⁴³ No obstante, en estos argumentos queda clara la tensión que aparece entre los conceptos de forma, razón universal versus subjetividad, temática, confusión.

En Lessing, queda claro que es la “forma” bajo su concepción aristotélica lo que desde su perspectiva, puede hacer el arte “a sí mismo universalmente inteligible”¹⁴⁴ y, como veremos, Greenberg estará de acuerdo igualmente.¹⁴⁵ Este fondo le permite hacer un planteamiento de la forma como expresión universal frente a la temática como particular. En su ensayo de “Avant-Garde and Kitsch” (1940) que “[...] La cultura de la vanguardia es la imitación de imitar -el hecho en sí mismo– [...]”.¹⁴⁶ Es decir, privado de cualquier referencia el arte regresaría la mimesis a sí mismo. Según C.D. Blanton, en su ensayo “Invisible times: Modernism as ruptural unity” (2009), el argumento de Greenberg, es incipientemente dialéctico y en parte registraría lo que Adorno llamó más tarde como “la crisis de la apariencia”, aquella vuelta a través de la cual el arte moderno se confía a “los signos que se olvidaron a sí mismos y se convirtieron absolutos”.¹⁴⁷ Esta afirmación toma entonces la forma como contenido -comenta C.D. Blanton—. No obstante, en el argumento que se ha desarrollado en esta investigación se podría observar igualmente como la disolución entre el medio y su contenido, “aplastados” en uno. El volverse absoluto, en el argumento de Adorno, garantiza la universalidad, misma que está en relación con la inmediatez.¹⁴⁸ La abstracción es

¹⁴³ Babbit sitúa esta confusión en el Renacimiento en críticos como Abbé Batteux.

¹⁴⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Op.cit.*, p. 76

¹⁴⁵ De acuerdo con Ann Eden Gibson, el grado de “universalismo” fue uno de los logros en el discurso de los Expresionistas Abstractos. Ann Eden Gibson, *Op.cit.*

¹⁴⁶ Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *The collected essays...*, Vol.I, *Op.cit.*, p.10

¹⁴⁷ Theodor Adorno en C.D. Blanton “Invisible times: modernism as ruptural unity” en Stephen Ross (ed.), *Modernism and theory: a critical debate*, Nueva York: Routledge, 2009, p. 138

¹⁴⁸ Cabe señalar, que como lo plantea Derrida en un espectro más amplio en de la Gramatología. Pero como lo puntualiza Eden Gibson del Expresionismo Abstracto, no es otra cosa sino la universalización del humanismo occidental. “Los estándares promovidos por los críticos como Rosenberg y Greenberg estaban basados en la asunción de que el significado de estos trabajos era intrínseco y universal” En Ann Eden Gibson, *Op.cit.*, p.160

la posibilidad de comunicar como lo hace la música: inmediatamente. En todo caso, en el trasfondo del discurso greenbergiano la 'verdad' de la obra de arte quedaría desplazada en la "perversión" de su naturaleza, para ser refugiada en el problema de representación entendida por el crítico como los 'efectos' del medio. "Una confusión de las artes resulta, en que las artes serviles son pervertidas y deformadas; forzadas a negar su propia naturaleza en el esfuerzo de alcanzar los efectos del arte dominante."¹⁴⁹ En la línea argumentativa que adopta, la lectura de conceptos como la 'naturaleza del medio' atendería al encuentro con la rectitud - como antónimo de perversión-, donde la naturaleza de las artes resulta corrupta. Dicha naturaleza pretende encontrar su verdad y su origen en la medida en que se relaciona con la cosa misma, con el logos. El arte dominante se describe como un solo arte al que se le da el rol dictatorial volviéndose "[...] un prototipo de todas las artes: las otras tratan de despojarse de sus propias características e imitar sus efectos."¹⁵⁰ La validez de este argumento pretende fundamentarse en la idea de que las artes poseen "características propias" mismas que deberían permitir su evaluación bajo el criterio de naturalidad. En donde las artes serviles adoptan una función secundaria e instrumental que las aleja de la verdad. Una perspectiva que puede ser relacionada con el argumento derrideano sostiene sobre la escritura. De acuerdo con el filósofo, una vez que la escritura fue incapaz de poseer un sentido constituyente, sería técnica y representante. Quedó embebida en un valor instrumental que la enmarca como "técnica al servicio del lenguaje", "traductora de un habla plena y plenamente presente".

¹⁴⁹ Clement Greenberg, "Towards a newer Laoccon", *The collected essays...*, Vol.I, *Op.cit.*, p.24 ("A confusion of the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects to the dominant art.")

¹⁵⁰ *Idem.*

Como sea, desde el siglo XIX, queda claro que buscar la separación “ontológica” de las artes está de antemano forjada en la aquiescencia de que una razón estética es una razón ‘estetizada’. Babbitt , por ejemplo, concluye lo siguiente:

Una investigación en la naturaleza de los géneros y los límites de las artes está lejos de alcanzarse e involucra la actitud personal no solamente hacia la literatura, sino hacia la vida. Tratar la pregunta exhaustivamente requeriría excavar en los principios generales y al mismo tiempo, un conocimiento de cada arte por separado y su historia [...] he intentado como un humilde imitador de Lessing en su labor, no proponer un sistema completo y cerrado, sino de sembrar la fermenta cognoscente.¹⁵¹

Así, este naturalismo puede ser entendido también, como un compromiso que persiguió las causas y los efectos obteniendo como “saldo a favor” la noción de ley. Pero esta ley, así trazada, era una que correspondía a los fenómenos de la naturaleza, denominada por Babbitt como la “ley de la cosa”. Un dogma por la ley física de la naturaleza que, sin embargo, se planteaba como una en constante movimiento. Ya veremos más adelante las implicaciones de dicho naturalismo. Por el momento, queda claro que, en las unidades de discurso presentadas, las reglas de formación de naturalidad y universalidad, tienen peligro de disolverse toda vez que existe una temática ya que esta representa lo particular y perecedero, la imposición externa y el alejamiento de la propia naturaleza de cada medio. Como bien lo indicó Jane de Hart Mathews los expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York eran genuinos revolucionarios, pero revolucionarios “[...] que estaban parados sobre una tradición

¹⁵¹ Irving Babbitt, *The new...*, *Op.cit.*, p. 252

moderna [en busca de] significados universales”¹⁵². Por lo tanto, en la formación de conceptos de este campo el medio resulta potencialmente Natural y Universal. Y, entender la lógica interna de tal formación de discursos, la “naturaleza material” que operaba en el medio, conllevaba a entender aquello que era nombrado como la “esencia” de lo artístico.

¹⁵² Mathews Jane de Hart “Art and politics in Cold War America” (1974) en Francis Fascina, *Pollok and after...*, *Op. Cit.*, p.170

CAPITULO III.

Tres momentos: Los especialistas del medio

Este capítulo ofrece la revisión puntual de los discursos de tres artistas en torno al medio: Kandinsky, Mondrian y Malevich. El pensamiento de estos tres pintores representa una piedra angular en la legitimación del arte abstracto y su relación con la transformación en el concepto de medio. Una batalla discursiva que tuvo actores y argumentos específicos, y que la mayor parte del tiempo ha sido estudiada desde su contexto histórico y social; sobre el entendido de la claridad de los discursos como documento. Pero más allá de esta legitimación referida infinitamente, aquí son de utilidad porque abordaron una serie de problemas en torno a su quehacer artístico que repercutió en las formaciones discursivas que nos interesan. El estudio de estos textos no pretende ser exhaustivo –se necesitaría una tesis de cada una de estas obras para abordarlos con profundidad–, se pretende más bien, ofrecer una lectura respecto a problemas específicos y avanzar con el argumento que hasta aquí se ha elaborado. Así, para los fines específicos de esta investigación, se han elegido los problemas que permiten evidenciar, los rasgos logocentristas presentes en el discurso modernista. Por ejemplo, el problema de lo inmediato –como se muestra en este capítulo– ocupaba un lugar de importancia en el fondo de las discusiones de los pintores abstractos. En este trabajo las subjetividades enunciativas cobran relevancia en la medida en que transfirieron o transformaron el campo discursivo que he puesto a consideración.¹⁵³

¹⁵³ Así mismo, la inmediatez como tema en el discurso greenbergiano, no es una preocupación que le sea exclusiva.

De este modo, los discursos de Kandinsky, Mondrian y Malevich, son presentados en tanto que son atravesados por unos tipos de reglas de prácticas discursivas y no desde su instancia como principios de unidad. Es decir, no se pretende rescatar de sus palabras un principio de identidad entre obra y autor, no se recoge como núcleo lo que han querido decir como un origen al que es necesario proteger en su auténtica legitimidad o pureza. Más bien, se plantea que entre sus escritos es detectable el desarrollo de un programa que definió las formas de operación y al tiempo, desarrolló un sistema del discurso y un concepto de medio. Aún cuando la enunciación de cada uno posee, como todo discurso, la singularidad de su acontecimiento y por ello resulta irreducible, ésta “ [...] puede reconocer la forma general de una frase, de significación, de una proposición.”¹⁵⁴ Aquí se plantea por tanto, que la discusión elaborada en el modernismo en torno a la inmediatez definió las posibilidades de reinscripción o transcripción que luego llevaron a pensar el medio como mensaje.

Por otro lado, este capítulo será instrumental a nuestra discusión sobre McLuhan. Como veremos más adelante, inscritos en estas formaciones discursivas, en conjunto con las de los críticos, los discursos de estos artistas ofrecieron el soporte material o el régimen de materialidad, para entender el medio como lo que había que transmitir en sí mismo. Nuevamente: *el medio como mensaje*.

3.1. Kandinsky

3.1.1. Las limitaciones de la superficie plana (*flatness*).

En la vorágine vanguardista el libro de Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte* (1910), inauguró ciertas problemáticas del tratamiento de la superficie y vislumbró una buena

¹⁵⁴ Foucault, *Op.cit.*, p.170

parte de los alcances del arte abstracto. Ya desde entonces, el pintor observaba la renuncia a lo figurativo no sólo como un deslinde total de la representación, sino como una problemática conectada directamente con la superficie y con ello, la consideración de la pintura en su misma constitución como un objeto “real”. Pero de la misma manera, Kandinsky se percató también de que, en su extremo, esta perspectiva dejaba a la pintura sobre un carácter material con serias limitaciones:

La renuncia a lo figurativo -uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto equivalía, en un sentido gráfico-pictórico, a la renuncia a la tercera dimensión: es decir, a concebir el cuadro como pintura sobre una superficie. Se excluyó el modelaje, acercando el objeto real al objeto abstracto, lo cual significó un progreso. Pero automáticamente las posibilidades de la pintura quedaban reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un carácter evidentemente material, al mismo tiempo que esa reducción traía consigo una limitación de sus posibilidades.¹⁵⁵

A vistas de Kandinsky, la materialidad de la superficie funge simultáneamente en medio de una dicotomía: como libertador y yugo de la pintura. En este sentido, el argumento del pintor por un lado, señala la noción desarrollada por Greenberg en su teoría sobre el expresionismo abstracto: la superficie plana del lienzo (*flatness*); pero también identifica muy claramente una de las principales limitaciones de la dirección que puede tomar este discurso, a decir, el carácter “evidentemente material” del objeto artístico, la idea de que, llevado a su extremo, lo *flatness* encuentra su “orilla” (su marco) en la tridimensionalidad del objeto artístico (el cuadro) -o, lo que surgió después como una de las críticas más conocidas por parte de los representantes del Minimalismo sobre esta noción greenbergiana (el objeto). Identificadas esas limitaciones, la famosa batalla discursiva (entre Greenberg y el Minimalismo¹⁵⁶), ya estaba prevista y “resuelta” por Kandinsky en aquella época. Frente a esta problemática de la

¹⁵⁵ Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, Ciudad de México: Colofón, 2006, pp. 81 -82

¹⁵⁶ Ver capítulo 7 de James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, Londres: Yale University Press, 2004.

orilla (marco), el pintor decide explorar las posibilidades para prevenir una “crisis” en torno a dichas implicaciones y escribe:

Los intentos de liberarse de ese materialismo y esa limitación, junto a la tendencia hacia la composición, condujeron de un modo natural a prescindir de la superficie. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal que debían crear frente a la superficie material del lienzo. [...] (lo que se llama cubismo) [...] existen otros medios para conservar la superficie material y crear otra ideal fijándola no sólo como superficie plana sino también para utilizarla como espacio tridimensional. El mayor o menor grosor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de las formas, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas, utilizando adecuadamente avanza o retrocede convirtiendo el cuadro en una entidad flotante, lo cual equivale a la extensión pictórica del espacio. La fusión de ambas extensiones, en armonía o en contraste, constituye uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica.¹⁵⁷

El cubismo aparece en la primera parte de su argumentación como una solución a la superficie plana pero no agota el problema y debe sacrificar lo tridimensional. Pero también, comprende perfectamente que el rechazo por lo tridimensional no está planteado sobre un extremo que termine abogando por la planitud (*flatness*) como cualidad esencial del arte abstracto. En la segunda parte de este razonamiento, Kandinsky sitúa las cualidades de la pintura en la fusión gráfico-pictórica, ofreciendo esta unión como una posibilidad que a modo de solución, puede dar cabida al espacio tridimensional, sin renunciar a lo pictórico. De este modo, la noción de *flatness* no es el fin de la argumentación de su discurso, sino el comienzo de éste. Tanto el color, como la extensión gráfica del espacio, pueden ofrecer una idealidad en la superficie sin tener que negar su materialidad.

Años más tarde, en una de las conferencias que dio en Colonia, Kandinsky señala:

También evadí el elemento de planitud (*flatness*) en la pintura, el cual lleva fácilmente y tan frecuentemente puede caer en lo ornamental. Esta diferencia entre los planos internos dio a mis pinturas una profundidad que compensaba más que las primeras, profundidades perspectivas.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, pp. 81 -82

¹⁵⁸ Wassily Kandinsky, “The Cologne Lecture”, en *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Reino Unido: Blackwell Publishing, 2005, p. 91 (... in painting, which can easily lead and has already so often led

Por un lado, Kandinsky adelanta nuevamente el argumento greenbergiano al señalar que la planitud puede convertirse en algo “ornamental” y por tanto, en algo desechable. Lo que en el discurso de Greenberg no hubiera podido ser denominado como una convención (la planitud), en el de Kandinsky es ornamental. Como se verá más adelante, para el pintor, ésta (la planitud) es casi una cuestión de estilo, un anexo u ornamento. Lo decorado (*dekorativ*), adjetivo en alemán, es definido como *schmückend wirkungsvoll* que podría traducirse como “ornamental efectivo”. Si se busca en el diccionario en español, el ornamento refiere a ciertas piezas que acompañan a la figura principal de una obra. Esta discusión, que por lo pronto sólo es pertinente esbozar, recuerda el lugar que Greenberg le da a la temática como lo pintoresco -situada en la discusión lessingiana en la noción de la *energeia*.¹⁵⁹ Pero este punto, también devela que si en la práctica discursiva del pintor modernista se establecía una relación mutuamente incluyente entre la planitud y lo ornamental, en la del crítico norteamericano se adopta una nueva ordenación que, aunque mantiene la constitución general del discurso kandinskyano, erige una función diferente para la noción de medio y planitud.

Por otro lado, queda claro que en la ordenación del discurso kandinskyano la abstracción radica en el abandono de la representación y de la tercera dimensión pero tan sólo entendida como lo figurativo en búsqueda de la representación de una idealidad espacial. No en donde algo parecido al medio-espacio hubiera sido desarrollado por su cualidad de planitud (*flatness*), sino donde este medio-espacio es lo gráfico-pictórico que, adviene ya, como un espacio tridimensional, como un objeto entre los objetos. En este mismo sentido, también resulta significativo que el artista no sólo observó que esta argumentación podía ser desviada hacia la superficie plana (*flatness*) como argumento central denominándolo además

to the ornamental. This difference between the inner planes gave my pictures a depth that more than compensated for the earlier, perspective depth.)

¹⁵⁹ C.f. Capítulo 1: “Lo “pintoresco” el poder de la *energeia*”

como ornamental, sino que anticipó las limitaciones que décadas más tarde se le reprocharían al mismo Greenberg.

3.1.2. Lo gráfico-pictórico o la espiritualidad en el arte

Al igual que Lessing, Kandinsky describe a la pintura bajo un contexto referencial del espacio; y del mismo modo que el escritor del siglo XVIII, sitúa la música bajo una esfera temporal. Así, delimita el medio pintura como una práctica encapsulada en una concepción del espacio y la música en una concepción del tiempo:

[...] la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal. La pintura, que carece de esta posibilidad puede presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo cuál le es imposible a la música.¹⁶⁰

En esta forma de argumentación se podrían dar cita las nociones de la sincronía pictórica como opuesta a la diacronía musical. Como se observa, no se trata aquí de otra cosa sino de una construcción medial que parte de un proyecto sobre el espacio en el que se “manifiesta y emplaza” la pintura y, específicamente, la noción de lo pictórico. Su argumento levanta una teoría sobre el medio-espacio que queda expresado -paradójicamente-, “en un instante”. Como si lo “puramente pictórico” debiera ser experimentado “todo de una sola vez”, en su sincronía. La idea de una presencia plena, absoluta, es parte de las reglas de formación en el concepto del medio.

Kandinsky desarrolló un medio-espacio -como otros hicieran antes y después¹⁶¹-, es necesario entender pues, que en los discursos hay puntos de equivalencia. Sin embargo, la dirección en la que Kandinsky avanzó el discurso sobre el medio, propone una modificación debido a la inserción de una nueva constelación discursiva, misma que permitirá lanzar una hipótesis. De acuerdo con el pintor, lo que hace evolucionar a la pintura, es el medio y su idea

¹⁶⁰ Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p. 36

¹⁶¹ Como ya se ha visto en el capítulo anterior esta idea es también de Lessing y de Greenberg.

sobre lo puramente pictórico: “[...] la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica.”¹⁶² El proceder del arte abstracto queda caracterizado y valorizado al encontrar la pureza pictórica. Según el artista, al realizar un análisis minucioso sobre la pintura se llegará a su pureza: “La pintura tiene por labor analizar sus fuerzas y sus medios [...] y utilizarlos en el proceder creativo de un modo puramente pictórico.”¹⁶³

En el discurso kandinskyano primero se plantea el estudio a partir del cual se despliega la construcción del medio, esto le obliga al pintor a desarrollar una argumentación sostenida en un supuesto sobre la evolución y la progresión perceptual estética, su noción sobre lo gráfico-pictórico. Misma que es entendida como un grado enorme de especialización, donde lo propio de cada arte queda estrechamente relacionado con una construcción medial del espacio. De este modo, levanta una estructura sobre la suposición de que hay un “impulso o tendencia progresiva” material que por sí misma, en su reflexión, encontrará su especificidad.

En el arte, el elemento abstracto, que hasta hoy se ocultaba tímidamente y era apenas visible tras las preocupaciones puramente materialistas, pasa progresivamente a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio, del elemento abstracto es natural, porque cuanto más se renuncia a la forma orgánica, tanto más pasa a un primer plano ganando en resonancia la forma abstracta.¹⁶⁴

El ejercicio que propone Kandinsky implica realizar una disección del medio y tiene, en un sentido, un trasfondo purista que da por sentado un “modo del espacio” y en otro, el anhelo de una validación respaldada por la razón a partir de dicha concepción del espacio. Pero ¿qué es ése modo puramente pictórico? Y en este sentido, ¿qué es lo que hace ser al medio específicamente pictórico? Aquí, el arte abstracto se va construyendo mediante las nociones de medio-espacio o de medio-tiempo sobre los cuales descansa la validez de una lógica, pero

¹⁶² Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p. 44

¹⁶³ *Ibid.*, p. 37

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 50-51

simultáneamente, se plantea como una evolución lineal bajo la lógica del aislamiento de sus medios. Pero si todo parece pura lógica ¿en dónde yace la espiritualidad en el arte? Vale la pena traer a cuenta una observación que puede ser de utilidad en este punto en particular. En su libro de *Teoría estética*, Theodor Adorno, argumenta:

El concepto estético de espíritu tiene adquiridos algunos malos compromisos no sólo por sus relaciones con el idealismo, sino también por ciertos escritos de los comienzos del radical arte moderno; los de Kandinsky, por ejemplo. En su justificada revuelta en contra del sensualismo [...] Kandinsky aisló mediante un proceso de abstracción lo contrario a este principio y lo cosificó [...] ¹⁶⁵

Y unas páginas más adelante continua:

[...] La crisis del arte es acelerada por la espiritualización que se defiende contra el hecho de que las obras de arte sean vendidas como meros valores estimulantes. [...] Aunque no deja de sentir una fuerte presión para que se desprenda de los rasgos de mera apariencia, de su vieja insinceridad social, el arte no puede seguir existiendo cuando este elemento [la espiritualización] está completamente ausente y no se le puede crear una zona especial de reserva. Ninguna sublimación puede tener éxito sino conserva en ella misma lo que sublima. ¹⁶⁶

Así, para el filósofo alemán, la reacción que le sigue a la pérdida del aura en el arte, es la vuelta a la espiritualidad. Pero, en un mundo secularizado, esto adelanta la ‘desaturización’ que se busca combatir al racionalizar su propia aproximación y olvida la imitación de la belleza natural. Lo interesante aquí es que de acuerdo con Kandinsky, sólo un análisis de los medios permitió al pintor “darse cuenta” para después encontrarse con esa espiritualidad. No obstante, para Adorno, esta racionalidad o lógica hace que el arte, al seguir su *programa* de auto-consciencia ¹⁶⁷, no prevea que se ha condenado a una constante e inacabable

¹⁶⁵ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1980, p.120

¹⁶⁶ Theodor Adorno, *Ibid.*, p.129 “En la medida en que el arte sensible existe, encarna el espíritu de la sensibilidad por lo que ya no es puramente sensible... El espíritu, elemento de la vida del arte, está unido a su contenido de verdad sin coincidir sin embargo con él, pues puede representar también la falta de verdad. La razón está en que el contenido de verdad postula como sustancia propia algo real y el espíritu no puede ser inmediatamente real. La manera en que determina las obras de arte no está comprometida y arrastra hacia su propio terreno cuanto de sensible y de fáctico hay en ellas. Por ello las obras se secularizan más, se hacen más enemigas de la mitología, de la ilusión de un espíritu que fuera real, aunque este espíritu fuese el propio suyo.” (p.122) Y más adelante continua: “La espiritualización tiene siempre una sombra que fuerza a hacer su crítica; cuanto más sustancialmente se espiritualiza el arte, tanto mas renuncia al espíritu, a la idea, como se manifiesta en la teoría de Benjamin...” (p.127) Theodor Adorno, *Ibid.*, pp. 122-127

¹⁶⁷ C.f. Capítulo 1: “El programa”

persecución por lo nuevo. El arte dejaba de conservarse así mismo su obsesivo descarte de lo innecesario. Desde la perspectiva kandinskyana lo gráfico-pictórico es ya “lo espiritual en el arte” con su sincronía en “su medio-espacio”, o dicho de otro modo, la unidad que contiene esa “necesidad interior”¹⁶⁸ del cuadro.¹⁶⁹ El análisis del medio tiene así, todas las respuestas “encapsuladas en sí mismo”. En el discurso de Kandinsky la apariencia termina por ser el último y genuino reducto de su sublimación. Y como bien lo señala Adorno, esto provoca que “el arte absoluto converja con el bien de consumo absoluto” pues tarde o temprano, la apariencia habrá de descartarse como estilo.¹⁷⁰ Más allá de las consecuencias que esto pueda tener en el marco de la teoría adorniana,¹⁷¹ resulta necesario señalar que esta característica es reconocible en el discurso de Greenberg y, en una especie de anonimato o generalidad, se sostuvo igualmente el Expresionismo Abstracto. Y así, el desecho de las convenciones bajo la idea de la autocrítica y la consciencia tienen su efecto en la configuración discursiva de su época. Por ejemplo, en su libro *Abstract Expressionism* (1999),

Ann Eden Gibson sostiene:

En el mismo sentido, argumentar que la innovación formal constituye el límite crucial del Expresionismo Abstracto implica que el significado reside principalmente en la obra en sí misma [...] La innovación es la única manera de entender la originalidad.¹⁷²

Eden Gibson menciona que creer que esta experimentación técnica es la única innovación que cuenta, lleva a construir una falsa dicotomía entre forma y contenido.¹⁷³ No obstante, para

Kandinsky, la derivación lógica del ejercicio “autocrítico” encuentra como finalidad lo gráfico-

¹⁶⁸ Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p. 88

¹⁶⁹ En este sentido, para Adorno la idea de la interioridad o de la “necesidad interna”, como lo plantea Kandinsky, no representa ningún problema.

¹⁷⁰ Theodor Adorno, *Op.cit.*, p.21

¹⁷¹ Christoph Menke en su libro *The Sovereignty of art*, hace una relación entre la estética negativa y la deconstrucción, en este sentido, menciona que la experiencia estética de la negatividad puede ser concebida como una crisis de los discursos no-estéticos. Christoph Menke, *The Sovereignty of art*, Massachusetts, The MIT Press, 1999.

¹⁷² Ann Eden Gibson, *Op. cit.*, p. xxviii

¹⁷³ C.f. Capítulo 1: “Lo “pintoresco” el poder de la *enargeia*” y “El programa”

pictórico, entendido como un cruce de la vivencia espacio-temporal humana que, a través de la ventana -el espacio que es el cuadro-, se inserta por un instante en un tiempo de otro orden: lo eterno.¹⁷⁴ Lo divino, la eternidad, está dada en el cruce del tiempo, es decir, con lo humano. Este cruzamiento se describe en términos menos técnicos como el de lo espiritual en el arte.

3.1.3. Una creación divina (La doble significación)

Dado lo anterior es interesante notar que hay una evidente dualidad operando en la noción de lenguaje *kandinskyano*; dividido entre una idea de interioridad, propia del alma, y otra de exterioridad, perteneciente a lo material (dicha binariedad responde a un rasgo que ya se ha distinguido como logocentrista en el capítulo anterior). La doble significación es entendida por el pintor en la limitación que la materia concede al arte en su ejecución:

La palabra [...] tiene dos significaciones -una primera directa y una segunda interna-, es el material puro de la poesía y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual se dirige al alma.¹⁷⁵

Nuevamente se recurre a una operación de causa -efecto entre materia y expresión. El paralelismo que existe entre el discurso de Lessing y el de Kandinsky, no responde tanto a una cuestión de consciencia sobre la práctica artística (como podría argumentarse, justamente, desde las reglas de formación del modernismo) sino en la ordenación del discurso mismo. Y es esta lógica la misma que le llevará a Kandinsky a afirmar: “El color es un medio

¹⁷⁴ Es en este punto donde uno puede establecer una relación entre la filosofía de Kierkegaard y el pintor. Para el primero, la síntesis entre el tiempo y la eternidad es la “expresión” entre el cuerpo y el alma en el espíritu. Filosofía en la que es necesaria la unidad y la simultaneidad.

¹⁷⁵ Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p. 29

que ejerce una influencia directa sobre el alma.”¹⁷⁶ “El sonido musical tiene acceso directo al alma.”¹⁷⁷

Evidentemente hay una necesidad en su escrito que, primero, da por sentado la división materia y alma; y segundo, que busca disminuir o eliminar ése “supuesto espacio” entre ambas. Pero más allá de una mera insistencia sobre esta dicotomía, en su idea sobre la naturaleza interna del arte abstracto, Kandinsky termina por igualar la forma a la significación.

En una nota a pie de página escribe:

La naturaleza tiene su propio lenguaje, que influye sobre nosotros con una fuerza insuperable. Este lenguaje no se puede imitar. Cuando se reproducen musicalmente los sonidos de un gallinero para conseguir el efecto de la naturaleza y situar al oyente en ella, esta empresa aparece con toda claridad como imposible e innecesaria. Todo arte puede reproducir cualquier ambiente, pero no imitando externamente a la naturaleza, sino reproduciendo mediante el arte ese ambiente de sus valores internos.¹⁷⁸

Así, a ojos de Kandinsky, los “valores internos” de la naturaleza son los lenguajes comunes.

El pintor efectúa aquí una operación que consiste en quitar la validez al arte como un sistema de representaciones por considerarlo insuficiente con respecto a la producción que hace la naturaleza. Entonces, traslada su ejercicio a “su propio” campo de “valores internos” confiando en que es ahí donde encontrará su validez. Al hacerlo, Kandinsky deja en claro que no se hace mimesis sobre lo producido, sino sobre la “forma de producción”. Es decir, los productos de la mimesis en el arte no se deben parecer a la naturaleza; el arte, en su proceso es productivo en sí, como lo es la naturaleza. Con ello se implica un cambio en el quehacer *poiético*¹⁷⁹ del hombre. Así, la pintura encuentra mediante un análisis medial sus “propios valores internos” y al tiempo, ejecuta “su” mimesis de “su” particular, conforme a su naturaleza, forma de producción. Su argumento señala que esos valores internos responden

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 43

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 44

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 37

¹⁷⁹ Palabra griega que refiere a la producción del hombre. Viene de la palabra *poien* que significa ‘hacer’ o ‘realizar’.

entonces, a algo que podría denominarse como una mecánica, un “proceso, forma, programa”. El pintor queda igualado a un creador de una naturaleza pictórica-gráfica que es capaz de reproducir, no una forma externa, sino el ambiente de sus “propios valores internos”, la pintura reproduce mediante el arte la forma, la estructura, i.e., los valores internos de la naturaleza, no los productos de la naturaleza. Hay una equivalencia en el discurso entre la manera que Kandinsky sostiene su construcción sobre el problema entre el arte y la mimesis, y la forma en que Greenberg lo hizo sobre lo pictórico. En ambos autores se reproduce un logocentrismo en donde lo material (sensible) queda sentado como la derivación de un significado trascendente que se alberga en el alma (a través del logos). Kandinsky comenta:

Los elementos que constituyen la obra no radican en lo externo, sino en la necesidad interior. [...] El periodo materialista ha conformado la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra, en la que lo busca todo (la imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, ambientación, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad [...] Con el tiempo será posible comunicarse a través de medios puramente artísticos, evitando la necesidad de tomar prestadas formas del mundo externo para la comunicación interior [...].¹⁸⁰

Esta argumentación nos lleva a detectar una vez más que esta forma discursiva acude a un conjunto de reglas que hacen posible (simultánea o sucesivamente) ciertas descripciones perceptivas. Se construye un medio puramente artístico en la medida en que se despliega la noción de interioridad; al tiempo, se aclaran sus cualidades perceptuales, es decir, una obra que pueda comunicarse con medios puramente artísticos; mismos que, en el contexto del modernismo, referirían al significante como la forma del mundo externo. En *De la gramatología*, Derrida menciona:

La voz se oye a sí misma -y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia -en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante: auto-afección pura que tiene necesariamente la forma del tiempo y que no toma fuera de sí, en el mundo o en la “realidad”, ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña su propia

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 88 –89

espontaneidad. Es la experiencia única del significado que se produce espontáneamente, del adentro de sí, no obstante en tanto concepto significado, dentro del elemento de la idealidad o de la universalidad. El carácter no mundano de esta sustancia de expresión es constitutivo de tal idealidad.¹⁸¹

Ya hemos visto las consecuencias de esto en el análisis de Adorno y, más allá de que la obra, por su constante desecho de convenciones esté frente a la “amenaza” de operar como bien de consumo, es evidente que a la par, se ejerce una construcción del medio que persigue una idealidad, el discurso de Kandinsky devela las reglas con las cuáles la práctica discursiva del modernismo fue eligiendo enunciaciones específicas para delimitar el objeto-medio. Lo espiritual está encapsulado en la inmediatez de ésta: en la pintura el color, lo puramente pictórico; eso es lo inmediato. La expresión es la forma del contenido interno expulsado en una exterioridad.¹⁸² Si la forma es pura, la expresión será capaz de caracterizarlo como lo hace la naturaleza con sus “productos”. En una nota a pie de página el pintor comenta que cuando una forma nos resulta indiferente y no nos dice nada es porque ha surgido en un lugar inadecuado que le impide llegar a nuestra alma:

Cuando la forma resulta indiferente y no “dice nada”, no hay que tomarlo al pie de la letra. No existe ninguna forma ni nada en este mundo que “no diga nada”. Sus palabras no llegan a menudo a nuestra alma, sobre todo cuando lo dicho es indiferente, o con mayor exactitud, cuando surge en un lugar inadecuado.¹⁸³

La forma insignificante es la informe, la cual debe surgir en un lugar adecuado para crear su significado. Así, deja claro que aquello que señala como caracterización interna, esa “forma natural” de la cuál es partícipe la pintura, es en última instancia la que “dice algo”, “la del mensaje”. Lo que Walter L. Adamson en su libro *Embattled Avant-Gardes* (2007), precisa en palabras de Kandinsky como “color-language”.¹⁸⁴ Esta idea, comenta Adamson, permitía al

¹⁸¹ Jacques Derrida, *De la gramatología Op.cit.* p. 28

¹⁸² “Toda forma tiene pues un contenido interno, del cual es expresión. Esta es su caracterización interna.” Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p.47

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Walter L. Adamson en su libro *Embattled Avant-Gardes:Modernism's resistance to commodity culture in Europe*, Berkley, Los Ángeles: University of California Press, 2007, p. 145

pintor avanzar la idea del color a la vez que establecía una relación con el funcionamiento de elementos de la música y las otras artes. El medio debe de ser construido de tal “forma” que “diga algo”. El medio es la exterioridad que habla, la que dice el mensaje “[...] nada hay más profundo que la superficialidad [...]”.¹⁸⁵

De este modo, poco a poco, se va clarificando que el programa modernista con respecto a la auto-conciencia o auto-crítica, sistemáticamente permiten la dilucidación del medio como fin y como mensaje en sí mismo. No es que Kandinsky (o Lessing) sean el origen de Greenberg (o McLuhan, como se verá más adelante), sino que a través de estas unidades discursivas se va entreviendo la existencia de un sistema que ordena la descripción de un discurso-objeto.

3.1.4. El estilo opera “dentro” del medio

Finalmente, resulta interesante notar que en el discurso kandinskyano si antes el estilo hubiera podido ser la esencia de la expresión del pintor, ahora es lo desechable. Desde la perspectiva del pintor éste es un factor temporal, del que se puede prescindir. Una de sus operaciones principales consistió en recorrer o trasladar el estilo en la pintura a una operación objetiva que reside en el medio. La postulación de que el estilo no resiste los embates del tiempo, caduca, muere, lo lleva a observar el estilo como una encarnación subjetiva y temporal. Al respecto comenta: “El peligro de la forma estilizada, la cuál o viene muerta cuando nace, o es demasiado débil para vivir y rápidamente muere.”¹⁸⁶

Por ello, entre otras cuestiones, Kandinsky debe situar su operación medial como una especie de “meta-posición” que tiene por objeto desvincular la obra de lo temporal-subjetivo.

¹⁸⁵ Wassily Kandinsky, *Op.cit.*, p. 90

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 93

El estilo muere, lo eterno-objetivo no. Y es ahí donde los “medios puramente artísticos” tienen su valor y libran su temporalidad. La argumentación mística kandinskyana es una especie de batalla por la “eternidad” que desecha la noción de estilo:

Paso a paso se va formando el estilo de la época, es decir, una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puro y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo latente que se pone de manifiesto con ayuda del elemento subjetivo. [...] En resumen: el producto de la necesidad interior y, como consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.¹⁸⁷

Kandinsky sabe reconocer que la importancia que se le da al estilo es infundada y comenta:

[...] se hace evidente que la afinidad general de las obras, que no se debilita con el tiempo, sino que se ve potenciada, no radica en la forma, en lo externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte.¹⁸⁸

Su discurso expelle al artista de su temporalidad, tiene que ser lo abstracto-espiritual-objetivo lo expresado. Al tiempo, deja eliminada la intención subjetiva y cultural, lo exterior o en sus palabras “el estilo de la época”. Por ello, para Kandinsky no hay forma en que el arte no diga algo y su tarea principal será cederle la palabra al medio o puesto en sus propias palabras “color-lenguaje”.

De esta manera, con respecto al discurso de Kandinsky podemos concluir hasta aquí dos cuestiones importantes: Por un lado, la fundamentación del medio en una lógica natural e *interior* propia de cada arte. Y por otro lado, el corrimiento de la expresión interna a éste, es decir, del mensaje (el contenido, la materia, lo que se comunica) al medio (las condiciones del decir, la sintaxis material pictórica, la forma de lo dicho).

3.2.Piet Mondrian

3.2.1. Hacia una nueva subjetividad

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 58

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 59

Piet Mondrian es uno de los pintores de la vanguardia que destacó por sus escritos en torno a su quehacer artístico. En 1920 escribió *Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence*, en el cual equipara la universalidad a lo particular: “[...] la expresión directa de lo universal en nosotros la cual es la apariencia exacta de lo universal fuera de nosotros.”¹⁸⁹

En este ensayo, el pintor busca disolver toda dicotomía planteada en torno a lo objetivo y lo subjetivo. Pero al mismo tiempo delimita el quehacer del Neo-Plasticismo:

Aunque el contenido de todo arte es uno, las posibilidades de la expresión plástica son diferentes para cada arte. Cada arte descubre estas posibilidades dentro de su propio dominio y debe permanecer limitada por sus fronteras.¹⁹⁰

En el discurso de Mondrian, todo arte tiene la posibilidad de albergar lo universal en su expresión, pero al mismo tiempo debe de permanecer limitado dentro de su propia práctica.

Esta característica la comparte con Kandinsky y con Malevich, quienes delimitan el ejercicio de la pintura hacia la zona de pertenencia de los problemas propios de la pintura. Ya sea como los fines que le son propios a la pintura para el primero o como un fin en sí mismo para el segundo. Pero el problema de la universalidad refiere curiosamente, a un entrecruce entre Mondrian y Kandinsky y, de ambos, con la teoría de los colores de Goethe quien afirmaba con toda certeza que los colores debían ser considerados elementos de la visión y no de los objetos, además de ser producto de ésta en su encuentro con la luz y la sombra.

Cuando el ojo ve un color es inmediatamente excitado y es su naturaleza, espontáneamente y por necesidad, al mismo tiempo producir otro, con el cuál el color original comprende la totalidad de la escala cromática.¹⁹¹

Goethe colocó el problema de su Teoría de los Colores en el marco de la subjetividad acarreado un supuesto respecto a la percepción o actitud de quien contempla. Igualmente, aseguraba que se podía entrar en contacto con determinados colores y éstos se

¹⁸⁹ Piet Mondrian, *Neo-Plasticism: The general principle of plastic equivalence*, en Harry Holtzman, Martin S. James (ed.), *The new art- The new Life: The collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: Da Capo, 1986, p. 132

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 147

¹⁹¹ Goethe, *Theory of colours*, Massachusetts, MIT Press paperback, 1970, p. 276

sincronizarían inmediatamente con el espíritu, produciendo sus efectos en el estado de ánimo del observador. Los discursos de la pintura abstracta anglo-americana retomaron en gran medida la Teoría del Color de este escritor y en general del romanticismo germánico del siglo XIX. Dee Reynolds, en su libro *Symbolist aesthetics and early abstract art: sites of imaginary space*, (1995) asegura:

Ambos, Kandinsky y Mondrian estaban interesados en las teorías psicofísicas del color y la forma. Mondrian refiere en *De Stijl* a las ideas de De Superville. Kandinsky se sentía especialmente atraído a las teorías del color de Goethe, las cuales hacía un énfasis en el efecto moral ('sittlich') del color y, a los teóricos que siguieron a Goethe en señalar el amarillo y el azul como colores complementarios. En los cursos Bauhaus, usualmente se refería a las teorías ópticas de Wilhelm Ostwald (también citado por Mondrian y publicado en *De Stijl*), cuyo sistema de color ha sido descrito como '*n'étant lui même, dans le langage de la science naturelle, qu'une transcription des idées de Goethe*'.¹⁹²

Del mismo modo, John Gage en su libro *Color and meaning: art, science, and symbolism* (2009) comenta:

Incluso Mondrian, tarde, en 1929, estaba aún pensando en sus colores en términos simbólicos: el rojo era más 'exterior' o 'real' y el azul y el amarillo eran más 'interiores' o 'espirituales', en un sentido en el cuál se relación a su primer interés en la Teosofía y en la teoría del color de Goethe, la cuál había sido re-elaborada por un amigo de Mondrian, el teosofista holandés Schoenmaekers en 1916.¹⁹³

Y Christopher Short, en su libro *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: The quest for synthesis* (2009), comenta respecto a Kandinsky:

Al igual que Goethe, Kandinsky cambia de considerar las cualidades físicas del color a sus efectos psicológicos, sociales y morales en un intento de moverse más allá del significado 'externo' al 'interno' y, para alcanzar una teoría del color totalmente 'sintética' (unificada). Kandinsky abraza la noción de Goethe un 'bajo continuo' en pintura, justamente como lo hace de ambos elementos del método y el contenido detallado en el análisis del color de Goethe.¹⁹⁴

De acuerdo con Short, Kandinsky aseguraba la creación de un nuevo valor dado por el espíritu abstracto, mismo que serviría de base para levantar un movimiento artístico, que

¹⁹² Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art: sites of imaginary space*, New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2000, pp. 37- 39

¹⁹³ John Gage, *Color and meaning: art, science, and symbolism*, California: University of California Press, 2009, p. 245

¹⁹⁴ Christopher Short, *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: The quest for synthesis*, Bern: Peter Lang AG, 2009, p.39.

transitaría del espíritu individual y particular, al general y universal. Hay una conjunción entonces, entre la obra y su observador. Surge de una manera distinta la disposición clásica entre el antagonismo sujeto - objeto. Un nuevo acomodo u ordenación al que se llega a partir de las dicotomías universal - particular y exterior- interior. Según Short, de la misma manera que Riegl formuló la idea de una combinación de actitud y forma, Worringer desarrolló su tesis sobre una actitud psicológica y Kandinsky su significado puro y eternamente artístico.¹⁹⁵ Refiriéndose a este cambio en la actitud como un movimiento, el filósofo alemán Christoph Menke comenta:

La generalización del movimiento hacia una actitud estética que la postura estética asume [...] está basada en nada excepto la constante posibilidad de cambiar a una actitud estética.¹⁹⁶ Y en el mismo sentido, en *Kant after Duchamp*, Thierry De Duve menciona que tanto Mondrian como Malevich “[...] sintieron que lo que había que pasar no era un objeto sino una actitud [...]”.¹⁹⁷ Tanto en el discurso de Kandinsky como en el de Malevich y Mondrian, el problema de la universalidad no sólo acarrea un trasfondo esencialista sino, en otro sentido, denuncia un cambio perceptual al tiempo que desarrolla una epistemología visual: será lo pictórico el líder que conlleve a la verdad. Como se hubiera pretendido, el problema detectado en el discurso renacentista por Forrest G. Robinson no quedó superado cuando la pintura se deshizo de la temática.¹⁹⁸ Este cambio perceptual o cambio de actitud, puede definirse también como la construcción de una nueva subjetivación.¹⁹⁹ Se recurre a una entidad

¹⁹⁵ “[Riegl], como Worringer, muestra a través del análisis de momentos clave en la historia del arte que el artista, al crear una resolución entre el antagonismo sujeto/objeto, conlleva (sabiéndolo o no) sobre este puramente artístico, un elemento formal. Esto, por lo tanto es una combinación de actitud y forma, manifiesta en el arte de cada periodo o estilo. Riegl formuló este elemento más completamente, pero precisamente la misma combinación de “significados puramente formales” y una actitud psicológica es lo que está en juego en la tesis de Worringer.” *Ibid.*, p. 69

¹⁹⁶ Christoph Menke, *Op.cit.*, p.231

¹⁹⁷ Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts: October, 1997, p.189

¹⁹⁸ C.f. Capítulo 1: “Lo “pintoresco” el poder de la *enargeia*”

¹⁹⁹ “[...] la noción de arte depende en última instancia [...] de ese acto de distanciamiento [...] Al coincidir con la experiencia estética general el arte significa simplemente, [...] un cambio de actitud con respecto a la propia

psicológica para comenzar a definir un régimen de enunciaciones. Lo anterior tiene por resultado la realización de un esbozo que muestra un nuevo actor, creado a partir de la relación con la obra. No obstante, éste va quedado escondido tras una demandante idealidad discursiva. Curiosamente sepultado en un silencio sellado por la apuesta de la transmisibilidad inmediata de lo pictórico.²⁰⁰

3.2.2. La unidad

Diecisiete años más tarde, en 1937, Mondrian escribió “Plastic Art and Pure Plastic Art”, donde reafirmaba la autonomía del arte y el cambio en la pintura derivado de la tecnología:

Es un error pensar que [el artista] se retira completamente en su sistema. Eso que es visto como un sistema no es nada sino una obediencia constante a las leyes de las plásticas puras, a la necesidad, de la cual el arte demanda de él. Entonces es claro que él no se ha vuelto un mecánico, sino que el progreso de la ciencia, de la técnica, de la maquinaria, de la vida como un todo, sólo lo ha hecho una máquina viviente, capaz de darse cuenta en una manera pura de la esencia del arte. En este camino, él es en su creación suficientemente neutra, nada de sí mismo o del afuera de él puede prevenirlo de establecer aquello que es universal [...] por el bien del arte que es forma y contenido en uno y al mismo tiempo.²⁰¹

El sistema aparece como una máquina viviente que encuentra la pura esencia del arte. Al final de esta cita es evidente que una de las operaciones más notorias en cuestión del medio consistió en unificar el contenido y la forma, describiéndolo como “uno y al mismo tiempo”. El deshecho de la representación pretendía disolver la dualidad inscrita en la temática y su representación. Y, que visto en su extremo, atentaba igualmente contra la diferenciación de

conciencia y sus efectos.” Clement Greenberg, “Seminar One”, *Arts Magazine*, Vol. 48, noviembre 1973, pp. 44. En Thierry De Duve, *Op.cit.*, p. 89

²⁰⁰ Este mismo problema, dará “tela de dónde cortar” en el discurso de la crítica norteamericana Rosalind Krauss cuando en su escrito sobre la condición post-medio, pretendió alargar la noción del campo de visión en Greenberg.

²⁰¹ Piet Mondrian, *Plastic Art & Pure Plastic Art*, British journal Circle, 1937. “It is a mistake to think that he retires completely into his system. That which is regarded as a system is nothing but constant obedience to the laws of pure plastics, to necessity, which art demands from him. It is thus clear that he has not become a mechanic, but that the progress of science, of technique, of machinery, of life as a whole, has only made him into a living machine, capable of realizing in a pure manner the essence of art. In this way, he is in his creation sufficiently neutral, that nothing of himself or outside of him can prevent him from establishing that which is universal. Certainly his art is art for art's sake ... for the sake of the art which is form and content at one and the same time.”

medio y fin. En este sentido, el discurso de Mondrian va dando lugar a una forma de sucesión que, al enunciar, ordena y abre la posibilidad de pensar el medio como el mensaje. Igualmente, se establece un tipo de dependencia entre estas nociones que permitirá después dar espacio a un campo enunciativo, a una positividad, en el discurso del medio.

En otro sentido, el discurso de Mondrian, da cabida a la idea de definir la pintura como una “relación”²⁰² entendida como la oposición entre la línea y el color, pero también a la unidad entre la naturaleza y la Nueva Plástica:

[La Nueva Plástica está] atada a la ley del arte fijada, la cual, como he dicho, es la unidad del hombre y la naturaleza. En esta dualidad la Nueva Plástica es para crear relaciones puras y por lo tanto unidad, no puede permitir que lo natural predomine; por lo tanto, permanece abstracta.²⁰³

Hay por tanto un surgimiento de una nueva formación de conceptos, un nuevo orden del cual el discurso de Mondrian es partícipe y generador al mismo tiempo. En esta nueva manera, la unidad refiere a la igualación de la pintura con la naturaleza. Donde la primera es un sistema vivo, que crea sus propias leyes, que opera como la representación de un mecanismo que produce sus propias formas. Entonces la pintura no reproduce formas sino procesos, acciones, relaciones. Esta argumentación, que termina siendo más bien un movimiento, va dando, poco a poco, la posibilidad de replantearse la pintura más como una *praxis* que como un objeto sumergido y delimitado por los problemas de la estética. Mondrian dirige el discurso hacia la posibilidad de concebir el medio como tal (*praxis*). Por un lado, la trascendencia de este planteamiento coloca a la ‘plástica pura’ en el núcleo medial y por otro, ata irremediabilmente la problemática del medio a la *praxis*. Lo anterior ya no tiene por resultado, como siempre lo había sido, un problema estético en torno a la pintura preocupada por sus objetos de representación, sino a la operatividad del medio como un sistema de prácticas

²⁰² “Relación es lo que siempre he buscado y es lo que toda la pintura busca expresar.” Piet Mondrian, “Dialogue on the New Plastic” en Piet Mondrian, *The new art..., Op. Cit.*, p. 75

²⁰³ *Ibid.* p. 77

ocupada en la discusión-construcción-ejecución de su programa. Este programa tiene sus raíces en un *platonismo* y *hegelianismo* que aterrizan en teorías teosóficas²⁰⁴ sobre la evolución. En su libro *Mondrian: The Art of Destruction* (1994), Carel Blotkamp señala respecto a este escrito que:

Por un lado, el texto es una teoría esencialista del arte (con rasgos *neoplatónicos*), en la tradición de las teorías de Gauguin y otros artistas de finales del siglo XIX. Pero también es una pieza filosófica en la cual la dialéctica de Hegel ha sido superimpuesta sobre teorías teosóficas sobre la evolución. Esto lo lleva [a Mondrian] a asegurar que su arte era eminentemente precedido de la posibilidad de una visión desinteresada propagada por Schopenhauer el siglo anterior.²⁰⁵

Pero aún más, para Mondrian lo universal toca un trasfondo interesante que consiste en el primer atisbo de que el programa de autocrítica podría llevar incluso a pensar el medio como una convención. Al radicalizar su pensamiento sobre la música, Mondrian sugiere que incluso los instrumentos mismos pueden ser echados a un lado en búsqueda del nuevo arte:

En el nuevo arte, el individuo es relegado al fondo, en favor de lo universal. En el mismo sentido, lo individual y lo sentimental que en música está apegado a la forma tradicional de tocar los instrumentos debe ser abolido. 'Debemos encontrar otros instrumentos, o... máquinas!²⁰⁶

La primera sugerencia de tocar de manera distinta los instrumentos es un enunciado que pone en jaque lo que aún podría considerarse una convención dentro de los discursos que se han analizado. Pero la idea de desechar los instrumentos para trasladar la operación a las máquinas, devela que, incluso -y a diferencia de la lógica del discurso greenbergiano—, el último reducto del medio en la música, es decir, en el instrumento mismo, podría ser tratado

²⁰⁴ Al igual que Kandinsky, Mondrian se unió a la doctrina teosófica, específicamente a la Sociedad Teosófica de Amsterdam en 1909, pero ya desde antes había mostrado un interés significativo en éstas. Ver Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, New York: Libr. Séguier, 1956, pp. 54-58

²⁰⁵ Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Londres: Reaktion Books Ltd., 1994, p.110

²⁰⁶ Mondrian en Carel Blotkamp *Mondrian: The Art of Destruction, Op. Cit.*, p.161

como un elemento del cuál sería posible deshacerse.²⁰⁷ Mondrian lleva a sus últimas consecuencias la lógica del descarte y el medio mismo podría ser desechado.

3.3. Kasimir Malevich

3.3.1. La autonomía del arte y el cubismo: el medio como el fin en sí mismo

En 1919, Kasimir Malevich publicó su texto “Arte Non-Objetivo y Suprematismo”, un manifiesto sobre lo que denominaría como arte nuevo. En el discurso malevichiano queda enunciado uno de los puntos pero que luego serían usados para argumentar sobre la pureza de los medios, a decir, la aproximación del arte a la creación como fin en sí mismo:

Las cosas han desaparecido como humo; para ganar la nueva cultura artística, el arte aproxima la creación como un fin en sí mismo y como dominación sobre las formas de la naturaleza.²⁰⁸

Como se verá más adelante, este dominio no consiste en una idea sobre la representación de la realidad, sino en el deshecho de ésta por las formas que el medio otorga y que, desde su perspectiva, contienen, al igual que las formas de la realidad, una naturaleza oculta, una posibilidad de creación digamos, absoluta.²⁰⁹ De este modo la creación sube al nivel de la naturaleza, no tanto por ganar en independencia sino porque tiene la potencialidad de desarrollarse sobre sus propios valores. Igualmente, el Cubismo es visto bajo la lupa malevichiana como el rompimiento con la copia de las formas de la realidad:

En el Cubismo, el intento por desfigurar las formas de la realidad y el rompimiento de los objetos, representa el esfuerzo de la voluntad hacia la vida independiente de las formas que ha creado.²¹⁰

²⁰⁷ Aquí se puede marcar un punto de diferenciación con el discurso greenbergiano y minimalista quienes al contrario, nunca hubieran visto el medio como algo desechable.

²⁰⁸ Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting*, en Anderson (ed.), *Malevich: Essays on art*, vol.1 Copenague, 1969, p. 20

²⁰⁹ En su texto “Cubism and Abstract Art”, Alfred Barr puntualiza: “El parecido objetos naturales, aunque no necesariamente destruye los valores estéticos, puede, fácilmente adulterar su pureza. Por tanto, ya que el parecido a la naturaleza es en el mejor de los casos, superflua y en el peor un distractor, es mejor que sea eliminada [...]” Alfred H. Barr en “Cubism and Abstract Art”, New York: Museum of Modern Art, 1936, p. 13

²¹⁰ Kasimir Malevich, *Op.cit.*, p. 27

Esta idea de vida independiente le permite ofrecer una versión sobre la necesidad y el origen de la autonomía del arte; no tanto para desaparecer ese cordón umbilical de oro que décadas más tarde mencionaría Greenberg, sino como uno de los principales pilares para el desarrollo del concepto del arte moderno. La manera de justificar el arte como fin y su autonomía se desprende justamente de la creencia de una resolución sobre los problemas de representación de la realidad y de las formas que contiene, para conformar una propuesta sobre la creación *ex nihilo*:

Al copiar o trazar las formas de la naturaleza hemos alimentado nuestra consciencia con un falso entendimiento del arte. [...] Y entre el arte de crear y el arte de copiar hay una gran diferencia.²¹¹

Como se observa, el arte *ex nihilo* de Malevich no refiere al de un ‘borramiento’ total de la tradición, ni a una especie de cuestionamiento sobre las “convenciones” de ésta; al contrario, se describe como la destrucción total de la liga que relacionaba a la pintura como representación o transferencia, con los objetos del mundo. Es un desprendimiento que tiene que ver más con la realidad como regla de verdad, que una afronta con la clase dominante - como lo hubiera sido la bohemia de finales del siglo XIX. En Malevich –como veremos– este cambio es el resultado de un proceso que se ha desarrollado ante el avance inevitable de la pintura, la tecnología y la economía capitalista. En dicho proceso se ha desviado el lugar en donde se solía buscar la esencia, el significado y el propósito del arte, a decir, en la representación de la realidad. En este sentido, el Cubismo aporta el quiebre definitivo con el principio de transferencia de realidad que la pintura intentó realizar por siglos:

Un objeto pintado de acuerdo al principio del Cubismo puede ser considerado como terminado cuando sus disonancias son exhaustas. [...] en el Cubismo el principio de la transferencia de los objetos cae. Se hace una pintura, pero el objeto no se transfiere.

Por conclusión: si por miles de años el artista intentó aproximarse a la representación de un objeto tanto como fuera posible, para presentar su esencia y significado, en nuestra era de

²¹¹ *Ibid.*, p. 24

Cubismo el artista ha destruido los objetos en conjunto con su significado, esencia y propósito.²¹²

Cuando la pintura queda separada de los objetos y se traslada a la creación individual del artista, la obra adquiere un carácter que tiene que ver más con la creación asumida como acción, que con una copia entendida como representación. Es decir, la operación malevichiana consiste en desmontar aquello que era tomado como obligación para la pintura: copiar las formas reales con la mayor exactitud posible, para luego situar este arte sobre la acción misma de la creación, trasladándola de su lugar como copia a un lugar de acción. Esta traslación se puede observar en Mondrian bajo el sustantivo de relación.²¹³ En ambos discursos, la pintura se plantea más como un movimiento, flujo, acción y relación. El abandono de la representación significa encontrar nuevamente un acceso “directo” a la creación “[...] persiguiendo las formas de las cosas, no podemos descubrir la pintura como un fin en sí mismo, el camino directo a la creación.”²¹⁴ Dicho camino directo a la creación se logrará sólo a través del medio quedando como el fin en sí mismo: “En la pintura, el color y la textura son fines en sí mismos.”²¹⁵ Pero también llama la atención que al igual que en otros discursos, surge nuevamente la idea del acceso “directo” suscrito al adjetivo de “pureza”. En este sentido, Malevich sitúa al Suprematismo como el “arte puro” por excelencia:

Y aquí he llegado a formas puras de color. Y el Suprematismo es el arte puro de la pintura, cuya independencia no puede ser reducida a un sólo color.

El galope de un caballo puede ser representado con un lápiz de un color.

Pero es imposible representar el movimiento de la masa roja, verde o azul con un lápiz. Los pintores deberían abandonar sujetos y objetos si desean ser pintores puros.²¹⁶

El esencialismo de Malevich se ubicaría en la acción creativa del artista:

²¹² *Ibid.* p. 36

²¹³ Y como se vio también en el capítulo anterior en el apartado de “Los problemas compartidos”, estas operaciones, tanto la de Malevich como la de Mondrian, resultan análogas a la que realizaría Lessing cuando describe la importancia en la ejecución en la pintura y la sobrepone a la temática.

²¹⁴ Kasimir Malevich, *Op.cit.*, p. 28

²¹⁵ *Ibid.*, p. 19

²¹⁶ *Ibid.* p. 34

Esta demanda de lo dinámico de la pintura plástica indica la necesidad de la masa en la pintura de emerger de un objeto y llegar a la dominación de la forma como un fin en sí mismo sobre el contenido y las cosas, al Suprematismo no-objetivo –al nuevo realismo en arte, a la creación absoluta.²¹⁷

Es así como el adjetivo de pureza en el discurso malevichiano queda volcado sobre la cualidad del medio. Al tiempo que resalta las propiedades físicas de los materiales -que más tarde serían denominadas por Greenberg como “irreductibles”.

3.3.2. Los problemas de la forma y su caducidad

Algunas líneas paralelas se pueden establecer entre el discurso kandinskyano y el malevichiano. La percepción que tienen de la forma es en ambos autores establecida por su relación con la esencia de la pintura en aras a que sea permanente. La forma específica es producto de una época que se transforma y cambia de apariencia, desde esta perspectiva, la Academia es la institución caduca que sustenta las formas del pasado. Malevich comenta:

No hay cámara de tortura de las Academias que pueda soportar el paso del tiempo. Las formas se mueven y nacen, y nosotros hacemos descubrimientos más y más nuevos. [...] Y es absurdo forzar nuestra época en las viejas formas del tiempo pasado.²¹⁸

Así, en el discurso de Malevich la manera en que el arte puede encontrar esa permanencia consiste, al igual que en Kandinsky, en la separación absoluta con la copia de las “cosas vivientes”, transformado la obra en un objeto vivo en sí mismo:

[...] cuando las formas emergen de la masa de la pintura; es decir, llegarán del mismo modo que surgen las formas utilitarias. Tales formas no serán copias de cosas vivientes en la vida, sino serán ellas mismas una cosa viviente. La superficie de la pintura es una forma real, viviente.²¹⁹

Al igual que su coetáneo, en el discurso de Malevich la pintura queda propuesta como una forma viviente autónoma y producto de la naturaleza, tanto como lo sería un árbol. Así, el

²¹⁷ *Ibid.* p. 35

²¹⁸ *Ibid.*, p. 21

²¹⁹ *Ibid.*, p. 34

análisis del medio y la obra se comienzan a plantear como una forma viviente.²²⁰ La operación que se desarrolló consistió en establecer, directamente, una relación entre las formas de la abstracción y la vida; pero esto dejaba en automático una contraparte definida por el estilo - como representación- y la “muerte”. Es decir, la pintura, al quedar entendida bajo el hecho de que tuviera ahora un mecanismo o un proceso que la “hiciera viva”, dejaba a un lado un momento, digamos, de muerte. El artista queda emparentado entonces con una especie de creador. El discurso de especialización y análisis que se deriva de la reflexión en su propuesta sobre el arte lleva implícita por un lado una teoría sobre el medio y por otro, un discurso que mantiene el quehacer de la pintura, su “esencia” como un mecanismo natural, vivo -como se ha visto y en esto concuerda con Mondrian. Al defender la pureza del medio el artista encontró lo eterno-objetivo, o visto de un modo metafórico, la posibilidad de *no morir*. El abandono de la representación fue, por decirlo en un sentido figurativo, una cuestión de vida o muerte para los pintores de la vanguardia. El cambio estético en la pintura como registro del pasado o remembranza de algo ausente es de hecho, una de las observaciones más notorias en la argumentación de Malevich fuera:

[...] la superficie vive, ha nacido. La tumba nos recuerda a una persona muerta, la pintura a una viva. O al contrario, un rostro vivo, un paisaje en la naturaleza nos recuerda a una pintura, i.e., a algo muerto.²²¹

La representación queda delegada como una “temática vulgar” que no obtiene de las formas materiales su naturaleza. Al desprenderse de la estructura mimética de la que dependía tanto para su validación, la pintura encontró no sólo su autonomía sino la idea de resistir los embates del tiempo como si fuera un mecanismo atemporal.

3.3.3. La tecnología

²²⁰ “Las formas deben ser vida dada y el derecho a la existencia individual”, *Ibid.*, p. 35

²²¹ *Idem*

Según Malevich, la electricidad conllevó a uno de los cambios fundamentales en el abandono de la representación en la pintura. Tal vez basado en esto, el pensador canadiense Marshall McLuhan lo sugeriría décadas después -aunque de esto ya se hablará más adelante.²²² Evidentemente el Futurismo es la referencia directa para Malevich, el cual aparece como el movimiento que definiría el curso hacia la abstracción:

[...] los Futuristas prohibieron la representación de la desnudez no por el bien de la libertad dada a la pintura y a las palabras para actuar como fines en sí mismos. Sino por el cambio técnico en el lado de la vida.

La nueva vida del metal y la máquina, el rugido de los automóviles, el brillo de las luces eléctricas, el zumbido de las hélices, han despertado el alma, que estaba sofocada en las catacumbas de la antigua razón y ha emergido sobre los caminos tejidos entre la tierra y el cielo. [...] El movimiento dinámico ha dirigido el pensamiento para producir el dinamismo de la pintura plástica.²²³

Como se observa, Malevich señala los cambios tecnológicos como los causantes del movimiento de la pintura hacia la abstracción. En esto difiere algo de Kandinsky, quién señala la abstracción como el resultado de un desarrollo interno que llevó a la pintura su “perfeccionamiento”. En este sentido, Greenberg sigue la perspectiva kandinskyana y apuntala el camino a la abstracción como un movimiento exclusivo de la pintura. No obstante, en su ensayo *Modernism and Technology*, el filósofo Sven-Olov Wallenstein observa que una figura como la de Malevich puede ser ubicada tanto en el mundo que proviene directamente de la tecnología como en su lugar trascendental o religioso. De hecho, para el pintor el movimiento Futurista ocupa un lugar trascendente en favor de la eternidad. Al conquistar la belleza de la velocidad los futuristas abren el camino hacia ése no-morir que de alguna

²²² “[...] al rendir en dos dimensiones todo lo de dentro, fuera, arriba, abajo, delante, detrás y todo lo demás, abandona la ilusión de la perspectiva por una percepción sensorial instantánea del conjunto. [...] En la edad eléctrica, [se dió] esta idea integral de estructura y de configuración [...]” Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Bolsillo Paidós, 2009, p.37

²²³ Kasimir Malevich, *Op.cit.*, p. 28

manera habían señalado tanto Kandinsky como Mondrian: “La belleza de la velocidad, la cual descubrió [el Futurismo], es eterna y lo nuevo seguirá revelándose a varios.”²²⁴

Lo que resulta interesante, es que al igual que para Lessing, Malevich toma el espacio y el tiempo como una construcción de conocimiento en sí mismos. En relación con la autonomía de la pintura y la tecnología, Wallenstein asegura:

[...] el dominio de lo visible y de la mirada que pertenece a ambas [la fotografía y la pintura] sólo puede entenderse propiamente a través de una nueva forma de pintura que se emancipa así misma de la tecnología.²²⁵

Y esto, ya lo decía Malevich de alguna manera. El pintor va lo suficientemente lejos como para saber reconocer en el Futurismo la construcción espacio-temporal, i.e., como construcción del medio en sí mismo:

El sistema se construye en tiempo y espacio, independientemente de cualquier consideración estética de belleza, experiencia o estado de ánimo, pero más que un sistema filosófico de color, la realización de nuevas tendencias en mi pensamiento –como un asunto de conocimiento.²²⁶

Dicho asunto de conocimiento refiere, como el pintor lo indica, a un sistema construido bajo el cuál operará la pintura. Nuevamente, estamos frente a un medio-espacio-tiempo, un asunto de conocimiento relacionado por completo con las consideraciones de apreciación estética de belleza.

1. 3.4. ¿Objeto o praxis? (La crisis en la representación)

Como se ha dicho al inicio de este capítulo, no se trata aquí de establecer una línea continua entre el pensamiento de los tres pintores. Sus discursos se observan como luces intermitentes que sentaron las reglas de formación discursiva del programa del modernismo en la pintura

²²⁴ *Ibid.*, p. 34

²²⁵ Sven-Olov Wallenstein, “Modernism and technology”, en *Essays, Lectures*, Estocolmo: Axl Books, 2007, p.178

²²⁶ Kasimir Malevich, “Non-Objective Art and Suprematism”, en *Malevich Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920*, Londres, p. 283

tipo norteamericano y la construcción de la noción de medio.²²⁷ Como se ha visto las unidades de discurso mantienen su posibilidad de relación a través de diferentes objetos del discurso. Uno ha sido la tecnología, pero éste es tan sólo uno de los elementos que quedan expuestos frente al ejercicio arqueológico. Se observa cómo los entredichos, sus límites y los modos de enunciación parecen compartir una práctica discursiva determinada. Dichas formas de hablar, ya se ha mencionado antes, están guiadas en muchos sentidos por sus rasgos logocentristas y esta dirección que toma tiene su punto de aterrizaje en una dimensión epistemológica con su trasfondo en la práctica (praxis). Es decir, se puede detectar la relación existente entre las formas de producción (entendida como *poiesis*) y sus propósitos (*telos*).²²⁸

De los discursos presentados en este capítulo se evidencian algunos puntos importantes de la reflexión hechos hasta aquí: Primero, cabe resaltar que los tres pintores que hemos analizado buscan la abstracción como una creación absoluta de la mente. De ahí que la noción de pureza en la pintura construya, simultáneamente, una especie de capelo protector denominado autonomía. Entre más puro un medio, más está respondiendo a su naturaleza y por tanto, no se contamina entrando en relación con otros medios materiales.

Como se planteó anteriormente, deshacerse del ideal de la representación como traslación o copia o persecución de los objetos de la naturaleza no significó que la operación

²²⁷ En este sentido, Wallenstein refiere a la línea que puede trazarse del Futurismo al Constructivismo y al Productivismo: "Aquí el camino hacia la abstracción no fue interpretado como una guía hacia un mundo diferente y trascendente, hacia el "absoluto", como una línea extendida desde Kandinsky hacia Mondrian, sino más bien fue vista como una consecuencia inmediata del desarrollo de la tecnología, como una manera de lograr dominio de ese mundo y sus procesos productivos (aunque éste no está claramente dividido, como lo muestra el hecho de que una figura clave como la de Malevich pueda ser ubicado de cualquier lado)." Sven-Olov Wallenstein, *Op.cit.*, p.187

²²⁸ En su libro *Back to the rough Ground*, Joseph Dunne retomando a "Aristóteles en su *Ética Nicómaca* y la alineación entre *tecné* y *poiesis*, comenta que uno de los grandes cambios en las nuevas ciencias consistió en que "[...] la técnica es un tipo de conocimiento que posee un experto hacedor; le da una clara concepción del porqué o hacia dónde, el cómo y con qué del proceso de hacer y lo faculta, a través de la capacidad de ofrecer un sentido racional de ello, para presidir sobre su actividad con maestría." Joseph Dunne, *Back to the rough Ground*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1993, p.9

abstracta se quedara ya sin ningún ideal. Al contrario, de su discurso se deriva una nueva función del arte. En este sentido, hay una concepción teleológica en los escritos de los tres, se entiende que parte de esta concepción consistió en una idealidad que podría ser descrita como “expresar directamente lo interior”. En su discurso, esta función declarada consiste en transmitir dicha expresión, pero la consecuencia de tal argumentación es la falacia de que el desplazamiento de la operación pictórica a su programación, igualando el fin (“lo interior”) al medio (“expresar directamente”) -en estos tres casos²²⁹- romperá con el problema de la lejanía al logos. Es decir, todos han partido del supuesto de que al erradicar la narrativa, -el lenguaje que conllevaba la temática como representación- haría que la idea se ajustara “puramente” a la expresión material o pictórica. Se plantea un escenario que supone igualmente que la sustancialización de la Idea en el lenguaje, como representación adecuada a la primera (a la Idea), quedaba resuelta al sustancializarse la Idea, de manera inmediata y directa, en el medio puro. De la misma manera, al decir que el fin estaba circunscrito en el medio se planteaba un “destino” y una teleología o un objetivo en lo que debía acabar el programa pictórico abstracto. En este sentido, se puede hablar de una práctica que optó por la disolución del objeto para luego ser fundamentada sobre las propiedades formales por sí mismas.

²²⁹ En este sentido, para algunos autores, esta necesidad de inmediatez es vista como una especie de *platonismo* en busca del idealismo de los objetos: “En su ensayo “Sobre una cuestión de forma” que data de 1912, Wassily Kandinsky proclamó que la “Gran Abstracción” y el “Gran Realismo” eran equivalentes. El texto de Kandinsky resalta el pináculo del desarrollo del arte Occidental que empezó en la Edad Media tardía y puede ser seguida rigurosamente desde el renacimiento. Es un desarrollo que oscila entre dos polaridades: por un lado, hay un tipo de pintura que sienta los aspectos de forma y composición al lado para representar la naturaleza lo más aproximado posible. Por otro lado, hay un tipo opuesto de arte que trata de adherirse a principios formales en todos sus estilos idealizantes. Este vehemente deseo por una presuntuosa reproducción de la realidad, la cual frecuentemente busca expresar eso que está escondido tras las apariencias, une una gran variedad de estilos y artistas, como la idealizante y extrema formalización del Clasicismo, Gauguin, el Expresionismo y Mondrian sobre los fenómenos del mundo a lo largo de las mismas líneas de desarrollo visual.” Peter Tscherkassky, “Lord of the Frames: Kurt Kren”, en <http://www.ubu.com/film/kren.html> Última visita noviembre de 2011.

Segundo, el mundo de las puras formas es uno en movimiento, un flujo, no algo fijo. Pero igualmente, en los tres se observa que dicho movimiento está contenido por la unificación entre lo pictórico material (lo “exterior”) y la interioridad lógica de la expresión. No obstante, es la construcción de sus escritos la que se encarga de resolver las operaciones para concretar una formación discursiva que deriva a modo de sistema. Es decir, dado que el medio de la pintura ha optado por el mutismo y la confianza en sus posibilidades *fonemáticas* -como traductoras de una presencia plena- el discurso, la narrativa que antes tuviera por función la temática, ahora se ha volcado en toda clase de escritos sobre el medio. Éste último descansa sobre la idealidad que supone las posibilidades trascendentales de lo pictórico al ofrecerse como significante no-exterior, como una especie de “habla” originaria que acude a su función de validez como acudiría la verdad misma. En un sentido parecido, Rainer Crone y David Moos, en su libro *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure (1991)* afirman:

El suprematismo, fue atado secuencialmente por las litografías (como la visualización del pensamiento) y los ensayos reflexivos (verbalización de realidades pintadas), articulando la subjetividad en términos objetivos, lo que puede ser visto como un discurso integrado sobre la relatividad cognitiva en situaciones específicas.²³⁰ Los autores de este ensayo plantean igualmente la imbricación -por cierto, nada contingente- entre lo que aquí se ha denominado una epistemología visual y la necesidad del habla. Cada discurso en su especificidad y de acuerdo a su *programa* ha comenzado su autocrítica, como un deseado ejercicio de depuración, de desecho de las convenciones que va desnudando o *separando* las piezas flojas que acompañan a la obra. Ya se ha dicho, hay una necesidad imperante de despojar a la obra hasta dejarla sólo con lo esencial, i.e., el medio en su estado “puro”. Se transmite entonces el medio como mensaje. Pero al mismo tiempo, se provoca un corrimiento de la parte literaria de la obra que ahora, se dedica a describir qué es puro, qué es

²³⁰ Rainer Crone, David Moos, *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Londres: Reaktion Books Ltd., 1991, p.154

inmediato, qué es absoluto, cómo es esta totalidad, cómo funciona esta unidad; hay, por decirlo de algún modo, una parte de la obra que sigue hablando, que necesita hablar para efectuar su operación como tal, como obra. El efecto a final de cuentas, es que frente a la posibilidad de ser puesto al descubierto, ante la denuncia, el medio comienza, sólo en apariencia, a ser silenciado.

Tercero y en cierta medida, derivado de lo anterior, se estableció una relación entre la generación y el ordenamiento del discurso y la creación de una nueva subjetividad. La traslación del problema del medio como uno que debía dar cuenta en su estructura de la universalidad, fue generando la necesidad de justificarse, convirtiéndolo en la descripción de una relación que, en última instancia, dio cabida a un “elemento subjetivo” -como lo mencionaría Kandinsky.²³¹ Por un lado, vale la pena preguntarse ¿qué tipo de subjetividad se formaba en este idealismo? Y por otro, resulta útil esbozar que fueron estas razones las que los llevaron igualmente a realizar una asociación entre las formas de operación de la pintura y un programa que ejecutaba sus funciones sobre una conciencia espacio-temporal definida.

Cuarto, se puede establecer por tanto, un cruce entre la *praxis* (bajo la modalidad de una forma tecno-política) y la estética. En este sentido, la problemática de medio y fin podría ser estudiada bajo dichas dimensiones y este nuevo sentido de subjetividad. O dicho de otra manera: el fin se planteó bajo la presuposición de que “se le dice algo a un sujeto”. Por un lado, se asumió una evidencia y claridad propias e inmediatas de la expresión pura pero, simultáneamente, se elaboró el planteamiento de un tercero. Una idealidad subjetiva, un receptor/intérprete de lo expresado. Como se vio, este cambio ha sido situado por diversos autores en una actitud estética. De este modo, poco a poco, las unidades discursivas fueron

²³¹ La cuestión del campo de visión que décadas más tarde recuperará la crítica norteamericana Rosalind Krauss del discurso de Greenberg, ya estaba siendo apuntalado en esta época.

creando unas reglas de formación que llevaron, por ejemplo, a Mondrian a argumentar su deseo por realizar un arte de “puras relaciones” que transformarían y absorberían la realidad total.²³² Así, todo es expresado a través de relaciones: “[...] todas las cosas son parte del *todo*: cada parte obtiene su valor visual del *todo* y el *todo* de sus partes” -asegura Mondrian.²³³ Esta totalidad más tarde sería desarrollada por los Minimalistas como un objeto en su discurso. Es decir, recordando nuestra tarea de arqueólogos podemos dar cita al discurso de las “puras relaciones” de Mondrian como precedente para el discurso desarrollado décadas después sobre la relación y las partes –específicamente en el artista Robert Morris. Las relaciones son vistas como lo más importante: “[...] *des relations entre tout*”²³⁴. En este sentido, este problema evidencia una búsqueda necesaria para el establecimiento de un nuevo orden y, en un sentido más amplio, la definición y el estudio de la noción de medio se activaron dentro del proceso modernista como un impulso que promovía al artista como un pensador-estratega de dicha noción.

Dee Reynolds comenta que la poética de la presencia se ha analizado desde su fase como subversión semántica y una subjetividad descentrada.²³⁵ En este sentido, Wallenstein argumenta que la pregunta por el arte, la tecnología y el status de la subjetividad humana alcanzaron su primer punto de culminación en el discurso modernista. Tanto en la lectura de Malevich como en la del filósofo, el encuentro con lo tecnológico es la razón principal que movió la búsqueda de la pintura hacia un otro, pero al tiempo hubo una elaboración de la subjetividad en ése acercamiento. Al respecto, el filósofo arguye:

²³² Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art: sites of imaginary space*, Nueva York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2000, p. 155

²³³ Piet Mondrian en Dee Reynolds, *Op.cit.*, p. 155 (Las cursivas son mías)

²³⁴ Piet Mondrian en Dee Reynolds, *Op. cit.*, p. 154

²³⁵ Dee Reynolds, *Op. cit.*, p.42

[...] es precisamente paradójico que a través de la fotografía, la pintura es liberada de su sujeción mimética y se vuelve capaz de desarrollarse como una forma de arte totalmente autónoma, como si el terreno propio de la pintura pudiera ser sólo limpiado por el encuentro con el otro tecnológico, siempre perseguida por una figura fantasma de lo Mismo.²³⁶

Wallenstein indica que para que la pintura expusiera la singularidad de su medio, fue necesario que la fotografía con su aparición, hiciera el llamado. Una lógica que cataloga como suplementariedad, en donde la práctica pictórica debió emanciparse de sus alrededores (tecnología/naturaleza) para arribar a su dominio (a su medio). Pero al tiempo, esto modificó la mirada y desarrolló un tipo de sensibilidad diferente. Una sensibilidad que luego sería traducida por John Cage: “Por lo tanto, todo lo visto -cada objeto que es, más el proceso de ver- es un Duchamp.”²³⁷

Dado lo anterior, el movimiento pictórico de la pintura abstracta inauguró en sus discursos una programación que, entre otras cuestiones, recorrió la problemática estética de la *tecné*, es decir, de la relación entre personas y objetos -el hombre modificando en su quehacer *poiético*, en la producción de una cosa-, a una relación ético-política, entre personas.²³⁸ Hay por tanto una especialización en el medio, una división entre las artes -lo que para Wallenstein implica de hecho, una división del trabajo.²³⁹ Pero fue este entrecruzamiento tecno-político lo que hizo que por fuerza se cuestionara la noción de medio

²³⁶ Sven-Olov Wallenstein, *Op.cit.* p.178

²³⁷ Citado en Yves Armand, *Marcel Duchamp: Plays and Wins, Joue et Gagne*, París: MARVAL,1984, p.64

²³⁸ Al respecto uno de los argumentos de Henry Staten sostiene que fue justamente un cuestionamiento profundo sobre el medio lo que llevó a la pintura a preguntarse por la función del objeto. El entre cruzamiento de medio-fin, comenzó, cada vez más a significar medio-función. Al respecto comenta: “El pintor radical crea un objeto cuyo contenido es dependiente de la lógica intrínseca de su propia forma materia [al respecto ya hemos visto de dónde proviene esta asociación]... Esta lógica tiene que ser entendida en términos de lo que se llamaba función del objeto [...] las pinturas no son tomadas como objetos: son realizaciones y por lo tanto deben ser entendidas en términos de su propósito o función lo que motiva su ejecución.” Henry Staten, *Clement Greenberg, Radical painting and the logic of modernism*, ANGELAKI, Journal Of The Theoretical Humanities, Volume 7, Number 1, Abril 2002, p.82

²³⁹ En otro ensayo Wallenstein asegura; “El “esencialismo” propuesto por Greenberg no tiene nada que ver con las visiones metafísicas que aún encontramos en Malevich o Mondrian, sino con el aseguramiento de una esfera de competencia profesional para el pintor a través de la división del trabajo en un campo estético.” En Sven-Olov Wallenstein, “Surface and Inscription: Mallarmé, Greenberg, and the Unity of the Medium”, SITE, Sven-Olov Wallenstein, p.16 www.sitemagazine.net. Última visita Noviembre de 2011

en las unidades discursivas. Al continuar con estas ideas, el planteamiento que terminó por aplanar tema y forma para convertirlos en medio, concierne a ambos: a la estética y a su expresión en una *praxis* tecno-política.

El discurso estético sobre la materialidad de la obra, originado por la puesta en cuestión de la *tecné* (de hacer objetos, de la *poiesis*), quedó atravesado por el discurso de medio-fin con todas sus implicaciones éticas. Y por ende, después de tales divagaciones, el problema se definió más en el contexto de la *praxis* que en el de la *poiesis*. Como bien cita Wallenstein a Heidegger:

Porque la esencia de la tecnología no es nada tecnológico, el reflejo esencial sobre la tecnología y la confrontación decisiva con ella debe suceder en otro reino que es, por un lado, similar a la esencia de la tecnología y, por otro, fundamentalmente diferente de ésta. *Este reino es el arte.*²⁴⁰

Es decir, la *praxis* acercó a los actores en sus discursos, el diálogo fue circunscrito de manera indirecta en cuestiones de ética, política y retórica. El artista produjo un discurso que, a su vez, dio origen a relaciones entre personas, a discusiones, a debates. El discurso - edificado sobre el terreno de la discusión medio-fin- quedó circunscrito en muchos sentidos, a las formas de argumentación entre personas. Con la excusa de la discusión sobre el medio, de un objeto, se acercaron entre sí los diálogos artísticos. El medio se convirtió en el fin, es decir, en un “acercador” de personas. Por tanto, era la teleología la que dictaminaba una u otra forma de producción, i.e., de tecnología.

Quinto, podemos observar que: primero, el discurso hace un movimiento claro hacia la creación autónoma, es decir, a la acción; ya no se pinta sino, “se hace una pintura”. Segundo, toda la discusión sobre el medio está montada sobre su sustento analítico que sienta, con cada uno, una estrategia discursiva que dota de sentido a las formas abstractas. Para

²⁴⁰ Martin Heidegger en Wallenstein, *op.cit.* p. 163

Wallenstein, el proceso hacia la abstracción se encontraba subyacente de algún modo desde hacía algunas décadas, pero era necesario que se hiciese explícito, como un circuito siempre abierto que debía quedar estructurado de una nueva manera:

Como un estado intermedio, algunos artistas como Malevich y Kandinsky pudieron alegar una autoridad sostenida para la pintura, porque era entendida como un pasaje necesario hacia otras formas de diseño y *Gestaltung*.²⁴¹

El filósofo sugiere la *Gestaltung* como la necesidad evidente que existía por hacer-aparecer la nueva dirección pictórica que tomarían los artistas de la vanguardia:

[...] fue el movimiento de la pintura modernista hacia la abstracción, la que le permitió pisar fuera de su marco, metafórica y literalmente, y proclamarse como la fundadora de la teoría de diseño universal propio de la era de la máquina.²⁴²

Así, se puede desprender una reflexión: Para Wallenstein la línea que divide a Malevich, de Kandinsky y de Mondrian se sucede en el aspecto trascendente y de un mundo diferente. Pero si se lleva un poco más lejos su misma reflexión sobre el “pisar fuera del marco”, se podría decir que una de las cuestiones que implica ese “pisar fuera del marco”, conlleva igualmente un contexto para que pueda ser percibido. La fuerte carga religiosa en “Blanco sobre blanco” (1918) puede ser vista como un contexto, incluso tal vez de la misma manera en que Mondrian veía la “forma pura”. De la misma manera, el “Cuadro Negro” (1923- 1929) de Malevich podría ser visto como la desnudez de una imagen pictórica en la que se ha desvanecido lo que hace ver al cuadro como cuadro, dejando al descubierto el medio, el portador -o contexto- de lo pictórico. Por su parte, Kandinsky hace su apuesta por lo pictórico, sin dejar de notar que la planitud que puede caer en lo ornamental.

²⁴¹ Sven-Olov Wallenstein, “Modernism and technology”, en *Essays, Op.cit.*, p.188

²⁴² *Ibid.*, p. 189

Sexto, los discursos se reglamentan en la generalidad de una Nueva formación, un Nuevo Arte. Situación que recuerda los escritos de Greenberg, Lessing y Babbit en su tenor de mensajeros de un momento de cambio. En este juego de reglas, la novedad se ha planteado definiendo el régimen de los objetos (el medio, lo pictórico, etc.) como privilegiados por ser inmediatos al 'interior', a la 'expresión', al 'alma'.²⁴³ Una regularidad discursiva marcada en el logocentrismo derrideano en su relación con una crisis de la representación. Entendido de hecho, como un *problema del lenguaje* que no por casualidad sostiene un vínculo con la expulsión de la temática, con el silenciamiento del medio en pro de su "transmisibilidad" universal.

²⁴³ Aunque para Rainer Crone y David Moos: "En su densa moda, particular e idiosincrática, Malevich implementa una inevitable y sutil erosión del gran principio de validación de la cultura Occidental -llamado logocentrismo." Rainer Crone, David Moos, *Op.cit.*, p.38

CAPÍTULO IV.

“El medio es el mensaje”, es el mensaje.

La proposición vuelta mensaje.

Este capítulo busca demostrar que las bases para la postulación mcluhiana “de el medio es el mensaje” habían sido elaboradas por el modernismo y sus argumentos sobre la pintura abstracta. La elaboración de estas discusiones en torno al medio fueron decisivas para la aparición de dicho enunciado. Así, la postulación “el medio es el mensaje” se examina aquí a modo de un objeto foucaultiano, es decir, como objeto del discurso. A través de la lectura de E.H. Gombrich y el sentido que da al cubismo, se plantea la posibilidad de trascender la limitación y la caducidad del individualismo y establecer una relación entre el régimen de enunciación como una institución. Es decir, se pone a prueba la posibilidad de que la identidad del enunciado “el medio es el mensaje” haya sido elaborada en el conjunto de condiciones y límites explorados por el modernismo.

Como consecuencia de lo anterior, se sugiere que en el argumento de *Understanding Media* (1964) el peso que posee el artista como figura de agenciamiento en el desarrollo de la noción de medio mcluhiana, corresponde a una operación de normalización de la estética cubista. Los medios masivos en el discurso mcluhiano se articulan como una totalidad de lo instantáneo.

Aquí se utiliza el argumento de Boris Groys para sostener la viabilidad de esta hipótesis. Por otro lado, se recurre a la noción de lo pictórico greenbergiano para argumentar que ésta puede ser pensada como extensión del cuerpo en el sentido mcluhiano.

4.1. Las líneas multidimensionales del cubismo

Frente al ambicioso desmantelamiento de la pintura y con la certidumbre de haber custodiado lo esencial de su medio, se postuló a lo pictórico como cima y fin (en el sentido positivista) de una larga cadena de representaciones y estilos históricos.

¿Qué habría sido lo que desató esta serie de eventos para coronar así lo pictórico? Indudablemente, ya desde Lessing se habían identificado problemas específicos con los conceptos de *enargeia* o lo pintoresco en Greenberg. Bajo la misma característica, los efectos de ilusión pictórica conllevaban la pérdida de la consciencia sobre el medio volviéndolo invisible.

Más de dos décadas después de la publicación de “Towards...” surgió el texto que hoy es por excelencia una de las principales teorías de medios. Si bien Greenberg no formuló su ensayo como un tratado estético del medio, sus esfuerzos por definir lo esencial de cada una de las bellas artes tiene toda la fuerza argumentativa de una teoría medial. Lo significativo es que la otra gran teoría del medio - la desarrollada por McLuhan— comparte formas de estructura argumental y preocupaciones que no son ajenas a las del crítico norteamericano. ¿Hay, por tanto, alguna lógica compartida en la preocupación por hallar la especificidad del medio? Lo primero que se pensaría es en la imposibilidad de establecer una relación entre ambos es reducida o insostenible. Sin embargo, entender cómo se ha construido el sistema de formaciones discursivas, a través de la arqueología foucaultiana, permitirá vislumbrar que en la construcción de la noción del medio es posible establecer relaciones entre sus superficies. Es decir, la práctica discursiva nos permitirá observar la noción de medio como un objeto cuyas partes constitutivas se han forjado a través de las unidades lógicas del discurso.

De esta manera, se pretende mostrar la manera de articulación entre el modernismo y la teoría de medios mcluhiana como una serie de acontecimientos discursivos sobre el medio.

-4.1.1. *Understanding media*: un tratado de estética

En 1964 Marshall McLuhan publicó su primer libro. *Understanding Media* es la construcción de una teoría medial que marcó el movimiento de las neovanguardias y más tarde, la discusión sobre los “nuevos medios” o “arte electrónico”, que despuntó en los 70’s. Su ensayo es un desfile que estudia el telégrafo, la televisión, el teléfono, el dinero, la máquina de escribir, la imprenta, los relojes, etc. McLuhan inició un debate sobre la tecnología y los medios masivos de comunicación que originó innumerables discusiones y propuestas artísticas.

Según el autor, las facultades humanas estaban siendo expandidas en diversos dispositivos que configuran la percepción sensible de los miembros de toda sociedad. Así, la evidente afectación que produjo la tecnología en los 60’s puede ser sin duda una de las razones por las cuales los artistas prestaron tanta atención a la teoría de *Understanding media*, como una especie de *hot-topic* de la época del que todo mundo hablaba. Pero también, puede ser que esto se haya debido a que, en la propuesta mcluhiana, el artista es un termómetro y visionario que tiene la facultad de lidiar con los procesos de extensión tecnológica. La producción de los artistas no es tan sólo un artículo emanado del vaivén que dicta la industrialización, al contrario son ellos quienes tienen la facultad de moldear las formas tecnológicas: “[...] el artista resulta indispensable en el modelado, análisis y comprensión de la vida de las formas y estructuras creadas por la tecnología eléctrica.”²⁴⁴

²⁴⁴ Marshall McLuhan, *Comprender...*, *Op. Cit.*, p.94

De este modo, McLuhan propone una dialéctica entre la tecnología y la estética en donde todo medio adquiere su forma del fuego cruzado, operando multidireccionalmente bajo una tensión en la que a veces interpela y a veces, es interpelado. Creado, contenido y descentralizado de la esfera social que lo define, el medio, ha cambiado el curso de las artes y se ha visto cambiado por éstas:

El libro impreso había animado a los artistas a reducir en lo posible toda forma de expresión al único plano descriptivo y narrativo de la palabra impresa. El advenimiento de los medios eléctricos liberó en seguida a las artes de esa camisa de fuerza y creó así, el mundo de Paul Klee, Picasso, Braque, Eisenstein, los hermanos Marx y James Joyce.²⁴⁵

De este modo, McLuhan parte del Cubismo como un punto de quiebre y resultado de la edad eléctrica. Pero específicamente, como el primer síntoma para formular su famosa frase “el medio es el mensaje”. Es la práctica cubista la que pertenece a la edad de la luz y la primera en anunciar la estructura de instantaneidad y totalidad que ofrecerán los principales medios de esta era tecnologizada:

El Cubismo sustituye todas las facetas de un objeto por el “punto de vista” o faceta de ilusión en perspectiva. En lugar de la ilusión especializada de una tercera dimensión en la tela. El cubismo instaura una interacción de planos y contradicciones o un dramático conflicto de motivos, luces y texturas que, mediante la implicación, “deja bien claro el mensaje”. Muchos lo consideran no como una ilusión, sino como un ejercicio de pintura. [...] Dicho de otro modo, al rendir en dos dimensiones todo lo de dentro, fuera, arriba, abajo,

²⁴⁵ *Ibid*, p.81

delante, detrás y todo lo demás, el Cubismo abandona la ilusión de la perspectiva por una percepción sensorial instantánea del conjunto. El Cubismo, al capturar la percepción instantánea y total, anunció de repente que el medio es el mensaje.²⁴⁶

Al destruir lo tridimensional, el Cubismo ofrece una experiencia distinta donde la imagen da el mensaje: es la construcción formal la que anuncia el mensaje, es su configuración como medio la que emite una señal para ser interpretada. Por ejemplo, bajo la misma estructura discontinua e intermitente, la televisión representa el rompimiento definitivo con la narrativa. El aparato televisivo, en el discurso mcluhiano, es la pérdida de causalidad, fundada en los planos superpuestos y en la configuración de una imaginería desatada sobre la arbitrariedad; o dicho de otro modo, es la multiplicación de facetas y planos en una misma experiencia. Puesto desde la perspectiva de McLuhan el orden de los sucesos aconteció del siguiente modo:

Esta revolución sensorial no es difícil de explicar a los pintores y a los escultores, ya que, desde que Cézanne abandonó la ilusión de la perspectiva a favor de la estructura en la pintura, se han estado esforzando por lograr este mismo cambio que la televisión acaba de efectuar a escala fantástica.²⁴⁷

Los artistas son predecesores de aquello que los medios masivos de comunicación van buscando. Pero no sólo sucede con los medios de comunicación, sucede con la tecnología en sus formas más variadas. Otro ejemplo es el de la alta fidelidad, descrita como sigue:

²⁴⁶ *Ibid*, p. 36-37. En inglés dice: "In other words, cubism, by giving the inside and outside, the top, bottom, back, and front and the rest, in two dimensions, drops the illusion of perspective in favor of instant sensory awareness of the whole. Cubism, by seizing on instant total awareness, suddenly announced that the medium is the message." (Mc Luhan, *Understanding media, Op. Cit.*, p. 13).

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 368

El paso a la alta fidelidad fue a la música lo que el cubismo a la pintura, y el simbolismo a la literatura; a saber, la aceptación de múltiples facetas y planos en una misma experiencia.²⁴⁸

Así, la teoría mcluhiana consiste sobre todo en desmontar la narrativa para demostrar la multiplicidad de planos. Es importante notar esta cuestión y sus implicaciones. En el mismo párrafo en que McLuhan describe el arte figurativo -que en realidad sólo es una excusa para ir a su tema de interés-, se refiere al arte iconográfico como aquél que:

[...] utiliza el ojo como nos servimos de las manos e intenta crear una imagen inclusiva hecha de muchos momentos, fases y aspectos de la persona u objeto.²⁴⁹

Ciertamente el Cubismo queda incluido en este arte, y lo que resulta igualmente interesante, es que el objetivo preciso de este párrafo consiste en desmontar la idea de la temática. Desde la televisión, pasando por la alta fidelidad, ante todo, el Cubismo es el abandono de la narrativa. Y este fenómeno invadirá absolutamente todas las esferas de lo social y tecnológico.

De este modo, se puede concluir que en la teoría mcluhiana el Cubismo no es una mención de paso, sino el síntoma predictivo de un cambio fundamental que anunció la era medial que le siguió. Es la idea integral, el índice sensorial, la pauta de percepción que señala un programa, que tiene como producto la práctica discursiva del medio y su sentido.

4.1.2. Greenberg y el cubismo

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 324

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 381

Según Greenberg, en su ensayo “Master Léger” (1954), el impresionismo trató tangencialmente el problema de la planitud del lienzo sin detectarlo como tal y aún menos sin poder “resolverlo”. En una revisión entre el cubismo y Fernand Léger, Greenberg se pregunta cómo transformar lo representado tridimensionalmente sin “esconder” la superficie plana de la pintura.²⁵⁰ De acuerdo con el crítico, una vez que el cubismo arrojara luz sobre la noción de planitud, se elaboró algo así como el primer trabajo “consciente” al respecto. En su ensayo, Greenberg comenta:

Cézanne fue uno de los primeros en preocuparse conscientemente sobre cómo pasar del contorno de un objeto a lo que descansa detrás o junto a éste sin violar ni la integridad de la superficie de la pintura como una continuidad plana, o la tridimensionalidad representada del objeto en sí mismo [...] Picasso y Braque comenzaron como Cubistas modelando el objeto en pequeñas facetas planas, prestadas de Cézanne, con la intención de definir su volumen más vívidamente.²⁵¹

Con Cézanne, el problema de la representación quedaba esclarecido -pero no resuelto-, a decir, la relación entre la pintura y el lienzo como superficie plana queda planteada como problema en las obras del pintor. Sin encontrar solución, los Cubistas fueron herederos de la pregunta y los dueños de la respuesta. Greenberg señala a los representantes del Cubismo, como el movimiento representado por Picasso-Braque-Léger, que dio solución al dilema sacrificando la integridad del objeto en favor de la superficie, convirtiendo su operación en un punto de quiebre para la historia de la pintura. Evidentemente, para el crítico la cuestión de la planitud (*flatness*) y el tratamiento que han dado los pintores a la superficie del lienzo,

²⁵⁰ Clement Greenberg, “Master Léger”, en *The collected essays and criticism*, Vol. III, University Chicago Press, 1986, p.167

²⁵¹ *Idem*

representan una de las aportaciones decisivas de este movimiento. Pero no sólo eso, el impulso acuñado por el Cubismo es detectado en la historia greenbergiana como el origen anímico y la investigación formal del Arte Abstracto:

La justificación del termino “expresionismo abstracto”, yace en el hecho de que la mayoría de los pintores resguardados en él, tomaron como guía el expresionismo alemán, ruso y judío desprendiéndose del arte Cubista abstracto tardío. Pero todos ellos partieron de la pintura francesa, tomaron de ésta su sentido fundamental de estilo y todavía mantienen con ella una cierta continuidad. Por si fuera poco, recibieron de ésta la noción más vivida de un arte mayor y ambicioso, y de la dirección general en la cual tendría que ir en su tiempo.²⁵²

Tanto en espíritu como en continuidad lógica material de la investigación cubista, el Arte Abstracto llevaría a sus últimas consecuencias las premisas planteadas en los años 30's. La dirección general de la época Cubista -establecida por Picasso, Braque y Léger-, responde a la idea de la relación establecida entre el modo de experimentar lo pictórico y el modo de evidenciar una multiplicidad de dimensiones trazadas en el lienzo incluyendo la materialidad del mismo. De esta manera, según Greenberg puede trazar una línea genealógica desde el Cubismo hasta la esencia misma del expresionismo abstracto neoyorkino:

El tipo de arte que Pollock, de Kooning, y Gorky presentan no rompe tanto con el pasado cubista y post-Cubista, sino lo extiende de un modo imprevisto, de la misma manera que lo hace todo arte que encarne una nueva “visión”.

En mi opinión, el suyo representa el primer esfuerzo genuino y contundente

²⁵² Clement Greenberg, “American-type painting”, en *The collected essays and criticism, Vol. III, Op. Cit.*, p. 219

por imponer el orden Cubista -el único orden posible para cualquier pintura que sea ambiciosa en nuestro tiempo– sobre la experiencia del mundo post-cubista, post-1930. La esencia formal de su arte es penetrada totalmente por este esfuerzo, el cual da a sus trabajos su unidad individual.²⁵³

Para Greenberg, los pintores de su época son la derivación lógica de este movimiento. Suscrito como la causa directa que desencadenaría la lógica interna y material del Expresionismo Abstracto, el Cubismo dicta el orden del medio aún en la segunda mitad del siglo XX. Se deja por sentado que su esfuerzo es fácilmente rastreable y puede evidenciarse en el orden propuesto, es decir, en su estructura o forma operativa. Dicha forma de operación será la esencia formal de los principales pintores abstractos en los ensayos del crítico. Greenberg también apunta la disolución del “objeto representado”, de aquello calificado como huida de la temática, para formular esa lógica interna construida en la noción de un impulso materialista autónomo. La relación que establece entre esta corriente y el contexto social es evidente. En este sentido, liga sus premisas a la situación social en la que emergió el movimiento Cubista, a decir, la Primera Guerra Mundial y la migración de “las principales premisas del arte occidental”²⁵⁴ a los Estados Unidos. Aunque en algunos de sus ensayos Greenberg señala la necesidad de ver al Cubismo más allá de su contexto o atado a su momento histórico -como en “Master Léger” (1954)-, en otros, desprende una justificación histórica que consiste en pensarlo como el único estilo adecuado a la sensibilidad contemporánea y en relación con el más alto estado del capitalismo contemporáneo en Estados Unidos -“The Decline of Cubism” (1948).²⁵⁵ Pero no sólo esto, además menciona que

²⁵³ Clement Greenberg, “The European view of American Art”, en *The collected essays and criticism*, Vol. III, *Op. Cit.*, p. 62

²⁵⁴ Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, en *The collected essays and criticism*, Vol. II, *Op. Cit.*, p. 214

²⁵⁵ *Ibid*, p. 213

los maestros del cubismo: “[...] formados por la sagacidad de una época más progresiva, han avanzado muy lejos [...]”,²⁵⁶ dejando plasmada su operatividad en los gestos de los pintores más importantes en la década de los 40’s.

Aquello que denomina como “época más progresiva” consiste en observar que los cambios radicales en tecnología siempre han transformado tanto el interior cultural, como el exterior de la estructura social.²⁵⁷ En “The plight of our culture” (1953), puntualiza la siguiente característica de la tecnología de su tiempo:

El proceso de la tecnología ha sido por lo general, irreversible; es decir, ha habido una ganancia acumulativa en nuestro control del ambiente material [...] Que el industrialismo se quedará con nosotros de una forma u otra, parecería ser la circunstancia más grande para tomar en cuenta en cualquier discusión para las perspectivas futuras de nuestra cultura.²⁵⁸

El lugar de la tecnología, entendida como revolución transformadora de todas las áreas sociales humanas, no es una perspectiva con la que Greenberg podría estar en desacuerdo. En la misma línea, resulta significativo señalar que gran parte de la reflexión que acompaña su noción de medio, fue sin duda el resultado de las consideraciones surgidas por un análisis detenido de la pintura como orden, estructura y coyuntura de una dialéctica material. Una mutua conformación entre la tecnología como capital y las nuevas perspectivas culturales.

-4.2. El primer enlace: Greenberg y McLuhan

²⁵⁶ *Ibid*, p. 215

²⁵⁷ Clement Greenberg, “The plight of our culture”, Vol. III, *Op. Cit.*, p. 131

²⁵⁸ *Ibid*, pp. 130-131

Ambos autores registran el movimiento Cubista como un punto decisivo de cada uno de sus conceptos. Se trata de saber por qué han situado, cada uno y por diversas razones, al Cubismo como origen de su materia de estudio. Si Greenberg es un especialista en arte moderno, un crítico formado por años de escritura, el conocimiento de McLuhan sobre historia del arte resulta en indudable desventaja. Por ello, no está de más preguntarse qué genealogía establecen sobre dicho movimiento. Una bibliografía que comparten ambos autores es la ya clásica lectura del Cubismo ofrecida por Ernst Hans Josef Gombrich en *Arte e ilusión*. Al respecto McLuhan comenta:

[...] el Cubismo, que ha sido descrito por E.H. Gombrich (*Arte e ilusión*) [es] “el más radical intento de erradicar la ambigüedad y de imponer una lectura del cuadro: la de una construcción hecha por el hombre, una tela coloreada”.²⁵⁹

Se podría pensar que concluir que la importancia que otorga McLuhan al Cubismo, a partir de una lectura general gombrichiana, es insuficiente para desarrollar una teoría de medios o también, se podría juzgar que en realidad McLuhan no podía haber tenido el mismo conocimiento que Greenberg respecto del Cubismo. Pero es aquí donde en todo caso, el especialista tendría la última palabra: Greenberg, quien también se hizo cargo de *Arte e Ilusión*, comentó al respecto:

Su gran libro, *Arte e Ilusión*, contiene, [...] una aparentemente pequeña percepción que vale tres cuartas partes de lo que he leído en cualquier lugar sobre el Cubismo: señala, a saber, que con la finalidad de “prevenir que una imagen coherente de la realidad destruyera el patrón en el plano”, Braque

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 36-37

haría que los dispositivos de ilusión tridimensional que usaba se cancelaran los unos a los otros. [...] El Sr. Gombrich es capaz, [...] de perspicacias que iluminan grandes áreas del arte.²⁶⁰

Esta claro que Greenberg reconoce en Gombrich la posibilidad de analizar el Cubismo como un movimiento que ante todo, se identificaba con los problemas de representación y de la superficie plana de la pintura. Del mismo modo, frente a las críticas que le hace en otras áreas, Greenberg admite el conocimiento que posee de esta corriente. A final de cuentas resulta obvio que las tesis desarrolladas por el Cubismo, estaban en el aire desde hacía más de tres décadas.

Con estas cuestiones sobre la mesa, no es de extrañar que McLuhan hubiera continuado con los principales argumentos en torno al debate del medio de una manera que directamente puede relacionarse con Greenberg. Camino que no es muy difícil de identificar, ya que comparten el origen, a decir, Cézanne y el modo en que el pintor es identificado como el primero en observar la estructura de orden del cuadro en relación con la representación. La aproximación del crítico se acerca bastante a lo que sería el reconocimiento de una especie de análisis estructural del cuadro. Y en este mismo sentido, McLuhan lo señala como la primera pauta de lo que terminaría siendo la televisión. Cézanne es el inicio del análisis de la “estructura” para ambos autores.

Hasta aquí, tenemos al menos tres razones para relacionar la teoría del medio de Greenberg con la de McLuhan: Primero, el trabajo de Cézanne como enclave del análisis estructural de la pintura; segundo, el Cubismo como “El” movimiento que llevó a sus últimas consecuencias la investigación sobre el medio; y tercero, la importancia trascendental que

²⁶⁰ Clement Greenberg, “Seeing with Insight: Review of Norm and Form by E.H. Gombrich”, en *The collected essays and criticism*, Vol. IV, University Chicago Press, 1986, p. 257

tuvo, definiendo los eventos que le continuaron en pintura -Greenberg- y en tecnología - McLuhan.

• 4.2.1. Lo pictórico como extensión

Si ya se ha localizado un punto histórico-estético como detonante de ambas teorías mediales, eso no significa, evidentemente, que se haya resuelto la pregunta anteriormente planteada: ¿Hay alguna estructura lógica compartida en la preocupación por hallar la especificidad del medio?

La idea de que la pintura funcionara a modo de una extensión del cuerpo podría parecer inadecuada en el marco del pensamiento greenbergiano. Pero al profundizar más en este punto, si se analiza detenidamente el orden y la significación de los sucesos planteados en la historia del arte del crítico, no resulta arbitrario hacer una primera proposición que lleva la pelota al campo de juego de McLuhan: La noción de inmediatez del medio en Greenberg implica la idea de lo pictórico como prolongación del artista, específicamente, de su expresión.

De este modo se hace la primera hipótesis sobre la concordancia del concepto de medio en Greenberg y en McLuhan, a decir, el medio como extensión. Obviamente, en McLuhan, el planteamiento es indiscutible. Pero en el primero, es una premisa que se debe comprobar. Para hacerlo es necesario leer el discurso greenbergiano críticamente y en especial la argumentación que realiza en torno a la inmediatez del medio en la vanguardia. Contrario a lo que se podría pensar en primer momento, no vamos aquí a recurrir al Greenberg que menciona a Kant directamente y que ha estudiado detenidamente De Duve en su libro *Clement Greenberg: Entre líneas*. Vamos más bien, a procurar hacer un rastreo sobre el escrito que ha tomado más atención en esta investigación, es decir, “Towards a newer

Laocoon”. Es en este ensayo, en donde nos parece que Greenberg se encuentra más abiertamente con su propio idealismo.

Según John O’Brian el editor de *The collected Essays and Criticism* “Kant se convirtió primero en un punto de referencia en la crítica de Greenberg en 1943”²⁶¹ Y como se ha estudiado innumerables veces, Kant es un punto de referencia crucial en el pensamiento del crítico norteamericano.²⁶² Mucho antes de que Greenberg impartiera su curso sobre la *Crítica del juicio* en Black Mountain College en los 50’s,²⁶³ ya estaba leyendo e incorporando sus lecturas sobre Kant en sus escritos porque era una discusión importante en la época.²⁶⁴ En este sentido, vale la pena dar una vuelta por el resurgimiento de la filosofía kantiana a inicios del siglo XX conocido como Neo-kantianismo de la Escuela de Marburg representado en el trabajo de Hermann Cohen, Paul Natorp y Ernst Cassirer. Especialmente, el texto de *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912) de Hermann Cohen, en el que la estética de la pura sensación confía la estética del juicio a la reflexión. Según él “[...] no es un juicio en el sentido lógico, es un proceso psicológico que describe una nueva y peculiar dirección de la consciencia”.²⁶⁵ O

²⁶¹ John O’Brian, *The collected Essays and Criticism*, Vol. I, *Op. cit.*, p. XXIII Sin embargo, ya desde dos años antes, en 1941 en *Partisan Review* Greenberg mostraba su interés en el filósofo. Entonces ¿por qué no pensar que para cuando escribió “Towards a newer Laocoon” ya estaba realizando la lectura de la *Crítica del juicio*? ¿De dónde venían afirmaciones sobre la música como un ‘arte abstracto’ o un ‘arte de la pura forma’ que era “[...] incapaz, objetivamente, de comunicar nada excepto una sensación? (Joseph Masheck, “On Kuspit, Kant and Greenberg”, en David Craven, Brian Winkenweder, *Dialectical Conversions: Donald Kuspit's Art Criticism*, Liverpool: Liverpool University Press, 2011, p. 120) “... the advantage of music lay chiefly in the fact that it was an “abstract art, and art of ‘pure form’... It was such because it was incapable, objectively, of communicating anything else than a sensation.” (Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, Vol.I, *Op. cit.*, p. 31)

²⁶² Podemos citar rápidamente los estudios de John O’Brian, Thierry De Duve y David Craven, por sólo mencionar algunos.

²⁶³ John O’Brian, Vol. III, *Op. cit.*, p. XXII

²⁶⁴ De hecho Masheck, asegura que los críticos de arte formalistas, en especial los ingleses de los años antes de la Primera Guerra Mundial, podrían ser leídos fácilmente como “profetas del arte abstracto”. Y es esto mismo lo que lleva a Masheck a estudiar los aspectos kantianos en el criticismo de Greenberg. Joseph Masheck, *Op.cit.*, p. 119

²⁶⁵ Gianna Gigliotti “*Beweis and Aufweis: Transcendental a priori and metaphysical a priori in Cohen’s Neo-kantianism*” en Reiner Munk, *Hermann Cohen’s critical idealism*, Dordrecht: Springer, 2005, p.109

dicho de otra forma, hay una condición trascendental, en donde el objeto nace solamente en la sensación y en la apertura de la conciencia.

La lectura de “Modernist Painting” (1960), en la que Greenberg se valía del criticismo kantiano como criticismo inmanente para justificar los objetivos de la pintura Abstracta y la cuestión que lograría formular décadas después en 1972 en “Can taste be objective?” -“Para los problemas involucrados en el gusto se reducen, al fin y al cabo en uno: es decir, si los veredictos del gusto son subjetivos u objetivos.”²⁶⁶ – había sido discutida y respondida por la Escuela de Marburg de la siguiente manera:

Esta sensación es una dimensión enteramente particular de la subjetividad, una dimensión a la cual se le confía el valor de la fundación trascendental de un momento de la cultura. De hecho, mientras en las otras formas de la conciencia esta sensación tiene el rol de un componente que toma lugar al lado de la representación, en el caso de la representación estética, el contenido coincide con la sensación, la conciencia estética es sensación, y esto asegura que la sensación estética es forma.²⁶⁷

Es decir, Cohen elabora la afirmación de que esta forma es una constitución de la forma de la experiencia. Cohen proponía la descripción de un *a priori* formal y en un nuevo sentido, es decir en el sentido de una forma-contenido y en el sentido en el cual una psicología (sic) distingue entre el contenido objetivo de una sensación y su tenor subjetivo.²⁶⁸ En su lectura sobre Kant, Greenberg postula la mayor pregunta kantiana como si el gusto podría ser subjetivo u objetivo, pensando en la *Crítica del juicio* como un problema de deducciones, “La

²⁶⁶ Clement Greenberg, “Can taste be objective?” en Clement Greenberg, *Late Writings*, University of Minnesota Press, Minnesota /London, 2003, p.50

²⁶⁷ Gianna Gigliotti, *Op. cit.*, p.110

²⁶⁸ *Idem.*

deduce de sus principios de psicología trascendental, y es una deducción maravillosa [...]”²⁶⁹

Los conceptos de lo mediado, entendido como la época de representación en la historia del arte; y lo inmediato, entendido como lo pictórico, son justificados bajo una lógica que derivaba de la pura sensación, y ésta última era entendida por Greenberg de la misma manera que la entendiera Cohen. Es decir, como una forma estética de la pura sensación. En un nivel más profundo que el empirismo que le reconoce De Duve a Greenberg, aquí proponemos que la lectura de Kant adquiere en el grosor del discurso del crítico el nivel de *a priori* formal y en la dupla forma-contenido como lo propusiera Cohen. En este sentido, la proposición de el arte de la pura sensación greenbergiana tiene un fondo que puede ser relacionado con la concepción mcluhiana del medio y su posibilidad de extender la operación artística a los medios masivos de comunicación. Que la idea de inmediatez como extensión, sea distinta en cada uno, en McLuhan es explícita en su texto y en Greenberg está dada por su formación fenomenológica, no disminuye este argumento.²⁷⁰

4.2.2. Diseminación de la estructura cubista o teoría estética

En primera instancia podría considerarse que el Cubismo es un ejemplo más entre la infinidad de cambios o síntomas que McLuhan detecta para construir su teoría de medios. No obstante, su tesis se desarrolla sobre dos pilares fundamentales: primero, la función del artista en una sociedad *per se* mediatizada; y segundo, bajo la premisa de que las operaciones del ámbito artístico se diseminan constantemente a otros ámbitos. El arte provoca un impacto mental en

²⁶⁹ Clement Greenberg, “Can taste be objective?”, *Op.cit.*, p.92 En este sentido vale mucho la pena recordar el asombro de De Duve cuando Greenberg se refiere en este ensayo a la “psicología trascendental” de Kant. Como no sabiendo exactamente de dónde provenía el uso de este término. Thierry De Duve, *Greenberg entre líneas*, *op. cit.*, p. 260

²⁷⁰ Evidentemente uno puede argüir que Greenberg no leyó a Cohen, pero la evidencia de Croce en los escritos de Greenberg es indiscutible. Y Croce mantuvo un diálogo importante con el filósofo inglés.

los procesos porque su área operativa está en el campo del medio. Y el medio “[...] modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos.”²⁷¹ A lo largo de su análisis, el complemento del deporte, del telégrafo, del juego, del periódico, de la TV, de la pólvora..., es el arte y los cambios que han sucedido en su *praxis*. Las cualidades que adjudica al mensaje se despliegan en el medio de tres maneras: uno, el cambio de escala; dos, el cambio de ritmo; y tres, el cambio de patrón.²⁷² Todas son nociones estéticas que poco a poco van moldeando la percepción y por tanto, los modos adyacentes de la asociación humana. Lejos de ser una simple mención, el Cubismo representa en su teoría de medios la columna estética del mundo contemporáneo. Por ello, el tratado mcluhiano sobre los medios puede ser visto también como un tratado estético. La teoría del autor, supone abiertamente la participación de los artistas en la configuración del mundo tecnológico e industrial. Contribución que responde de modo dialógico, como una aportación en el campo del “orden social”, i.e., del medio.²⁷³ En este sentido, la estructura artística es vocera y transformadora, además de representar una especie de apertura en la probabilidad de instaurar nuevos órdenes sociales:

[...] el arte, [...] tiene el poder de imponer sus propias premisas disponiendo a la comunidad humana en nuevas relaciones y posturas.²⁷⁴

En la teoría mcluhiana, el modo de disposición del arte se ejerce por la construcción estética de un sistema que define cómo operar sobre los medios antes de su materialización. La “vista

²⁷¹ Marshall McLuhan, *Op.cit.*, p. 32

²⁷² “Porque el <<mensaje>> de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos. El ferrocarril no introdujo en la sociedad humana el movimiento ni el transporte, ni la rueda, ni las carreteras, sino que aceleró y amplió la escala de las anteriores funciones humanas, creando tipos de ciudades, trabajo y ocio totalmente nuevos.” *Idem*.

²⁷³ “[...] McLuhan examina los mandatos dictatoriales de dos revoluciones tecnológicas que derrocaron sendos órdenes políticos y estéticos; la invención de la imprenta con tipo móvil a mediados del siglo XV, que animo a la gente a pensar siguiendo líneas rectas y a ordenar sus percepciones del mundo en formas compatibles con el orden visual de la página impresa: y, desde finales del siglo XIX, las nuevas aplicaciones del mundo en formas compatibles con el protocolo del ciberespacio. El contenido sigue la forma, y la tecnologías incipientes dieron lugar a nuevas estructuras de pensamiento y sentimiento.” Lewis H.Lapham en Marshall McLuhan, *Op.cit.*, p.11

²⁷⁴ Marshall McLuhan, *Op.cit.*, p.282

del hombre alfabetizado” -i.e., el principio organizador–, está siendo moldeada continuamente por el pensador, el constructor del medio, el artista. En este sentido, el ensayo de Boris Groys, “The border between word and image” (2011) coincide con el argumento aquí planteado. El historiador de arte ruso sitúa a la pintura moderna como el enclave más importante que McLuhan utiliza para conformar su teoría de medios:

[...] Marshall McLuhan, de hecho debe su entendimiento de la calidad del medio de los medios masivos a la antes mencionada teoría de la pintura moderna.²⁷⁵

En este escrito, Groys busca los puntos de anclaje entre la teoría estética del modernismo y el desarrollo de la noción de medio en McLuhan. Según el alemán:

El artista de la vanguardia que ha visto el interior de cada posible imagen y experimentado la verdad del medio relacionando todas las otras imágenes, por tanto necesariamente también obtiene un poder absoluto sobre el mundo entero de imágenes -y puede formar [*gestalten*] éstas consciente y sistemáticamente.²⁷⁶

Es decir, hay una operación que ha acuñado el arte y que ha quedado extendida a la mirada de todos los espectadores de los medios masivos. De este modo la teoría de medios levanta la posibilidad de administrar la mirada a través del medio pero más que para reformar el mundo visual, para reinterpretarlo. Según Groys, la teoría de medios ha demostrado ser dependiente de lo artístico, creando meta-posiciones que permiten el entendimiento del medio como objeto de estudio.

²⁷⁵ Boris Groys, “The border between word and image” en *Theory, Culture & Society*, Los Angeles: SAGE, Vol. 28(2), London, New Delhi y Singapore, 2011, p. 102

²⁷⁶ *Idem.*

De este modo, para Groyes todos los portadores de medios son simultáneamente involucrados en operaciones a través de las cuales se produce y conceptualiza la práctica de los medios. Con esto en mente, podemos entonces colocar el argumento mcluhiano en una perspectiva que permite extender el acontecimiento artístico y su discursividad no solamente a la discusión de los medios masivos, sino a sus operaciones más importantes.

Como creadores de modelos los artistas del modernismo observan el campo de lo humano y traducen la experiencia en el tratado y configuraciones que realizan sobre el medio. El arte tiene el poder de atravesar los otros órdenes y modificarlos. Inclusive, McLuhan sugiere indirectamente que la búsqueda por la definición del medio, por la búsqueda de la forma, afectó la industria de manera directa:

Así como los artistas comenzaron hace un siglo a construir sus obras al revés, empezando por el efecto, lo mismo ocurre ahora con la industria y la planificación.²⁷⁷

Este poder, le viene al artista del estudio que realiza del medio -como se propuso en el capítulo anterior-, de ser un “analista del medio”. Hasta aquí podemos llegar a una pequeña conclusión, que es que aunque el Cubismo sea una apuesta que se diseminó a modo de su teoría de medios, no significa que se haya sido notado que el universo de los medios delineado en *Understanding Media* es, en sí mismo, un tratado de estética contemporánea.

En este sentido, la principal operación que propone McLuhan es muy sencilla en realidad. Su tesis consiste en describir la estética del Cubismo no como una forma artística, sino como una epistemología-visual. La noción de “percepción sensorial instantánea” no refiere a otra cosa, sino a una instauración de un orden perceptual, que se ha hecho

²⁷⁷ Marshall McLuhan, *Op.cit.*, p. 402

instantáneo y total. Unas líneas más adelante, de la cita en torno al Cubismo, distiende la operatividad a su definición de medio:

¿Acaso no es evidente que, en el momento en que la secuencia deja paso a la simultaneidad, se encuentra uno en el mundo de la estructura y de la configuración?²⁷⁸

De este modo, McLuhan desplaza la estética al orden de la estructura material, la forma se disuelve en el orden del medio, se convierte en un modo operativo perceptual. Si la forma es simultánea y opera en el mundo de la estructura y la configuración como asegura, ha dejado su “contingente-individual” para desplegarse en el mundo de lo “necesario-global”. Así, más allá de analizar la introducción de la tecnología de forma masiva en las sociedades contemporáneas, la propuesta mcluhiana despliega el entramado que establecen todas estas formas técnicas a modo de dicha epistemología visual.

Sólo entonces, se puede detectar a un McLuhan poseedor de un discurso totalizador quien a partir del Cubismo extiende una explicación a todos los medios; proponiendo derivar del análisis del Cubismo el concepto de *media* y haciéndolo universal. En este sentido, convierte el punto de quiebre cubista en un orden operacional. Esta es otra de las formulaciones significativas del pensador, a decir, dueño de un deseo universalista el orden del Cubismo se convierte en un estado convencional. Pero es también por esta razón que se puede establecer una relación con Greenberg, porque la operación del crítico para las artes es, de alguna manera, transformada en un común denominador para los medios masivos de comunicación en el pensador. Es decir, entre sus discursos hay una obvia distancia, pero eso

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 37

no minimiza la relación que mantienen en el tratamiento del medio como objeto –en el sentido foucaultiano.

4.3. El absoluto y la autorreferencialidad: McLuhan y Greenberg

La autocrítica como autoconsciencia es el ejercicio que, por excelencia, instituye el modernismo y sus pensadores. En el marco propuesto hasta ahora -desde Lessing hasta McLuhan–, domina una autorreferencialidad en el objeto o campo que se examina; como si uno de los efectos inevitables de la crítica moderna hubiera sido la incorporación de lo que se reflexiona. Por ejemplo, en *Understanding Media*, McLuhan comenta:

El pintor ya no podía seguir retratando un mundo ya muy fotografiado. En su lugar, optó por revelar el proceso interior de la creatividad mediante el impresionismo y el arte abstracto. [...] El arte pasó así de la correspondencia externa a la construcción interior [...] los artistas se dedicaron a ofrecer el proceso creativo a la participación pública, lo cual nos ha dado los medios de participar en el proceso de elaboración.²⁷⁹

Esta premisa resulta de extrema utilidad para observar que una de las principales estrategias modernistas ha consistido en descubrir que los procesos reflexivos de su época se sustentan en un pensamiento dicotómico sobre el afuera y el adentro, en un movimiento: una exteriorización de lo interior. Los autores comparten esta dicotomía, aunque en sentidos opuestos. Esto ha llevado a la creación de una entidad cultural: el hombre tecnologizado. Por ello -como se vio al inicio de este capítulo– Greenberg generaría los argumentos como el de

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 229

“Abstracto y Representacional”, en los que asegura la pérdida del espacio interior en la pintura abstracta, una formación discursiva que utilizaría McLuhan veinte años más tarde. Por un lado, hay un fondo discursivo de mayor espesor que el que se ha mencionado: el pensamiento logocentrista. Estamos nuevamente parados frente a la construcción de un sujeto conformado por una dualidad. Pero por otro, tal idea de exteriorización es, de antemano, un ejercicio reflexivo que implica un alargamiento de *quien reflexiona sobre lo reflexionado*. Una especie de autoreferencialidad (Greenberg) o narcisismo (McLuhan) va seguido de este modo operativo. En otro sentido, conduce además, a la generación de un discurso sellado, impermeable, atrincherado sobre sí mismo y la construcción discursiva de su autosuficiencia. Esto se observa fácilmente en los mismos postulados en torno al medio y por las reacciones que provocó, casi inmediatamente, por parte de diferentes personalidades. Por ejemplo, cuando McLuhan describe el mito griego de Narciso, refiere a la palabra griega *narcosis* o entumecimiento, mencionando que Narciso:

[...] se había adaptado a la extensión de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado. [...] el punto importante de este mito es el hecho de que el hombre en seguida se siente fascinado por cualquier extensión suya en cualquier material diferente de él. [...] El sistema nervioso sólo puede soportar esta amplificación gracias al entumecimiento, o bloqueo de la percepción. Éste es el mito de Narciso. La imagen del joven es una autoamputación o extensión inducida por presiones irritantes. Como antiirritante, la imagen produce un entumecimiento generalizado, o choque, que evita el

reconocimiento. La autoamputación previene el reconocimiento de uno mismo.²⁸⁰

Este entumecimiento resulta, no por casualidad, cercano a la proposición lessingiana sobre la *enargeia* como la causante del olvido del medio. Desde la perspectiva mcluhiana qué sería sino, el momento en que narciso ve su reflejo olvidando la 'materialidad' del agua. Es necesaria esta anestesia para salir de sí mismo dice Derrida en Narciso y Eco.²⁸¹

La operación de "el medio es el mensaje" es, ante todo, la amplificación de una propuesta multidimensional (en el Cubismo), multisensorial (pero sobre todo en la tecnología derivada de la operación epistemológico-visual) que se ofrece como una totalidad enclaustrada en sí misma. Un desplazamiento que es poseedor de un profundo corte narcisista -del cual, McLuhan da cuenta en su texto. De acuerdo con él, la autoamputación es "necesaria" para evitar el encuentro con "uno mismo" o para "soportar" dicha tautología. Al extender las facultades de lo humano sobre lo material se debe entonces operar sobre el absoluto de sí mismo o lo que se hubiera llamado como "totalidad" (*wholeness*²⁸²) en la jerga minimalista -concepto resguardado en la validez que le concede la autoreferencialidad. En esta misma línea el discurso de Greenberg en "Avant-Garde and Kitsch" (1939), relaciona lo absoluto con el movimiento reflexivo modernista:

La vanguardia ha llegado al arte 'abstracto' o 'no-objetivo' -y a la poesía también en la búsqueda de lo absoluto. El poeta o artista vanguardista intenta imitar a Dios creando algo válido solamente en sus propios términos en la manera en que la naturaleza misma es válida, en la manera en que el paisaje

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 67-68

²⁸¹ Jacques Derrida, "Pregnancias. Sobre cuatro lavis de Colette Deblé", Joana Masó y Javier Bassas Vila (trads.), *Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, nº 13, Barcelona, 2007, pp. 267-275

²⁸² De este concepto se hablará en el capítulo 5.

-no su pintura- es estéticamente válido: algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales.²⁸³

Más allá del corte teológico de esta afirmación -un aspecto del que hablaremos más adelante-, podemos traer a cuenta una vez más lo que Groys asegura sobre el movimiento de la autonomía de la obra de arte. Para el historiador de arte, tal autonomía no es otra cosa que la encarnación consumada de una lingüística ascética.²⁸⁴ En *Clement Greenberg entre líneas* (1996), el historiador del arte canadiense, Thierry De Duve recurre al marco dado por las “convenciones técnicas y estéticas” para librar el síntoma del extrañamiento tan bien percibido por Clark y señalado por él como “silencio”. De Duve corre la discusión del extrañamiento para situar el medio como el lugar donde se sucede el discurso del artista (y en vez de notar -como mencionaba Clark-, que la metáfora seguía ahí; pero ahora en otro nivel discursivo); dejando el pacto clausurado a la relación con los otros, convirtiendo el silencio de Clark en monólogo artístico. De Duve alude a la convención aceptada entre dos partes:

Pero la diferencia en la vanguardia será que ese público se ha diluido y, desaparecido, el medio será el “destinatario”. El pacto entonces, será conciliado con la “auto-referencia”, ese topos obligado, ese manido cliché, diría yo- de la modernidad²⁸⁵

De esta cita señalaré dos cuestiones importantes: Por un lado, se hace mención - sin profundizar en las consecuencias-, del medio como destinatario. Es decir, hay una operación que comprime el mensaje al medio y que podría ser detectada como “el medio como

²⁸³ Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, en *The collected essays and criticism*, Vol.I, *Op Cit.*, p. 8 A lo que Derrida respondería: “La “voz de la naturaleza”, la “santa voz de la naturaleza”, al confundirse con la inscripción y la prescripción divinas, hacen necesario volver permanentemente hacia ella, conversar con ella, dialogar entre sus signos, hablarse y responderse entre sus páginas.” Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op.cit.*, p. 25

²⁸⁴ Boris Groys, *Op.cit.*

²⁸⁵ Thierry De Duve, *Clement Greenberg entre líneas*, *Op.cit.*, p.65

mensaje”. A final de cuentas, la operación de De Duve consiste en admitir la pérdida de un receptor, antes identificado como “público”, sin detenerse en el detalle de la adherencia del medio como destinatario. Y por otro lado, se confirma la cualidad autorreferencial -donde se pretende que el pacto está clausurado– del medio y la derivación de la lógica modernista como la autoreferencia. ¿Será esto parte del proceso de anestesia mencionado por McLuhan? ¿Puede este monólogo ser más bien pensado como una dialéctica entre Eco y Narciso (Derrida)? De acuerdo a McLuhan la naturaleza del medio “[...] en el verdadero estilo narcisista de quien está hipnotizado por la amputación y extensión de su propio ser en una nueva forma tecnológica [...]”,²⁸⁶ conlleva a una extensión de la propia personalidad de quien se encuentra hipnotizado. Desde la construcción discursiva lessingiana, el medio ha pretendido ya no dirigirse a nadie, sino a sí mismo bajo la creencia de poseer ésa lógica interna. Según la lectura de De Duve sobre Greenberg, el pacto se restablecerá a través de la experiencia estética del sujeto concreto. Lo que resulta inquietante es que McLuhan también cae en esta misma situación en su reflexión sobre el narcisismo. Por ello en la crítica que realiza McLuhan al retomar una declaración de David Sarnoff, comenta: “Nunca se le ocurrió que cualquier tecnología no podía sino añadirse a lo que ya éramos.”²⁸⁷

Como se mencionó al inicio de este apartado, la formación discursiva del medio no ha pretendido construir alteridad -como afirmaría De Duve–, sino autorreferencialidad. No obstante, el argumento de De Duve, no puede echarse por completo por la borda y de hecho, coincide en cierto sentido con una de las hipótesis de este trabajo. Desde la perspectiva de lo que he subrayado hasta ahora, pareciera que lo que ha sucedido con tal auterreferencialidad es una represión de la alteridad que siempre recuerda la imposibilidad de un sistema cerrado.

²⁸⁶ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 35

²⁸⁷ *Idem*

En este caso, se podría incluso entablar una relación entre ésta (la alteridad) y el deseo narrativo o discursivo -reprimido más no desaparecido. La idea de desplazar dicha característica narrativa al nivel de la estructura y la forma operativa del *media*. Esto lo identificaré metafóricamente como el *síntoma del habla reprimida* analizado en el capítulo 2.

4.4. Divergencia y convergencia: observaciones sobre Lessing, Greenberg y McLuhan

4.4.1. Traslación de órdenes o autonomía

Una cuestión que comparten Lessing, Greenberg y McLuhan, consiste en la aceptación de una lógica material –ya sea estudiada como un conjunto de convenciones clásicas o bajo la acepción del materialismo-, todos ven en la obra de arte un objeto con una lógica interna, *ethos* o estatismo emocional,²⁸⁸ que conserva su autonomía y que se construye de manera diferenciada de otros medios, o específica de cada uno.

Como antecedente se vio²⁸⁹ que desde Lessing se muestra que no es tanto que la pintura se refiera al espacio o que la poesía sea una referencia del tiempo; sino que se trata del medio pintura en su práctica, sobre el medio espacio y del medio poesía, sobre el medio tiempo. Al indicar las diferencias entre el arte figurativo y el arte iconográfico, resulta sobresaliente que McLuhan llega a la misma conclusión que Lessing respecto a su precisión sobre la pintura. Al igual que el escritor del siglo XVIII, quien argumentaba que el cuadro era la síntesis de un momento y un punto espacial determinado, McLuhan distingue al arte figurativo como aquel que aísla un acontecimiento único en el tiempo y en el espacio. De entre una multitud de posibles momentos, el pintor debe escoger uno específico para representar lo que se desea transmitir.

²⁸⁸ Entiendase *ethos* no en su sentido aristotélico del hábito sino más como lo opuesto al *pathos* o dinamismo emocional.

²⁸⁹ C.f. Capítulo 1

Pero antes de puntualizar sobre una serie de implicaciones de lo planteado hasta ahora, resulta práctico subrayar lo evidente: Por un lado, la exposición de la forma operativa del medio en Greenberg está sustentada en la noción de autonomía. El crítico dedicó gran parte de sus textos a construir una especie de capelo que permitiera mantener el expresionismo abstracto o, en todo caso, las operaciones del medio de la pintura en una especificidad absolutamente pura. En contraposición a McLuhan, Greenberg se oponía a la posibilidad de que el orden estético pudiera ser transferido al orden mecánico o a los demás órdenes sociales. Una pequeña frase y un comentario entre paréntesis aclara esta situación; al escribir sobre *Arte e Ilusión* de Gombrich, el crítico comenta al respecto:

[a] la pregunta crucial de si el orden estético puede ser igualado con el orden mecánico o conceptual (el cual no puede)...²⁹⁰

Y continua el orden de su discurso en un sentido que resulta irrelevante para efectos de esta discusión. Como sea, Greenberg difiere de la idea de trasladar el orden tecnológico al estético (tal vez por ello, se haya vuelto intolerante frente a las operaciones del Minimalismo). Para Greenberg el Cubismo es un suceso excepcional, autónomo. Observa el ámbito artístico bajo lo que podría ser denominado como estado de excepción; a diferencia, McLuhan abre la posibilidad de generalizar el Cubismo a las demás esferas. Es decir, sostiene la especificidad del medio, pero también disemina la forma operativa de éste al entramado social. Una diferencia primordial entre McLuhan y Greenberg sería por tanto que, mientras que el primero extendió la operación cubista a la explicación de los medios, el segundo, defendió abiertamente un emplazamiento del arte como ámbito diferenciado.

²⁹⁰ Clement Greenberg, *Seeing with Insight...*, Vol. 4, *Op.cit.*, p. 258

4.4.2. El medio es el mensaje

Frente a la construcción ideal dónde el Arte Abstracto transmitía una pura sensación, el medio comenzó a hablar. Greenberg hizo hablar al medio. La noción de *flatness* se convirtió en lo mismo que el medio -‘comprimido’ como mensaje y forma a la vez, condensado con el fin:

Gracias a la Pintura de Abstracción y a la experiencia total de la pintura abstracta, por ahora la sensibilidad puede investir con una forma pictórica casi cualquier objeto constituyéndose a sí mismo primeramente como plano, superficie circunscrita -los cuadros de la banqueta, paredes vandalizadas, posters rasgados, lienzos vacíos.²⁹¹

Es como si el arte abstracto fuera una especie de iniciación a una decodificación del mundo. La misma operación que hace McLuhan con el Cubismo, a decir, leer a partir de una operación artística el resto de las operaciones del mundo.²⁹²

De este modo, el arte desplazó las bases de su epistemología visual a su forma operativa, lejos de encontrarse con la materialidad en sí, se volcó sobre las operaciones que se hacían en el medio:

Estas normas o convenciones de la pintura son al mismo tiempo, las condiciones limitantes con las cuales una pintura debe cumplir, con el objetivo de ser experimentada como una pintura.²⁹³

Si la derivación lógica desde inicios de la vanguardia, fue concentrarse en el medio, dicho aislamiento resultó en un movimiento paradójico sobre la materialidad. El medio queda propuesto como una forma pictórica (operación-estructura) a través de la cual se habla del

²⁹¹ Clement Greenberg, “The “crisis” of Abstract Art”, en *The collected essays and criticism*, Vol. IV, University Chicago Press, 1986, p. 180

²⁹² Lo que he denominado antes como epistemología visual, c.f. Capítulo 2 y una cuestión que, como se vio, el mismo Groys ha detectado.

²⁹³ Clement Greenberg, “Modernist Painting”, Vol. IV, *Op.cit.*, p. 89

mundo. Maniobra que -como se ha visto– en primer lugar, se coludió sin saberlo con la ficción logocéntrica (donde el medio ocupaba un lugar de inferioridad por estar entregado a su transparencia y embebido en la temática) para luego establecer un escenario de ‘mejora’, el medio como *phoné*, para ampararse en su estatuto como elemento de verdad (por ser inmediato); y en segundo lugar, movimiento que tuvo por consecuencia la represión y la necesidad de trasladar la temática al medio, es decir, de volver el medio tematizable, el medio se volvió el objeto del relato. Lo que ya hemos mencionado como síntoma del habla reprimida. No obstante, esto se volvió parte de una ficción que presuponía una presencia absoluta. Sentada esta breve disquisición, recordemos al historiador del arte Thierry De Duve quien afirma al respecto:

Después de todo, a pesar del Laocoonte de Lessing y el “Nuevo Laocoonte” de Greenberg, el modernismo no tuvo éxito en deshacerse del *ut pictura poiesis*: Expulsado fuera de la ventana ilusionista, se arrastró de vuelta al medio mismo cuando los pintores comenzaron a tomarlo por tema de su práctica.²⁹⁴

Resulta curioso que a final de cuentas, se trató más de deshacer la narración del medio que de liberarlo. Como si la narrativa o el relato,²⁹⁵ hubiesen sido reprimidos ante la necesidad de demostrar su cualidad de presencia autónoma, establecida por la separación de la temática y de la imagen.

Con el análisis de las ideas de estos dos teóricos, resulta importante señalar otra hipótesis en este ensayo, a decir, que de manera independiente, los dos teóricos -Greenberg

²⁹⁴ Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, *Op. Cit.*, p. 251

²⁹⁵ En Aristóteles relato es *mythos*. El filósofo dice: “la trama o argumento es representación (*mimesis*) de las acciones”. Aristóteles, *Poética*, *Op. cit.*, 1450 a

y McLuhan– llegaron al mismo punto: el medio es el mensaje; no importa que hubiera sido McLuhan quien lo enunciara textualmente. Ya lo ha planteado inclusive el mismo Groys:

Por tanto Greenberg más decididamente de lo que se pensara, dio crédito al cubismo con el descubrimiento de la medialidad [*Medialität*] del medio, con su explícita tematización -en breve, con el anuncio del mensaje del medio.²⁹⁶

Como se ha visto, la premisa había sido desarrollada en el discurso de la modernidad. Y como bien lo recuerda Groys, en el tiempo en que McLuhan estaba escribiendo su libro *Understanding Media*, la interpretación de la clásica vanguardia como una estrategia artística que intento sobre todas las cosas “el revelamiento del medio” era una idea conocida, al menos en la teoría avanzada.²⁹⁷

4.4.3. Darse cuenta

Vale mencionar que la conciencia es el soporte y el protagonista oculto en los discursos de las teorías de medios revisadas hasta este punto.²⁹⁸ Pero, también se puede observar que ha habido una constante batalla entre la conciencia y la inconsciencia. Desde Lessing y su preocupación por la *enargeia*- en dónde una descripción podría hacernos más conscientes del tema que de las palabras- hasta McLuhan, se observaba una preocupación similar descrita como *autoamputación* -dónde la tecnología entumece los procedimientos conscientes²⁹⁹-. Del mismo modo, Greenberg menciona que “La influencia corrupta de la “literatura” sólo se siente cuando los sentidos son negados [...]”³⁰⁰ y lo pintoresco se resguarda en la negación del medio -relacionada con no querer reconocer, que de hecho “[...] el pintor había pintado el

²⁹⁶ Boris Groys, *Op.cit.*, p.100

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ Ya se ha visto incluso, que este punto fue algo que Adorno observó igualmente. c.f. capítulo 2

²⁹⁹ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p.94

³⁰⁰ Clement Greenberg, “Towards...” *Op. cit.*, p. 32

cuadro, en vez de haberlo manifestado a través del sueño.”³⁰¹ A modo de centinela, el predominio del análisis del medio en la esfera de lo artístico se articula bajo la forma de una operación que busca trasladar lo inconsciente al campo de la consciencia. Al igual que Greenberg, McLuhan advierte que el contenido del medio podría potencialmente “cegarlos del carácter del medio”. Para Greenberg las repercusiones de dicha ceguera sobre éste conllevan al deterioro de un gusto exigente, mientras que para McLuhan las repercusiones de la ceguera son la pasividad y una inhabilidad para discernir propiamente los efectos de los medios en la sociedad. De este modo, McLuhan comenta:

El artista es aquel que, en cualquier campo, científico o humanístico, capta las implicaciones de sus acciones y de los nuevos conocimientos de su tiempo. Es un hombre de conciencia integral.³⁰²

Pero antes que nada, dichos efectos son experimentados y devueltos al espacio social como obras de arte. En McLuhan, el arte representa la consciencia como un principio sobre el que, claramente, se constituye todo estudio sobre el medio: “El arte no es sólo un juego, sino una extensión de la conciencia humana según patrones ideados y convencionales.”³⁰³ Inclusive, el lugar que da McLuhan al artista, no difiere sustancialmente de la que Greenberg poseía. Para el pensador, las artes (literatura, pintura, etc.) son el emplazamiento de la conciencia sensorial sobre un mundo tecnologizado enajenante: “El artista serio es el único que puede toparse con la tecnología sólo porque es un experto consciente de los cambios en la percepción sensorial.”³⁰⁴ De ahí, que éste ocupe un lugar privilegiado en el mundo mediatizado:³⁰⁵ “[...] el

³⁰¹ *Ibid.*, p. 29

³⁰² Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 94

³⁰³ *Ibid.*, p. 280. C.f. p. 277 respecto a las convenciones.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.43

³⁰⁵ “[...] el empirismo artístico suele anticiparse a la ciencia y a la tecnología en una generación o más.”, *Ibid.*, p. 369

artista elabora modelos de problemas y situaciones que todavía no han aparecido en la matriz mayor de la sociedad [...]”³⁰⁶

Después de dos siglos, el análisis sobre el medio sigue estando construido sobre una organización formal de un producto al que se accede con la reflexión. Por ejemplo -y como se vio– para definir qué es un cuadro figurativo, tanto McLuhan como Lessing han recurrido a un método de introspección y disección sobre el devenir del cuadro en la consciencia. El modo en que aparece es lo que establece su cualidad esencial y distintiva, frente a otros medios.

4.4.4. El fin de la narrativa y la presencia plena

En la disección de medios, la historia del arte divorció la narrativa de la imagen -ejercicio comenzado por Lessing-. Un impulso de rompimiento estético que no estaba negociado en el nivel de la representación, es decir, dónde la ruptura aconteció “fuera” -en el sentido greenbergiano– del cuadro. Por ello, Greenberg puede establecer esta discusión como una continuidad, como el resultado extremo de una lógica interior. En efecto, el nivel en que se debatió gran parte de la discusión sobre los medios fue el de la relación entre el “contenido” -a decir, la narración, temática, *enargeia*, pintoresco, etc.–, y la imagen. Ya se ha dicho, se partió del supuesto de una división entre estos elementos, y se procuro en vez, la re-flexión y la conciencia hacia el medio. En la tesis greenbergiana se planteó que la noción de *medio* respondía a lo que está entre dos cosas o intermedio en el tiempo, donde tanto temporal como espacialmente, se podría ubicar en un extremo la sensación y en el otro las cualidades físicas, siendo su unión la pura presencia (logocentrismo y ‘presencia absoluta’ en Derrida).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 282

Pero que sucedería si dicha unicidad fuera producto de una perspectiva modernista dicotómica y si en realidad, la presencia plena no fuese posible. Como se vio, la operación de Greenberg consistió en otorgarle a lo pictórico una validez semejante al de la *phoné*, por su relación directa con las sensaciones. No obstante, es importante preguntarse si dicha operación es posible, es decir, si el anuncio del fin de la narrativa conllevaba a que lo pictórico fuera la prometida garantía de “no hay más allá”.

Si en el Romanticismo el medio parecía ser la forma de alcanzar la verdad, en el Modernismo se desarticuló la idea del fin arguyendo algo como “el medio es el medio”. Pero Greenberg utilizando la noción de *flatness* como una caracterización, se distingue por haber inaugurado el discurso del medio, de no haberse podido deshacer del lenguaje; volviendo tematizable la materialidad del medio.

Del mismo modo, la operación más importante de *Understanding Media*, es decir, cubista-mcluhiana, consiste en levantar una tesis estética que deconstruye la narrativa para luego reconstruir una visualidad multidimensional en todos aquellos medios a los que la sociedad está expuesta de manera tal, que ofrezca aspectos múltiples del sujeto. En su lectura del Cubismo, al igual que en la del crítico de arte norteamericano, es un querer decir: “no hay más allá”. Todo lo dado está presente. Al igual que en los modernistas con su articulación del “no hay más allá”, en McLuhan lo “único” que hay es el medio. Pero nuevamente, ¿es esto posible, realmente no hay más allá o realmente puede ser todo pura exterioridad? Es una pregunta difícil de contestar que se abordará en el siguiente capítulo.

No obstante, el “medio es el mensaje” es *El Mensaje*; es decir, la narrativa, ha quedado eliminada de la imagen y recorrida a las operaciones mediales. Pero ello no implica, como se

mencionó desde un inicio, que se hubiese desintegrado. Fue la creencia de que la imagen ya no necesitaría del relato.

La derivación que une ambos discursos está clara: el desplazamiento de la narrativa del arte abstracto -con la ausencia de la temática y el divorcio entre la imagen y el relato, señalados arriba-, son consecuencia de un medio tanto en la propuesta greenbergiana como en la teoría mcluhiana. Dice el último que aún la radio es silenciosa, no transmite una voz, es la voz misma silenciada o mejor dicho: “[...] ofrece todo un mundo de comunicación silenciosa [...]”³⁰⁷ Sucede lo mismo con la idea de lo pictórico como pura inmediatez en el marco greenbergiano, donde la narrativa o la temática queda clausurada, pero al mismo tiempo es argumentada como *phoné*.

Ambos autores identificaron al Cubismo como el actor perspicaz que detectó el cambio fundamental de la sociedad contemporánea y le dieron exactamente la misma perspectiva, a decir, la producción de la ficción de una estructura *a*-narrativa. El medio aparece en la teoría de ambos como una extensión del artista. Sin embargo, de la misma manera, la pintura ya transmite el mensaje, es la estructura pictórica la que habla. Y tal vez, habría que plantearse que la huida de la narrativa no eliminó el relato.

En este sentido poco a poco se devela el lugar de la batalla: Greenberg fundamenta la validez de sus argumentos a través de su noción de inmediatez que, como ya se ha repetido, no es otra cosa que la pura sensación, es decir, la manifestación de la (pura) presencia plena. Pero inevitablemente, esta forma argumentativa conlleva al supuesto de un significado trascendental en el sentido derrideano. “El medio es el mensaje” es el mensaje y opera provocando una metaposición discursiva (narrativa, de contenido) en el medio. Existe en esta

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 343

formulación una epistemología compartida que se activa mediante la hipótesis de una especie de lenguaje material que opera y que es fácilmente discernible -en Grenberg universalmente discernible, en McLuhan discernible para el hombre alfabetizado.

4.5. ¿Se puede hablar del síntoma del habla reprimida en McLuhan?

En este escenario, el signo se presenta asediado por una dicotomía irresuelta pero también, hay un intento de resolución o de aplanamiento del contenido y de la forma en una unidad indivisible que sea inmediata, ya se ha mencionado. Y es, justamente en este punto, en donde se develan algunos de los problemas enfrascados en los asuntos y las formas discursivas que se desarrollaron en torno al medio.

En los capítulos anteriores, se ha mencionado el síntoma de una habla reprimida que, por un lado, se mueve bajo la absoluta certeza de los conflictos desprendidos de la “naturaleza” binaria del signo y por otro, ofrece como posible solución la unificación del mensaje y el medio, pretendiendo eliminar las diferencias dadas por el movimiento de la significación -entendida como la representación de lo ausente.

Así, lo que se pretendió eliminar el discurso greenbergiano fue el efecto irremediable de sustitución del signo por la cosa misma, argumentando lo pictórico como la “cosa misma” en sí. De hecho, fue dicha proposición la que generaría todas las ambigüedades en la diferenciación del discurso minimalista, del objeto tridimensional. Desde la idea de lo *all-over* como “pura exterioridad”³⁰⁸ -una de las principales operaciones que intentarían realizar el crítico— hasta la noción de totalidad o completitud³⁰⁹ -propuesta por los minimalistas—,

³⁰⁸ C.f. Capítulo 2: “Momento 2: Lo inmediato”

³⁰⁹ De esto se hablará en el siguiente capítulo.

consistieron en una búsqueda por resolver la situación de una obra dividida, fraccionada, en una dualidad.

En la misma tesitura, McLuhan arrojó la posibilidad sobre el medio, el “vehículo” como unidad indisoluble, intentando suprimir la diferencia, pero al tiempo produjo igualmente la sintomatología del habla reprimida, buscando la idealidad en el lenguaje hablado y en el orden de la conciencia. McLuhan detectaría el cambio que, sólo los años y la distancia, le permitirían vislumbrar. A decir, el corrimiento del habla como temática, al medio, como parte constitutiva de éste. Ahora se estaba frente al habla del medio.

Se puede identificar en el orden discursivo de McLuhan, Greenberg y Lessing un síntoma que develaba un habla reprimida -mismo que no se debe confundir con la noción de *phoné* derrideana utilizada en esta investigación. Una denominación metafórica que resulta útil frente al hecho de un logocentrismo inscrito en cada uno de los discursos propuestos. En *De la gramatología*, Derrida menciona que:

[...] el desenvolvimiento de las prácticas de la información extiende ampliamente las posibilidades del “mensaje”, hasta el punto en que éste ya no es la traducción “escrita” de un lenguaje, vehículo de un significado que podría permanecer hablado en su integridad. Esto ocurre simultáneamente con una extensión de la fonografía y de todos los medios de conservar el lenguaje hablado, de hacerlo funcionar al margen de la presencia del sujeto parlante.³¹⁰

La escritura ligada a la traducción de la fonética -“limitada en el tiempo y el espacio” y destinada a una evidente muerte del habla (Derrida)— es un fenómeno que hubiera obligado a

³¹⁰ Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op. cit.*, p. 16

dejar de articular el “mensaje” como un lenguaje hablado, asido a la escritura, a la técnica derivada; un mensaje que, por fuerza, tendría que “funcionar al margen de la presencia del sujeto parlante”. En este sentido, el síntoma de un habla reprimida corresponde, entre otras cuestiones, al intento de silenciar -a fin de no denunciar– la imposibilidad, pero también necesidad, del signo como unidad contenida en sí misma, como algo autónomo, como “cosa” en sí misma, como argumenta Derrida, aquí la “cosa” vale tanto por el sentido como por el referente en sí *mismo*. Pero también, este síntoma se manifiesta en el esfuerzo de eliminar la diferencia que supone el signo como representante de la cosa misma en ausencia, porque cuando lo presente no se presenta, significamos, es decir, se debe hacer un rodeo que pasa por el signo -movimiento de significación.

4.6. El medio implota en la idea extrema de anular el supuesto mensaje y se convierte en el medio es “mi teoría de medios”

4.6.1. El robo de la autoría

Disuelto o incorporado -como se quiera observar- el mensaje en el medio supone una pelea entre la intención autoral y el anonimato del mensaje que es el medio. El medio roba el objetivo, el mensaje, a su autor, haciéndolo cuasi-contingente. Así, tomada al pie de la letra, la teoría de McLuhan termina por anular el concepto de autoría.

Que Hitler llegara a existir políticamente se debe directamente a la radio y a los sistemas de megafonía. [...] Poco importaban sus pensamientos. La radio brindó la primera experiencia multitudinaria de implosión electrónica, ese

cambio de dirección y de sentido de toda la civilización alfabetizada occidental.³¹¹

Por eso no importa qué digan los políticos o sus intenciones, lo importante es que se escuchen en la radio o aparezcan en la TV. Nuevamente, una diferencia irreconciliable aparece en este punto. Mientras que Greenberg jamás hubiera cercenado la expresión única del artista, en McLuhan, la autoría desaparece. Si en el primero la inmediatez de la sensación, que es la experiencia del artista, queda garantizada por la pureza del medio; en el segundo, el medio desplaza el valor de dicha experiencia irrepetible y se disuelve en la estructura operativa. En McLuhan el medio gana a la autoría. El mensaje mediatizado supone la supresión del mensaje y el pensamiento del autor.

4.6.2. La aparente supresión del mensaje

Cuando Greenberg apela a la posibilidad de tomar prestados los principios de la música como arte puro, se refiere a ésta como un “método” más que como efecto.³¹² Principio que le permite referir a la música como un “arte abstracto” y de ahí deducir -al igual que con el *abstraccionismo*—, la narrativa de la música como una cuestión inasequible:

Una pintura imitativa puede ser descrita en términos de identidades no-visuales, una pieza de música no, intente imitar o no.³¹³

La música es abstracta porque “[...] es incapaz, objetivamente, de comunicar nada excepto una sensación [...]”³¹⁴ La música no quiere decir nada, transmite en su inmediatez, sensaciones. En este sentido, la música es no-narrativa y carece de un mensaje discursivo -

³¹¹ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 344

³¹² Ya lo hemos visto como fonocentrismo.

³¹³ Clement Greenberg, “Towards..”, Vol.I, *Op.cit.*, p. 31

³¹⁴ *Idem.*

entendido como temática por Greenberg. Del mismo modo, cuando McLuhan refiere al cambio que trajo el Cubismo, apunta a la particularidad sobre la música y la pintura:

El mensaje, según parecía, era el <<contenido>>, y la gente preguntaba de qué trataba un cuadro. Sin embargo, nadie preguntaba nunca de qué trataba una melodía [...] ³¹⁵

Como se señaló anteriormente, el contenido, la narrativa, el mensaje, el efecto, operan indistintamente tanto en la teoría de medios mcluhiana como en el concepto de medio greenbergiano. La ausencia de narrativa hace que el mensaje y medio sean uno sólo. La música y la pintura siguen transmitiendo silenciosamente, enviando su mensaje-medial a los sentidos. McLuhan aclara este punto:

La más obvia <<consecuencia>> o consecuencia psíquica de cualquier tecnología nueva tal vez sea simplemente su demanda. [...] Este poder de la tecnología para crear su propia demanda no es independiente del hecho de que la tecnología sea en primer lugar una extensión de los sentidos del cuerpo. ³¹⁶

La propia demanda tecnológica El medio debe ser entendido entonces como una interpelación. Toda materia alargada como “transmisor” interpela a su usuario, demanda un modo de uso y una disposición perceptual. Esto significa que hay un “querer decir” “oculto” en los métodos, en las estructuras, en los medios. En este sentido, desde el Cubismo hasta el *ready made* el conjunto de operaciones estéticas demandan una lógica cognoscente sobre la obra de arte como cualquier innovación tecnológica.

4. 6.3. El mensaje del medio

³¹⁵ Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 37

³¹⁶ *Ibid.*, p. 96

Cuando una de las tareas principales del arte moderno consiste en “cederle la palabra” al medio (alejarse del lenguaje, la ideología, la temática, la literatura), entonces queda como tarea principal lo que se piensa de ellos, lo que se habla, se escribe, la manera en que se determinan las bases sobre las cuales operar y emitir una praxis artística y, finalmente, cómo todo ello se ejerce en su materialidad.

Es trabajo del artista procurar dislocar los antiguos medios en posturas que permitan prestar atención a los nuevos. Para ello, el artista debe estar siempre jugando y experimentando con nuevos modos de ordenar la experiencia, aunque la mayoría del público prefiera permanecer firme en sus anteriores actitudes de percepción.³¹⁷

En este sentido, para McLuhan la edad eléctrica tiene como forma de impresión una especie de sensibilidad unificada. Todo objeto vuelve a sus primeras cualidades icónicas y es -como se vio-, integral; donde el trabajo, principalmente de los pintores, se ha dedicado a investigar esto. Si el Cubismo es el punto de quiebre que aprehende esta particularidad, la escuela Bauhaus es la plena investigación de dicho fenómeno:

La escuela Bauhaus se convirtió en uno de los grandes centros del esfuerzo hacia la conciencia humana inclusiva [...] ³¹⁸

Un medio íntegro es aquel que transmite el mensaje en el medio. Del mismo modo que un medio puro es el que es la inmediatez de la sensación. Dicho de otra manera, no se trata de la presentación del inconsciente humano en la imagen misma, sino del inconsciente de la imagen misma. De la presentación de la práctica artística sobre el medio de cómo se lleva a cabo ésta y qué hace que sea una especie de operación anterior a su materialización, es

³¹⁷ *Ibid.*, p. 293

³¹⁸ *Ibid.*, p. 288

decir, un programa. Un conjunto de operaciones del medio en el que incluso, podríamos incluir el programa de la conciencia (en el sentido adorniano).

4.7. Un discurso insuperable

Para los mcluhianos, encontrar la especificidad del medio -llámese TV, radio, maquina de escribir, etc.-, es como dar con el paradero de la “fuente de la juventud” porque el medio como mensaje sobrevive al tiempo. Lo caduco, aquello que muere, es el mensaje y su narrativa. En cambio, el discurso silencioso del medio arrasa con la individualidad y la temporalidad del contenido. Por ello, argüir que el “mensaje es el medio” ha sido un discurso insuperable. Encontrar el modo operativo de cada medio significa entonces, la garantía de una victoria contra el narcisismo y la autoamputación causados por la aparición de cualquier extensión o tecnología. Nuevamente, en la teoría de medios de McLuhan, dicha capacidad para descifrar ése *modus operandi* es una cualidad depositada en la figura consciente del artista:

Ninguna sociedad consiguió saber lo bastante acerca de sus acciones como para desarrollar inmunidad a sus nuevas extensiones o tecnologías. Ahora hemos empezado a sentir que el arte bien podría proporcionar dicha inmunidad.³¹⁹

Según este pensador, la inmunidad consiste en traer a la consciencia la programación contenida en todo medio. Lo que lleva a pensar que en la historia mcluhiana, dotar al medio de su mensaje fue la tarea operativa de las artes antes de sumirlas en lo *anti*-narrativo. Sólo tras el Cubismo se pudo interpretar a la electricidad como extensión, pero para que eso

³¹⁹ *Ibid.*, p. 93

sucediera, fue necesario establecer un mensaje en el medio mismo, el mensaje de la luz - según McLuhan. Así, el discurso o mensaje “interiorizado” en el medio hace de las formas materiales extensivas de lo humano objetos que transmiten su mensaje con el mayor de los silencios.

Con esto planteado permítase insistir sobre algunas cuestiones. Hay, principalmente, cinco puntos que se pueden extraer de lo analizado: Primero, que el argumento mcluhiano, “el mensaje es el medio”, es una premisa vencedora; ya que en cada circunstancia se puede apelar a un nivel de mensaje “estructural” (en un sentido barthesiano sería el segundo nivel de significante) o *gramatológico* (en un sentido Derrideano se acercaba al comienzo de la escritura como lenguaje *afónico*) para esquivar el mensaje “contenido” en el medio. O puesto de otro modo, si lo que se quiere decir es “el medio”, si ése es el mensaje, parece suponerse que entonces, no importa qué se diga. No obstante, como se precisó anteriormente, este argumento conlleva a una tautología. Y como tal, como auto referencia, apertura el discurso de quién opera el medio, deja expuesto el ejercicio autocrítico de quién hace la crítica del medio. Es, por decirlo de alguna manera, el escondite del relato reprimido en la imagen; que por reprimido, no significa que no esté operándose en la estructura del medio. De hecho, paradójicamente, la idea de que “no hay más allá” termina activándose -como ya se observó-, como una especie de meta-posición, misma que se vuelve dependiente de lo que dice, ya que su mensaje es el medio y no importa qué se diga.

En segundo lugar, se puede advertir que desde Lessing hasta McLuhan, la noción de medio está fundamentada en el supuesto de que no hay nada más fuera de sí, es decir, el medio se mantiene encerrado, contenido, en su especificidad. El narcisismo tan claramente expuesto por McLuhan, tiene como consecuencia que lo único que se repite es que “el medio

es el mensaje". Sin embargo, esto no significa que no exista un mensaje sino, simplemente, que éste ha sido retraído de la noción de medio entendida por ellos, depositándolo en el discurso. Al final de cuentas, la separación entre imagen y lenguaje parece ser una cuestión de forma porque es en el discurso donde se lleva a cabo toda la operación medial. No se trata de que el arte moderno se libre del interior -cuando Greenberg aseguraba que "ya es todo pura exterioridad"- o de una especie de esencia escondida de la imagen. Se trata de una búsqueda en la que la practica artística sobre el medio en el espacio de la imagen se lleva acabo y sale a la luz como una especie de habla reprimida.

En este sentido, igualmente se puede señalar la intención greenbergiana de que la pintura es *El Mensaje*, es la esencia de los modernos. Bajo esta lógica, la pintura ya es en sí lo que hay que transmitir, la "transmisibilidad" de la sensación.

Tercero, "el medio es el mensaje" es una premisa sin posibilidad de derrota. Como se vio en el capítulo anterior, los artistas del modernismo buscaron una universalidad dada por el medio, al convertir la expresión en estructura medial el mensaje del medio era el mensaje. En un sentido metafórico el medio y el fin se comprimieron, convirtiéndose en una misma cosa. Al no hablar en nombre de sí mismo como contenido, sino del medio, no hubo fin. Hablar del lado del autor supone la derrota. Mientras que hablar del lado del medio es no morir.

Cuarto, dejemos tan sólo esbozado un problema: Greenberg derivó la "lógica" de la pureza del medio por su inmediatez (comparada con la música), produciendo una aproximación con el fonocentrismo y la *phoné*. Pero lejos de ser inmediato o de ser pura sensación, el desarrollo del medio en el arte abstracto quebrantó la relación entre el sustantivo y la palabra en términos de las unidades de concepto y "aliento" (habla) -propias del fonocentrismo. Como si la *phoné* hubiera quedado desprendida de su sentido, como si de ella

sólo se tomara la sonoridad de sus afecciones, la afectividad de lo sonoro. Pero si la pintura ya no contiene una nominación -temática-, si no nombra nada, si no narra, se convierte en algo parecido a un pictograma que al no ser “imitativo” de la voz -en el sentido saussuriano-, debe establecer su sentido por medio de las relaciones “exteriores” -. Es decir, contradice como contradeciría el pictograma la “[...] exigencia fundamental del lenguaje, a saber el nombre [...]”.³²⁰ Se describirían entonces, relaciones y no denominaciones. Esto significa, que tanto practica como discursivamente el medio fue llevado a una nueva forma de “programación”, a decir, la relación. El medio en el campo de la relación por un lado, entró de lleno -paradójicamente- al discurso, que desde su lateralidad, ofrecía sentido a la obra. Por otro lado, la relación quedaría suspendida o cuestionada por una ambigüedad al no aceptar que de inicio, hay una interpelación de la obra hacia el mundo y del mundo que la contempla hacia la obra. Pero de esto se hablará en el siguiente capítulo.

Por lo pronto resta señalar que la teoría de medios de McLuhan detectó la posibilidad de desprender la “conciencia subjetiva” del mensaje, registrando el cambio en la percepción multitudinaria producido por la implosión de la electrónica. Su discurso conllevaba la idea de una suspensión de la subjetividad y la muerte de la autoría en favor del mensaje y al tiempo, señalaba la condición de sujeción que el surgimiento de figuras mediatizadas tiene bajo la forma operativa de su medio -. Esta situación roza, de paso, uno de los grandes problemas de la historia del arte: la noción de genialidad -fundamentada en la presencia absoluta como presencia consigo, como momento irrevocable de la subjetividad-, un noción que no encontraría punto de conciliación con la idea del programa derrideano que se plantea aquí. Toda teoría de medios -evidentemente, incluida la mcluhiana-, demanda una cita constante

³²⁰ Leibniz en Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op.cit.*, p. 35

con las nociones de *istoría* y de *episteme*. En el discurso se desliza la idea de volver al origen y a la orientación en general, cuestión necesaria para pensar la historia del sistema y llegar a ese momento de autocrítica tan anhelado por el modernismo.

CAPÍTULO V.

Minimalismo: ¿una continuación del proyecto greengberiano?

Este capítulo busca caracterizar un modo operativo en el modernismo que se encargó de clasificar e identificar negativamente ciertos elementos que -en distintos periodos-, dejaron de cumplir con funciones específicas y fueron eliminados. Decimos aquí que negativamente, porque en la justificación sobre las razones para ser suprimidos, estos elementos eran igualmente definidos. Pero del mismo modo, este trabajo sostiene que en el desarrollo de los discursos en torno al medio, dichos elementos iban delimitando, definiendo o demarcando a la obra de arte. Este ejercicio, siempre respaldado en la autocrítica y en la autonomía de la obra, se relaciona aquí con el concepto de *parergon* derrideano. Pero más allá de un simple empleo del aparato deconstructivo, en este capítulo se ha buscado plantear una de las principales hipótesis de esta tesis: contrario a las afirmaciones de los autores, en la conformación de la obra de arte es necesario el mantenimiento o sustitución de estos elementos por las mismas razones por las cuales son desechados. Es decir, hay una especie de dialéctica negativa que rechaza ciertos elementos y al justificar su refutación, deja expuesta una necesidad inherente a la obra de arte. De esta necesidad se hablará en las conclusiones.

Así, hay un modo de articulación de los elementos de un discurso sobre los que se pueden establecer relaciones, mismas que resultarán de utilidad para esta investigación. En este sentido, este capítulo pretende avanzar un análisis sobre la coexistencia de unidades de discurso que se hubieran pensado difíciles de emparentar. Como se ha visto en los capítulos anteriores, en el discurso de Greenberg el medio encontraba su apoteosis en la cualidad de la

planitud (*flatness*). No obstante, esta postura pronto se encontró con los argumentos del minimalismo en torno no sólo a la pintura como un objeto de tres dimensiones, sino en torno al medio como el mensaje que había que transmitir. El juego de los conceptos entre planitud, tridimensionalidad, unidad, totalidad, etc., encuentra, desde mi perspectiva, una regularidad en sus transformaciones y su temporalidad. Evidentemente, estas relaciones no son sencillas, unívocas u homogéneas, al contrario, hay un espesor de una multiplicidad de relaciones que ofrece la dispersión y el desorden.

5.1. Un discurso sobre el límite

Tras mucho tiempo camuflado, el medio visible, desenmascarado como cualquier pillo, fue tema de estudio en de los discursos formulados en torno a la práctica del arte moderno, tomando un rumbo limítrofe inclusive entre posturas que se hubieran pensado irreconciliables. Greenberg en diversos textos -en especial en *Recentness of Sculpture* (1968)- en conjunto con los textos que buscaban articular el Minimalismo o defenderlo -escritos por los artistas del movimiento- terminaron, como veremos, de varias maneras emparentados en sus posturas. Por un lado, la escuela de la *Gestalt* y su noción de percepción total, llevada al campo de la práctica estética por éstos últimos, jugó un papel importante en la construcción del objeto artístico como un objeto más entre los objetos,³²¹ generando una continuidad con el discurso greengberiano: la formulación del medio como límite o presencia total. Pero por otro lado, lo *flatness* terminó por aproximarse tantísimo a la condición de lo monocromático o el lienzo en blanco, que pronto su defensa se encontró embebida por completo en el lugar de discusión del objeto tridimensional.

³²¹ Ya se ha señalado esto en el marco del discurso duchampiano.

Ya desde 1954, la conclusión greenbergiana respecto a la noción del medio había quedado, sin quererlo, relacionada con la noción del medio anticipado al Minimalismo, casi anunciándolo, funcionando como su prólogo. El crítico concluyó en “Abstracto y Representacional” lo siguiente:

El cuadro se ha convertido hoy en una entidad que pertenece al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos; ya no es el vehículo de un equivalente imaginado de ese orden. El espacio pictórico ha perdido su interior y se ha hecho todo exterior.³²²

Desde aquellas fechas, Greenberg se había dado cuenta de que el abandono de la ilusión y la temática -o *enargeia* en Lessing–, no podía sostenerse bajo una lógica de la autonomía del medio. Llevado a sus últimas consecuencias, dicha interioridad terminaría siendo “toda hecha exterior”. Lo pictórico, fundamentado al modo greenbergiano, dejaba al descubierto la posibilidad de “atrincheramiento” como una imagen retórica y propia de una interioridad ficticia. El medio lanzado en su más pura forma, en la expresión máxima de lo pictórico, terminaría por encontrarse consigo mismo. Así, Greenberg escribe:

Parecería que ahora ha sido establecido que la esencia irreductible del arte pictórico consiste en dos convenciones o normas constitutivas: planitud y la delimitación de la planitud; y que el cumplimiento de solamente estas dos normas es suficiente para crear un objeto, el cual, pueda ser experimentado como pintura: por tanto un lienzo extendido o clavado existe como pintura.³²³

Varios puntos se pueden desprender de esta cita: primero, se entiende que la esencia del discurso modernista es lo pictórico; segundo, lo pictórico termina siendo argumentado como

³²² Clement Greenberg, “Abstracto y representacional”, en *Arte... Op. cit.*, pp.158-159

³²³ Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, en *The collected essays and criticism. Modernism with a vengeance, 1957-1969*, Vol. IV, *Op. Cit.*, p.131

objeto entre los objetos; tercero, lo pictórico espera ser experimentado como pintura, por tanto, lo pictórico sería ya, en sí, lo que tendría que ser transmitido; y cuarto -desprendido del punto anterior-, el lienzo en blanco como lo irreductible de lo pictórico, i.e., el medio como fin en sí mismo.

Sucede entonces que, paradójicamente, al desprenderse del ilusionismo y al asirse con tal fuerza al movimiento de una lógica interna de lo material, Greenberg fue insertado no sólo en el discurso del Minimalismo, sino en el mundo de los “objetos reales”. Es aquí donde se presentó una crisis importante que compartió con Donald Judd y Robert Morris: el intento por asegurar una percepción total, capaz de sustentarse por sí misma, entregó como rehenes a sus seguidores ante la necesidad de construir un discurso para determinar lo artístico como tal. Sin relación aparente con la narrativa, el crítico pretendía que lo pictórico se convirtiera en un objeto más entre los objetos, que y no fuera más una cosa que intentara decir algo sobre el mundo. Pero como se verá, desde la idea de lo *all-over* como “pura exterioridad”, hasta la noción de totalidad o completitud -propuesta por los Minimalistas-, consistieron en una búsqueda por resolver la situación de una obra dividida, fraccionada, en una dualidad.

5.1.2. “Lo que ves es lo que (v)es”

Transmitida en la radio *neoyorkina* en febrero de 1964, la entrevista que hiciera Blus Glaser a Donald Judd y a Frank Stella caracterizaría el concepto del Minimalismo y, muy específicamente, daría lugar a la famosa afirmación: “Lo que ves es lo que ves”.³²⁴ Denominados como ‘viejos valores en la pintura’, Stella señalaba que en estos valores ‘siempre hay algo más que la pintura sobre el lienzo’. En sus declaraciones, el artista

³²⁴ Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd” en Gregory Battcock, *Minimal Art: A critical anthology*, Berkeley: Universidad de California, 1995, p. 158

contraponía su trabajo basándolo solamente en lo que puede ser visto, en lo que está presente, frente a un ‘resultado de los valores humanísticos’ que posee la ‘gente [que] siempre quiere retener los viejos valores en la pintura’. Según Stella, esta gente siempre busca ver algo detrás del lienzo. Al contrario, él buscaba el objeto en su tercera dimensión, sin confusiones. Al tiempo afirmaba lo siguiente:

Cualquier pintura es un objeto y cualquiera que se involucre suficiente en esto finalmente tiene que enfrentar la objetualidad de lo que sea que esté haciendo.³²⁵

Este discurso era aún parte de la batalla contra la profundidad de campo y la temática. Para Stella la pintura puede valer la pena o no con observarla y ver la idea completa (*the whole idea without any confusion*). En el discurso de Stella, el cuadro es propuesto como un objeto más entre los objetos del mundo y no como algo que se intenta representar temática o discursivamente. Es decir, donde el conflicto causado por la representación se describe como un problema superado, como parte de esos ‘viejos valores de la pintura’. La frase minimalista por excelencia, acuñada por el artista “Lo que ves es lo que ves”,³²⁶ refiere a una ruptura con “la palabra”, la temática, i.e., el discurso; y aparece también, perfectamente compatible con la postura greenbergiana,³²⁷ asegurando por sobre todo una presencia plena: “lo que ves es lo que (v)Es”³²⁸.

Con estas declaraciones el discurso del medio seguía su elaboración bajo el paradigma de la presencia y mantenía a la vez, como una de sus principales características, los rasgos logocentristas. Desde estas positivities, se daba lugar al medio como objeto del discurso,

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ C.f. Capítulo 1

³²⁸ Evidentemente efectuar este juego de palabras en español no es algo que pueda traducirse al inglés. Pero nos resultará de utilidad para avanzar el argumento en el sentido que deseamos.

mismo que se fue confeccionando bajo la positividad de un saber que atravesaba las unidades de discurso desde Lessing hasta el Minimalismo. De la misma manera, el impulso que movía el abandono de la representación se encontraba sustentado en el modo según el cual cada una de estas formaciones mantenían la idea de la autonomía del arte y su sentido teleológico sobre la pintura como “lo que había que transmitir”, es decir, que el medio como el mensaje era, ya desde entonces, el mensaje.

5.1.3. La Totalidad: medio y mensaje

Cuando Robert Morris recurre a la Gestalt para explicar la experiencia de lo real, se refiere literalmente “[...] a la existencia fáctica del objeto.”³²⁹ Morris está hablando de: “la estructura de la retina y el cerebro.”³³⁰ El funcionamiento mental adquiere en el campo minimalista una pelea por el acto perceptivo, acto que debía ser total. No uno con partes, ni uno separado, ni un pedazo, sino uno total. Morris escribe:

Hay una justificación para juntar y centralizar las intenciones del nuevo trabajo tridimensional. Morfológicamente hay elementos comunes: simetría, ausencia de vestigios del proceso, abstraccionismo, una distribución no jerárquica de las partes, no hay orientaciones antropomórficas, totalidad general.³³¹

La relación que se puede establecer entre el vuelco moderno por la especialización en el medio y la idea de totalidad está vinculado y subrayado en el libro del canadiense Marshall McLuhan, *Understanding Media* (1964):

³²⁹ Robert Morris, “Notes on Sculpture 1-3”, en *Artforum*, vol.4, no. 6, Nueva York, Febrero de 1966, pp.20-3, en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in theory. 1900-2000. An Anthology of changing Ideas*, Blackwell, Londres, 2005, p.829

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Ibid.*, p.833

La preocupación por el efecto en lugar del significado es un cambio básico de la edad de la eléctrica, ya que el efecto implica la situación total [...]³³²

La 'situación total' es, en un sentido, una cuestión de (in)visibilidad tal vez, incluso, de sincronía. Pero en otro, es precisamente un problema de cualidad *medial*, o dicho de otro modo, el todo - *the whole*- como noción sería el medio en su fase Minimalista. Una totalidad que contiene -como en lo pictórico greenbergiano– una falta dado que necesita de un llamado a su exterior, a su *a priori* en el sentido derrideano.³³³ El medio en el Minimalismo es el objeto de su discurso³³⁴-medio como unidad de representación empírica– “resuelto” en las reglas de formación discursiva como totalidad. Esto implica, por un lado, que la noción de totalidad es una cuestión de epistemología visual³³⁵; y por otro, que es una representación derivada de un grado de racionalización que responde a la unidad de un discurso y a la formación del objeto medio. Y la evidencia, la obviedad que hace casi invisible ésa totalidad, es el mensaje. Si la forma es total, habla de su completitud, de su totalidad y ése es el mensaje. Por eso “lo que ves es lo que (v)Es...!” y nuevamente, no hay más que forma de un “habla reprimida”. La distancia entre las nociones de planitud (*flatness*) y objetualidad, es una diferencia que se discute en el nivel de la cualidad del medio. Ambas nociones establecen una relación de superficie y comparten un nivel de complejidad que le es propia a la noción de medio.

Bajo esta lógica argumentativa los Minimalistas buscaban una contraposición a la ya mencionada dicotomía greenbergiana; no obstante, al restringir la nueva obra a 'su cualidad como un todo' Judd hace evidente que el medio es lo que hay que transmitir o dicho ya -en el

³³² Marshall McLuhan, *Op. cit.*, p. 51

³³³ Revisar el concepto de archi-huella en específico el apartado llamado “La juntura” en Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op.cit.*, pp. 85 - 95

³³⁴ Recordemos que Foucault refiere al estatuto de objeto como aquello que logra delimitar su dominio a través de los campos de diferenciación y aparece volviéndose nominable y perceptible. Ver Michel Foucault, *Op. cit.*

³³⁵ Ya se ha señalado el argumento de Robinson sobre la epistemología visual en los capítulos anteriores.

capítulo anterior— el medio es el mensaje. Justamente, aquello que hubiera querido aparecer tan distante y contrapuesto a las ideas de Greenberg, aparece próximo. Pero también, para poder plantearse la idea de un todo ‘indivisible e indisoluble’, en el que los ‘términos estéticos mayores’ estuvieran accionándose al unísono de su totalidad, Morris tuvo que fundamentar la idea sobre la autonomía del arte a modo de un Orden de ‘gran obviedad’. Ambos artistas se encuentran igualmente sumergidos en una continuación del Modernismo, realizan un análisis de lo inconsciente del medio para traerlo al campo de la consciencia, esperando que esto asegure su verdad. Ésta última supuestamente “garantizada” por la revisión continua de su experiencia y como consecuencia directa, del ideal que busca la *presentación* del logos.

5.1.4. El detalle y la totalidad

Con el Minimalismo por primera vez quedó sentado el problema sobre la objetualidad del arte —*the objecthood*.³³⁶ Pero más allá de esta discusión surgió inevitablemente la noción de *wholeness* (totalidad)³³⁷. En inglés, como adjetivo, esta palabra significa: tener un estado de buena y robusta salud, por un lado. Y por otro, aquello que contiene todos los elementos, lo

³³⁶ En su ensayo “An Introduction to my art criticism”, Michel Fried argumenta que: “Lo que está en juego [...] es si las pinturas y objetos en cuestión son experimentadas como pinturas o como objetos, y lo que decide su identidad como *pintura* es la demanda que las confronta con lo que las mantiene como formas. [*Legítimamente*, el paso fuera que demanda, los polígonos irregulares à la Stella, era una equivalencia para confrontarlo, evidentemente.] De otra manera son experimentados como nada excepto como objetos.” Michael Fried, *Art and objecthood: essays and reviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p.26 En su ensayo “Art and Objecthood”, Fried había sostenido que las pinturas tempranas en spray de Olitski son un ejemplo de pinturas que pueden o no sostenerse como formas pero las pinturas más recientes del pintor o las de Stella o Noland evitan la demanda de que la pintura se pueda sostener como forma. Lo anterior lo resume diciendo que “... la pintura moderna ha llegado a encontrar el imperativo que vence o suspende su propia objetualidad, y el factor crucial en esta garantía es la forma, pero la forma que debe pertenecer a la pintura -debe ser pictórica, o no, no meramente literal. Como sea el arte literal sostiene todo sobre la forma como una propiedad dada de los objetos, sino de hecho como un tipo de objeto en su propio derecho. Aspira no a vencer o suspender su objetualidad, sino al contrario a descubrir y proteger su objetualidad como tal.” Michael Fried, *Ibid.*, p. 151

³³⁷ La discusión sobre la escultura mencionada arriba -en el contexto de las declaraciones de Stella en entrevista con Glaser, Michael Fried la contextualiza como la oposición que sostenían los minimalistas en contra de la escultura por “[...] *estar hecha parte por parte, por adición, compuesta* y en la cual *los elementos específicos... separaban del todo (whole), estableciendo relaciones dentro de la obra*. Contra esta escultura *multipartita, modular* Judd y Morris reafirmaron los valores de totalidad, unicidad e indivisibilidad -del ser de un trabajo, tanto como se pudiera, *una sola cosa*, un solo *Objeto Específico*.” *Ibid.*, p. 150

que no está dividido, es un estado de completitud. Como sustantivo, *wholeness* significa un número, grupo o cosa a la que no le falta ninguna parte o elemento, *a complete thing*. *Wholeness* puede referirse también a una entidad o sistema cerrado. Así, en el diccionario esta definición es en primer lugar, una referencia a un estado corporal o a una condición psicológica. Y en segundo lugar, una referencia a una condición de unidad, integridad, totalidad.³³⁸

En 1965, Donald Judd publicó un texto llamado "Specific objects". Aunque este ensayo puede ser leído bajo diversas perspectivas, en el fondo, la culminación de las reflexiones de Judd resguardaban una gran preocupación que pretendía disolver aclarando las formas que hacían a las pinturas y las esculturas funcionar como contenedores.³³⁹ Lo que Judd enunció como *the new work* o *the new three-dimensional work* pretendía revolucionar ambos medios y moverlos lejos de su neutralidad. El tratamiento sobre la superficie, forme o informe, limitada, encarcelada en el aplanamiento de su rectángulo, ahogada contra el muro, significaba "el fin de la pintura". La composición –argumentaba Judd– debe reaccionar a los bordes y el rectángulo debe ser unificado, las partes deben ser subordinadas a la unidad. La pintura para Judd era antes que nada, 'una Cosa': "Tres dimensiones son el espacio real". Y bajo su argumento, el espacio real fue el encargado de resolver el problema del ilusionismo y del espacio de representación. De acuerdo con Judd la cosa como totalidad es lo verdaderamente interesante en este dilema: "*La cosa como un todo, su cualidad como todo [...]*".³⁴⁰

Un año después y en diálogo con los argumentos de Judd, Robert Morris publicaría en la revista *Artforum* sus "*Notes on Sculpture 1 –3*" (1966). Al respecto, hay dos cuestiones

³³⁸ En <http://www.merriam-webster.com/dictionary/whole> Última visita Noviembre de 2011.

³³⁹ "Gran parte de la motivación en la nueva obra es aclarar estas formas" Donald Judd, "Specific Objects", en *Arts Yearbook*, no. 8, Nueva York, 1965, pp.74-82 en Charles Harrison y Paul Wood, *Op. Cit.*, p. 824

³⁴⁰ *Idem*

importantes que casi siempre son leídas en un sentido y que aquí resultaría provechoso volver a estudiar: primero, que a través de sus frases Morris buscaba manifestar su repudio contra el Modernismo greenbergiano. Una postura que había mantenido una dicotomía entre su ideario y los intereses científicos y técnicos que acumulaba. Y segundo, el artista buscaba establecer la autonomía del arte fundamentándola en la existencia “fáctica del objeto”.

Para entender la primera cuestión es necesario revisar la segunda: la argumentación sobre la objetualidad de Morris arraigaba los procesos de manufactura a la existencia humana. El materialismo que sostenía lo condujo irremediabilmente a un desembarazo de la forma. Este pronunciamiento queda mejor evidenciado en la negación de un elemento, a decir, el ‘detalle’. El ‘detalle’, comentaba Morris, separa elementos específicos “*from the whole*” (de la totalidad). Según Morris, el ‘detalle’ obliga a la obra a mantener una intimidad, activando las relaciones internas de ésta. Las consecuencias de tal fenómeno para Morris, eran claras:

[...] cada relación interna [...] reduce al público [...] y tiende a eliminar al observador [...] al grado de expulsarlo del espacio en el cual existe el objeto.³⁴¹

El argumento de Morris es de suma importancia, pues fue su perspectiva materialista la que le permitió traer al discurso de sus creaciones la relación tripartita entre el público, el objeto y su espacio y, aún más, situar la problemática de la experiencia estética en las propuestas tridimensionales de la psicología de la *Gestalt*.³⁴² Sin embargo, el axioma que sostiene esta

³⁴¹ Robert Morris, “Notes on Sculpture 1-3”, en *Artforum*, vol.4, no. 6, Nueva York, Febrero de 1966, pp.20-3, en Charles Harrison y Paul Wood, *Op. Cit.*, p. 832

³⁴² En su escrito Morris comenta: “Como sea, ciertas formas existen que, si no niegan las numerosas sensaciones relativas del color a la textura, de la escala a la masa, etc., no presentan partes separadas claramente para este tipo de relaciones a ser establecidas en términos de formas. Esas son las formas simples que crea una sensación fuerte de la *gestalt*.” *Ibid.*, p. 829

corriente de pensamiento, en la que “el todo es más que la suma de las partes” da por sentado la cuestión planteada sobre la totalidad o *wholeness*.

El problema de la totalidad que he situado, Morris lo abordaba con una pregunta: “¿Puede una obra existir si sólo posee una propiedad?”³⁴³ Aún cuando la respuesta para el mismo Morris es evidente, en sus siguientes frases intenta argumentar que hay formas que están “[...] relacionadas de tal modo que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptiva.³⁴⁴ Para Morris, la autonomía en la obra no era una cuestión que anulara el contexto, sino una condición necesaria que auto-contenía la unidad: “[...] los términos estéticos mayores no están dentro, sino dependen de este objeto autónomo [...]”³⁴⁵ En este caso, la cuestión de la objetualidad y la lucha por su autonomía era una que atañía a una noción de totalidad como estructura de orden. Las formas unitarias –diría Morris-, no reducen las relaciones, las ordenan. La diferencia de este “nuevo trabajo tridimensional” está en el tipo de orden subyacente a su formación. “Este orden no se basa en los ordenes previos del arte, es un orden tan básico para la cultura, que su obviedad lo hace casi invisible.”³⁴⁶ Y más adelante escribe:

Hay una justificación para juntar y centralizar las intenciones del nuevo trabajo tridimensional. Morfológicamente hay elementos comunes: simetría, ausencia de vestigios del proceso, abstraccionismo, una distribución no jerárquica de las partes, no hay orientaciones antropomórficas, totalidad general.³⁴⁷

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 832

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 833

³⁴⁷ *Idem.*

The new three-dimensional work fue implícita y explícitamente una cuestión donde la noción de un Orden como Totalidad adquirió una importancia fundamental y donde el detalle representaba el principal obstáculo a vencer. En este sentido, el Minimalismo, en su planteamiento sobre la objetualidad (*objecthood*) y esa condición 'fáctica del objeto' a la que recurriera Morris, estableció paralelamente una noción de Totalidad (*wholeness*) de la que era inminente eliminar el detalle. Un concepto que por un lado, está estrechamente ligado a la idea de la presencia Total. El discurso sobre la objetualidad se encuentra irremediabilmente montado sobre los hombros del ideal de la presencia absoluta. Una presencia que, como totalidad, evidentemente prometía un "no hay más allá". Pero que al hacerlo, invariablemente acarreaba su idealismo y su imposibilidad. Y por otro lado, el discurso planteaba que se debe conservar la unidad a costa de sus partes. Un ejercicio que en Morris se volcó en el extremo sobre la eliminación (si fuera posible) de las partes. En su discurso, el detalle se convertía en una presencia no deseada, en un elemento innecesario que puede ser desechado y por tanto, podría haber sido entendido en el discurso de su precursor (y adversario) como una convención. Con esto planteado, procederemos ahora a desarrollar una de las hipótesis centrales de esta investigación.

CAPÍTULO VI.

La parte separable

En cierto sentido, este capítulo retoma el hilo del capítulo anterior, pero a la vez efectúa una síntesis de lo dicho a lo largo de este trabajo de investigación. Este apartado, avanza también uno de los argumentos principales. Es decir, la relación entre el desecho de las convenciones y el análisis que se realizó sobre el medio en cada momento como el programa del modernismo como autoconciencia.

Ya se ha planteado que aquello que Adorno denominara como el *programa* modernista, consistió en gran medida en un apego a la auto-consciencia y lo que se identificaba como una nueva subjetividad o cambio de actitud.³⁴⁸ Un programa que, en las unidades de discurso mostradas hasta ahora, se refugió en la autocrítica y en el desecho de las convenciones como piedra angular en la formación de reglas de sus conceptos. No obstante, un nuevo nivel de lectura consistiría en analizarlas desde su generalidad. Desde ese ángulo, es posible establecer relaciones entre sus superficies y detectar que la ordenación que ha seguido el modernismo y este programa de autoconciencia consistió, en gran medida, en identificar la parte separable, el accesorio (el *attachment*). En cada momento ha sido llamada de manera distinta (convención, ornamento, detalle...) y ha sido acuñada por la especificidad de cada discurso. No obstante, hay una regularidad que descansa en la positividad de deshacerse de todo aquello que ha sido, desde su propia lógica epistemológica, separable, contingente. Pero

³⁴⁸ “[...] la noción de arte depende en última instancia [...] de ese acto de distanciamiento [...] Al coincidir con la experiencia estética general el arte significa simplemente, [...] un cambio de actitud con respecto a la propia conciencia y sus efectos.” Clement Greenberg, “Seminar One”, *Arts Magazine*, Vol. 48, noviembre 1973, pp. 44. En Thierry De Duve, *Clement Greenberg entre líneas, Op. Cit.*, p.89

¿qué es este elemento desechable? y aún más, como hemos preguntado anteriormente, ¿cómo se ha decidido sobre su contingencia? o ¿a qué refiere ésta?

Por un lado –y como ya se ha visto– la singular existencia de cada ordenación esta contenida en su propio archivo, es decir, en lo que Foucault entendía como la ley de aquello que puede ser dicho.³⁴⁹ Pero por otro, también es preciso indicar que estos sistemas de reglas en su conjunto son los que han posibilitado y han otorgado un grado de visibilidad al medio, los que han dado paso a la aparición de los enunciados y a las positividades en torno al desecho de convenciones o a la eliminación de los detalles, o a la problematización sobre el ornamento. Así, por ejemplo, si en el Neoclasicismo la temática comenzó a ser señalada en los discursos como algo que debía de perder prioridad con respecto a la importancia de la expresión, si con el Expresionismo Abstracto el marco se fue haciendo cada vez más evidente, si en el Minimalismo los detalles se volvieron un estorbo, se debe en gran medida a que la ordenación de los discursos fue dejando paso al surgimiento de nuevas representaciones y nuevos grados de visibilidad. No obstante, esta gradación perceptible, contrario a lo que se supuso por momentos -es decir, como una espiral ascendente, que iba desarrollándose y mejorando con cada cambio– respondía a acomodos en su arquitectura, en sus juegos, y a sus compatibilidades regionales. El marco, por ejemplo, aunque cambió innumerables veces y estuvo definido por su relación con los cambios de la obra, se planteó como un elemento dependiente de ésta.³⁵⁰ Por su parte, Kandinsky describía que la planitud

³⁴⁹ C.f. Capítulo 5 de Michel Foucault, *Op. cit.*

³⁵⁰ En su ensayo “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs” (1966), Meyer Shapiro comentaba: “Más recientemente las pinturas han sido colgadas juntas sin marco. La falta de marco en la pintura moderna explica en un sentido las funciones del marco en el arte antiguo. El marco era desechable cuando la pintura dejó de representar profundidad en el espacio y se concentró más en las cualidades formales y expresivas de las marcas no miméticas, que en la elaboración en signos. Si la pintura una vez se retiró dentro del espacio del marco, ahora el lienzo se queda fuera de la pared como un objeto en su propio derecho, con una superficie tangible pintada de los temas abstractos o con una representación que es predominantemente plana y muestra la actividad del artista en líneas y pinceladas pronunciadas o la gran

podía llegar a considerarse ornamental, como si se tratara de una derivación circunstancial o parte menor de una tarea principal. Y lo que Morris denominaba como el detalle³⁵¹ vendría a cumplir en bastantes sentidos con lo que Kandinsky refería como ornamental. Entonces, lo anterior describe por un lado -ya se ha mencionado- este programa de la modernidad que a través de su construcción epistemológica de conciencia ha buscado deshacerse de lo no esencial; pero por otro, denuncia la presencia de una “parte” de la obra que pareciera escurrirse en medio de un juego dialéctico de negatividades. Como si se tratara de una especie de parásito que constantemente anida a los sistemas presentados y que por lo general, estorba a los argumentos amparados en la pureza o en la totalidad o en la unidad del medio, que, cómo se vio, garantiza la autonomía de cada arte y tienen todos rasgos logocentristas.³⁵² Hay por tanto, una necesidad constante de defender la interioridad de la obra, y su más grande modo de defensa ha consistido en la conformación de las unidades discursivas. En este escenario, el discurso sobresale por actuar como la fuerza centrípeta que intenta dotar a la obra de una solidez que la mantenga para evitar su disolución en el exterior, un mundo que, de hecho, constantemente la interpela.³⁵³ Parecería paradójico que, justamente el ejercicio que se alberga en el constante desecho de lo innecesario, en realidad, busque y constituya la cohesión a toda costa. Llama la atención igualmente que se puede

arbitrariedad de las formas y los colores elegidos.” Meyer Shapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, *Second International Colloquium on Semiotics*, Kazimierz, Poland, September 1966.

³⁵¹ Morris por ejemplo, siguiendo a la gestalt describe así la situación del “detalle”: “El término ‘detalle’ se usa aquí en un sentido especial y negativo y debería ser entendido para referir a todos los factores en un obra que la jalan hacia la intimidad permitiéndole a elementos específicos separarla del todo, y por tanto, estableciendo relaciones en el interior de la obra.” Robert Morris, *Op. cit.*, p. 832

³⁵² “De este modo, la pureza del medio responde en términos de calidad a la inmediatez por ser aquello que garantiza “lo único e irreductible” de cada arte en particular. El medio es la garantía de la ‘pura forma’ y de la ‘pura sensación’. Resulta curioso que es a partir de la construcción sobre la pureza como llega a la construcción del concepto de autonomía del arte.” C.f. Capítulo 1: “Momento 2: Lo Inmediato”

³⁵³ Basta recordar los argumentos de Greenberg sobre que el último reducto de la pintura antes de que dejara de “ser pintura” era un lienzo extendido sin pintar. O el argumento de los Minimalistas embestido por la noción de teatralidad de Michel Fried, etc.

detectar un impulso que lucha contra una obra que pareciera inaprensible, o dicho de otro modo, pareciera que se luchara contra una pérdida inevitable.³⁵⁴ Y finalmente, resulta también paradójico que cuando se deseó eliminar la parte discursiva de la obra, i.e., la temática, surgieron una cantidad inigualable de “hablas” a su alrededor. En este sentido, podría sugerirse que el discurso del medio ha funcionado como el refugio para sustentar el “campo gravitacional” de la obra. ¿Qué es lo que está aquí en juego? ¿Qué operación se lleva a cabo? ¿Qué es lo que denota aquí la construcción de un discurso en torno a eso que es “innecesario”?

6.1. El parergon

En *La vérité en Peinture* (1978), Derrida dedica uno de sus capítulos al *parergon* : el marco fuera de la Tercera Crítica kantiana.³⁵⁵ Pero antes de hacer este ejercicio, el filósofo levanta una arquitectura alrededor de su argumento, algo que llama *passe-partout* “(au sens le plus strict!)”.³⁵⁶ Cézanne ha prometido “[...] decir la verdad en pintura”³⁵⁷ pero ¿qué quiere decir esto? ¿a qué se refiere con “decir la verdad en pintura”? Según Derrida:

[...] como la pintura debe ser la verdad, le debo la verdad sobre la verdad y se la diré. Al dejarse parasitar, el sistema de la lengua como sistema del idioma habrá, tal vez, parasitado el sistema de la pintura; más precisamente,

³⁵⁴ Mike Gane, *Ideological representation and power in social relations: literary and power social relations*, Londres: Routledge, 1989.

³⁵⁵ El marco de la Tercera Crítica kantiana. Cerca de la conclusión de la Analítica de lo Bello, en el párrafo 14, llamado “Ejemplificación”, Kant intenta clarificar la estructura del “objeto propio del juicio puro del gusto”. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, París: Champs Flammarion, 1978.

³⁵⁶ Si se busca en el diccionario *passe-partout* puede referir 1 a llave maestra; 2 (que sirve para todo) comodín y 3a (marco) orla: Orla. (Del lat. *orŭla, dim. de ora, borde). 1. f. Orilla de paños, telas, vestidos u otras cosas, con algún adorno que la distingue. 2. f. Adorno que se dibuja, pinta, graba o imprime en las orillas de una hoja de papel, vitela o pergamino, en torno de lo escrito o impreso, o rodeando un retrato, viñeta, cifra, etc. en <http://www.wordreference.com> Última visita Noviembre de 2011.

³⁵⁷ Cézanne promete “<<Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai>> (à Emile Bernard, 23 octobre 1905)” en Jaques Derrida, *La vérité... Op. cit.*, p. 6

se habrá dejado parasitar, analógicamente, el parásito esencial que abre todo sistema a su afuera y divide la unidad del trazo que pretende bordear.³⁵⁸

Según Derrida, se cree que el idioma no dirá propiamente más que una cosa y no la dirá sino muy estrictamente en el sentido y la forma para prestarse a la traducción. Sin embargo, si hiciese eso, se perdería toda su fuerza y no sería una lengua. Sería por tanto, privada de su juego con los efectos de la verdad. Por esta razón, Derrida señala sobre Cézanne que:

Esta partición del borde, es tal vez eso que se escribe y pasa por todos lados dentro del libro; y el marco protocolario se multiplica sin fin, los *lemmes* en *parerga*, los *exergos* en *cartouches*.³⁵⁹

Se instaure digamos, una fisura, una especie de fuga por donde se filtra “eso que se dice” y por tanto, “eso que es la pintura”. Un abismo en palabras derrideanas. Los lemas se disuelven en los *parerga*, y los *exergos*³⁶⁰ en *cartouches*.³⁶¹ El argumento o el pensamiento, las normas que regulan el sistema finito de obligaciones quedan disgregados, desunidos, desarticulados en su periferia, en su marco y de la misma manera, el afuera de la obra se deshace para recomponerse en ornamento.

Con esto en mente, Derrida elabora un trabajo de deconstrucción de la *Crítica del Juicio* kantiana (1790) para delinear “[...] todo aquello que Kant habrá entrevisto sobre el sustantivo (*nom*) *parergon*”.³⁶² Cerca de la conclusión de la *Analítica de lo Bello* el filósofo observa que la Nota anexada a la “Observación General” no puede ubicarse dentro ni fuera de la argumentación. El filósofo construye un trabajo específico sobre el *parergon* y los problemas

³⁵⁸ *Ibid.*, p.11

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ Del gr. ἔξω, dehors, y ἔργον, ergo, dehors d'ouvre en <http://www.le-dictionnaire.com>

³⁶¹ Del lat. ornamentum. Ornement servant d'encadrement à une illustration ou un titre Il emplacement délimité réservé au titre, aux légendes, dans un dessin, une carte, un tableau, etc. En <http://www.le-dictionnaire.com>

³⁶² Jaques Derrida, *La vérité Op. cit.*, p.3

planteados en la Tercera Crítica; y al tiempo lee a Kant desde sus bordes, es decir, se concentra en los pies de página, los apéndices, los paréntesis, los ejemplos, etc. En cierto sentido, se ocupa de traer a estudio los márgenes y el límite del discurso *kantiano* al centro de la discusión.³⁶³

La Tercera Crítica identifica en el arte uno de los términos medios (*Mitten*) buscando, sin éxito, resolver la oposición entre naturaleza y mente, fenómeno interno y externo, el adentro y el afuera. Esta ambigüedad queda descrita como *parergon* que, por un lado, constituye y fundamenta el *ergon* pero, igualmente, abre el paso al mundo “exterior” para irrumpir en la obra de arte; no es posible separarlos: no hay *ergon* sin *parergon*. En una relación de co-dependencia, se constituyen mutuamente. En este sentido, la Tercera Crítica demostrará que no se pueden asignar reglas conceptuales a lo bello:

[...] no se ocupará en constituir una estética -no importa qué tan general- sino en analizar las condiciones formales de posibilidad del juicio estético en general, por consiguiente, de la objetividad estética en general.³⁶⁴

El “sentido común” será aquí una norma indeterminada, no conceptual ni intelectual, pero que existe como un principio constitutivo de la posibilidad de la experiencia estética. Según Derrida, el *parergon* está en contra, al lado, más allá del *ergon*, de la obra terminada:

Los diccionarios comúnmente traducen como “hors d’œuvre,” lo cual es la traducción más literal, pero también “accesorio, extranjero u objeto secundario”, “suplemento”, “al lado”, “resto”. Es aquello que no debería volverse, en la distinción de sí mismo, el tema principal [...] ³⁶⁵

³⁶³ Shuli Barzilai, *Lemmata/Lemmala: Frames for Derrida's Parerga*, The Johns Hopkins University Press, *Diacritics*, Vol. 20, No. 1 (Spring, 1990), pp. 2-15

³⁶⁴ Jaques Derrida, *La vérité.. Op. cit.*, p.50

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 63

El campo autónomo para el arte -establecido por Kant, mediante las nociones de *ergon* y *parergon*, desinteresado y diferenciado del “afuera” circundante (las instituciones y los discursos)– queda dislocado por Derrida en un principio de desorden. En el juego siempre poroso del adentro y del afuera, el *parergon* entra como el marco que entrecruza la presencia y la ausencia. Por lo mismo, se puede hablar de la función que tiene y que consiste en desestabilizar los límites, los márgenes controlados. El *parergon* no se deja incluir en lo presente de manera inmediata, debe permanecer como suplemento, difiere y está defiriendo. El *parergon* no es incidental, está conectado y coopera en su operación desde el afuera:

[...] debe designar una estructura formal general predicativa la cual debe ser llevada, intacta o sistemáticamente deformada, reformada, a otros campos, donde nuevos contenidos puedan ser sometidos a él.³⁶⁶

En este sentido, el símbolo se teje como un tercero, como puente que cruza el abismo entre el reino del concepto natural como lo sensible y el reino del concepto de libertad, como lo supersensible. Por ello, *la verdad de la pintura* jamás se hubiera podido establecer simplemente por mirar dentro de ella, la obra no es un objeto autónomo, como tampoco es auto-suficiente o auto-explicativa; el *ergon* está referido a su *parergon* y vive en una simbiosis con éste. El *parergon* constituye y fundamenta al *ergon* pero igualmente, permeable, abre el paso al mundo “exterior” para invadir la obra de arte. No es posible separarlos, no hay *ergon* sin *parergon*. No obstante, se adhiere como un *attachment* imposible de expulsar del *ergon*.

6.2. El *parergon* ¿la parte (in)divisible?

Frente a lo anterior, el Modernismo en su programa de autoconciencia embebido en el ejercicio del descarte de lo innecesario ¿podía detenerse? ¿podía lograr la autonomía del

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 64

ergon? ¿Resulta ajena esta reflexión sobre el *parergon* a los discursos presentados? La búsqueda realizada por la conciencia, la autoexaminación, la autocrítica responde al plano de la experiencia. Y es aquí donde la formación de los discursos se ha encontrado con el logocentrismo y por tanto, con su inevitable falta abismal. Si se realizara un ejercicio de caracterización, se podría decir que las vanguardias intentaron a toda costa luchar por el interior de la obra, Greenberg lo hizo por la pureza del medio y el Minimalismo por la unidad. Todas son nociones que tenían su aterrizaje en la garantía de la presencia y descansaban en la positividad de inmediatez y de un “no hay más allá”. Una base que detentaba una idealidad o universalidad del sentido –como ya se ha visto. No obstante, en este punto resulta preciso hacer una separación de las posiciones subjetivas y dejar entrever cómo, así construida, la formación de las regularidades discursivas sobre el medio derivaron en una formación de conceptos que buscaban una unidad mínima que garantizara la presencia plena, o dicho de otro modo, la inmediatez del logos. No obstante, para sustentarlo, es preciso entender cómo actúa el fundamento del signo en el logos. Éste obliga a mantener la diferencia entre lo sensible y lo inteligible, el significante como la derivación, la técnica y la representación y, el significado, como el sentido (pensado o vivido), el privilegio de la presencia. Esta operación implicaba la oposición entre lo inteligible y lo sensible, i.e., la metafísica en su totalidad. Al tiempo, obligaba a la existencia de un significado trascendental.³⁶⁷ Y es en este sentido que los discursos sobre el medio se han visto embebidos en una metafísica de la presencia.

Se puede plantear también un cuestionamiento sobre si el discurso sobre el medio no ha sido uno sobre el límite, si estos tres momentos en el arte no han necesitado delimitarse a sí mismos definiendo lo que no son en sí mismos, si no han necesitado establecer una adentro y

³⁶⁷ Es por esto que signo representa significado y significante. Éste es el origen de la noción de signo. El sustento de los binomios es aquello que el signo incorpora en su propio fundamento: la desemejanza entre el significante (*signans*) y el significado (*signatum*).

un afuera. Si así hubiera sucedido, entonces estaríamos necesariamente frente a un discurso sobre el límite, un discurso sobre el *parergon*.

Igualmente, se puede observar cómo los discursos que planteaban la autonomía de la obra (*ergon*) encontraban un límite,³⁶⁸ o eso que ya se ha señalado como el *parergon*. El medio ha discurrido como *parergon*, al igual que el marco, el ornamento, la temática, el detalle... Según Derrida, el *parergon* como parte suplementaria del “afuera de la obra” tiene algo como el estatus de un concepto filosófico: “[...] debe designar una estructura predicativa formal, general, que se puede transportar *intacta* o *regularmente* deformada, reformada en otros campos, para someterlos a nuevos contenidos.”³⁶⁹ En este sentido, el tratamiento discursivo del objeto-medio ha consistido justamente en darle un estatuto de parte difícilmente desprendible en la obra. Por momentos, no ha sido intrínseco en la obra, o interior, como parte integrante de ésta y ha aparecido como una adición o una añadidura, como un suplemento. Esto difícilmente desprendible, desde mi perspectiva, ha sido relacionado con la formación discursiva de los términos detalle u ornamento.

Es aquí en donde se puede ubicar la pregunta por el *ser* del arte. Aquí encuentra su cuestionamiento, en el sistema de enunciaciones que atienden a su propia ontología. No es pues, una pregunta de la forma y de la materia, sino una sobre el término (de en-) medio³⁷⁰ que padece de una falta.³⁷¹ Este intermedio (kantiano) no cae por casualidad en analogía con

³⁶⁸ La vanguardia tuvo problemas para justificar su ensimismamiento o interioridad. Por su parte, la noción greenbergiana de planitud pronto se encontró asediado por la tridimensionalidad. Y en el caso del discurso minimalista el detalle como irrupción y las nociones de tridimensionalidad pronto se hallaron discutiendo con el ambiente. En cada momento, este idealismo parecía ser excedido en su sentido y su valor.

³⁶⁹ Jaques Derrida, *La vérité... Op. cit.*, p.64

³⁷⁰ En el sentido kantiano de la palabra. (Mitten) Derrida lo refiere como el recurso que utiliza la tercera Crítica para resolver en el arte (en general) la “oposición” entre mente y naturaleza, fenómenos internos y externos, el adentro y el afuera, etc. Para Derrida el contenido de la analítica del juicio puede ser pensada como una obra de arte (*La Verité... Op. cit.*, p.83). Y la “Clarificación por los ejemplos” como un *parergon* o el marco de ésta.

³⁷¹ Esta falta se inscribe en el movimiento de la significación y puede ser personificada como la huella. En *De la gramatología*, Derrida plantea que la huella significa : “[...] la destrucción de una ontología que en su desarrollo

la noción de medio de los discursos presentados. Al contrario, aquí abraza todo su fondo discursivo. El *Mittelglied* es el intermediario que justamente, Kant nombra y es el que forma una articulación entre teoría y práctica.³⁷² Debe ser tratado como una parte separable - comenta Derrida- pero también como una parte no separable, en tanto que forma la articulación entre dos otros, “[...] como diría Hegel, como parte originaria. Se trata en efecto del juicio.”³⁷³ Así, este afuera de la obra no pertenece *del todo* a la obra, está despegado pero se despegan más difícilmente ³⁷⁴ (*un détachement mal détachable*), por su cuasi-desprendimiento, la falta dentro de la obra aparecerá. En su posibilidad de desprendimiento, el *parergon* se desprende también del límite exterior -como lo señala Derrida-; se desprende del muro del que cuelga, del espacio y, poco a poco, del campo de inscripción histórico, económico, político en el cuál se produce la pulsión de firma.³⁷⁵ Se despega en resumen como una figura sobre un fondo. No obstante, no se despega como la obra de un sólo fondo, sino de dos, pero por relación a cada uno de estos dos, se funde dentro del otro “[...] se funde dentro del muro, luego, poco a poco, en el texto general.”³⁷⁶ Y por relación al fondo que es el

más profundo determinó el sentido del ser como presencia y el sentido del lenguaje como continuidad plena del habla. [...] lo que cree entenderse bajo los nombres de proximidad, inmediatez, presencia (lo próximo, lo propio y el pre- de la presencia) [...] esta deconstrucción de la presencia pasa por la deconstrucción de la conciencia, vale decir por la noción irreductible de huella (*Spur*) [...] es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con su afuera: el espaciamento [...] lleva en sí todos los problemas de la letra y del espíritu, del cuerpo y del alma [...] todos los dualismos, todas las teorías de la inmortalidad del alma o del espíritu, así como los monismos, espiritualistas o materialistas, dialécticos o vulgares son el tema único de una metafísica cuya historia debió tender toda hacia la reducción de la huella.” Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op. cit.*, pp. 91-92

³⁷² Imanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, 2007, p.13

³⁷³ Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op. cit.*, p. 45

³⁷⁴ “El sitio natural para la erección de un templo, evidentemente, no es un *parergon*. Un lugar artificial tampoco: ni el cruce, ni la iglesia, ni el museo, ni las otras obras al lado de una o de la otra. Pero la vestimenta y la columna, sí. ¿Por qué? No es porque se despegan sino al contrario porque se despegan más difícilmente, y sobre todo porque sin ellos, sin su cuasi-desprendimiento, la falta por dentro, no aparecería. Eso que los constituye en *parerga*, no es simplemente su exterioridad de plusvalía, es la liga estructural interna que los fija a la falta al interior del *ergon*. Y esta falta será constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no tendría necesidad del *parergon*. La falta del *ergon* es la falta del *parergon*, de la vestimenta o de la columna que sin embargo se mantienen exteriores.” *Ibid.*, p. 69

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 71

³⁷⁶ *Idem.*

texto general, “[...] se funde dentro de la obra que se despega del fondo general.”³⁷⁷ El *parergon* es una forma que tiene por determinación tradicional no desprenderse sino desaparecer, hundirse, “[...] borrarse, fundirse en el momento en el que gasta su más grande energía”. Pero como pregunta Derrida “¿Cómo dar cuenta de la *energeia*?”³⁷⁸

6.3. De la *enargeia* a la *energeia*

Como se vio en el capítulo dos de esta investigación, la *enargeia* es un concepto cuyas implicaciones fueron retomadas implícitamente por el discurso que se edificó en contra de la temática. Había un “disfraz” que se confeccionaba en torno al medio, dejándolo detrás del “efecto” y por ende, hacía olvidar al espectador y al pintor el problema principal, a decir, la obra.

La *enargeia* era un término de uso corriente entre los autores de la época griega preclásica, casi todos pasaron por este concepto. A la *enargeia* usualmente se le explicaba como una recreación cuidadosa a través del lenguaje, una descripción detallada, imaginería. De la misma manera, en el Renacimiento la *enargeia* era entendida como un proceso psicológico en la preverbalización conceptual.³⁷⁹ No obstante, como menciona Lindeman, algunos autores como Puttenham, en *The art of English Poesie* (1589), confundieron el término con *energeia* (un concepto plenamente aristotélico) al darle, a éste último, una idea de agitación de la mente (*‘stirre to the mynde’*).³⁸⁰ Según Lindeman, el uso de metáforas como brillo, lustre, fogoso, etc. contribuyeron a la confusión. Esta discusión es desarrollada de manera más clara por Donald Gilman en su ensayo “Dramatic Dabate: Vivdness and Verve in

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 69

³⁷⁹ Yehudi Lindeman, “Translation in the renaissance: Context and Map”, en *Canadian Review of Comparative Literature*, Montreal: McGill University, Spring Time, 1981, p. 212

³⁸⁰ *Idem.*

Thomas Mores's A dialogue concerning heresies" (2003).³⁸¹ En su ensayo, Gilman señala que la *enargeia* entendida como vigor y la *energeia* aristotélica entendida como vitalidad, son tomadas como formas retóricas. Menciona que, por ejemplo, Quintiliano, que toma la lectura de Longino, al igual que Lessing, expone la *energeia* como un vigor que deriva en la acción, este tipo de narrativa produciría entonces imágenes activas o 'agentes imágenes'.³⁸² En su obra Quintiliano da a la *energeia* la atribución de lo vívido a tal punto que puede influenciar y estimular a la acción, y por ende, va más allá de la representación. Pero utiliza igualmente la noción de *enargeia* para señalar, como Longino, que éste refiere a una teorización de la imaginación.³⁸³ Según Gilman, que trata de encontrar los parecidos y las diferencias entre los dos términos, añade que el tratamiento aristotélico de la idea en su *Retórica* atribuye al concepto de *energeia* técnicas que aumentan la vitalidad y la representación gráfica y que a su vez, crean la ilusión de actividad. El movimiento por tanto, provee vida metafórica a las cosas inanimadas.

No obstante, Forrest Robinson sostiene que la confusión responde a un problema de epistemología visual. La consecuencia de esto sería que la *energeia*, en el discurso de More o Quintiliano, dejaría el campo de la retórica para entrar en el campo del concepto aristotélico del movimiento, como complemento de la *dynamis*.³⁸⁴

Si analizamos más profundamente en *The Greek-English Lexicon* (Liddell and Scott) se menciona que la *en-ar'-gei-a // enargos*, refiere a "claridad, distinguible, vívido" (diatypsis, hypotyposis demonstratio, descriptio), se señala la ἐνάργεια como una "descripción vívida" y

³⁸¹ Donald Gilman, "Dramatic Dabate: Vivdness and Verve in Thomas Mores's A Dialogue concerning heresies", en *Moreana*, Vol.40, pp. 153-154, Marzo, 2003.

³⁸² *Idem*.

³⁸³ Quintiliano, *Instituti oratoria*, ed. y trans. H.E. Butler, Vol.4, Loeb Classical Library, Londres: Harvard University Press, 1921, 4.2.123. En Donald Gilman, "Dramatic Dabate: Vivdness and Verve in Thomas Mores's A Dialogue concerning heresies", en *Moreana*, Vol.40, pp. 153-154, Marzo, 2003.

³⁸⁴ Aristóteles, *Física* tr. Ute Schmidt, UNAM, México, 2005, 207a1.

en la Odisea se describe ἐνάργης como “manifiesto al ojo de la mente”. Pero también se describe especialmente como “la aparición de los dioses en sus propias formas” (*in bodily shape*).³⁸⁵ Epicúreo, refiere al término como “hechos evidentes” y Herodoto como “en forma visible”.³⁸⁶ Es probable que frente a tales confusiones Aristóteles lo identificara como un término con demasiadas ambigüedades. De aquí que, posiblemente, la *enargeia* fuera la base para que Aristóteles desarrollara el término de *energeia* como categoría analítica dentro de su estudio sobre la naturaleza, como un concepto más específico.

En su libro *Rethoric and Renaissance culture*, Heinrich F. Plett, menciona que en su *Retórica*, Aristóteles presenta a la *energeia* como una categoría retórica del estilo y la define como πρό ὀμμάτων τιθέναι (‘poner frente a los ojos’).³⁸⁷ La representación del mundo inanimado posee entonces sentimientos humanos. No obstante, el término *energeia* es un neologismo acuñado por Aristóteles para complementar la noción de *dynamis*.³⁸⁸ La manera en que el griego da cuenta de la complejidad del movimiento, fenómeno que tiene un lugar fundamental en los problemas de epistemología del mundo antiguo. Aristóteles desarrolla la noción de la *energeia* como una actualización de la materia (lo que ha llegado a ser), es un estado logrado de ésta, es una actividad contenida. La *energeia* es una actividad a la cual pertenece un fin intrínseco, sólo se puede comprender bajo la teoría de la finalidad (telos). Hay una potencia que se esfuerza por ser. En palabras del filósofo Thomson Hook:

En la *energeia* [...] como actualización, algo recibe siempre una nueva cualidad. La *energeia* es por eso el punto en que el impulso de un movimiento toma forma, en que una posibilidad se cristaliza, pero guardando en sí el gen

³⁸⁵ Liddell and Scot, *Greek-English Lexicon*, Press. Oxford, 1996, p. 555

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 555-6

³⁸⁷ Heinrich F. Plett, *Rethoric and Renaissance culture*, Berlin, De Gruyter, 2004, p. 98

³⁸⁸ Ésta última es la capacidad material para producir o padecer un cambio o un movimiento.

por el que el impulso inicial, aún codificado, aguarda su propagación, el vértice de su resonancia mundana.³⁸⁹

Pero la materialidad se convierte en un vehículo, no es finalidad en sí, sino a partir de ella, se evoca y se produce una sensación.

Hasta aquí se pueden señalar dos puntos de suma importancia. Por un lado, en lo que coinciden ambos términos es en un problema sobre la presencia, como el testigo de la escena³⁹⁰ o el resultado de una evocación que trae al *presente* una sensación. En palabras de Hook “La *energeia* [...] tiene algo de circunspecto, algo que se mantiene en tensión, en pausa, hasta que se le abre para que constituya un origen.”³⁹¹ La *energeia* asume pues, una condición de constante actualización que nunca es del todo actualizada.³⁹² Del mismo modo, la *enargia* anida en su calidad de *phantasiae*.³⁹³ Así, como consecuencia de lo anterior, hay un encuentro entre ambos términos por constituirse como “[...] lo que siempre puede tener algo fuera”.³⁹⁴

El segundo punto consiste en que al tiempo que estas dos nociones señalan una ausencia, recurren a una epistemología visual (*pro ommaton*) para acuñar su validez y estatuto de verdad.³⁹⁵ Es decir, ambos conceptos se suman a una discusión sobre la (re)presentación.

³⁸⁹ Thomson Hook, *La memoire et la chiffre*, Iowa, University of Iowa, Press, 2008, p. 24

³⁹⁰ “[...] in rem praesentem perducere audientes videtur,[...]” Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. and trans. H.E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library (London: Heinemann; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1921), 4.2.123 en Donald Gilman, “Dramatic Dabate: Vivdness and Verve in Thomas Mores’s A Dialogue concerning heresies”, en *Moreana*, Vol.40, p. 153-154, Marzo, 2003.

³⁹¹ Thomson Hook, *Op. cit.*, p. 23

³⁹² “[...]cuando opera como una *energeia* atelos, es decir, como una actualización cuya actualización misma es no estar nunca del todo actualizada.” Thomson Hook, *Op.cit.*, p. 24

³⁹³ Ya lo hemos visto en Leasing que ubicaba la enargia como la fuerza que hacía olvidar el medio, que hacía caer en un estado de inconsciencia tal, que la estructura de la obra pasaba desapercibida. c.f. Capítulo 1

³⁹⁴ Aristóteles, *Física Op.cit.*, 207a1

³⁹⁵ Aristóteles, *Retorica*, Op.cit., 1441 Longinus, *On the Sublime*, 15.1.

Regresemos ahora a la discusión que nos ha hecho dar esta vuelta: ¿Cómo dar cuenta de la *energeia*? –preguntaba Derrida en *La vérité en peinture*. Frente a un *programa* sobre la conciencia, el ícono de la presencia absoluta por excelencia, ¿no resultaría lógico haber intentado desaparecer los elementos que aludían a una ausencia, específicamente a una *falta*; elementos que, cierto, han cobrado un espesor distinto en cada gradación discursiva, que han aparecido y desaparecido en la relación temporal establecida entre las distintas superficies discursivas, pero que no obstante, mantienen una falta? Todos, elementos que han sido considerados en periodos temporales como partes de la obra y que poco a poco, fueron desprendidos de su núcleo. ¿Qué es el ornamento, sino lo innecesario en la centralidad de una obra? ¿Cómo se pensó la temática, sino como la constante desviación del interior de una pintura? ¿Cómo funcionaba el detalle³⁹⁶ en la obra, sino en la evocación constante de la particularidad entendida como otredad? Pareciera que en gran medida la *energeia* y la *enargeia* han jugado un rol en una parte del mismo problema, a decir, la parte de especificidad en la obra (esbozado como otredad en algunos autores³⁹⁷ y señalado en una parte del neologismo *derrideano* como *diferancia*³⁹⁸).

6.3.1. El planteamiento de la otredad: Un problema marginal

Abramos aquí un pequeño paréntesis para señalar un diálogo histórico que se ocupó de estas afirmaciones; en lo que el historiador T.J. Clark enunciara como su tercera crítica (en Clement

³⁹⁶ Detalle viene del francés *détail: de- taille*. Taille proviene del latín medieval 'tailler' que significa cortar, a su vez del clásico *talea*, "*vara, viga*" (múltiples diccionarios).

³⁹⁷ Como De Duve.

³⁹⁸ En el texto "La différence" (1972) Derrida parte de los conceptos de Saussure en los que se presenta el lenguaje como sistema de diferencias. Acuña entonces el neologismo "différance" para describir dentro del sistema del lingüista, la producción tanto de diferencias como de "diferancias", del retraso o desplazamiento del significado y por lo ende de la presencia. Si en la idea saussureana, la significación es el resultado de un juego de opuestos binarios (significante y significado), para el filósofo francés ésta supone una diseminación, ya que la representación retrasa la presencia de lo significado, mismo que funciona como significante. La especificidad de la obra vendría pues a cumplir este vacío que es el retraso de la presencia, la archi-huella como se verá.

Greenberg's theory of art, 1961), señala que, en la propuesta greenbergiana, el arte moderno queda caracterizado “[...] como el lugar de la negación y del extrañamiento”.³⁹⁹

El crítico de arte canadiense, Thierry de Duve lo lleva a un campo específico, el terreno que está en juego según él, es “una forma de generalización de lo individual en lo colectivo (de uno a los otros)”⁴⁰⁰ y lo localiza en el medio. En su análisis, De Duve, recordará pronto el argumento de T.J. Clark –en su respuesta a Greenberg, *Clement Greenberg's theory of art*(1982)- sobre el arte moderno, mismo que “se caracteriza porque el medio aparece como lugar de la negación y de la alienación”.⁴⁰¹ Y más adelante explica a Clark como sigue: “El medio de la modernidad [...]es un lugar metafórico en el que se produce y se destruye el significado social en donde la identidad se aliena.”⁴⁰²

A pesar de esta lectura, vale la pena señalar que Clark no se refería a un lugar metafórico en el sentido que lo señala De Duve porque, de haber sido ese lugar “metafórico”, habría sido incompatible con la noción de lo pictórico planteada por Greenberg y las tendencias universalistas, autosuficientes o autorreferenciales señaladas anteriormente, es decir, hubiera significado que Clark no estaba comprendiendo la propuesta de Greenberg. Al contrario, Clark parecía entender lo suficiente para referirse a la metáfora de la siguiente manera: “[...] no había ningún hecho sin la metáfora, ningún medio sin que éste fuera el vehículo de un complejo acto de significado.”⁴⁰³

Para Clark estaba claro que, aunque la noción de planitud (flatness) parecía encontrarse en medio de la afirmación “*they were what it was seen as*” -que se refería a que, a pesar de que la planitud era visto como el ‘*quiddity*’ (quid) del arte abstracto (la esencia)– no

³⁹⁹ T. J. Clark, “Clement Greenberg's Theory of art” en Francis Fascina, *Op.cit.*, p. 81

⁴⁰⁰ Thierry De Duve, *Clement... Op.cit.*, p.64

⁴⁰¹ T. J. Clark, *Op.cit.*, p. 81

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ *Idem.*

había posibilidad de que esto sucediera sin la metáfora. En este sentido, Clark estaba desmontando la posibilidad de que hubiera un discurso artístico sin discurso, o dicho de otro modo, de que se pudiera construir tal noción de autonomía. Sin poderlo articular de una manera explícita, el historiador comprendió rápidamente que algún mensaje habría estado escondido en el vehículo, en el medio, para poder nombrarse planitud (flatness). De otra manera, hubiera carecido de sentido.

Una cuestión más en este respecto, es que para Clark, dicho lugar de negación y extrañamiento, consistía en el “vaciado” o en el “silenciado” al que fue sometido el medio -lo que ya se ha señalado, como separación de la narrativa, temática, etc. Porque de haber sido tan lejano y carente de significado, no habría sido posible encontrar el mensaje de ningún modo en ningún medio. Así, sin reparar en esta diferencia, para De Duve la afirmación de Clark resulta en una equivocación, en la que al contrario de esa negación “el medio es el otro” y de la misma manera, “la identidad del medio constituye el lugar de la alteridad.”⁴⁰⁴ Y dice: “Todo empieza con el hecho de dirigirse a alguien, y dirigirse a alguien no es sino una demanda de pacto [...] Pero aquí el pacto tiene un sentido preciso, el de la convención del medio. El medio, en la acepción greenbergiana, es algo específico que ratifica la separación y la autonomía de las artes, cada cual en su “autarquía”, algo como “la pintura”, “la escultura”, “la música”, etcétera. Para el empirista convencido que es Greenberg, “la pintura” no tiene una existencia concreta fuera del conjunto de unas convenciones técnicas (las reglas para hacerla) y estéticas (las reglas para juzgarla) válidas o aceptables en un momento dado de la historia.”⁴⁰⁵ Permítase repetir una cita del capítulo cuatro en la que De Duve finaliza aludiendo a la convención aceptada entre dos partes: “Pero la diferencia en la vanguardia será que ese

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ Thierry De Duve, *Clement... Op.cit.*, p.52

público se ha diluido y, desaparecido, el medio será el “destinatario”. El pacto entonces, será conciliado con la “auto-referencia, ese topos obligado, ese manido cliché, diría yo- de la modernidad.”⁴⁰⁶ En este sentido De Duve localiza la modernidad en un impulso autoreferencial, tal vez aquello que Adorno identificaría de una manera más precisa como conciencia.

Según la lectura de De Duve sobre Greenberg, el pacto se restablecerá a través de la experiencia estética del sujeto concreto. Al situar el medio como el lugar donde se sucede el discurso del artista, el pacto queda clausurado a la relación con los otros. De Duve concluye uno de sus capítulos: “... la “discontinuidad entre el arte” y la “necesidad de aceptar una convención” eran para Greenberg cuestiones de doctrina importantes sobre las que yo no tenía nada que objetar. Pero a condición, claro está, de entender que aceptar una convención no significa someterse a ella, sino considerar que el arte nace de la limitación ... con la necesidad de que exista un pacto con respecto al nombre del arte; y a condición de que todo parta de una demanda de pacto, a saber, del hecho de dirigirse a otro indeterminado.”⁴⁰⁷ La propuesta de De Duve sostiene que la identidad del arte queda enmarcada en el medio. La temática consistiría en entablar un diálogo con el otro y al que, como consecuencia directa de las aseveraciones de De Duve, se le estaría negando la palabra. La noción de pureza fue una estrategia del crítico de arte para sacar la temática de la jugada.

En este sentido, la desaparición de todo detalle resultaba idílica y fue emancipador librarse de éste porque el detalle es el rasgo individual y la complejidad del objeto, es decir, de la separación de las partes. El detalle es la parte que debe de ser eliminada, el fragmento que divide, disuelve, separa. Desaparecer el detalle es la fantasía activa de la solución final a la

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.65

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.63

lucha por ésa simbolización visual del otro. No es necesario lidiar con objetos que se desprenden por su singularidad, si éstos son previamente eliminados.

Con esto en mano, el *mainstream* del arte embelesado en sus formas minimalistas, ha buscado regular la relación con el deseo del sujeto. Un rasgo operacional de la economía globalizada es la de ordenar constante y beligerantemente el síntoma de los deseos subjetivos. Ahora lo que cabría preguntarse es si es tarea del arte ser fácil de simbolizarse en pro de la eliminación de la angustia. Habría que preguntarse también, sino le corresponde a los medios masivos de comunicación dicha idea de orden total (McLuhan) y de fácil simbolización del Otro.

6.4. A la *enargeia*

Más adelante en su libro, Derrida apuntala lo siguiente sobre la relación entre el *parergon*, el *ergon* y la *enargeia*:

I__

la auto-protección-de-la-obra, de la *enargeia* que no deviene *ergon* sino (después del) *parergon*: no contra la energía libre y plena y pura y desencadenada (acto puro y presencia total de la *enargeia*, primer motor aristoteliano) sino contra eso que *falta* en ella; no contra la falta como una negativa ponible u oponible, vacío substancial, ausencia determinable y bordeada (todavía la esencia y la presencia verificables) sino contra la imposibilidad de *detener* la diferencia en su contorno, de reconocer lo

heterogéneo (la diferencia) en la colocación, de localizar, fuese de manera metaempírica, aquello que la metafísica llama, ya se ha visto, *falta*, de hacerla regresar, igual o parecida a sí (*adequatio-homoiosis*), en su propio lugar, según un trayecto propio, de preferencia circular (castración como verdad). Aparentemente opuestas -o porque opuestas- esas dos determinaciones *bordeantes* de aquello contra lo que trabaja el *parergon* (la operación de la energía libre y de la productividad pura o la operación de la falta esencial) son *la misma* (metafísica).⁴⁰⁸

Frente a esto -aclara el filósofo más adelante-, el *parergon* funciona como un *apotrope*⁴⁰⁹ de los procesos primarios, de la energía libre, de la “ficción teórica”; o más precisamente, de la “energía libre del proceso originario, su productividad pura”.⁴¹⁰ El *parergon* es indispensable a la *energeia* para liberar el plusvalor encerrado en el *ergon*. Sin embargo, el *ergon* como acto puro y presencia total de la *energeia* es la misma metafísica. Al pensar esto en el ámbito de los discursos presentados, si la conciencia ha sido hito de la verdad como garantía de la presencia ¿qué hacer con la parte de la *energeia* -como preguntaría Derrida- o, más específicamente, “con la falta que hay en ella”? A final de cuentas el *ergon* es una evocación constante de la falta y el *objeto* de esta ficción teórica la energía libre del proceso originario, su productividad pura “ [...] es la metafísica, la onto-teología misma”.⁴¹¹ Para la posibilidad de realización del contenido de la obra es necesaria la liberación de la energía (energía libre) como ficción teórica.⁴¹² En este sentido, los discursos

⁴⁰⁸ Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op.cit.*, pp. 92-93`

⁴⁰⁹ Del griego *apotropaïos*, refiere a la magia que protege del mal.

⁴¹⁰ Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op.cit.*, p. 93

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² “No hay que olvidar, sin embargo, que el *contenido*, el *objeto* de esta ficción teórica es la metafísica [...]”
Idem.

sobre el medio transitaban constituyéndose fuera de la obra como un *parergon* pero a la vez, permitían la liberación de la energía “interior” de la obra.

La forma de la presencia no puede reducirse al *objeto* y, al contrario, se está obligado a descubrir un campo de experiencia trascendental (*archi-huella*⁴¹³). Paradójicamente la significación sólo se forma en el hueco de la diferencia, como un acto diferido.⁴¹⁴ En general, en los discursos que se han analizado la autonomía se relacionaban con el medio en su calidad de pureza -entendida como un aquí y ahora absolutos—. He aquí que, por ejemplo, una caracterización de esta falta, en el discurso lessingiano, representaba un problema: “la *enargeia* como una distracción de lo propio de cada medio”.⁴¹⁵ La falta de la *enargeia* produce un doble movimiento, por un lado hace encallar los discursos desde los primeros planteamientos, en el muelle de la presencia como garantía de verdad y por otro, los hace negar la parte de ficción teórica como falta esencial. Y es que la materialidad de la obra, como elemento subordinado del binomio, ha sido nombrada por la época del logocentrismo como *mythos*, *enargeia*, representación, espejismo, escena, aspecto. La diferencia fundamental aquí, consiste en que la concepción sobre el *parergon* derrideana permite vincularlo a la noción de medio. Si anteriormente el análisis sobre el medio se constituía a partir de la “liberación” de la obra de toda carga “fantástica” (o de ensoñación), ahora se ofrece una relación de evidente co-dependencia y co-formación entre la *enargeia* y la obra. Sería absurdo separar a la obra de su constituyente de significación; separar el problema del medio de su colateral *enargeia* generó toda una serie de afirmaciones en torno a la autonomía del arte, la

⁴¹³ “Esta desconstrucción de la presencia pasa por la construcción de la conciencia, vale decir por la noción irreductible de huella (*Spur*) [...] Si la huella, archi-fenómeno de la “memoria” [...] pertenece al movimiento mismo de la significación, ésta está *a priori* escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otr, en un elemento “sensible” y “especial” que se llama “exterior”.” Jaques Derrida, *De la gramatología*, *Op.cit.*, p. 91

⁴¹⁴ Teckyoung Kwon, *The Materiality of remembering*, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2010, pp. 218-219

⁴¹⁵ C.f. Capítulo 2

pureza del medio, la universalidad de lo pictórico, la verdad en pintura, etc. Es decir, al tomar la noción de *parergon* derrideana, por fuerza se debe asumir que la constitución de la obra resulta inseparable de la *energeia*. Así, el *parergon* en su función adjetivante y movimiento, podría sustituir y ofrecer una explicación más clara sobre el medio.

6.5. El dispositivo: *Parergon* estructura adjetivante

En medio de esta discusión, vale la pena analizar qué pasa con el ejercicio de la crítica frente al cuestionamiento, por un lado, del *parergon* como marco, columna, vestimenta (en Derrida) y por otro, en su relación con aquello que habíamos denominado el síntoma del habla reprimida -propuesta en esta tesis como un recurso metafórico de utilidad analítica-. En la metafísica moderna, la estructura del marco supone igualmente una estructuración del tiempo y el espacio; mismos que a lo largo de esta investigación se desarrollan a través de oposiciones binarias;⁴¹⁶ específicamente, el discurso del marco experimentado como una oposición entre el adentro y el afuera.

En la tesis kantiana, el *parergon* -entendido como sustantivo (fijo, estable y presente)- es convertido en un adjetivo en el argumento derrideano. El filósofo francés cuestiona la concepción binaria de los opuestos que constituye la metafísica de la presencia e introduce la idea de lo *parergonal*⁴¹⁷ que, como descripción, siempre hace referencia a algo más. Pone en cuestionamiento el límite que los mantiene, movimiento que le permite profundizar en la idea del *parergon* como adjetivo y superar la estabilidad proveniente de una estructura de contrarios planteada por Kant (*ergon* vs *parergon* // adentro vs afuera // etc.) De este modo,

⁴¹⁶ El espacio entendido bajo el privilegio de la proximidad de un objeto a un sujeto observador y el tiempo entendido en el privilegio del momento presente, el instante, el Ahora. De esta manera el espacio y el tiempo puede ser entendidas como la “presencia del presente” y el “presente de la presencia” Derrida, “Speech and phenomena and other essays” en *Husserl’s Theory of signs*. Evanston, Northwestern Press, p. 9

⁴¹⁷ Jaques Derrida, *La vérité...*, Op.cit., p. 71

Derrida señala que el *parergon* está separado tanto de la obra –como lo hubiera señalado el filósofo alemán- pero también de la pared. No obstante, no hay sólo un límite: la obra, el marco y lo que está fuera del marco, como el muro, están todos puestos contra un entorno cultural *en y por* el cual es situado y fundado. Así el límite es un límite del límite que crece exponencialmente y nunca se estabiliza. En este sentido, Derrida menciona:

El marco *parergonal* se despega sobre dos fondos, pero por relación con cada uno de esos dos, se funde dentro del otro. En relación a la obra, la cual le puede funcionar de fondo, se funde en el muro y entonces, poco a poco, en el texto general. Por relación con el fondo que es el texto general, se funde dentro de la obra que se despega sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el *parergon* es una forma que tiene por determinación tradicional no el despegarse sino el desaparecer, el hundirse, el borrarse... ⁴¹⁸

Por un lado, Derrida plantea una diferenciación interesante, a decir, la de marco y *parergonal*, dejando por sentado esta última noción como adjetivo. Por otro lado, queda clarificado que la idea de lo *parergonal* está siempre en relación con otro. Explicada así, se puede entender como una estructura adjetivante que cuando enmarca, expresa; y cuyo modo sistémico se ensancha y se contrae bajo diversas operaciones, es decir, el *parergon*, lo *paregonal* es primero un adjetivo antes que un modo material propio del *ergon*. Bajo esta perspectiva, el *parergon* entendido como adjetivo, se convierte en una acción o movimiento a describir. Un flujo que se inscribe en al menos dos momentos, uno en el que contiene esta energía y otro en el que desaparece junto con su gasto. En el primero, causa el efecto de ensoñación, y en

⁴¹⁸ *Idem.*

el segundo, deja una especie de desolación, convirtiendo la ilusión en objeto. Esto es el trabajo del *parergon*.

Pero, ¿qué pasa entonces con el síntoma del habla reprimida? Para entender esto es necesario primero avanzar nuestra reflexión en torno al *parergon* como marco. Planteando un problema evidente: si en la filosofía derrideana el *parergon* es el marco en el cuadro, la vestimenta en la estatuaria o las columnas en la arquitectura ¿qué pasó, por ejemplo, cuando los pintores abstractos se deshicieron del marco y, al tiempo, en el discurso greenbergiano se derivaba como una convención a desechar? ¿Queda anulada la posibilidad de argumentar en esta dirección la noción del *parergon*?

En un primer momento, ante la desaparición del marco se podría pensar finiquitado el problema o se podría imaginar que el *parergon* hubiera podido ir a establecerse, por ejemplo, en las paredes del museo o en la institución o en los cuadros que estarían a su lado. Pero como se vio, el *parergon* no es el museo ni las piezas que lo rodean,⁴¹⁹ no es una periferia que en sus pretensiones de objetividad pudiera deshacerse de su carga, su función adjetivante, sobre el *ergon*. Al contrario, está conectado con el “interior” de la obra y al tiempo es la falta, el vacío “[...] si la falta fuera no solo la falta de una teoría del marco, sino también el lugar de la falta en una teoría del marco.”⁴²⁰ Falta algo y falta en sí mismo, pero al tiempo, será función, un adjetivo cuyo trabajo es constituir la unidad del *ergon* (si es que hay una). Hasta aquí una cuestión importante: la función enmarcadora ha tenido por cualidad la ausencia y no obstante, ha sido parte constitutiva de la obra; accionándose a destiempo y desplazada. La noción del *parergon* ha sido explicada por tanto, como una función que enmarca y cuyo modo sistémico se ensancha y se contrae bajo diversas operaciones, es

⁴¹⁹ Jaques Derrida, *La vérité... Op.cit.*, p. 60

⁴²⁰ *Idem*.

decir, el *parergon* es primero un dispositivo antes que un modo material propio de la escultura, la pintura o la arquitectura. Se ha elegido dispositivo porque éste funciona como artificio, dispone, se activa como mecanismo que produce una acción prevista: la liberación de la *energeia* -ya lo hemos visto- constituye el trabajo del *parergon*.

Del mismo modo, si el *parergon* se ha distinguido por algo, ha sido porque tradicionalmente desaparece, se borra: “[...] se disuelve tan pronto como gasta su gran energía”.⁴²¹ En este sentido, simultáneamente el *parergon* naufraga y se gesta por el movimiento de la *energeia* que lo esconde, que lo vuelve invisible mientras actúa. Pero también la *parergonalidad*⁴²² “[...] nos hace ver la pintura del lado del lienzo o de la madera”⁴²³ -señala Derrida. Dicha relación conduce a la discusión sobre el medio -entendido bajo su perspectiva material (lienzo y madera)- planteada a partir de la problemática de la *enargeia* o del estado de ensoñación que producían los elementos ajenos a lo esencial de cada medio. En este punto surge el segundo problema, a decir, el del marco. Planteado en esta serie de problemáticas, ahora se puede establecer una relación directa en el marco como una función que opera de diversas maneras. Es decir, así como el *parergon* ha encontrado su función como dispositivo en el marco, la columna o la vestimenta, es posible igualmente que antes y después la encontrará en otro tipo de dispositivos. De este modo, en esta investigación el medio se plantea como un dispositivo que adopta los quehaceres del *parergon*. Así, en un momento discursivo la noción de medio no se podría prestar a un ejercicio de reducción de lo “innecesario”, o de eliminación de las convenciones para llegar a su esencia o su pureza. Al contrario, debería ser entendido en su complejidad de relaciones, “en función de”, como

⁴²¹ *Ibid.*, p. 73

⁴²² *Ibid.*, p. 85

⁴²³ *Ibid.*, p. 86

estructura adjetivante. Y en otro, podría ser desechado cediendo el paso de artificio a otros elementos de la obra.

Con lo anterior en mano, se puede avanzar la discusión. La crisis del signo señalada en el libro de *De la gramatología*, hizo visible el *parergon*, desmantelándolo en su falta, en su ausencia; situación que aquí se propone en relación con el síntoma del habla reprimida⁴²⁴ y con el surgimiento del discurso del medio. De hecho, la relación del habla reprimida entra en juego con la falta señalada por Derrida en el *ergon*. Si la representación unida a la temática fue uno de los primeros elementos de la pintura que se pusieron en cuestión, igualmente, el marco entraría dentro de aquello que fue denominado “convención” y que se desechó en otro momento discursivo. Al dirigir la atención hacía el primer problema -el de la representación–, se encuentra que el argumento que explica la falta del *parergon* estaba ya siendo relacionado con el obstáculo de la temática (entendida en Lessing como la *enargeia*, premisa que establecía una relación directa con la temática). Una operación propia del discurso moderno que sumió a la pintura en el campo de una idealidad encubierta, no dicha, callada, silenciada, (como habla reprimida) ante la demanda de su reencuentro con el *telos*. Operación que ofrecería más tarde -en otro momento discursivo– al habla como *parergon*.

Frente a esto, ¿cómo ha actuado el discurso, esa ficción teórica, sino en relación a la obra como *parergon*? Es decir, el habla fue a anidar en su límite invisible, entre la interioridad del significado y lo extrínsecamente empírico del *ergon*. En este contexto, el habla sucedía – ¡regresaba!– fuera del *ergon* -por ello habla reprimida– y sin embargo, parte constitutiva de éste. El habla encontró refugio en la porosidad de los límites del *parergon* funcionando como suplemento, enmarcando lo pictórico, la planitud, el objeto, la cosa en sí. En esta relación es

⁴²⁴ C.f. Capítulo 2: “El síntoma del habla reprimida”

difícil encontrar una separación entre ambos (la ficción teórica que llama dentro de sí a la falta y la obra) porque se encuentran dependientes una de la otra.

Así, contrario a lo aparente, se puede ir avanzando ya hacia una conclusión: la disolución del marco en la pintura abstracta no señala el fin de éste, sino el evidente desplazamiento de su lugar inicial como objeto cerrado (material) a la evidente necesidad del reconocimiento de su función como estructura adjetivante, i.e., como dispositivo. Se transitó de la suposición de un escenario estable, regido por oposiciones simples (el kantiano), a otro en evidente cuestionamiento ante “la aparición del lienzo y la madera” frente a una *energeia* consumida (el derrideano). Sin embargo, la lógica del discurso sobre el desecho de las convenciones que sitúa el marco como algo innecesario para la obra no se percató de dicho desplazamiento ni de la importancia del funcionamiento del marco. El discurso sostenido en la certeza de que el espacio pictórico se habría hecho todo exterior⁴²⁵ se podría identificar en relación directa con la aparición del *parergon* como dispositivo, pero este cambio pasó desapercibido en la ordenación de los discursos - una visibilidad que, tal vez, sólo *a posteriori* se puede ofrecer ahora.

6.6. Lo heterogéneo

En este punto, resulta necesario regresar a los discursos que nos han traído hasta aquí. Por un lado, el del minimalismo y por otro, el derrideano. Nuevamente, recordemos, hay algo que falta en la *energeia*, una imposibilidad de reconocer lo heterogéneo -la *diferancia* -dice

⁴²⁵ Clement Greenberg, “Abstracto y representacional”, *Arte... Op.cit.*, pp.158-159

Derrida— en la colocación, en su lugar como “signo” en un trayecto circular⁴²⁶ y entonces señala entre paréntesis *castración como verdad*. ¿A qué refiere esto?

En *Spurs: Nietzsche's styles* (1978), Derrida y Stefano Agosti, mencionan que, a diferencia de la verdad femenina, que suspende la relación con la castración -no es la verdad de la castración, pues no cree en ella— en el hombre, la verdad-castración es justamente la relación (*affaire*) de éste (*l'affairement masculin*) que se castra al creer la verdad-castración.⁴²⁷ Una deconstrucción del marco consiste por tanto, en eliminar el adentro y el afuera, trasladar el problema a nociones como la *différance*, el suplemento o el himen. De este modo, es la creencia en la castración, la afirmación, la que la produce.⁴²⁸ ¿No podría entonces, relacionarse esta verdad-castración con el hecho constante de quitar lo innecesario, con la necesidad imperante de que hay algo que se experimenta como una falta, que produce angustia, que mueve a una búsqueda obsesiva por la construcción de una unidad a la cuál no pueda cuestionársele ninguna falta, que aún más, nos proteja del peligro de castración?

Recurramos nuevamente a la posibilidad de relacionar la superficie de los discursos presentados para establecer lo que desprende en este terreno la característica de indivisibilidad -que vista desde otro punto, podría llamarse totalidad o autonomía de la obra. Y de paso, avancemos el argumento sobre el detalle en su fase minimalista.

⁴²⁶ Por un lado, esto alude a Hegel en el discurso *derrideano*. En otro sentido, me hace pensar en que es por ello que la identificación del discurso del filósofo como lo mismo-diferente en la lectura que realiza Rosalind Krauss en *A voyage on the northern sea* no funciona, porque se asume en este tipo de acepciones que lo mismo-diferente regresa a su lugar de origen. Pero de esto se hablará más adelante.

⁴²⁷ “[...] en su credulidad, en su inocencia [...] se castra por segregar el engaño de la verdad-castración. (Es en este punto que haría falta tal vez interrogar -decapitar— el despliegue metafórico del velo; de la verdad que habla de la castración y del falocentrismo en el discurso lacaniano, por ejemplo).” Jacques Derrida, Stefano Agosti, *Spurs: Nietzsche's styles*, The University of Chicago Press, London, 1979, pp. 58-60

⁴²⁸ “Para Derrida, la topología de la castración de Lacan, la cual asigna al “hoyo” o falta de lugar -“un hoyo con bordes determinables”— repite el gesto metafísico (aunque uno negativo) de hacer ausente, la falta, el hoyo, un principio trascendental que puede ser forzado como tal, y puede por lo tanto *gobernar* un discurso teórico.” Allan Boss en Jacques Derrida, *Margins of philosophy*, The University of Chicago Press, London, 1984, p. 6

En esta dirección, vale la pena detenerse un poco en el módulo de objeto que Lacan llama pieza separada y que refiere a la relación con el objeto. De acuerdo con el psicoanalista, la relación es la que nos aporta la experiencia más externa, es una interrogación que el propio Lacan denomina como noética, es decir, que aún en nuestra relación con el objeto, pesa ante todo el pensamiento inteligible. Según él, entre más evitamos ésa relación, más delineamos su contorno creando vicios de estructura. Pero estos vicios estructurales son producto de la intensa lucha por la simbolización visual del Otro. En palabras de Lacan:

En estas estructuras se denuncia el vínculo radical de la angustia con el objeto en tanto que cae. Su función esencial es ser el resto del sujeto, resto como real.⁴²⁹

Los vicios en la estructura “hablan” por sí mismos y “describen” la afectividad hacia el objeto. Pero si éste es desprendible, divisible, disoluble, funciona a modo de resto del sujeto. Al desarrollar la noción de la angustia, el argumento lacaniano trae a colación la simbolización de los objetos separables: “...la angustia –dice Lacan- aparece en la separación.”⁴³⁰ Y al tiempo, el filósofo apunta que en la anatomía humana el objeto caído es esencial al sujeto (la castración).⁴³¹ Por tanto, la caída de la operación subjetiva, en el resto que queda se reconoce el objeto perdido, situación que produce deseo y angustia. Sin embargo, señala, ‘en el lugar

⁴²⁹ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. La Angustia*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p.180

⁴³⁰ A través del análisis de dos pinturas de Zurbarán. Una de Santa Ágata quien muestra sus senos sobre una bandeja y otra, de Santa Lucía, quien igualmente sostiene una bandeja pero en ésta, son sus ojos los que yacen.

⁴³¹ En este sentido, vale la pena señalar que, a pesar de las diferencias o puntos de discusión que encuentra Derrida sobre el falocentrismo lacaniano, justamente en este punto, coinciden. Es decir, aquí Lacan puede ser leído con relación al falo (como pene). De acuerdo con Suzanne Gerhart en su ensayo “The remnants of philosophy: Psychoanalysis after *Glas*”, la lectura que hace Derrida sobre Lacan en *Le facteru de la vérité*, señala que aunque Lacan constantemente insiste en la distinción entre falo, por un lado, y pene y clítoris, falo la mayor parte del tiempo simboliza pene. En el mismo código, la castración simbólica en cuestión en la teoría lacaniana es una que está localizada que de hecho “tiene lugar o toma lugar”. En Stuart Barnett, *Hegel after Derrida*, Routledge, London, 1998, pp.167-168 Con respecto a lo anterior, la castración de la que se habla coincide en ambos autores, es decir, lo que sería castración como verdad (la del hombre) coincide con la perspectiva de Lacan.

de Otro' hay una problemática que es la producción de una imagen que se caracteriza por una falta.⁴³² Y esta falta sólo puede ser percibida por medio de lo simbólico, debido a que en lo Real no hay falta. Porque "...eso irreductible del *a* es del orden de la imagen"⁴³³ o visto de otro modo, opera en el campo de los sentidos, más precisamente, compete igualmente, al área de la estética.

Contrario a lo que hubiera podido imaginar el discurso minimalista, la exégesis del medio permitió desarrollar una habilidad de transición para existir fuera de su condición objetual. Y, al mismo tiempo, conformar un espacio retórico en una nueva ordenación de conceptos. Con respecto a este último punto, se puede observar que la teoría de la *Gestalt* emitió sus resultados basados en el principio de Totalidad y, aunque se le ha criticado por ser excesivamente descriptiva (Green & Georgeson⁴³⁴), los axiomas de productividad y reproductividad fueron asimilados en toda proposición formal y discursiva del minimal. No es una cuestión sobre una mala argumentación por parte de Judd o de Morris, el trabajo tridimensional supo implementar el isomorfismo -la correlación entre la experiencia consciente y la actividad cerebral- para establecerla como un medio-mensaje (al unísono). Pero irremediablemente, se edificó un vínculo entre el medio total (denominado por ellos objetualidad, pero lejos de su compostura material, era ya discursivo) y una realidad construida como discurso de un medio-espacio y de un medio-tiempo.

Como ya se ha planteado, el Modernismo en su noción del medio como producto de la conciencia, constituyó igualmente una subjetividad distinta a la que se había planteado. Y en

⁴³² Al contrario de Freud, quien localiza este punto como el de castración y como un término imposible de superar, para Lacan el neurótico hace de su castración algo positivo, que es la garantía de la función del Otro, como destino sin término.

⁴³³ Jacques Lacan, *Op. cit.*, p.176

⁴³⁴ Vicki Bruce, Patrick R. Green, Mark A. Georgeson, *Visual perception: Physiology, psychology and ecology*, Psychology Press, Nueva York, 2003.

este contexto, se puede preguntar entonces: ¿no ha sido una de las funciones de la conciencia un intento de eliminar un objeto *a*? Deshacerse de la ficción teórica implicaba deshacerse de la falta.

Al retomar nuestro multicitado párrafo encontramos que Derrida menciona al *parergon* como *apotrope* de los procesos primarios, i.e., de la energía libre, de la ficción teórica -ya se ha mencionado. No obstante, es necesario ahondar para señalar que la dinámica de lo apotropaico estructura el complejo de castración. Freud en “Cabeza de Medusa” (1922) señala que por más que las serpientes en el pelo de Medusa sean terribles, sirven de hecho, para mitigar el horror, porque reemplazan el pene, la ausencia es la causa del horror.⁴³⁵ El terror de la castración como lo sugiere Freud está conectado a la mirada de su representación: “[...] el niño no ha sido capaz de creer en la amenaza de la castración, hasta el momento en que mira a su madre”.⁴³⁶ La cabeza de Medusa es de alguna manera la presencia de la ausencia que excita y mitiga el terror. Lo apotropaico surge frente a la necesidad de protegerse de fuerzas no vistas aún. O dicho de otro modo, cuando hay una amenaza que proviene no sólo del presente consciente sino de un poder inquietante, lugar de represión y agresión. El complejo de castración es una manera, por tanto, de describir la excitación de lo apotropaico. En *Speculations reading Marx*, Gayatri Chakravorty Spivak hace un análisis de este término:

La lógica paradójica de lo apotropaico: la auto-castración *ya* siempre, para poder ser capaz de castrar y reprimir la amenaza de la castración, para renunciar a la vida y a la maestría para asegurarse uno mismo de ellos; para poner en juego, por excitación, simulacro, y violencia, lo que uno realmente

⁴³⁵ Sigmund Freud, “La cabeza de Medusa”, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, p. 270

⁴³⁶ *Idem.*

desea conservar; para perder por adelantado eso que uno desea erigir; para suspender eso que uno levanta: *aufheben*.⁴³⁷

Spivak traduce *aufheben* como *sublation* (en inglés “remover una parte”), como un “gesto-fuerza” que “produce un nuevo residuo -lo *sublate*, lo *Aufgehoben*”. Este residuo o como lo señala Spivak una:

[...] huella de una contradicción de una cosa realiza una división en dos a través de la generación de una negociación que entonces, produce una tercera cosa la cual se levanta, niega, suspende y preserva la primera.⁴³⁸

En la lectura de Spivak, Derrida hace un avance sobre el argumento freudiano al indicar que, además de que el miedo a la castración es externalizado y por ende, protegido en una simbolización *externa*, la dinámica de lo *apotropaico* aleja la amenaza de castración. Así, esta “lógica paradójica” reside en la anticipación y aquello a lo que se renuncia se convierte en algo representativo del todo (*whole*) mientras que el *todo* queda oculto y protegido cuidadosamente del daño por venir.

Este pequeño giro nos permite presentar una nueva perspectiva de aquello que estorba en la obra, que la lógica de la conciencia dictaba como innecesario (ornamento, detalle, convención, etc.). ¿No han sido todos estos elementos por algún lapso de tiempo energía libre, ficción teórica, *mythos*, efecto, representación y por tanto, símbolo de la falta? Removidos, retirados, cada uno bajo la bandera de la conciencia, Derrida señala que la maestría deviene en la anticipación al desviar inteligentemente la mirada de la falta. ¡Qué gran maestría resguarda este discurso construido bajo la lógica de la presencia!

⁴³⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, “Speculations on reading Marx: after reading Derrida”, 1987. En D. Attridge, Bennington y R. Young (eds.) *Post- Structuralism and the question of history*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 43.

⁴³⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *Op.cit.*

CAPÍTULO VII.

De la ideología a la crítica

Este capítulo presenta, en primer lugar, un resumen de la postura de Rosalind Krauss y su reelaboración de la noción de medio greenbergiana. Se centra en el análisis sobre la estructura recursiva y sus consecuencias, para luego establecer la relación con la idea del campo de visión y señalar la creación del sujeto ideológico contenido en ambas nociones. Ésta última permite problematizar la lectura que establece Krauss sobre la idea derrideana de la *différance* -crucial para el desarrollo de su noción del inconsciente óptico– y de lo mismo-diferente o *the self-differentiated* -definitiva para su argumento sobre la era post-mediática. En segundo lugar, este capítulo busca esbozar la dirección de las discusiones sobre los nuevos medios con autores como Mark Hansen o Lev Manovich. Y en este sentido, identificar que los problemas que plantea el arte y la tecnología ofrecen un escenario que requiere de la elaboración de nuevas preguntas, pero en las que los cuestionamientos planteados por la deconstrucción siguen vigentes.

7.1. Los dos enclaves del argumento de Krauss

7.1.1. El campo de visión

A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition hace especial hincapié en uno de los conceptos que dejan al descubierto un punto crucial en la discusión sobre la noción de medio, a decir, la idea del “campo de visión”. En su argumento, la autora se lanza al rescate de Greenberg y la articulación de una defensa en contra de quienes acusaron al crítico de generar un modernismo ‘reductivista’. Al continuar el hilo de sus ideas aparece

este enclave de interés: Krauss señala que el mismo Richard Serra difería del medio como las propiedades materiales de un mero objeto físico como soporte y sin embargo se veía como un modernista. Aquí elabora un argumento para rescatar la idea de campo de visión y plantear a un Greenberg merleau-pontiano. Recurriendo a Serra, Krauss señala las similitudes entre el crítico y el artista abogando por una especie de corrección que -según Krauss – Greenberg hiciera respecto a su idea ‘reductivista de planitud’. El párrafo dice:

En este momento es importante hacer un pequeño rodeo en la historia oficial del modernismo reductivista y corregir el documento que ha sido escrito por la lógica de los “Objetos específicos” de Judd. Al igual que Serra, la percepción de Greenberg sobre Pollock lo ha llevado a abandonar, eventualmente, el materialismo, puramente la noción reductiva del medio. Una vez que vio la lógica modernista dirigida al punto donde, como él lo planteó, “la observación simplemente de las dos [convenciones constitutivas o normas de pintura- planitud y la delimitación de planitud-] es suficiente para crear un objeto el cual puede ser experimentado como pintura”; disolvió ese objeto en el fluido de lo que primero llamó “opticalidad” y que luego nombró “campo de visión”. Es decir, tan pronto como Greenberg parecía aislar la esencia de la pintura en la planitud, ya había dado un giro de noventa grados para colocar todos los significados sobre el vector que conecta al observador con el objeto. En esto, él parecía cambiar de la primera norma -planitud- a la segunda -delimitación de la planitud- y dar a ésta última una lectura que no era la del límite del objeto físico, sino más bien la resonancia preobjetiva del campo de visión en sí mismo - lo que en “Pintura Moderna” llamaba la “tercera

dimensión óptica” creada por “la muy primera marca sobre el lienzo [la cual] destruye su literal y completa planitud”. Esta fue la resonancia que atribuyó al resplandor del puro color como le llamaba, no solo como incorpóreo y por tanto puramente óptico, sino también “como una cosa que abre y expande la pintura plana”. Lo “óptico” fue entonces, una versión enteramente abstracta y esquematizada de la relación que la perspectiva tradicional estableció formalmente entre el observador y el objeto, pero una que ahora trasciende los parámetros reales de lo medible, el espacio físico para expresar los poderes puramente proyectivos de un nivel de vista preobjetivo: la “visión en sí misma”.⁴³⁹

En una lectura que restituye el proyecto greenbergiano,⁴⁴⁰ Krauss busca deshacerse de las derivaciones esencialistas inscritas en la noción de *flatness* para luego desplazar la discusión de aquello que denomina como el “más serio problema para la pintura”: “[...] su modo específico de dirigirse y hacer, de éste, la fuente de un nuevo conjunto de convenciones [...]”⁴⁴¹ Lo que queda entonces de la noción de medio greenbergiana para Krauss no es lo *flatness*, sino lo que extrae de éste, que es el campo de visión y la visión en sí misma, la

⁴³⁹ Rosalind Krauss, *A voyage...*, *Op.cit.*, p. 29

⁴⁴⁰ Sin embargo, a primera vista, salta una especie de “error”: cronológicamente, la primera parte del párrafo hace referencia al texto de Greenberg “After abstrac expresionism” -publicado en 1962- y luego, Krauss menciona una especie de giro de 90 grados valiéndose de una cita de “Modernist Painting” -publicado en 1960, dos años antes-, para deducir un cambio, digamos, a contracorriente de la noción de *flatness* (lo mismo sucede con la tercera cita que proviene del texto “Louis and Noland” publicado igualmente, en 1960). Es decir, en todo caso, el giro hubiera sido inverso: Greenberg habría pasado en 1960, de argumentar respecto a la tercera dimensión, a argumentar, en 1962, sobre la planitud y la delimitación de la planitud para experimentar la pintura. Así, Krauss comienza indicando el abandono de Greenberg respecto a su noción de planitud, omitiendo que fue en 1962 cuando el crítico escribió este párrafo, dos años después de redactar “Pintura Moderna”, texto en el que se centra la autora. De acuerdo con una de las notas a las que refiere este párrafo: [...] el modernismo de Greenberg es más complejo de lo que él mismo articula o de lo que Judd y compañía querían entender, o de lo que de Duve reconoce.” *Ibid.*, p. 59 Al final de su argumento en defensa de Greenberg, Krauss busca reconfigurar la noción de medio en algo parecido a una maquinaria que reúne diversos elementos con el fin de lograr ciertos efectos.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 29

opticalidad -de ésta hablaremos en el siguiente apartado. La autora desprende la idea del campo de visión, en la que parecería que esa tercera dimensión óptica le resulta la razón idónea para desarrollar a un Greenberg que construyó un medio establecido sobre la idea de lo “óptico” a pesar de que, según la misma Krauss, Greenberg nunca teorizó dicho concepto⁴⁴²:

Entonces podría argumentarse que en los 60’s, “opticalidad” estaba también sirviendo más que como una simple característica del arte; se había vuelto el medio del arte.⁴⁴³

Para situar un poco la discusión, vale la pena señalar que la idea del campo de visión de Krauss es nombrada por primera vez, tiempo atrás en *The Optical Unconscious* (1993). En los 90’s cuando salió publicado este libro, Krauss tomaba en cuenta el concepto de *differánce* derrideano para el desarrollo de su argumento -de esto se hablará adelante—. En este libro decía:

[...] la imagen de la visión aumentada de Williams conjuró aquellas aspiraciones hacia las que, casi al mismo tiempo, tenía señaladas Clement Greenberg, como la dimensión autocrítica de la pintura moderna: su participación en la ambición de una cultura moderna en la que cada una de sus disciplinas fuera racionalizada estableciendo su dominio único y separado de la experiencia, esto para lograr usar el método característico de la disciplina tanto para estrechar como para “afianzarlo más firmemente en su área de competencia”.⁴⁴⁴

⁴⁴² *Ibid.*, p. 30

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Massachusetts, The MIT Press, 1993, p. 7

En su relato Krauss asegura que tal visión auto-crítica aseguraba que la visión quedaría entonces sometida a su condición abstracta, en una noción de la “pura presencia”, de la “pura instantaneidad”, del “puro auto-conocimiento”.⁴⁴⁵ Como se vio en el punto anterior, una de las implicaciones de la generación de una estructura recursiva residía en la postulación de un medio auto-reflexivo que fuera capaz de especificarse a sí mismo. Y de acuerdo al argumento en *The Optical Unconscious* la dimensión autocrítica -que en Krauss podría denominarse estructura recursiva- del modernismo podía relacionarse con la imagen de visión aumentada. Pero ¿a dónde llevaba la resonancia preobjetiva del campo de visión?

Brian Kubarycz, en su ensayo “Idiotic Square” menciona que en *The Optical Unconscious* queda en claro que el campo de visión del modernismo depende implícita y rigurosamente de la producción y de la continua reproducción de un sujeto ideológico.⁴⁴⁶ Al rastrear esta premisa en el discurso kraussiano, podemos identificar rápidamente que en *The Optical Unconscious*, la autora refiere al intento por construir una gráfica de elementos opuestos.⁴⁴⁷ Ésta es una manera de dibujar la totalidad de un universo cultural que, según Krauss, es una resolución imaginaria proyectada por Lévi-Strauss que continuó Althusser y posteriormente Jameson. Una gráfica que los estructuralistas convierten en “un espacio ideológico auto-contenido”.⁴⁴⁸ Y que Krauss trae a cuenta en medio de una fuerte crítica que realiza del estructuralismo al referirlo como una serie de poderosas operaciones represivas. Así, al exponer las condiciones para la posibilidad de una visión modernista universalizadora, Krauss demuestra como el campo de visión pura del alto modernismo depende implícitamente

⁴⁴⁵ *Idem.*

⁴⁴⁶ Nuevamente en la formación de las unidades discursivas, frente a la definición de medio se plantea el surgimiento de una subjetividad. c.f. capítulo 3: “Mondrian: Hacia una nueva subjetividad”, “Kandinsky: Lo gráfico-pictórico o la espiritualidad en el arte.” En Pierre Lamarche, David Sherman, Max Rosenkrantz, *Reading Negri*, Chicago, Carus Publishing Company, 2011, pp. 226-227

⁴⁴⁷ Del orden del Grupo Klein. Para una presentación de éste, ver Marc Barbout, “On the Meaning of the Woed ‘Structure’ in Mathematics” en Michael Lane, *Introduction to Structuralism*, Nueva York: Basic Books, 1970.

⁴⁴⁸ Rosalind Krauss, *The Optical... Op.cit.*, p. 21

del sujeto ideológico que menciona Kubarycz. Para la pintura, esto significa descubrir y desplegar las condiciones de la visión en sí misma, cómo éstas eran entendidas abstractamente. Según Krauss:

La sensibilidad aumentada de la pintura plana ya no permite la ilusión escultórica, o el *trompe-l'oeil* [...] pero sí permite y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca hecha sobre la superficie destruye su planitud virtual, y las configuraciones de un Mondrian todavía sugieren un tipo de ilusión de un tipo de tercera dimensión [...] una en la cual uno puede ver, viajar a través de ella, solo con los ojos.⁴⁴⁹

Para Kubarycz, el sujeto que Krauss delinea en el modernismo se constituye en sí mismo en términos de una relación imaginaria entre el ser y una serie de substitutos, objetos en los cuáles el ego identifica un parecido de sí mismo.⁴⁵⁰ En este sentido, se puede traer nuevamente a cuenta la “metafísica de la subjetividad” derrideana, misma que sitúa al hombre como un sujeto cerrado en sí mismo, frente a un mundo considerado como objeto. Para la metafísica de la subjetividad, el fundamento de esta construcción se ubica en el ego como una transformación de un mundo disponible a un sujeto cognoscente. Donde este objeto, no es otra cosa sino aquello que el hombre coloca frente a sí mismo para su estudio a modo de recorte de la realidad. Pero en esta dirección, la autoconsciencia, el ser-consigo cartesiano, quedaría -como ya lo mencionaba Carrier y ahora, lo plantea de otro modo Kubarycz— interrumpido en el planteamiento de Krauss con su argumento sobre el inconsciente óptico. Es decir, el problema de la auto-conciencia, construida como un yo que es sujeto de conocimiento, especie de sujeto-objeto, se disuelve en tal argumento kraussiano. Esto

⁴⁴⁹ Rosalind Krauss, *The Optical., Op.cit.*, p. 7

⁴⁵⁰ Una identificación que tal vez podría encontrarse narcisista.

conduce a la autora a terminar con la especificidad del medio y desarrollar la idea del medio como “internamente diferenciado”.⁴⁵¹ Una operación con un bagaje claramente derrideano por un lado, pero por otro, que resulta necesario cuestionar y descubrir si realmente es exitoso.

De este modo, el campo de visión conduce primero a la idea del medio como internamente diferenciado; segundo, a la opticalidad; y tercero, nuevamente, dada la idea de estructura recursiva, que se auto define como un sistema encapsulado en sí, parecería sugerir una relación en los discursos del medio en torno al narcisismo. Pero entonces, ¿cuáles serían las implicaciones de una noción tal como el campo de visión?

7.1.2. La estructura recursiva

La portada de la revista *Studio International* diseñada por el artista Marcel Broothaers en octubre de 1974 muestra la primera letra de *fine* y la última de *arts* representados por un águila (*eagle*) y un burro (*ass*) respectivamente. Usada como punto de partida, Rosalind Krauss recurre a esta imagen para levantar su argumento sobre lo que ella denomina como una era post- mediática. *A voyage in the north sea. Art in the age of the post medium condition* (1999) describe y anuncia la pérdida de la especificidad del medio: la obra de Broothaers es el momento en donde lo alto -representado por el águila– y lo bajo -representado por el burro– se tocan, el momento en que se declara la disolución de lo “especifico” en lo “inter-medio”.

En este texto, Krauss también retoma el argumento benjaminiano -desarrollado en *Obra de Arte* (1935) – para referirse a la fotografía y adjudicarle un “atajo” a la reproductibilidad en sí misma; argumentando que desde Dan Graham, pasando por Robert Smithson y hasta Ed Ruscha, se hacía uso de la fotografía no como un medio específico, sino

⁴⁵¹ Rosalind Krauss, *A voyage...*, *Op.cit.*, p. 30

precisamente como una forma híbrida o como “condición-postmediática”. De acuerdo con la autora, la noción de medio ha sido *greenberizada* bajo una perspectiva escencialista y reductivista. Su discurso da continuidad al término para luego declarar la era post-mediática.

Desde una perspectiva histórica, Krauss menciona que:

[...] el destino del concepto de medio, cronológicamente pertenece al levantamiento de la crítica post-moderna (crítica institucional, sitio específico).⁴⁵²

Bajo esta premisa, Krauss identifica en Joseph Kosuth al personaje que observaría que la reducción modernista no consistía tanto en la especificidad como en la generalidad: *art/at/large* o *art/in/general*. De acuerdo con Krauss, Kosuth tomó el impulso modernista como la búsqueda por la esencia del Arte.⁴⁵³

Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, uno no puede cuestionar la naturaleza del arte. Esto es porque la palabra arte es general y la palabra pintura específica.⁴⁵⁴

La autora parte de la premisa de que una discusión sobre la “especificidad del medio” conllevará forzosamente a estudiar la manera en cómo funcionan las convenciones estratificadas en éste. En su tesis hay una transformación de la postura greenbergiana y, al ejercicio de autocrítica del modernismo, agrega la relación entre el soporte físico y la convención en la que se inserta el artista. En su argumento, Krauss integra el análisis de Stanley Cavell sobre la pluralidad del medio y la imposibilidad de pensar en éste como mero soporte físico y sin trabajo. El concepto de “*psychic automatism*” de Cavell conjunta las ideas

⁴⁵² Rosalind Krauss, *A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition*, Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 7

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 10

⁴⁵⁴ Joseph Kosuth en Rosalind Krauss, *Op.cit.*, p. 7

de improvisación y de expresividad -en sus palabras- en un contexto múltiple que no puede ser reducido a un mero objeto físico. El medio queda establecido entonces como la relación entre el soporte técnico o material y las convenciones (*conventions*) en las cuales opera, articula o trabaja un género, en la especificidad de su soporte.⁴⁵⁵ Al mismo tiempo, Krauss desarrolla la idea de una estructura recursiva que refiere a⁴⁵⁶:

[...] aquello que está latente en la conexión tradicional de “medio” con respecto a la técnica, como cuando las artes fueron divididas dentro de la Academia en talleres representando diferentes medios –pintura, escultura, arquitectura- con la idea de ser pensados.⁴⁵⁷

Desde la perspectiva de Nick Kaye, en su libro *Multi-media:video-installation-performance* (2007),⁴⁵⁸ la noción de estructura recursiva desarrollada por Krauss estableció un medio que debía de proveer de una enunciación al trabajo individual, a cada obra en particular -idea que según Kaye retomó de Fried. Hubo una proyección hacia la legitimidad de la obra de arte que residiría en ser ligada a la expresión de la estructura recursiva que el medio buscaba descubrir. Por tanto, la obra de arte queda ligada a la expresión de su estructura recursiva. Al examinar la idea de los vectores de Richard Serra, Krauss aseguraba que:

[...] un medio debe ser una estructura de soporte, generativa de un conjunto de convenciones, algunas de las cuales -asumiendo el medio en sí mismo

⁴⁵⁵ En palabras de Krauss, el medio como “[...] conjuntivo y por lo tanto distinto de las propiedades materiales de un mero soporte físico objetual.” *Ibid.*, p. 27

⁴⁵⁶ Esta idea es inspirada por el pintor francés Maurice Denis -cuyas teorías contribuyeron a la fundación del cubismo, el fauvismo y el arte abstracto. *Ibid.*, p. 6

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 7

⁴⁵⁸ Nick Kaye, *Multi-media:video-installation-performance*, Nueva York: Routledge, 2007.

como su tema- serán completamente “específicas” a éste, produciendo entonces, una experiencia de su propia necesidad.⁴⁵⁹

De este modo se plantea una estructura generativa que queda limitada a algo que se refiere a un “conjunto de convenciones específicas a su estructura de soporte”. Desde la perspectiva de Krauss dicha estructura no es algo “dado” *a priori*, sino algo que “se hace”. En este sentido, la crítica avanza la discusión greenbergiana y muestra un medio “flexible”, “mutante” que en su poder de autodefinición produce las convenciones en las que luego se resguardará. No obstante, Krauss, al igual que Greenberg, concibe un medio material desde el cuál se desplaza el proyecto artístico, un medio determinado por un contexto. Así, el concepto de estructura recursiva “[...] debe de ser capaz, al menos en parte, de especificarse a sí misma.”⁴⁶⁰ Su discusión se concentraría por tanto, en una apuesta por la especificidad. En este sentido, Andrew McNamara comenta que la especificidad está intrínsecamente alineada a la opacidad del medio (lo que, desde la perspectiva del autor, la hace estar en deuda con Greenberg) ya que identifica la representación y la percepción como *inmediada* y transparente. Según él:

De acuerdo con este punto de vista [el de Krauss], el reto crítico del modernismo es crucial porque involucra la especificidad en sí, con el costo de la imperiosa urgencia de inversiones identificatorias, que (como se ha visto en el caso de Greenberg) la crítica de arte formalista reprocha como una gran

⁴⁵⁹ Rosalind Krauss, *Op.cit.*, p. 26

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp. 6-7 Donde “... algunos de los elementos que producirán las reglas, generan la estructura en sí misma.”

falacia concerniente a la representación visual (su pretendida inmediatez y directividad).⁴⁶¹

Desde esta perspectiva, McNamara sugiere que los argumentos de Krauss son una continuidad de la crítica del modernismo y sus aspectos sobre la opacidad del medio. Y señala las consideraciones de Krauss sobre el arte moderno y “[...] su voluntad de silencio, su hostilidad a la literatura, a la narrativa y al discurso” (“Grids”, 1987).⁴⁶² En efecto, Krauss necesitaba por fuerza validar ciertas nociones de la noción de <<medio>> para luego poder argumentar la condición post-mediática de las artes. Pero más allá del señalamiento de McNamara, es evidente que Krauss mantuvo el medio ligado forzosamente a la especificidad de su soporte material. Aunque bien señalaba la autora, la operación consistiría en tener que llevar un análisis y una crítica de arte de una manera que antes no había sido planteada, es decir, sobre una especificidad material contingente. Pero lejos de llevar la discusión a sus últimas consecuencias, es decir, lo que hubiera resultado de tal contingencia,⁴⁶³ Krauss se mantiene en la derivación del medio como una constante redefinición a partir de dicha especificidad material –probablemente para salvar el ideal de la autonomía del arte y, según McNamara, por la herencia greenbergiana de la autora. Como sea, lo anterior le permite a Krauss sostener su idea de la estratificación de las convenciones. Krauss asume la existencia de una dinámica reflexiva que opera en el medio como estructura.

⁴⁶¹ Andrew McNamara, *An apprehensive aesthetic: the legacy of modernist culture*, Bern: Peter Lang, 2009, p.163

⁴⁶² Rosalind Krauss, “Grids”, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 1987) p.9 en Andrew McNamara, *An apprehensive aesthetic: the legacy of modernist culture*, Bern, Peter Lang AG, 2009 p.163

⁴⁶³ Que, llevada a un extremo, hubiera podido enunciarse no como esa especificidad material contingente, sino en una materialidad contingente en sí. Como se ha visto, algo que ya el mismo Kandinsky planteaba como posibilidad, es decir, deshacerse del medio en sí. Un discurso que surgiría en el contexto de los Nuevos Medios (*new media*): “In fact, as noted [...] about space and materiality, new media art is often immaterial in its realization (as opposed to dematerialized, as Lucy Lippard [1973] argued regarding conceptual art)” Beryl Graham y Sarah Cook, *Rethinking curating; Art after new media*, Massachusetts: The MIT Press, 2010, p.35 Y que de hecho, la crítica desarrollaría más tarde en su ensayo “Video: The aesthetics of Narcissism”.

Como vemos, hasta aquí la propuesta de Krauss no se desprende mucho del modernismo. Bajo esta idea, el medio queda planteado como la arena de batalla en la cuál la especificidad de una obra (que no de un género) quedará establecida. Una reflexión que en todo caso se mueve de la creencia de que una obra de arte puede ser pensada en su aislamiento. Es decir, se continua con la idea de construir una especie de pureza morfológica que se auto determine desde la relación con el objeto. Se puede detectar, por tanto, una intencionalidad que viene a comportarse como la puerta, o una disposición cognoscitiva que es, a final de cuentas, la que posibilitará el sentido de la obra. De este modo, la estructura recursiva queda planteada como una producción cerrada.⁴⁶⁴ De hecho, esta propuesta cancela la posibilidad de pensar el medio como un puente entre el discurso que define el medio y su suceso estético como un conjunto dialéctico.

7.2. *The Self-differentiated*, ¿una cuestión de ideología?

Con estas dos cuestiones planteadas (la de estructura recursiva y la del campo de visión) se puede avanzar la discusión hacia la noción de la *différance* derrideana y los problemas que representó en la formación discursiva de la noción de medio y su traspaso a las discusiones de los nuevos medios.

En *A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition*, Krauss hace referencia a la deconstrucción en su ataque contra: “La ‘ley del género’ o la autonomía estética supuestamente garantizada por el marco pictórico.”⁴⁶⁵ Para desarrollar su punto, la autora indica:

⁴⁶⁴ “La historia de la presencia está cerrada, pues <<historia>> jamás ha querido decir otra cosa que esto: presentación (Gegenwärtigung) del ser, producción y recogimiento del ente en la presentación como saber y dominación.” Jaques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-textos, 1992, p. 8

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 32

De la teoría de la gramatología a ésta del parergon, Jacques Derrida construye explicación tras explicación para mostrar que la idea de un interior colocado aparte de, o incontaminado por un exterior es una quimera, una ficción metafísica. [...] Lo mismo-idéntico fue revelado como, y por tanto disuelto, en lo mismo-diferente.⁴⁶⁶

Esta imprecisa referencia al filósofo dejaba en claro que lo que detectaba Krauss como la desmantelación del interior o de lo sí-mismo-idéntico atañía de manera directa y negativa a los dos pilares del discurso greenbergiano sobre el medio. Es decir, la idea de la autonomía de la experiencia estética y la pureza del medio. Por un lado, lo mismo-idéntico implicaba un sistema cerrado; por otro, el reforzamiento de la autoridad de la división de las disciplinas artísticas permitía desarrollar enunciados como el de Greenberg sobre la “visión es lo que es propio de las artes visuales”. Así, si se analiza esta “vuelta de tuerca” de lo mismo-idéntico hacia lo *mismo-diferente* surge la evidencia de que, del *inconsciente óptico* a la noción del *campo de visión*, Krauss había cambiado de marco teórico como se cambia de doctrina ideológica. La lectura de Krauss sobre Derrida está documentada en las publicaciones de la revista *October* y en la utilización del concepto de la *différance* en su libro *The Optical Unconscious*. No obstante, en *A voyage on the northern sea*, pareciera que Krauss había echado por la borda la teoría deconstructiva en pro de las operaciones del estructuralismo que ella misma criticara. Igual que para muchos otros críticos, la práctica deconstructiva:

[...] no fue sino más que un momento, una oleada pasajera en el pozo profundo de la subjetividad el cual, cuando la superficie se calmaba, reflejaba

⁴⁶⁶ *Idem.*

de nuevo el familiar anhelo de la verdad, un objeto de estudio conocible y un código indiferenciado de valores morales para <<cada hombre>>. ⁴⁶⁷

Como lo menciona Homi K. Bhabha, la crítica postestructuralista no fue capaz de hacer a un lado la metodología irresistible de los antiguos binarios. ⁴⁶⁸ Y Krauss no escapa de esta acusación. Su lectura sobre Derrida se polariza en el discurso que construye la idea de lo post-mediático marcando los dos extremos de una *misma*-moneda, en su categorización va de lo mismo-idéntico a lo mismo-diferente. La época del inconsciente óptico parece quedar desmantelada por su noción de la condición post-mediática. Dada la importancia que los conceptos, primero el de *différance* y luego el de *self-differenciate*, tienen en el discurso de Krauss, es importante hacer una exposición de las razones por las cuales su argumento resulta frágil.

Al analizar la operación que propone Krauss en *A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition*, es evidente que se hace una sustitución: la de la ley del género por la de autonomía estética; como si ésa fuera la hipótesis derrideana en su ensayo de “La ley del género” (1980). Como se ha visto, la autonomía ha descansado en argumentos que sustentan la pureza y la naturaleza de los medios. Al contrario, según Derrida, la confusión reside más bien en creer que pueda haber *archi-géneros*, es decir, pensar que el género puede escapar a su historicidad y aún, conservar su *definición genérica*. “No se puede concebir la verdad sin la locura de la ley”. ⁴⁶⁹ Derrida garantiza tanto la obra como su posibilidad de subversión a partir del borde y por el borde, que es distinto que el “marco pictórico” como lo menciona Krauss. Así, pretendidamente en la idea de lo mismo-diferente, la

⁴⁶⁷ Dolores Romero López, Homi K. Bhabha, Grupo de Investigación LEETHI, *Naciones literarias*, Barcelona: Anthropos, 2006, p.174

⁴⁶⁸ *Idem*.

⁴⁶⁹ Jacques Derrida y Avital Romell, *The Law of Genre*, en *Critical Inquiry*, vol. 7, No. 1 On Narrative, Autumn, The University of Chicago Press, 1980, p.80

“introyección de un afuera” es una visión incompatible con el argumento derrideano. Primero, porque asume la posibilidad de que la *différance*⁴⁷⁰ sea pasiva.⁴⁷¹ Es decir, un concepto tal como la *différance* resulta incompatible con el de introyección, ya que éste último responde a un proceso de dilución del objeto frente a la angustia, es considerado un mecanismo de defensa inmaduro. La *différance* no sólo es un juego de diferencias en el lenguaje, sino también la relación del discurso hacia el lenguaje:

[...] el *detour* a través del cuál yo debo pasar para poder hablar, el prometido silencio que debo hacer [...] esta *différance* [...] prohíbe la disociación esencial entre discurso y lenguaje que Saussure [hubiera querido] delinear.⁴⁷²

Segundo, así planteada la idea de lo mismo-diferente, se mantiene junto a la idea saussuriana sobre el signo como una cadena o sistema que refiere dentro de sí a lo otro, a otros conceptos, es decir, a un juego sistemático de diferencias. Tercero, la introyección asume una polarización entre el agente y el paciente. La autora advierte que la noción de lo *mismo-diferente* es un marco que busca sustentar la idea de autonomía en el arte. Pero esto resulta inadmisibles en la teoría derrideana que describe la *différance* como:

Un juego tal, la *différance*, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general. Por la misma razón, la *différance*, que no es un concepto, no es una

⁴⁷⁰ *Différance* “literalmente no es ni una palabra ni un concepto”. Derrida rompe con el sentido tradicional de lo que denota un sistema de referencia entre un significante y un significado cognoscible. La palabra resiste la diferenciación entre lo sensible y lo inteligible. Su pronunciación en francés es exactamente igual si se escribe *différence* que *differánce*. Jacques Derrida, *Différance*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, p.16

⁴⁷¹ “Por tanto, la *différance* es el nombre que tal vez podríamos dar a lo activo, moviendo discordante de las diferentes fuerzas y las diferencias de las fuerzas [...]” Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 18

⁴⁷² Jacques Derrida, *La différance*, *Op.cit.*, p.23

mera palabra, es decir, lo que se representa como una unidad tranquila y presente, autorreferente, de un concepto y una fonía.⁴⁷³

Es decir, nada en la *différance* podría ser autoreferente o autónomo, no refiere a un concepto y la idea de la autonomía en el arte parecería al menos tener la posibilidad de definirse en cierto aislamiento. La operación que realiza Krauss parte de un intento de clausura de la inestabilidad generada del sistema derrideano, suprime la razón principal por la cual se desarrolló la noción de la *différance*. Lo mismo-diferente queda planteado en su texto como un concepto o unidad tranquila, autorreferente en tanto que parte de la especificidad de su sustrato material y en el desecho de las convenciones derivadas de ésta, como un impulso de clausura basado en la idea de defender la autonomía del arte. De este modo, Krauss mantiene en su tesis la idea de una “autosuficiencia material”, de la cual se desprenden los distintos estratos de las convenciones. La condición post-mediática se basa en esa “especificidad del soporte o estructura material”. Aunque ésta pueda “flotar” a modo de *ready made* (en la operatividad de una especificidad material contingente –digamos, para escapar del mercado–), su proposición sigue apegada a un análisis que se origina desde y en el límite de dicha materialidad.

Así, la lectura de Krauss y su *self-differential* pasa por alto que la *différance* es una puesta en cuestión de la presencia (no sólo espacial sino temporalmente), la apertura a la posibilidad de pensar de una manera distinta justamente ese “*self*”, no antagonizando simplemente la metafísica de la presencia ni buscando demostrarlos bajo la lógica de un

⁴⁷³ Jacques Derrida, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el Bulletin de la Société française de philosophie (julio-septiembre, 1968) y en Theorie d'ensemble (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *Op.cit.*

sistema de oposiciones dónde la jerarquización entre sus términos se derrumbaría “[...] en una mutua pertenencia donde ambos tienen igual razón o igual falta de razones.”⁴⁷⁴

Saussure, en cuya obra se sustenta la teoría de Krauss, observa que el signo debe de mantenerse capaz de diferenciarse. En este sentido, el discurso de Krauss se mantiene constante. Es ahí en donde opera la diferencia que no admite el filósofo deconstructivista, es decir, que Derrida ve el signo como algo que “se escurre”. En este contexto, una idea como la de que el medio pudiera fungir como estructura recursiva no termina de empatar con el ejercicio de la *différance*.⁴⁷⁵ Como se ha señalado, la estructura recursiva, como la plantea Krauss, es una que puede “especificarse a sí misma”, como un sistema que no reproduce las reglas externamente determinadas sino que produce y genera por sí mismo las reglas.⁴⁷⁶ Es decir, es auto-causal y en esta medida se presenta como un sistema que más bien, tiene una posibilidad de clausura. Condición que en la *différance* resultaría imposible.

Al seguir su argumento, la autora llega al campo de visión, citado arriba como:

[...] la resonancia preobjetiva del campo de visión en sí mismo. [...] una versión enteramente abstracta y esquematizada de la relación que la perspectiva tradicional estableció formalmente entre el observador y el objeto, pero una que ahora trasciende los parámetros reales de lo medible, el espacio físico para expresar los poderes puramente proyectivos de un nivel de vista preobjetivo: la “visión en sí misma”.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Lucas Fragasso, *Jaques Derrida*, en <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/fragasso.htm> Última visita en 2011.

⁴⁷⁵ Y dicho sea de paso, a diferencia de éstos dos, el signo en Greenberg refiere sólo a sí mismo, ve el signo como algo estático, autosuficiente, presente y auto explicativo.

⁴⁷⁶ Scott Lash, Celia Lury, *Global culture industry: the mediation of things*, Malden, Polity Press, 2007, p.66

⁴⁷⁷ Rosalind Krauss, *A voyage.., Op.cit.*, p. 29

Por un lado, nuevamente lo “proyectivo en el nivel de vista preobjetivo” queda delimitado por “la visión en sí misma”. La idea de un nivel de vista preobjetivo, evidentemente sitúa la discusión en el dominio de la filosofía fenomenológica, específicamente el discurso del filósofo francés Merleau-Ponty. Según Krauss, el sujeto de Merleau-Ponty es un sujeto radicalmente contingente sobre las condiciones del campo espacial, que es coherente sólo provisionalmente en el acto de percepción.⁴⁷⁸ La inmersión del cuerpo en el mundo, dice Krauss, es lo que Merleau-Ponty llama un nivel de “experiencia preobjetiva”. La autora incluye la inmediatez de lo presente, olvidando recuperar al sujeto. Su versión de campo de visión, entendida como un campo fenomenológico merleau-pontiano, es entendida como “una relación o vector de intencionalidad que precede y de hecho constituye a ambos, al observador y al objeto”.⁴⁷⁹ No obstante, esta lectura de Krauss omite que algo así como la idea de un pensamiento desencarnado, que pudiera pensar la palabra antes de hablarla o que el pensamiento constituyera el mundo de la palabra, había sido ya identificado como un mito por Levinas. Es decir, la “intencionalidad corporal” planteada por Merleau-Ponty referían al cuerpo propio en tanto que lenguaje e intencionalidad, lo que para algunos implicó que el pensamiento pudiera ser *de entrada* lenguaje sólo si se reconociera que *de entrada* es “irreductiblemente relación con el otro”.⁴⁸⁰ Y esto lleva a una aporía pues lo irreductiblemente otro sólo puede ser lo Infinito. Circunstancia que según Derrida, no escapó a Merleau-Ponty y que en todo caso, nos llevaría a pensar que Krauss, al igual que otros teóricos, se encuentra en la posición de querer argumentar una disociación entre pensamiento y lenguaje.

⁴⁷⁸ Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” (1990) en *October: the second decade, 1986-1996*, Massachusetts: MIT, 1997, p.333

⁴⁷⁹ Scott Lash, Celia Lury, *Op.cit.*, p.67

⁴⁸⁰ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, *Op.cit.*, p. 203.

Por otro lado, en la diferencia que acepta Krauss tampoco hay espacio para lo diferido. Su discurso aplana la idea derrideana de la *differánce* en su primer movimiento de la diferencia, dejando de lado la problemática que representa la estructura antagónica formada por el principio del sistema jerarquizado de oposiciones en el que se siembra el modernismo. Siguiendo de nuevo a Kubarycz, la lectura que Krauss sugeriría por tanto, una serie de momentos de entusiasmo en los que el sujeto reconoce (o confunde) una reflexión de su propia y anticipada consistencia interior.⁴⁸¹ De ese modo, según Kubarycz la consciencia tomaría, en Krauss, la forma de un “consumo compulsivo de imágenes” -en tanto que su observador es convocado sin retorno hacia afuera. Así, en su despliegue del modelo de visión, Krauss explica el poder cautivante que el *action* y el *all-over painting* ejercen sobre los más grandes exponentes del modernismo abstracto.⁴⁸² Se está, por tanto, frente a un paciente. En este sentido, la no inclusión del presente implicaría la imposibilidad de que el espacio provocado se deje simplemente exponer o hacerse presente en la obra y en la “visión misma”.

7.2.1. *The self-differing* en los nuevos medios

Mark B.N. Hansen en *New philosophy for new media* (2004), propone que lo nuevo de los nuevos medios consiste en un desplazamiento de la materialidad del medio al cuerpo como “enmarcador” (*enframer*) de la obra. Hansen sostiene una idea de refuncionalización del

⁴⁸¹ Lo que tal vez se podría leer como narcisista.

⁴⁸² Al decir de Kubarycz: “En estas pinturas el fundamento [material] se colapsa hacia una identidad con la superficie pintada (Mondrian), o la forma del lienzo determina rigurosamente la serie de marcos superpuestos que configuran el contenido de la pintura (Stella). Cada una de estas opciones objetualiza un aspecto distinto, o una capacidad, del sujeto trascendente. Krauss continúa su argumento interrogando la “obviedad natural” de esta coincidencia perfecta entre la sensación y la cognición. Estas obras maestras modernistas, desde un punto de vista oficial, se proyectan como objetualizaciones inspiradas de las condiciones cognitivas de la visión. Desde otro punto de vista, sin embargo, el de la anti-visión de Krauss, se endurecen como monumentos de una torpeza pétreo, ejemplos de una visión cosificada y congelada.” En Pierre Lamarche, David Sherman, Max Rosenkrantz, *Op.cit.*, p. 227

cuerpo como procesador de la obra. Para construir su argumento, el filósofo retoma la teoría bergsoniana y deleuziana, y parte de la suposición de la existencia de una economía encargada de realizar una imbricación entre las nociones de medio y cuerpo. De este modo, la estética digital de Hansen funciona, en cierto sentido, al modo macluhiano, i.e., como una extensión de las capacidades humanas que alcanzan el mundo material.⁴⁸³ Según Hansen los nuevos medios funcionan como una interpelación del cuerpo para construir el mismo concepto de medio y concretarse en una acción potencial en el “espacio-tiempo” de la información. De acuerdo con él, lo que provocó el cambio en los nuevos medios fue la digitalización que transformó el rol de la centralidad del cuerpo encargado ahora, de la función en el proceso selectivo de información. Así, Hansen realiza una operación que comprende la correlación de la estética de los nuevos medios con una teoría de la encarnación (como inseparable de la actividad cognitiva del cerebro), asumiendo el desplazamiento del medio como dicha “función enmarcadora”. Las posibilidades del campo perceptivo y afectivo funcionan como “suplemento” que hacen perceptibles los datos. El enmarcador de la información aparece en el discurso de Hansen como una función y no como una parte material o una “convención” a desechar. Y supone además, el cambio material como detonador del desplazamiento de la función enmarcadora. En este sentido, la atribución de causalidad está emparentada con la postura de McLuhan que proponía la electricidad como el gatillo que disparara el cambio en la estética para producir el cubismo.⁴⁸⁴

Hansen sitúa como un momento del modernismo el cambio del cine estructuralista al video como la posibilidad de una nueva concepción del medio en una “era propiamente post-medio”. En este sentido, retoma el argumento de Krauss en *A voyage on the northern sea. Art*

⁴⁸³ Lo que tal vez podría ser leído como narcisismo ya que es el cuerpo en la confrontación con su funcionamiento lo que hace que, a modo de espejo, la obra se complete.

⁴⁸⁴ C.f. Capítulo 4

in the age of the post medium condition detectando que la heterogeneidad de los medios como la televisión y el video, resultaron un desafío para el modernismo. Krauss apostaba que, tanto en el caso de Greenberg como en el de Fried, la idea del campo de color podía ser pensada como un nuevo medio -aunque ninguno de los dos lo hubiera afirmado literalmente, ni lo hubiera teorizado.⁴⁸⁵ El video ocupaba un tipo de discurso caótico, una heterogeneidad de actividades que imposibilitaban algo como una “esencia” o un núcleo “unificador”.⁴⁸⁶ “[...La] especificidad del medio se mantendría, aunque ahora tendría que ser vista como internamente diferenciada –en el orden del modelo fílmico- [...]”.⁴⁸⁷ Para Krauss, el vídeo representaba un nuevo cuestionamiento, una: “[...]separación espacial junto con una simultaneidad temporal de una transmisión instantánea [...]”⁴⁸⁸ que, sin embargo, era insostenible en términos de “la esencia del todo”⁴⁸⁹, de esa unidad indivisible del medio, de su requerimiento de especificidad. Krauss retomaba a Sam Weber y su ensayo “Television: Set and Screen” (1996)⁴⁹⁰ quién definiría el vídeo como una “heterogeneidad constitutiva”, incapaz de tener un centro esencial o unificador.

La reflexión de Hansen sobre el argumento de la opticalidad de Krauss busca sostener que la característica “post-mediática”, en el argumento de la autora, es un elemento intrínseco de la tecnología en sí.⁴⁹¹ En este sentido, como afirma Hansen, lo post-mediático seguiría perteneciendo a la tecnología. Según el filósofo, mientras que el espacio que separa la fisicalidad de su estatus como un conjunto de convenciones, sea nuevo, permanecerá

⁴⁸⁵ Rosalind Krauss, *A voyage...*, *Op.cit.*, p. 31

⁴⁸⁶ Mark B.N. Hansen, *New philosophy for new media*, Londres: The MIT Press, 2004, p. 25

⁴⁸⁷ Rosalind Krauss, *A voyage...*, *Op.cit.*, p. 30

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ *Idem.*

⁴⁹⁰ Publicado en Samuel Weber, Alan Cholodenko, *Mass mediauras: form, technics, media*, California: Stanford University Press, 1996. Quien a su vez ha desarrollado un trabajo extenso e importante sobre la obra de Derrida.

⁴⁹¹ Según Krauss: “[...] podría sostenerse que en los 60’s, “opticalidad” [...] se había vuelto un medio del arte.” C.f. p. 8

invisible en el medio “[...] y el medio, lejos de abrirse a una nueva propuesta, sólo puede ser un pálido, pero fiel reflejo de la lógica universalizadora del capitalismo.”⁴⁹²

Así, la propuesta de Krauss deja al medio en la posibilidad de re-inventarse sólo una vez que se ha vuelto obsoleto:

[...] como algo que (en el mejor de los casos) debe esperar el (supuestamente inevitable) momento de su obsolescencia técnica para soportar una práctica estética.⁴⁹³

En su libro *The Language of New Media* (2001), Lev Manovich dista de la postura de Hansen ya que, independientemente de que Manovich no encuentra las oposiciones que señala Hansen, el primero hace referencia al artículo de Krauss titulado “Video: The Aesthetics of Narcissism”. Manovich apunta citando a Krauss:

El medio real del video es una situación psicológica, los términos que en verdad llaman la atención de un objeto externo -un Otro- y se invierten en el Ser.⁴⁹⁴

Manovich resume esta idea arguyendo que el video arte, como algunas instalaciones interactivas de computadora, son el soporte de una condición psicológica del narcisismo. Según Manovich, independientemente de si estas instalaciones representan la imagen del usuario o no, pueden ser catalogadas en su condición de activación del narcisismo porque representan las acciones y los resultados del usuario.⁴⁹⁵ Es decir, en el discurso de Manovich se reafirma a una Krauss que otorga al cuerpo (en el sentido de Hansen, i.e., en su calidad de

⁴⁹² Mark B.N. Hansen, *New philosophy*, *Op.cit.*, p. 24

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 25

⁴⁹⁴ Rosalind Krauss “Video: The Aesthetics of Narcissism” en Lev Manovich, *The Language of the New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001, p. 234

⁴⁹⁵ En este sentido, el narcisismo al que se refiere Manovich es, por llamarlo de algún modo, menos complejo que el presentado por McLuhan. Aunque Manovich menciona la idea de una amplificación de las acciones de los usuarios, característica que identifica como distinta del “narcisismo tradicional” en el que se tiene “tan sólo un mero reflejo”.

capacidad cognitiva) su lugar como procesador de la obra. Pero la Krauss que lee Manovich es la de 1976, y la que discute Hansen es la que postula lo post-mediático en 1999. Es decir, hay una distancia de más de dos décadas que evidencian las contradicciones inmediatamente visibles en la superficie del discurso kraussiano; pero que no obstante, acentúa la ficción de cada unidad discursiva.⁴⁹⁶

Por lo anterior, y debido a la omisión sobre el cuerpo en el argumento de Krauss, Hansen sostiene que *A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition* debería “ser puesto entre paréntesis”, desechado en la discusión del campo del arte de los nuevos medios ya que resulta insuficiente para teorizarlo. No obstante, de la lectura de Krauss, Hansen retoma justamente su herencia derrideana, es decir, la idea del *self-differentiated*.⁴⁹⁷ El rol del cuerpo, según Hansen, permanece como una correlación no mencionada del *self-differing* en la condición agregativa del medio en Krauss. En la condición del medio digital se requiere una actividad corporal para producir cualquier experiencia, el cuerpo es el lugar preciso donde la diversidad puede ser retenida como una agregación no

⁴⁹⁶ Del discurso de Manovich, Hansen retoma *The Language of the New Media* (2000) para observar el decreto de la obsolescencia de la imagen “[...] en su sentido tradicional” (Mark B.N. Hansen, *New philosophy* Op.cit., p. 32) Es decir, en su programabilidad. Y es en este sentido, en donde el argumento de Hansen adquiere su fondo: al recurrir al argumento de Manovich, Hansen pasa por fuerza por “el estatuto ontológico de la fluidez material”, (Manovich, *Ibid*, p. 32) de los nuevos medios, distinguiéndose de los “viejos medios” por la especificidad de su soporte material, y con esto en mano, propone un tratamiento diferenciado, como lo sugeriría Manovich, de los nuevos medios.

⁴⁹⁷ Es interesante notar que en *New philosophy...* Hansen atribuye a Sam Weber la idea de *self-differing* de Krauss. No obstante, ésta noción aparece en *A voyage on the northern sea. Art in the age of the post medium condition* Krauss la sitúa justo en su comentario sobre la gramatología y la ley del género. (“[...] con lo que la deconstrucción estaba comprometida en dismantelar era la idea de lo propio, en su doble sentido de lo mismo-idéntico. [...] Lo mismo-idéntico se reveló como, y por lo tanto se disolvió, en lo mismo-diferente”. Rosalind Krauss, *A voyage...*, Op.cit., p.32) Por otro lado, Sam Weber en su ensayo “Television: Set and Screen” (Samuel Weber, Alan Cholodenko, *Mass mediauras: form, technics, media*, Stanford University Press, California, 1996), menciona la “distinción específica del medio” de la televisión como un aspecto que lejos de mantener una postura reductiva sobre el problema, profundiza en la especificidad del medio como tal. No obstante, esta postura lejos de ser distinta a la derrideana en *Echographies of Television* de Jacques Derrida y Bernard Stiegler, retoma la idea de la *iterabilidad de la marca*, una idea que consiste en que la repetibilidad al mismo tiempo constituye y la separa la identidad del medio. Como “lo indecible del ser de las imágenes televisadas que vemos” Samuel Weber, Alan Cholodenko, *Mass mediauras: form, technics, media*, California: Stanford University Press, 1996, p. 122

reductiva y, este hecho, según Hansen, permanece invisible para Krauss. El cuerpo es, por decirlo de alguna manera, parte integral del medio en el discurso de Hansen. Y es aquí justamente, en esta función, donde su idea del cuerpo como “enmarcador” se relaciona con la noción del *parergon* derrideano. Hansen considera la noción de *marco* como un elemento constitutivo en su hipótesis:

[...] la reafirmación del cuerpo afectivo como el “enmarcador” de la información se correlaciona con el cambio fundamental en la materialidad de los medios: la centralidad del cuerpo incrementa proporcionalmente con la de-diferenciación de los medios.⁴⁹⁸

Para Hansen, las diferencias inherentes a cada medio -que una vez protagonizaran por un lado la especificidad de éste y por otro, su autonomía-, terminan siendo una cuestión de distinción de superficie. Así, en su discusión sobre la condición del medio como *self-differing*, se constituye precisamente, en los medios digitales porque la digitalización permite casi un:

[...] potencial ilimitado para modificar la imagen, que es, cualquier imagen -y específicamente, para modificar la imagen en modos que lo dislocan de cualquier marco técnico físico- lo digital nos llama para invertir el cuerpo como ése “lugar” donde el *self-differing* de los medios se concretiza.⁴⁹⁹

De este modo, si la condición *self-differing* nombra lo digital por excelencia, por su falta de un soporte físico natural, entonces el cuerpo debe de ser necesario para que tenga lugar. Así, queda planteado que, en referencia con las bases para una estética de lo digital, la noción de *self-differing* puede ser reactualizada en la potencia ilimitada para la creación de imágenes.

⁴⁹⁸ Mark B.N. Hansen, *New philosophy...*, *Op.cit.*, p. 21

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 31

En donde el soporte físico desaparece y por tanto, se convierte en una experiencia concreta.⁵⁰⁰

El argumento hansiano se dispara en este punto a los problemas que conciernen a la tecnología “más allá de la escritura”. Una discusión que va más allá de la diferenciación de los argumentos expuestos hasta el momento.

7.3. ¿Technesis o gramatología?

En su libro *Embodying technesis: technology beyond writing* (2000), Hansen realiza una lectura que busca justificar filosóficamente un cambio tecnológico que amerita un nuevo tratamiento de los medios. Hansen realiza una lectura de Derrida en la que, según él, para el filósofo francés la tecnología puede derivarse en dos sentidos. Primero, funcionalmente, es decir, la tecnología estaría delineada por su rol como soporte material posibilitando la huella. Escribir en su más estricto sentido sería el modo en que la *différance* se exterioriza. Y segundo, ontológicamente, en donde la tecnología permanece radicalmente dependiente sobre un movimiento quasi-vitalista de la *différance*. Aquí como producto de la primordial “archi-huella” que determina las condiciones de emergencia de la tecnología.

Desde la perspectiva de Hansen, Derrida hace funcionar a la tecnología como una “mera máquina” que depende para ser animada de ese movimiento de la *différance*. De este modo, Hansen acomoda esta propuesta en el término de *technesis*. Mismo que avanza la reducción de tecnologías concretas “[...] al servicio de un modelo textual generativo deconstructivo.”⁵⁰¹ De acuerdo con Hansen, *technesis* emplea una abstracción de la

⁵⁰⁰ “[...] para dar lugar, para transformar su infinito self-differing en una experiencia concreta del ambiente de información (o “post-mediático”) contemporáneo.” *Ibid.*, p. 32

⁵⁰¹ Mark Hansen, *Embodying technesis: technology beyond writing*, Michigan, University of Michigan Press, 2000, p.86

tecnología como cifra para la otredad interna que forma un elemento intrínseco constitutivo de cualquier texto (o construcción de identidad).

Pero al analizar la posición de Hansen es necesario cuestionar su argumento sobre la relación entre tecnología y escritura derrideanas, que según Hansen implican un trazo que tiene su raíz en la *techné* aristotélica. Es decir, de acuerdo con Hansen, Derrida busca señalar la subordinación de la tecnología al pensamiento, entendida como una memoria artificial. Según el autor de *Embodying technesis*, esto provoca que su idea sea cercana al modo de pensar heideggeriano sobre la tecnología. En *Echographies* (2002), Derrida propone que el concepto de lo virtual:

[...] -como imagen virtual, espacio virtual, o evento virtual– no puede ser tratado en una perfección filosófica de serenidad a la realidad actual como lo hacían los filósofos para distinguir entre poder y acto, *dynamis* y *energeia*, la potencialidad de lo material y la forma definida de un telos, y por tanto también del progreso, etc.⁵⁰²

Es decir, a diferencia de su análisis en *La vérité en peinture*, Derrida señala la necesidad de un tratamiento distinto para el concepto de virtualidad. La virtualidad produce un evento y deja una marca sobre su estructura, afectando el tiempo y el espacio de la imagen. En su lectura, Hansen omite que el programa efectúa una suspensión, estableciendo una serie de posibilidades epistemológicas dadas en un horizonte onto-teológico:

Si la palabra “invención” conoce una nueva vida, sobre fondo de agotamiento angustiada pero también a partir del deseo de reinventar la invención misma, y hasta su estatuto, es sin duda que en una escala sin medida común con la

⁵⁰² Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Echographies of the Television. Filmed Interviews*, Cornwall, Polity Press, 2002, p.6

del pasado, lo que llamamos la “invención” a certificar se encuentre programada, es decir, sometida a poderosos movimientos de prescripción y de anticipación autoritarios cuyos modos son múltiples. Y esto sucede también en los dominios del arte o de las bellas-artes así como en el dominio tecno-científico. Por todas partes el proyecto de saber y de investigación es en principio una programática de las invenciones.⁵⁰³

Esta programática pertenece al proyecto del saber, sin embargo, no así a la de las representaciones conscientes. La aparición del “grama como tal” asume una estructura de no-presencia. Si el programa deja al descubierto la escritura en su sentido estricto, lo hará operando a pesar del sujeto y su invención. La cibernética y, anterior a ésta, el lenguaje científico, actúan como negaciones de la idealidad fonética y toda su metafísica implícita. El programa es del orden del campo de la escritura y tiene por cualidad la negación de la idea filosófica de episteme y de *istoría*. Aunque ambos conceptos estuvieron siempre determinadas con “miras a la reapropiación de la presencia.” No así la escritura de la teoría matemática, o la escritura programática, por ejemplo. Misma que se debe entender:

[...] en el sentido de la cibernética, pero ésta sólo es inteligible a partir de una historia de las posibilidades de la huella como unidad de un doble movimiento de protensión y retención. Este movimiento desborda ampliamente las posibilidades de la “conciencia intencional”. Esta es una emergencia que hace aparecer el grama como tal (vale decir según una nueva estructura de

⁵⁰³ Jacques Derrida, “Psyché: Invenciones del otro”, en *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987, pp. 49-106

no-presencia) y hace posible, sin duda, el surgimiento de los sistemas de escritura en un sentido estricto.⁵⁰⁴

De acuerdo con Derrida, el surgimiento del grama cancela la subjetividad “llamada consciente, su logos y sus atributos teológicos”, aumentando la *différance* y la posibilidad de la puesta en reserva. La tecnología, contrario a la argumentación de Hansen, no se plantea como una “mera máquina” sino como una pre-condición del ser. En *De la gramatología* Derrida puntualiza que fue Vico “[...] uno de los pocos, si no el único, que cree en la contemporaneidad del origen entre la escritura y el habla.”⁵⁰⁵ Hay por tanto, un modo de pensamiento que reconoce la importancia de la ausencia en la producción de significación. Dado que la tecnología es co-término con el humano, provee las bases para repensar los problemas tradicionales de la filosofía Occidental. De este modo, lejos de ser un mero vehículo de la archi-huella como lo sugeriría Hansen, la tecnología y el programa son en cierto sentido co-fundadoras de la escritura. Es decir, hay en ellas el potencial para subvertir el fonocentrismo. O puesto en otra perspectiva, el poder del programa resguarda como la escritura, su resistencia frente los movimientos universalizadores, poniendo en entredicho la voz de la Ley. En este sentido, las disputas por el origen o por el control de las significaciones queda disuelta como se disolvería el pensamiento de una historia lineal o la idea de progreso. ¿A dónde podrían llevar estos supuestos? Es una pregunta que queda abierta en un mar de suposiciones.

⁵⁰⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op.cit.*, p. 111

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 139

CAPÍTULO VIII.

Dos hipótesis generales de este trabajo

A modo de una recapitulación general y de lo que se ha planteado a lo largo de esta investigación, estas páginas buscan aventurarse sobre algunas hipótesis e ideas. Si como se ha mencionado el pensamiento derrideano se ocupa en demostrar cómo, desde Platón hasta Rousseau, la búsqueda de la verdad responde a la metafísica de la presencia,⁵⁰⁶ a lo largo de estas páginas se ha intentado exhibir que el pensamiento logocéntrico puede ser detectado desde la abstracción hasta el minimalismo norteamericanos. Pero ¿qué provecho puede haber tenido el señalamiento del logocentrismo en los discursos presentados aquí? Foucault puede, en cierto sentido, proveer de una respuesta a esta pregunta, pues su ejercicio arqueológico conllevó la utilidad de desarrollar lo que denominó como *teorías envolventes*. A partir de la constitución de archivos y la exposición de formaciones discursivas, de positivities y de sus condiciones de enunciación, de acuerdo con Foucault, se pueden articular ciertas formaciones sociales y sus descripciones epistemológicas. En esta dirección, en *Philosophical Discourse of Modernity* (1998), Jürgen Habermas realiza una interesante pregunta sobre el pensamiento foucaultiano. En palabras del filósofo, la pregunta por el tipo de ejercicio arqueológico es elaborada como sigue:

¿Cómo podría este análisis del discurso científico ser combinado con la investigación de prácticas familiares relevantes desde los primeros estudios sin poner en peligro la autosuficiencia de las formas del conocimiento y consumarlas en totalidades?⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ C.f. Capítulo 2

⁵⁰⁷ Habermas, *Op. cit.*, p.267

Para Habermas la respuesta está justamente en que *La arqueología del saber* es una metodología que trata de lidiar con tales consideraciones. Incluso, más allá de la postura foucaultiana respecto a su propia propuesta arqueológica, se pueden retomar ciertas nociones y su idea respecto a las *teorías envolventes* es una de ellas. En el campo de trabajo foucaultiano, la ordenación de los discursos permite pensar en el trasfondo de un control institucional que rige su especificidad. Según Habermas:

[...] el discurso es la liga entre las condiciones tecnológicas, económicas, sociales y políticas del funcionamiento de la red de prácticas que permite su reproducción.⁵⁰⁸

Así, Foucault subordina la arqueología del saber a la genealogía que explica la emergencia del conocimiento de las prácticas de poder. A través del análisis de diferentes tipos de discurso y formas de conocimiento, asegura Habermas, quedan expuestas las tecnologías de subyugación alrededor de las cuales el poder dominante logra su dominación. En este sentido, el lugar de análisis que ha facilitado la perspectiva derrideana permite identificar desde dónde se han establecido las prácticas que reproducen las condiciones y el funcionamiento de las formaciones discursivas de la noción de medio. Este capítulo busca, por tanto, continuar con el planteamiento de las condiciones epistemológicas que operaron en la formación discursiva del medio e identificar algunas tecnologías de subyugación que se aplicaron como fondo de argumentación.

Este capítulo se encuentra dividido en dos partes. Ambas partes resumen y recuperan los planteamientos elaborados en esta tesis con la finalidad de que sirvan de sustento para avanzar las hipótesis. En la primera parte, se ofrece una perspectiva que señala el trasfondo

⁵⁰⁸ *Idem.*

teológico del programa modernista. Lo anterior con la finalidad de levantar la relación con las nociones derrideanas de la inflación del signo y su crisis. Y en la segunda parte se articula la noción del narcisismo como un problema enclave en el desarrollo del discurso del medio. Se adelantan la relación que existe entre los planteamientos de los discursos del modernismo, lo que Derrida identifica como la falta del *ergon* y finalmente, la lectura de Spivak sobre el poder apotropaico. Esto nos permitirá puntualizar una especie de movimiento de auto-protección que realizó el Modernismo a través de sus discursos. La pregunta que surge por tanto es ¿de qué se protegía? El final de este capítulo pretende por tanto, arrastrar la discusión al campo de las implicaciones políticas que se podrían derivar de esta investigación.

8.1. El medio como escritura desbordada

8.1.1. La inflación del signo

Desde una perspectiva foucaultiana, la formación de un sistema discursivo, su movilidad, el juego de sus representaciones, permiten detectar una serie de transformaciones en los objetos de los discursos, es decir, en este caso específico, de la noción de medio, de signo, de presencia o de verdad, etc. Al tomar en cuenta el mundo del arte Norteamericano queda en evidencia la relación establecida y la dinámica entre la crítica de arte filosófica, los historiadores del arte y los escritos de los artistas. La historia del criticismo ha sido nutrida por la filosofía y las discusiones en semiótica, lingüística, etc., que luego ofrecían piezas en el rompecabezas de los críticos de arte. Pero vale la pena detenerse un poco para señalar la importancia trascendente que tuvieron los escritos de los artistas. En *Cuts: texts 1959-2004*, James S. Meyer parece describir un cambio o lo que él caracteriza como una entrada de lleno del lenguaje en la esfera artística. La escena del modernismo narrada por Meyer tiene una

lista enorme de escritores que van desde Joshua Reynolds, Eugène Delacroix, Paul Signac, El Lissitzky, André Bretón y otros más. Desde su perspectiva, tanto Barnett Newman, como Ad Reinhardt y Robert Motherwell escribieron no sólo copiosamente, sino además fueron inspiración de la generación que siguió al modernismo. Aunque aquí, -como ya se ha mencionado– propondremos otro contexto, en la narrativa de Meyer, la causa de la escritura estaba en gran medida relacionada con la aparición de revistas como *Art forum* y *Art International*, además de la escena de galerías que patrocinaban periódicos y que publicaban artículos y revistas mensualmente. Escribir como tal, era considerado una práctica importante que se ejercía “en su propio derecho”.⁵⁰⁹ En este sentido, el impacto de la escritura fue tema de debate en las formaciones discursivas previas. A decir de Meyer:

[...] la “erupción” del lenguaje en el campo visual problematizó la concepción de Greenberg del artista como una inteligencia puramente visual. La leyenda del mutismo visionario del expresionismo abstracto fue reemplazada por toda una nueva especie: articulada ferozmente como artista-escritor.

De este modo, escribir dejó de verse como una práctica “secundaria” y la reflexión crítica en la que emergían los artista-escritores -como los denomina Meyer– fue valorada con una intensidad que no se había presentado antes. En este sentido, podemos recordar, por ejemplo, el siguiente párrafo en *Essays on the blurring of art and life* (1993):

Tery Atinson escribió un ensayo sobre la naturaleza del Arte Conceptual y realizó la siguiente pregunta, “¿Son los trabajos de teoría del arte parte del estuche del arte Conceptual, y como tales, puede tal trabajo, cuando es realizado por un artista Conceptual, emerger como una obra de arte?” La

⁵⁰⁹ Carl André y James Sampson Meyer, *Cuts: texts 1959-2004*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2005, pp.1-2,

pregunta fue respondida por Ian Burn y Mel Ramsden en otro ensayo sobre este tema cuando enunciaron que su texto “cuenta como una obra de arte.”⁵¹⁰

Pareciera que, de pronto, había una problemática que primero manifestaba su sintomatología como habla reprimida -el mutismo del arte abstracto, etc.– y después, paradójicamente, como una verborrea imparable en el arte conceptual. ¿De dónde venía, pues, esta casi compulsiva escrituración?

En *De la gramatología* Derrida hace la identificación de un momento en que el lenguaje se advierte amenazado por no tener ya límites, se encuentra en crisis, lo que denomina la inflación del signo. “La crisis del signo lenguaje es la inflación del signo mismo”⁵¹¹ -afirma. Por la borradura de los límites del lenguaje, el signo queda desbordado. Dicho suceso puede ser explicado como una hiper-valoración que hace residir por fuerza la presencia y la verdad en el logos. La inflación es un síntoma que indica “[...] que una época histórico-metafísica debe determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático.”⁵¹² Planteada como un síntoma, la crisis detenta una borradura de los límites del lenguaje, éste último cada vez más confundido y resumido como escritura. Bajo este contexto, la comparación socrática entre pintura y escritura⁵¹³ es una herencia -por llamarla de algún modo– epistemológica que fue desplazándose como un problema estético a resolver entre los siglos hasta hoy. Si no ¿cómo situar, por ejemplo, a un Carl Andre insistiendo en sus escritos en que la experiencia es primaria y mencionando la crítica como un elemento que nunca puede reemplazar el encuentro del espectador con la obra de arte diciendo “el arte no es un fenómeno lingüístico

⁵¹⁰ Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, California, University of California Press, 1993, p.147

⁵¹¹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, Op. Cit., p. 11

⁵¹² *Idem.*

⁵¹³ C.f. Capítulo 2: “Momento 2, lo inmediato”

sino físico [...] las teorías sólo son ejercicios lingüísticos”⁵¹⁴ frente a Allan Kaprow que sugiere que el escrito es en sí mismo, ya, una obra de arte⁵¹⁵ o a Ian Burn y Mel Ramsden en su enunciación sobre el lenguaje⁵¹⁶?

No por casualidad, este desbordamiento se advierte en la sintomatología que dicta y ofrece la posibilidad de que si todo es llamado escritura, todo puede ser y ha sido llamado arte. Es decir, hay una relación entre el desbordamiento de la escritura y el desbordamiento del signo. La inflación del signo puede observarse en el gesto duchampiano y luego en el discurso posterior sobre la desmaterialización del objeto artístico. En palabras de Lucy Lippard en *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*:

Si el arte podía ser cualquier cosa en absoluto que el artista escogiera hacer, razoné, entonces el criticismo podía ser lo que sea que el escritor eligiera hacer.⁵¹⁷

El tratamiento sobre el cual se ha construido el discurso de lo artístico ha quedado afectado por esta discusión y en relación directa con el síntoma de la inflación del signo, a la par del lenguaje. Derrida argumenta que todos los gestos físicos y todo lo que pueda dar lugar a inscripción ha sido llamado escritura: cinematografía, coreografía, escritura pictórica, musical, escultórica, etc.⁵¹⁸ Todo aquello que había sido nombrado como lenguaje es ahora resumido

⁵¹⁴ Carl André, James Sampson Meyer, *Cuts: texts 1959-2004*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2005, p. 2

⁵¹⁵ Ian Burn y Mel Ramsden en Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, California, 1993, p.147

⁵¹⁶ En sus palabras: “En otras palabras, las proposiciones de arte no son hechos sino lingüísticas en su carácter—es decir, no describen un comportamiento de lo físico o incluso objetos mentales; expresan definiciones de arte, o de las consecuencias formales de las definiciones de arte.” Joseph Kosuth, “Art after philosophy I and II” en Gregory Battcock, *Idea Art, Op. cit.*, p. 83

⁵¹⁷ Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, California: University of California Press, 2001, p. X

⁵¹⁸ Jacques Derrida, *De la gramatología, Op. cit.*, p. 14

con el nombre de escritura.⁵¹⁹ En este sentido, la obra vista, pensada, reflexionada como escritura convoca a una cita que inevitablemente habrá de transcurrir por los problemas del signo. El fenómeno de la exacerbación del signo dejó una huella -en el sentido derrideano- en la época modernista con secuelas rastreables en el campo de la estética. En el momento en que el medio funcionó como significante y signo a la vez, es decir, como último y único portador de la sensación o ese estado interior. Signo artístico, signo desbordado, la vanguardia del siglo XX fue por excelencia el síntoma estético de la inflación del signo en sí mismo, advirtiendo un efecto colateral en el argumento conceptualista del arte angloamericano de los años sesentas sobre el arte como continuidad de la vida.

8.1.2. ¿Teología y modernismo?: Una crisis sobre el “objeto de estudio”

En *De la gramatología*, Derrida realiza una tarea deconstructiva del signo evidenciando la historia de las ideas que, con argumentos metafísicos, han constituido dicho concepto.⁵²⁰ Determinado por la historia de la filosofía de la presencia, según Derrida, el signo ha encubierto por mucho tiempo sus raíces metafísico-teológicas. “El signo y la divinidad tienen el mismo lugar y el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica.”⁵²¹ Pero, ¿qué trascendencia podría tener esto para los discursos del arte?

Primero, que el arte -antes y después del arte conceptual- es por excelencia el lugar del signo. Segundo, que el medio ha ocupado -como ya se ha visto- según el corrimiento histórico, el lugar de significante y signo. Es decir, por momentos discursivos ha sido la “unidad contenedora” de la “esencia” de cada disciplina y, en otras unidades de discurso, ha

⁵¹⁹ *Idem.*

⁵²⁰ Cómo ya se ha señalado en los capítulos anteriores, los puntos señalados esbozan una matriz teórica, a la vez que exponen el “engaño” de la “historia de la verdad”: un logocentrismo que ha fundamentado la experiencia en la unidad indivisible del significado.

⁵²¹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op. cit.*, p. 20

sido un elemento más que desechar. Por tanto, la deconstrucción del término signo -como la ha hecho Derrida en *De la Gramatología*- permite poner a discusión las implicaciones de cada formación discursiva, la entrada en relación entre cada una de estas formaciones y, justamente, debido a su práctica discursiva particular, los juegos de los conceptos desarrollados hacia el campo de visibilidad. Tercero, que contrario a lo que normalmente se piensa sobre el trabajo de deconstrucción, i.e., como un ataque y una búsqueda de una contradicción que invalide cualquier empresa intelectual, el trabajo deconstructivo muestra el poder y la pertinencia que pueda tener un texto ya que deconstruye la filosofía en la que está implicado. Cuarto -y derivada del anterior-, podemos vislumbrar la trascendencia y la relación de un arte imbricado en “[...] un momento de la *economía* (es decir, de la “vida” de la “historia” o del “ser como relación a sí”).”⁵²² -en palabras de Derrida. De este modo, si el fundamento del signo pertenece a una época esencialmente teológica como lo señala Derrida, resultará de utilidad ver si es posible rastrear esto y vislumbrar algunas de sus consecuencias.

Por lo anterior, vale la pena, al menos, trazar con mayor detenimiento la relación entre el modernismo y su herencia en un concepto clave que, hasta ahora, ha sido señalado tan sólo de paso en esta investigación: el signo como epítome de un lenguaje de la representación. Insertar la noción de medio bajo esta lupa, resulta pertinente debido a que la construcción de la palabra misma expone implicaciones que afectan directamente los modos de la disertación artística.

⁵²² Esta cita continua: “ El privilegio de una foné que no depende de una elección que se hubiera podido evitar. [...] El sistema de “escucharse-hablar” a través de la substancia fónica- que se da como significante no-exterior, no-mundano, por tanto no empírico o no-contingente- ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, y ha producido también la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad, lo universal y lo no-universal, lo trascendental y lo empírico, etc.” Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les éditions de minuit, 1967, p.17

En 1977 y como respuesta a la crítica que elaboró Rosalind Krauss en *Passages in Modern Sculpture*⁵²³ (1977) Fried señalaba algo importante: “[...] no se trata de Greenberg o de mis escritos sobre la pintura y la escultura modernistas tanto, como del modernismo en sí mismo.”⁵²⁴ Desde la perspectiva de Fried, el modernismo era lo que necesitaba ser puesto sobre la mesa de disección. El historiador de arte detectaba claramente una crisis en la representación (*Manet's modernism*, 1996), que derivaba como consecuencia de la “sociedad del espectáculo”⁵²⁵. Ésta entendida como la vida bajo las condiciones del capitalismo mercantilista y en el surgimiento de nuevos modos de ocio, se había creado una distancia virtual entre el sujeto y “en un sentido, de sí mismo”. En esta misma discusión, haciendo referencia a T.J. Clark, Fried comentaba:

En la definición de T.J. Clark sobre el modernismo en *The Painting of Modern Life*, ésa distancia virtual se puede equiparar a una pérdida de la certidumbre sobre el mismo acto de representación.⁵²⁶

Esta misma percepción, según Fried, era compartida por Greenberg, quien detectaba una tensión entre “los medios materiales y la ilusión o parecido que se realizaba”.⁵²⁷ Ya se ha mencionado en otros momentos de esta tesis: era latente que una crisis en la representación abarcaba el periodo de las vanguardias de inicios del siglo XX. Pero esta cuestión sobre la teología implícita en los discursos del modernismo ¿podría ser detectada con igual facilidad?

⁵²³ La discusión que entabla David Carrier como enclave entre la noción post-mediática y el concepto de modernismo sitúa el diálogo que Fried sostuvo con Krauss a partir de *Passages in Modern Sculpture* (1977). La perspectiva que Krauss pretendía establecer sobre Fried como obscura y poco clara, provocó un rechazo de éste último hacia su postura. El primero reconocía la gran inversión que había realizado la autora construyendo el campo de visión. (David Carrier *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism* (2010), Praeger Publishers, USA, 2002.)

⁵²⁴ David Carrier, *Op. cit.*, p. 88

⁵²⁵ Michael Fried, *Manet's modernism, or, The face of painting in the 1860s*, Londres: The University Chicago Press, 1996, p.15

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ *Idem.*

David Carrier en su libro *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism* (2002) avanza la discusión en este sentido, haciendo hincapié en las ideas “francamente religiosas” con las que Fried comienza su famoso ensayo “Art and Objecthood”, es decir, llama la atención sobre lo que ya se ha señalado en esta tesis sobre Greenberg y el pensamiento teológico que resguardaban algunas de sus afirmaciones.⁵²⁸ Específicamente cuando en “Art and Objecthood” dice: “Somos literalistas la mayor parte de nuestras vidas. La presencia [presentness] es la gracia”.⁵²⁹ Carrier puntualiza sobre Fried:

Quando Fried distingue el arte que alcanza lo presente [presentness] de un trabajo literal “corrupto o pervertido por el teatro”, hace una distinción teológica. [...] Como Dios, el artista tradicional crea un mundo. Todo lo que importa está manifiesto.⁵³⁰

Pero, al reflexionar sobre la postura de Fried, Carrier pregunta “si no hay Dios, qué quedaría de esta cuasi-teología?”⁵³¹ En esta pregunta, al igual que en esta investigación, Carrier detecta y señala la importancia que ha tenido la inmediatez en el modernismo y la idealidad de que “todo quede manifiesto”. Pero, lejos de llevarlo al campo del logocentrismo como aquí se ha argumentado, Carrier lleva su reflexión a donde lo llevó Krauss. Es decir, en el argumento de la autora, si no hay Dios, entonces la presencia absoluta sería imposible de alcanzar y porque es imposible de alcanzar debería de haber algo que se esconde o

⁵²⁸ C.f. capítulo 3 de este trabajo se cita a Greenberg diciendo: “ El poeta o artista vanguardista intenta imitar a Dios creando algo válido solamente en sus propios términos en la manera en que la naturaleza misma es válida, en la manera en que el paisaje -no su pintura- es estéticamente válido: algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales.” Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, en *The collected ...*, Vol.I, *Op. Cit.*, p.1940, p. 8 A lo que Derrida respondería: “La “voz de la naturaleza”, la “santa voz de la naturaleza”, al confundirse con la inscripción y la prescripción divinas, hacen necesario volver permanentemente hacia ella, conversar con ella, dialogar entre sus signos, hablarse y responderse entre sus páginas.” Jacques Derrida, *De la gramatología*, *Op. cit.*, p. 25

⁵²⁹ Michael Fried en David Carrier, *Op. cit.*, p. 89

⁵³⁰ David Carrier, *Op. cit.*, p. 89

⁵³¹ *Idem.*

permanece oculto en la obra. Esto nos lleva a dos cuestiones, por un lado, de acuerdo con Carrier, a la misma Krauss no le pasó desapercibida la relación entre la teología y el modernismo. Y señalaba la exigencia de la pintura moderna al pedir al observador que “absorbiera” la obra con “[...] el tipo de inmediatez con el cual experimentamos nuestro estado interior”.⁵³² En este sentido y por otro lado, al rechazar el ideal de presencia absoluta [*presentness*] en Fried, Krauss aboga por el inconsciente de una obra de arte de la misma manera que una persona (*the optical unconscious*).⁵³³ Carrier refiere entonces a un punto que nos puede ayudar a establecer una liga con la segunda parte de este capítulo. Es decir, el pensamiento de Descartes -y evidentemente, su discurso es ante todo un testimonio de la presencia del ser consigo—. Pero para realizar esta vuelta primero es necesario dejar sentadas algunas hipótesis que se han elaborado a lo largo de estas páginas.

8.2. El poder de lo apotropaico⁵³⁴

Como se vio en los capítulos anteriores, las posibilidades de identificar ciertas nociones y problemas que surgen constantemente en las discusiones en torno al medio son amplias. No obstante, en el conjunto de reglas que caracterizan su práctica discursiva, un problema clave es el narcisismo. Éste permite establecer una relación de aproximación entre las superficies de las unidades discursivas presentadas. Por momentos incluso, parecería un *apriori*

⁵³² *Idem.*

⁵³³ En un camino que sitúa el discurso benjaminiano en torno al fascismo, las masas y el inconsciente freudiano en un posible acuerdo, Krauss sugiere un inconsciente que puede ser capturado por la cámara: “Mi propio uso del inconsciente óptico, como ha sido invocado en las páginas de este libro, es por tanto uno desde la perspectiva de Benjamin. Si puede ser hablado en este sentido como externalizado dentro del campo visual, es porque un grupo de artistas variado lo han hecho construyéndolo así, como una proyección del modo en que la visión humana puede ser pensada para que, menos que un maestro que todo lo que reconoce, en conflicto como lo está con aquello que es interno al organismo que lo hospeda.” (Rosalind Krauss, *The optical...*, *Op. cit.*, p. 179) Según Carrier, Krauss piensa que fue el formalismo, el actor que reprimió el hecho de que en la obra, hay una parte que permanece inconsciente.

⁵³⁴ C.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

histórico, entendido en su sentido foucaultiano como condición de realidad en una historia dada. En los discursos analizados, más allá de su primera acepción como un enamoramiento de sí mismo o una excesiva complacencia de las propias facultades, cuando se habla del narcisismo con respecto al medio, surge la contraparte de la moneda: como distracción, embelesamiento o anonadamiento, es decir, aparece en su implicación de estado enajenante. En un breve repaso, se puede citar por ejemplo, la postura de Manovich respecto a algunas instalaciones que se catalogarían “en su condición de activación del narcisismo” bajo ciertas acciones del usuario.⁵³⁵ Pero, específicamente, en el discurso de McLuhan, el medio funciona como una extensión del cuerpo y crea el efecto de narcosis.⁵³⁶ Una anestesia que se identifica como auto-amputación. Lejos de ser una supervaloración, el narcisismo implica un olvido o una reducción abrumadora. Se podría de hecho, entender como una falta de sí.⁵³⁷ En este sentido, creemos trascendente establecer una relación con la idea de la auto-castración (específicamente la lectura de la Medusa freudiana que realiza Derrida⁵³⁸). No obstante, este movimiento realizará por consecuencia una vuelta al problema de la *enargeia*.

Anteriormente, se indicó el nexos con el argumento derrideano y la lectura de Spivak en torno a la lógica de lo apotropaico (la magia que se produce en la auto-castración como defensa de un daño por venir).⁵³⁹ Pero también se ha realizado una breve disertación en torno a la castración, como “[...] el hecho constante de quitar lo innecesario, con la necesidad imperante de que hay algo que se experimenta como una falta, que produce angustia, [...que

⁵³⁵ C.f. Capítulo 6: “El cuerpo o la inmaterialidad del medio”

⁵³⁶ Al “[...] sentirse fascinado por cualquier extensión suya en cualquier material diferente de él [...] La imagen del joven [Narciso] es una autoamputación [...] que previene el reconocimiento de uno mismo” c.f. Capítulo 3: “El absoluto y la autorreferencialidad”

⁵³⁷ Aquí también podemos recordar el argumento de Fried en torno a la crisis en la representación derivada como consecuencia de la “sociedad del espectáculo”. Por el surgimiento de nuevos modos de ocio, se había creado una distancia virtual entre el sujeto y “en un sentido, de sí mismo”. c.f. Capítulo 6: “¿Teología y modernismo?: Una crisis sobre el objeto de estudio.”

⁵³⁸ C.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

⁵³⁹ c.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

protege, justamente] del peligro de castración”⁵⁴⁰ y que bien podría identificarse en el sentido de auto-amputación que menciona McLuhan. Aunque contrario a la narcosis, entendida como embotamiento de lo sentidos, la autocastración implica una reacción frente a la angustia, no podemos dejar de señalar que *médusée par ses propres signes* significa literalmente “anonadado [reducido a nada] por sus propios signos”⁵⁴¹. Derrida precisaba que el terror ante Medusa es, en tanto que está vinculado a la vista.⁵⁴² Una problemática planteada por Freud y que retoma igualmente Lacan. El discurso lacaniano -como se dijo- señala que ‘en el lugar del Otro’ “hay una problemática que es la producción de una imagen que se caracteriza por una falta”.⁵⁴³ Pero ¿es la falta real? Como se dijo, “en lo real no hay falta”. Debemos entonces por fuerza compartir el campo epistemológico del que parten los discursos del modernismo. Según Krauss y a diferencia de Greenberg, la cuestión no era romper las tradiciones sino ver la manera de extenderlas:

El pintor modernista busca descubrir no la esencia irreducible de toda la pintura sino más bien aquellas convenciones que, en un momento particular en la historia del arte, son capaces de establecer la identidad no trivial de su trabajo [...]⁵⁴⁴

Pero los errores en identificar la naturaleza del arte, llevarían por consecuencia errores en reconocer las convenciones. ¿Qué pasaría entonces con este programa de auto-consciencia cuando falla? El sujeto cartesiano siempre se verá imbricado en una lógica dualista que debe superar. Su pensamiento ubica la esencia de la mente como el pensamiento, la esencia de la

⁵⁴⁰ c.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

⁵⁴¹ Jacques Derrida, *Dissemination*, Espiral, España, 2007, p. xviii Anonadar es reducir a la nada, apocar, disminuir. En http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=narcosis Última visita Noviembre de 2011.

⁵⁴² Jacques Derrida, *Dissemination*, *Op. cit.*, p. 62

⁵⁴³ c.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

⁵⁴⁴ Rosalind Krauss en David Carrier, *Op. cit.*, p. 60

extensión del cuerpo. El sujeto cartesiano se convierte por tanto, en un nodo de lo-auto-presente y todo aquello que lo aleje de esta auto-suficiencia representará un conflicto. Hay entonces una cierta operación en el medio que tiende a reducir a nada a esta conciencia, que desarticula la posibilidad de identidad, que quiebra en el interior del nodo de lo-auto-presente. De hecho, es por este camino que somos arrojados a aquello que representa un problema, i.e., la *enargeia*. Un elemento del cuál el modernismo –movido por su herencia cartesiana– ha buscado desechar constantemente sin éxito. Como se vio, desde Lessing, la *enargeia* relacionada con la *phantasiae* era reprobada por sus efectos ilusionistas.⁵⁴⁵ Esta continua acción del modernismo de desecho de elementos es por un lado, la evidencia de que la función que efectúa el *parergon* es constituyente de la obra en tanto que activa o hace un llamamiento a la *enargeia*, es decir, es constituyente por su relación con la *enargeia*. Por otro y como consecuencia de lo anterior, ésta misma apotropia (*phantasiae*) responde a un paradigma de la obra. La *enargeia* estaba presente como *mythos* y producto de la *phantasiae* en su discurso. En este sentido, podemos sugerir que en el arte, la *enargeia* es un elemento constitutivo de la obra que queda activado sobre la base del medio como el poder apotropaico.

Para probar lo anterior es necesario reiterar la relación que existe entre el desecho de las convenciones del modernismo y lo apotropaico. Una relación que se establece como un movimiento de auto-castración (auto-amputamiento) y la “lógica paradójica” de lo apotropaico –como la *enargeia* (en el sentido de Lessing) y su poder fantasmático (en el sentido de la Medusa freudiana)– un poder que reside no sólo en la anticipación sino en la renuncia anticipada, convirtiéndose “[...] en algo representativo del todo (*whole*) mientras que el *todo*

⁵⁴⁵ C.f. Capítulo 2: “Lo pintoresco, el poder de la *enargeia*”

queda oculto y protegido cuidadosamente del daño por venir.”⁵⁴⁶ Pero una vez establecida esta relación, vale la pena formular la siguiente pregunta ¿qué sería ese todo que queda oculto y protegido? ¿Podría tal vez ser ese nodo de lo-auto-presente? Ya se ha elaborado que en la falta del *ergon*, juega su rol la *energeia* como pura energía y ficción teórica. ¿Podría ser ese todo el *ergon*? o ¿podría ser que lo que se protegía y no se deseaba mostrar es justamente la falta del *ergon*? Como se formuló, en la arquitectura deconstructiva no hay *ergon* sin *parergon*. Pero entonces, si hemos hablado de una “autocrítica” eliminadora (como auto-conciencia) que consistía en detectar lo innecesario para desprenderlo, removerlo, o supeditarlo (*aufheben*) a la totalidad de la obra ¿realmente es posible deshacerse del *parergon*? Nuevamente, la respuesta es la misma, el *parergon* es parte constituyente del *ergon*.

Esta aparente antinomia nos permite hacer un paréntesis para traer a cuenta lo que denominamos como la metáfora del síntoma del habla reprimida. Ésta se construyó a partir de la detección de un giro que efectuaba el discurso greenbergiano para eludir el movimiento de significación -explicado en esta investigación en el marco de la teoría deconstructiva—⁵⁴⁷ y lograr la inmediatez del medio. Como se vio, la lógica del discurso greenbergiano realizó “[...] un esfuerzo por eliminar la diferencia que supone el signo como representante en la ausencia de la cosa misma [...]”.⁵⁴⁸ Lo que evitaba que la obra quedara en un estado de secundariedad, derivación o mediación.⁵⁴⁹ Visto como un aspecto negativo por el crítico, la eliminación del lenguaje aseguraba la opacidad del medio. O dicho de otra manera, la opacidad del medio, en

⁵⁴⁶ C.f. Capítulo 5: “Lo heterogéneo”

⁵⁴⁷ En las páginas anteriores se elaboró una relación con lo que Derrida denomina el movimiento de significación, i.e., la sustitución del signo por la cosa misma. c.f. Capítulo 2: Momento 1: “Lo inmediato”

⁵⁴⁸ C.f. Capítulo 2: “El síntoma del habla reprimida”

⁵⁴⁹ Se citaba por ejemplo, la comparación entre escritura y pintura como una amenaza por suponer el desplazamiento de la presencia en el discurso socrático. C.f. Capítulo 2: “Momento 1: Lo inmediato”

la lógica argumentativa greenbergiana, garantizaba la pura sensación, lo inmediato. Con esto en mano se puede establecer una relación entre el lugar que ocupó el lenguaje en el discurso greenbergiano, y el lugar que ocupara el detalle en el discurso de Morris.⁵⁵⁰ A ambos elementos se les pensó como lo que debía de estar fuera de la obra. El lenguaje fue visto como algo removible. No obstante, tangencialmente -e independientemente de lo que se desechara en cada momento discursivo- a cada eliminación y sus razones (a su crítica, a la presentación de la conciencia, al testimonio que validaba el juicio) correspondía -en una lógica inversamente proporcional- un aumento en el discurso alrededor de la obra. De aquí que se desarrollara la idea de un discurso reprimido, i.e., el síntoma del habla reprimida. Frente a esto, se construyó un argumento que planteaba la posibilidad de pensar el *parergon* como una función (estructura adjetivante⁵⁵¹) activada por el cruce de diferentes objetos del discurso.⁵⁵² En este sentido, se abría la posibilidad de pensar el medio como función *parergonal* y sugerir movimientos que permitían realizar un corrimiento del medio al discurso; donde el medio en ciertas unidades discursivas fue considerado como la teoría que circundaba la obra⁵⁵³; o en otras, se pensó como algo a ser desechado.⁵⁵⁴ El medio cumplía entonces las funciones del *parergon*. Así que nuevamente, se puede reformular el problema: si, aparentemente, en

⁵⁵⁰ C.f. Capítulo 5: “El detalle”. Vale la pena mencionar aquí que, como se vio, la supresión del lenguaje no fue posible: una circunstancia que el mismo De Duve en *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Massachusetts, 1997 (C.f. capítulo 4: “El medio es el mensaje”) señalaba respecto al fracaso del desecho de *ut pictura poiesis*. Igualmente, la eliminación del detalle tampoco produjo lo que Morris hubiera pensado, a decir, el encuentro con el objeto total. Como se vio (c.f. Capítulo 5: “El detalle”) la objetualidad pronto se topó con el ambiente y el ideal del aislamiento de la obra se vio frustrado.

⁵⁵¹ C.f. Capítulo 5

⁵⁵² Lo que en términos derrideanos permitiría la *différance* y que implica una idea del parergon que lo hace ser “[...] ni simplemente activo ni simplemente pasivo, anunciando o más bien recordando algo como una voz media, diciendo una operación que no es una operación, una operación que no puede ser concebida ni como pasión ni como la acción de un sujeto sobre un objeto, o sobre la base de las categorías de agente o paciente, ni tampoco sobre la base de, ni de movimiento hacia cualquiera de estos términos.” Jaques Derrida, *La différance*, *Op. cit.*, p. 5

⁵⁵³ Por ejemplo en la noción de objetualidad en el Minimalismo: “[...] la Totalidad - the whole- como noción sería el medio en su fase Minimalista.” C.f. Capítulo 5: “La Totalidad: medio y mensaje”

⁵⁵⁴ C.f. Capítulo 3: “Kandinsky”

algunas unidades discursivas todo podía ser eliminado. ¿qué es lo que se protegía con tal fuerza apotropaica? o ¿realmente todo podía ser eliminado? ¿Qué quedaba de esta continua eliminación? Como se ha visto, el modernismo se caracterizó por la elaboración de un esquema de auto-crítica (consciencia) que definía qué era y qué no era “esencial” a la obra. No obstante este movimiento arrojó a la obra en un callejón sin salida, en el que -en tanto que *ergon*- estaba sujeta a una continua revisión (conciencia, examen crítico, presentación de verdad) que la obliga a dar cuenta de sí misma. Si se analiza con cuidado, es evidente que las nociones de *totalidad* y *completitud* minimalistas o la idea de la presencia absoluta greenbergiana estaban en caminadas a cubrir la falta del *ergon*, a la negación de su constitutiva ausencia. La auto-consciencia le exigía a la obra, hacer entrega de su falta (de la ausencia del *ergon*). De ahí su relación con el poder apotropaico. Pero no sólo esto, lo que se ha “despegado” (*dettached*) de la obra en su calidad de contingente ha sido en cierto sentido, pasado a la maquinaria de eliminación en tanto que es descubierto tras su gasto energético. Tras la liberación mágica del arte la obra se auto-protege de su falta, su imposibilidad de ser total o pura sensación porque como se vio, la obra necesita de su lenguaje. En éste último, descansa su poder en tanto que *enargeia* pero igualmente es lo que la hace inestable, ambigua, inaprensible, heterogénea. Un ejercicio que poco a poco se va despojando de todo aquello de lo que se puede despojar hasta quedarse tan sólo con su magia.

Una tesis que se elabora en *La vérité en peinture* aborda esta misma situación desde la perspectiva de que la falta pueda con-formar el marco de la teoría.⁵⁵⁵ El *discurso del marco*⁵⁵⁶ está constituido por el discurso de la crítica, contenido en una idealidad, que es el de la

⁵⁵⁵ Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op. cit.*, p. 50

⁵⁵⁶ Jaques Derrida, *La vérité...*, *Op. cit.*, p. 53

verdad.⁵⁵⁷ Un desplazamiento que promete la recuperación del *eidos* en el *telos* y del lenguaje en el saber. En el campo del logocentrismo y en la orientación de la ciencia hacia la apropiación de la verdad, de la historia como unidad de un devenir.⁵⁵⁸ Podemos así aventurar que la falta del *ergon* ha discurrido entre la *istoría* y la *episteme*, es decir, “fuera” de la obra pero siendo parte constitutiva de ésta. Este conocimiento ha quedado sustentado en la construcción de la crítica avalado por dos aspectos importantes: por un lado, se sustenta en la idea del sentido común y por otro, en el ejercicio de la autoconciencia. No obstante, Derrida señala a este “sentido común” como un elemento que al mismo tiempo retiene el análisis del juicio a la vez que “[...] asegura la complicidad de un discurso moral y de un culturalismo empírico”.⁵⁵⁹

Se puede repensar lo que se ha propuesto para dar un paso más: en el habla reprimida anida la idealidad de la presentación de la conciencia. En el camino de la obra de arte hacia el encuentro consigo -derivada como un ejercicio de autocrítica- esta *habla reprimida* no sólo ha funcionado como *parergon* -como ya se apuntó-; sino también, al ser falta del *ergon*, el habla reprimida como intencionalidad queda expuesta por la autoconciencia. Un trabajo de estructuración del acto del que habla. He ahí el derecho natural de la autodeterminación inaugurado en la edad moderna. Yo soy “quiere-decir”, yo expreso.⁵⁶⁰ Al funcionar como tal, el *habla reprimida* viene a comportarse aquí como ausencia que es. Pero a final de cuentas, es la que posibilitará el sentido de la obra, el efecto del *ergon*. No obstante, esta conciencia se

⁵⁵⁷ Donde “[...] el auténtico querer decir es el querer decir-verdadero.” Jaques Derrida, *La voz y el fenómeno*, *Op. cit.*, p. 6

⁵⁵⁸ No es que la conciencia ya no sea fundamento de la crítica, sino que es necesario asumir que en el discurso: “[...] la historia de la presencia está cerrada, pues <<historia>> jamás ha querido decir otra cosa que esto: presentación (Gegenwärtigung) del ser, producción y recogimiento del ente en la presentación como saber y dominación.” *Ibid.*, p. 8

⁵⁵⁹ Jaques Derrida, *La vérité..*, *Op. cit.*, p. 42

⁵⁶⁰ “... el ser como presencia: proximidad absoluta de la identidad consigo, estar-delante del objeto disponible para la repetición...”. Jaques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Cap VII: “El suplemento de origen”, p. 6

ha encargado de desarrollar su protección como *apotrope*, protege de lo heterogéneo que hay en la obra en-pro-de-un-sentido-común (*sensus comunis*)⁵⁶¹. El discurso de la auto-renuncia ha mantenido la posibilidad de pensar en una unidad, en una totalidad frente a una *diferancia* amenazante. Como lo explicarían Paul Fletcher y Arthur Bradley en su libro *The politics to come: power, modernity and the messianic*, el:

[...] encuentro violento de lo heterogéneo y lo heterodoxo en esta fatídica coyuntura de política y teología siempre engendra por tanto un espacio en el cual algo inquietante podría presentarse.⁵⁶²

Surge entonces un dato importante, la auto-castración que es en realidad un “simulacro y violencia antes de la causa” no es otra cosa sino una respuesta frente a la hetero-afección. La incertidumbre de la falta se experimenta frente al hecho de que el lenguaje separado como *habla reprimida*, como suceso simultáneamente presente y ausente en la obra, como *parergon*, se encuentra desplazado de la presencia del *ergon*. Es la encarnación del mito socrático y la amenaza del regalo de Theuth.⁵⁶³ Pero igualmente, al estar alejada de su origen, se presenta como cuestionamiento del orden del rey, adquiriendo su posibilidad como subversión. El soberano tiene la autoridad en tanto que su habla no sea diseminada. Mientras no se disperse para disolverse en el olvido y la hetero-afección. Un poder que el discurso modernista buscó conservar de muchas maneras, entre ellas, mediante el llamamiento a su inmediatez. Así, la obra, en tanto máscara y simulacro, activa la hetero-afección que hay en

⁵⁶¹ Ahora podemos de hecho, entender la eliminación del detalle en el Minimalismo. El detalle es el índice por excelencia de la alteridad, de lo heterogéneo, de la especificidad que en nada apunta al sentido común. Donde las nociones de totalidad, universalidad y completitud son epítome del *sensus-comunis*.

⁵⁶² Paul Fletcher, Arthur Bradley, *The politics to come: power, modernity and the messianic*, Londres: Continuum International Publishing Group, 2010, p. 196

⁵⁶³ Cf. Capítulo 2: “Momento 2: Lo inmediato”

ella. ¿Qué le pasa a la crítica, al discurso artístico cuando la conciencia ya no es su fundamento?

Ahora podemos señalar que la *falta* lanza a la obra al borde de lo político. En *La ruina de Kasch*, Roberto Calasso indica que el fin del antiguo orden estuvo marcado por el abandono del acto en pro del pensamiento. Ahora todo es un juego de representación. El camino de la conciencia queda entonces relacionado con lo esotérico y el del acto con lo exotérico. Mientras que lo exotérico, el acto como sacrificio, produce significado y sentido, el pensamiento es la narración esotérica. Pensar significa construir el discurso del acto. Pensar se convierte entonces en el acto político porque conlleva el movimiento de todo signo, confirma la falta, pone a prueba el poder del soberano. Pero hay una reserva, una ausencia, una falta, un vacío, en la medida en que una palabra nunca dice todo lo que puede decir, siempre guarda un secreto. En palabras de Calasso:

Así, en todas sus convulsiones, en sus pretensiones de autonomía, en su gesto imperioso y vacilante, <<lo que nosotros llamamos el moderno “individuo-en-el-mundo” lleva en sí mismo oculto en su constitución interna, un elemento no percibido pero esencial de extramundinidad>>. Sin embargo, todo se produce como si ese cristal cegador, esa almendra garrapiñada en la psique no subsistiera. *Graceum est, non legitur*, pero esa lengua que no se lee es la lengua que actúa.⁵⁶⁴

Lo político es lo que realmente se vincula al eco, es una reminiscencia, anida desde la lejanía -como ya se vio- a modo de función del *parergon*, la falta del *ergon*. Una temporalidad definida por memoria en tránsito, lo que adviene *extante*, sacado, movilizad, des-colocado.

⁵⁶⁴ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 61-62

Por ello, la discusión del medio, más allá de toda formalidad, ha sido crucial en el campo de la política del arte. Porque en éste juego de reglas, ha surgido el juego de las ceremonias, lo que ya se ha mencionado como el juego de la sustitución, el lenguaje de la obra i.e., la política del *ergon*. Así, la *enargeia* ha representado el estorbo toda vez que ya ha arrojado su sentido en el poder de fascinación de lo político como lejanía y queda confrontada por la rendición de cuentas más allá del esoterismo. Estas reglas de formación han sido las encargadas de ejecutar un ejercicio de sobrevivencia a la Talleyrand⁵⁶⁵ -por excelencia, el maestro de ceremonias. En el discurso del medio ha residido el poder del *ergon*. El poder es la eficacia de la sustitución pues genera realidad. Una realidad que será siempre representada.

- La sangre nunca ha sido parte de la historia. Sólo queda la palabra.

⁵⁶⁵ Charles Maurice de Talleyrand-Périgord es retomado por Calasso como la figura de la política francesa del siglo XIX como el gran maestro de ceremonias.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, realizar un análisis sobre la epistemología de la noción de medio no es una tarea sencilla y requiere de la necesidad de seguir profundizando en el tema. No obstante, tenemos la seguridad de que lo propuesto aquí colabora aunque sea de manera discreta en el diálogo que se ha establecido entre los distintos actores. Como se dijo al inicio, lejos de establecer una continuidad entre las formaciones discursivas, aquí se procuró -en un sentido muy coloquial- entrever aquello que los autores no dicen pero que puede ser rastreable en sus escritos. Buscamos extraer la relación que podía establecerse entre las superficies de los textos. O dicho de otro modo, intentamos encontrar puntos de coincidencia que permitieran voltear, trastornar, trastocar las reglas establecidas en la historia de la noción de medio para establecer relaciones que aún no han sido del todo formuladas.

Uno de los resultados que ha ofrecido esta investigación es la posibilidad de tratar la discusión de la noción de medio como signo, como movimiento de mediación. Es decir, como representante, por decirlo de algún modo, de un contenido (idealidad) ausente en la obra. Lo que hemos señalado como una falta del *ergon*. Para ello, por un lado, colocamos en la centralidad del problema el discurso. Lo que denominamos como formación discursiva. Un cúmulo de intercambios, dialécticas (negativas, a veces) en la construcción de la noción de medio que con el discurrir de diálogos parece haber conformado una tradición y una historia. Pero por otro lado, advertimos que el desplazamiento que ha tenido el discurso como problema principal, ha conllevado a manifestar algo que adjetivamos metafóricamente como “el síntoma del habla reprimida”. El discurso como categoría que da forma y dota de sentido el

acontecimiento artístico ha ocupado un lugar tangencial. En este sentido, nos hemos ocupado de mostrar que este discurso ha hecho las veces de *parergon* (en el sentido derrideano). Así, hemos intentado recuperar la centralidad de las formaciones discursivas y por ello hemos sumado las operaciones de otros teóricos como la noción del poder apotropaico de las artes (en el sentido spivakiano). Es decir, hemos propuesto que el ejercicio autoreflexivo del modernismo, busca disminuir la angustia de la falta en la imagen (en el sentido lacaniano y groysiano). Hemos pues, detectado a “un fantasma” que asedia a la obra continuamente. La obra queda propuesta entonces como una que puede ser pensada y considerada en relación a su magia. O más exactamente a su falta de magia.

En otro sentido, esta revisión del discurso del medio ha permitido detectar problemas de fondo y observar las construcciones del conocimiento sobre las cuales se han basado los argumentos realizados en torno a éste. Para resumir un poco lo que se avanzó en este trabajo, podemos hacer un ejercicio que nos permita detectar otra de sus contribuciones. Por ejemplo, el señalamiento de una serie de problemas que pueden ser extraídos de la formación discursiva de la noción de medio del modernismo. Es decir, las nociones conocidas de autonomía, de totalidad, de universalidad, del desecho de las convenciones, del mutismo del modernismo y los problemas imbricados en su idealismo, etc. Este trabajo por tanto, hace una especie de resumen y detección de los “meollos” en los que han sido puestas a prueba las efectividades de la obra -qué tanto una obra es verdadera, válida, tiene calidad, representa un progreso, etc. Pero hay otras perspectivas que hasta ahora, no habían sido tan discutidas, tales como la posibilidad de pensar la conciencia como un programa en el sentido adorniano o la trascendencia que tuvo en los discursos la presencia total (*presentness*), o las problemáticas derivadas entorno a las nociones de lo mediado/inmediato o la idea de

inmediatez como una valoración de calidad, etc. En este sentido, aquí se ha buscado hacer otra aportación. Es decir, intentar colocar los problemas en nuevos centros de discusiones, bajo otras tonalidades teóricas y en articulaciones epistemológicas que desmontan lo dicho en nuevas unidades. Como se ha visto, la posibilidad de desestabilizar la estructura de las construcciones particulares de medio, puede traer grandes dilemas. Tan es así que en este trabajo también hay nuevos problemas que pertenecen a las discusiones de los nuevos medios y que, no obstante, son parte de la formación de reglas discursivas; tales como la de lo mismo diferente (*self-differing*), el cuerpo como parte de un sistema tecnificado, la noción de *techne*, las posibilidades de la escritura y la virtualidad, etc. Finalmente, estamos seguros de que surgieron nociones que pueden dar fondo a algunos de estos problemas como la idea de autocastración, el poder de lo apotropáico, la del *parergon* como estructura adjetivante, la hetero-afección en su coyuntura política y teológica, etc.

Analizar la formación de los discursos en torno al problema del medio nos ha permitido además observar, que el discurso como contraparte de la obra, tiende a intensificarse en tanto que, a ésta última, se le somete a dar cuenta de los idealismos instaurados en el primero. Por ello, recuperamos la importancia del medio como la arena de las discusiones más acaloradas en torno a la “verdad” de la obra. Como ya se ha visto, el medio ha transmutado en discurso quedando como *parergon* asido con fuerza de su centro (la obra). Entre los pliegues de los discursos se ha pretendido resguardar la legitimidad de origen, como la voz del soberano. Thamus se siente amenazado frente a la escritura y Platón habrá de recordarnos que la pintura tiene igualmente esta fuerza tecnológica de poner en disputa la verdad. Tan ha sido así, que hemos procurado hacer hincapié en las exigencias de hacer hablar a la obra bajo la tradición del discurso del medio. Y en este mismo sentido, es que este trabajo tiene su eco en

el cruce de lo tecnológico y lo público. Es decir, entender que las discusiones sobre el medio han tenido antes que nada la tarea de establecer límites; nos permite entrever, en el campo de lo artístico, la tendencia de la filosofía tradicional -usada como base de la construcción de sus discursos- de buscar verdades últimas. Esto sin duda ha minimizado la frontera como contingencia y en tanto aparente conocimiento infalible ha negado el potencial de inestabilidad intrínseca a ésta. Por tanto una de las preguntas más importantes, sin contestar en este trabajo podría ser formulada como sigue: ¿A qué nos suscribimos y de qué nos hacemos responsables cuando aceptamos uno y otro campo mediático? Pero también habría que pensar, ¿cómo puede pensarse el medio en su ambigüedad estructural, es decir, políticamente? ¿qué identidades han protegido la construcción de estas fronteras mediáticas? ¿cómo se han establecido los interiores, las homogeneidades y las heterogeneidades? ¿qué huellas silenciosas podemos seguir rastreando en las totalidades encargadas de ejecutar sus exclusiones? ¿cuáles han sido las condiciones de hacer uso de la palabra en el campo mediático o tele-tecnológico? ¿cómo se ha hecho uso -y se continúa haciendo uso- del capital político que emana de la práctica artística?

Así pues, las conclusiones de esta investigación, más que aspirar a redondear, clausurar o responder a las interrogaciones formuladas a lo largo de sus páginas, debe continuar elaborando preguntas y esbozando ciertos cuestionamientos que nos permitan dilucidar la trascendencia de sus operaciones. Lo que permite pues, el tipo de intervenciones que se ha procurado realizar aquí, es la posibilidad de “destotalizar las totalidades” cerradas con la idea de marcar, señalar, asegurar, rescatar, la diferenciación contenida en su supuesta interioridad. El enfrentamiento de estas unidades fronterizas a su exclusión permitirá en última instancia transformar las identidades y las bien acomodadas maneras de pensar.

Bibliografía

- ADAMSON Walter L., *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance To Commodity Culture In Europe*, Los Ángeles University Of California Press, Berkley, 2007.
- ADORNO Theodor, *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1980.
- ALBERRO & NORVELL, *Recording conceptual art*, Londres: University California Press, 2001
- ANDERSON T. (ed.), *Malevich: Essays on art*, vol.1, Copenague, 1969.
- ANDRÉ Carl y MEYER James, *Cuts: texts 1959-2004*, Massachusets: Massachusets Institute of Technology, 2005.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Ciudad de México: Colofón Biblioteca Nueva, 2001.
- _____, *Física* tr. Ute Schmidt, UNAM, México, 2005
- ARMAN Yves, *Marcel Duchamp: Plays and Wins, Joue et Gagne*, París: MARVAL, 1984.
- D. ATTRIDGE, BENNINGTON y R. YOUNG (eds.) *Post- Structuralism and the question of history*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- BABBITT Irving, *The New Laokoon, An Essay On The Confusión Of The Arts*, Londres: Houghton Mifflin, 1910.
- BATTCKOCK Gregory, *Minimal Art: A critical anthology*, Berkeley: Universidad de California, 1995.
- BLOTKAMP Carel, *Mondrian: The Art of Destruction*, Londres: Reaktion Books Ltd., 1994.
- BRUCE Vicki, GREEN Patrick R., GEORGESON Mark A., *Visual perception: Physiology, psychology and ecology*, Psychology Press, Nueva York, 2003.
- CAGE, John, *Conferencias y escritos*, Madrid: Ardora, 2002.
- _____, *Color and meaning: art, science, and symbolism*, California: University of California Press, 2009
- CALASSO Roberto, *La ruina de Kasch*, Barcelona: Anagrama, , 2001
- CARRIER David, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, Westport: Praeger Publishers, 2010.

- CLARK T. J., *The painting of modern life : Paris in the art of manet and his followers*, London: Thames and Hudson, 1990.
- CONRON John, *American picturesque*, Pensilvania: The Pennsylvania State University, 2000.
- CRAVEN David, Brian Winkenweder, *Dialectical Conversions: Donald Kuspit's Art Criticism*, Liverpool: Liverpool University Press, 2011.
- CROW Thomas, *Modern art in the common culture*, Londres: Yale University Press, 1998.
- CRONE Rainer, David Moos, *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Londres: Reaktion Books Ltd., 1991.
- DERRIDA Jacques, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 7a. ed., 2003.
- _____, *La verité en peinture*, Paris: Champs Flammarion, 2005.
- _____, *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1998.
- _____, *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982
- _____, *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-textos, 1992.
- _____, STIEGLER Bernard, *Echographies of the Television. Filmed Interviews*, Cornwall, Polity Press, 2002.
- De DUVE Thierry, *Kant after Duchamp*, Massachusetts: October, 1996.
- _____, *Clement Greenberg entre líneas*, Madrid: Colección Inéditos de Arte #1, 1996.
- DUNNE Joseph, *Back to the Rough ground: 'Phronesis' and 'Techne' in Modern Philosophy and in Aristotle*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1993.
- EDEN Gibson Ann, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Heaven and London: Yale University Press, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- _____, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 1997.
- _____, *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1991.

- FRIED Michael, *Art And Objecthood: Essays And Reviews*, Chicago: The University Of Chicago Press, 1998.
- _____, *Manet's modernism, or, The face of painting in the 1860s*, Londres: The University Chicago Press, 1996.
- FASCINA Francis, *Pollok and after: The critical debate*, New York: Routledge, 2000.
- FLETCHER PAUL, BRADLEY Arthur, *The Politics To Come: Power, Modernity And The Messianic*, Londres: Continuum International Publishing Group, 2010.
- FOSTER Hal, *The return of the real*, Massachusetts: The MIT Press, Institute of Technology, 1996.
- GANE Mike, *Ideological Representation And Power In Social Relations: Literary And Power Social Relations*, Londres: Routledge, 1989
- GEBAUER G. & Wulf Ch., *Mimesis: Culture, Art, Society*, California: University California Press, 1995.
- GLASER Bruce, *Minimal Art: A critical anthology*, California: Gregory Battcock, Berkeley, 1995.
- GODOY Jack, *The domestication of the savage mind*, New York: Cambridge University Press, 1990.
- GOETHE, *Theory of colours*, Massachusetts: MIT Press paperback, 1970.
- GONZÁLEZ Laura, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2005.
- GRAHAM Beryl y COOK Sarah, *Rethinking curating; Art after new media*, Massachusetts: The MIT Press, 2010.
- GREENBERG Clement, *Late writings*, Minneapolis: University of Minnesota, 2003.
- _____, *Arte y Cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____, *The collected essays and criticism*, Vol. 1, 2, 3 y 4, Chicago: University Chicago Press, 1986.
- _____, *Homemade esthetics: observations on art and taste*, Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- HABERMAS, *The Philosophical Discourse Of Modernity. Twelve Lectures*, Londres: Polity Press, 1998.

- HANSEN Mark, *New philosophy for new media*, Londres: The MIT Press, 2004.
- _____, *Embodying technesis: technology beyond writing*, Michigan, University of Michigan Press, 2000
- HARRIS Jonathan, *Writing back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, Ed. Routledge, New York, 2005.
- HARRISON Ch. & WOOD P., *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- HOLTZMAN Harry, JAMES Martin S. (ed.), *The new art- The new Life: The collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: Da Capo, 1986.
- KANDINSKY Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, Ciudad de México: Ed. Colofón, 2006.
- _____, *Punto y línea sobre el plano*, Buenos Aires: Andrómeda, 2007.
- KANT Imanuel, *Crítica del juicio*, Librerías de Francisco Iravedra, Madrid, 2007.
- KAPROW Allan, *Essays on the blurring of art and life*, Londres: University California Press, 2003.
- KAYE Nick, *Multi-media:video-installation-performance*, Nueva York: Routledge, 2007
- KRÄMER Herausgegeben, *Medien Computer Realität*, Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- _____, *Was ist ein Medium?*, Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- KRAUSS Rosalind, *A voyage in the North Sea: Post-medium condition*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- _____, *The Optical Unconscious*, Massachusetts, The MIT Press, 1993
- LACAN Jacques, *El seminario de Jacques Lacan. La Angustia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LAMARCHE Pierre, SHERMAN David, ROSENKRANTZ Max, *Reading Negri*, Chicago, Carus Publishing Company, 2011.
- LANE Michael, *Introduction to Structuralism*, Nueva York: Basic Books, 1970.
- LASH Scott, LURY Celia, *Global culture industry: the mediation of things*, Malden, Polity Press, 2007.

- LESSING Gotthold Ephraim, *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, London: Blackwood and sons, 1853.
- _____, *Laoconte*, México: UNAM, 1960.
- LIPPARD Lucy, *Six years: The dematerialization of the ar object from 1966 to 1972*, California: Univesity California Press, 1997.
- LUCIE-SMITH Edward, *Movements in art since 1945: Issues and concepts*, Nueva York: Thames and Hudson, 3rd ed., 1995.
- LUHMANN Niklas, *The reality of the mass media*, California: Stanford University Press, 2000.
- MANOVICH Lev, *The language of new media*, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- MALEVICH Kasimir, *Essays on Art: 1915-1928*, Vol.1 Borgen: University of Michigan, 1968.
- MANOVICH Lev, *The Language of the New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- MCLUHAN Marshall, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Bolsillo Paidós, 2009.
- _____, *El medio es el masaje: un inventario de efectos*, Barcelona: Paidós Studio, 1998.
- MCNAMARA Andrew, *An Apprehensive Aesthetic: The Legacy Of Modernist Culture*, Bern, Peter Lang AG, 2009.
- MENKE, Christoph *The Sovereignty Of Art*, Massachusetts, The Mit Press, 1999.
- MEYER James, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, Londres: Yale University Press, 2001.
- MONDRIAN Piet, *The new art- The new Life: The collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: Da Capo, 1993.
- _____, *Plastic Art & Pure Plastic Art: and other essays, 1941-1943*, New York: Wittenborn, Schultz, 1951.
- _____, *The new art- The new Life: The collected Writings of Piet Mondrian*, London: Thames and Hudson, 1987.

- MORRIS Adalaide, *New media poetics : contexts, technotexts, and theories*, Massachussetts: MIT Press, 2006.
- MUNK Reiner, *Hermann Cohen's critical idealism*, Dordrecht: Springer, 2005.
- NEWMAN & BIRD, *Rewriting conceptual art*, Londres: Reaktion Books, 1999.
- PLETT Heinrich F., *Rethoric and Renaissance culture*, Berlin, De Gruyter, 2004
- REYNOLDS Dee, *Symbolist aesthetics and early abstract art: sites of imaginary space*, New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2000.
- ROBINSON Forrest G., *The Shape of Things Known: Sidney's Apology in Its Philosophical Tradition*, Cambridge: Harvard University, 1972.
- ROMERO Dolores, BHABHA Homi K., Grupo de Investigación LEETHI, *Naciones literarias*, Barcelona: Anthropos, 2006.
- ROTHKO Mark, *The artist's reality: philosophies of art*, New Heaven and London: Yale University Press, 2004.
- ROSS Stephen (ed.), *Modernism and theory: a critical debate*, Nueva York: Routledge, 2009.
- SCHEUNEMANN Dietrich (ed.), *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Critical Studies*, Rodopi, Nueva York, 2005.
- SEUPHOR Michel, *Piet Mondrian*, New York: Libr. Séguier, 1956.
- SHAPIRO Meyer, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Second International Colloquium on Semiotics*, Kazimierz, Poland, September 1966.
- SHORT Christopher, *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: The quest for synthesis*, Bern: Peter Lang AG, 2009.
- STRICKLAND Edward, *Minimalism: Origins*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- TOSCANO Javier, *La memoria y el código. Acceso y limitaciones de la producción de sentido en la era digital*, Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2007.
- WOOD, FRASCINA et all., *Modernism in dispute: Art since the forties*, Londres: The Open University, Yale University Press, 1993.

- WALLENSTEIN Sven-Olov, *Essays, Lectures*, Estocolmo: Axl Books, 2007.
- WEBER Samuel, CHOLODENKO Alan, *Mass mediauras: form, technics, media*, California: Stanford University Press, 1996
- _____, Alan CHOLODENKO, *Mass mediauras: form, technics, media*, California: Stanford University Press, 1996.
- WOLHEIM, Richard, *Art and its objects*, Cambridge: University of Cambridge, 1992.
- ZADOVA A. Larisa, *Malevich Suprematism and Revoluton in Russian Art 1910-1920*, Londres.

Revistas

- *Art News*, Número 51, Vol. 8, Diciembre 1952.
- *Art Journal*, Vol. 35, No. 1, Autumn, 1975.
- *Canadian Review of Comparative Literature*, Montreal: McGill University, Spring Time 1981.
- *Critical Inquiry*, vol. 7, No. 1 On Narrative, Autumn, The University of Chicago Press, 1980.
- *Diacritics*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 20, No. 1, Spring, 1990.
- *Journal of the Theoretical Humanities*, Volume 7, Number 1, Abril 2002.
- *October: the second decade, 1986-1996*, Massachusetts: MIT, 1997.
- *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 21, No. 2, 1998.
- *Possibilities*. Invierno 1947 -1948.
- *Revista de mujeres y textualidad*, nº 13, Barcelona, 2007.
- *Theory, Culture & Society*, Los Angeles: SAGE, Vol. 28(2), London, New Delhi y Singapore, 2011.

Catálogos de exhibiciones

- *Twenty-five years of American painting, 1948-1973: Exhibition held at, March 6-April 22, 1973, Iowa: University of Virginia, 1973.*
- *Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York, 1971.

Páginas de internet

- Derrida en Castellano <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/fragasso.htm>
- *Diccionario de la Real Academia Española* <http://www.rae.es/rae.html>.
- Le Dictionnaire <http://www.le-dictionnaire.com>
- Site Magazine www.sitemagazine.net.
- Ubu Web <http://www.ubu.com/film/kren.html>
- *Webster Dictionary* <http://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>
- Word Reference <http://www.wordreference.com>