

TRANSFERENCIA Y TRANSPARENCIA DE LA IMAGEN ARTÍSTICA*

Josu Larrañaga Altuna**
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La imagen artística plantea una contradicción básica entre su cuerpo, su conformación como imagen, la materialidad o inmaterialidad que le caracteriza en cada caso y que se traduce en una cierta presencia, por un lado, y su retirada, la transparencia derivada de su condición de dispositivo de mediación que remite al espectador a un ámbito de sentido, por otro. La condición propia de la imagen que trabaja en el arte es la de resistirse a ser atrapada por sus características morfológicas, en abierta confrontación en este sentido, con una propuesta social que pretende afirmarse en ellas.

PALABRAS CLAVE: obra de arte, visión, intención, pintura, lenguaje.

SUMMARY

«Transference and Transparency of Artistic Images». The artistic image poses a basic contradiction between its body, its configuration as an image, the materiality or immateriality that characterises it in each case and which translates into a certain presence, on one hand, and, on the other, its withdrawal, the transparency which comes of its position as a mechanism for mediation that transports the spectator to a realm of senses. The position of images in art is that of resisting becoming trapped by their own morphological characteristics, in open confrontation with society's conception which seeks to affirm itself through them.

KEY WORDS: Masterpiece, Vision, Porpose, Painting, Lenguaje.

Existe una interesante paradoja en la condición imaginaria de lo artístico, una característica del arte que naturalmente se ha manifestado de diferente forma a lo largo de su historia, pero que constituye uno de los parámetros, una de las condiciones fundamentales de su propia comprensión.

Se trata de aquella que se sustenta en dos afirmaciones aparentemente contradictorias, y sin duda complementarias: por un lado, la de que la obra de arte dispone de un cuerpo (de contenido y/o concreto), que en su presentación al espectador, en su percepción, adquiere una o varias imágenes; por otro, que lo que carac-





teriza al arte, a su condición poética, a lo que da sentido¹ a una u otra imagen, a uno u otro objeto o cosa en el ámbito que llamamos artístico, es la manera en la que esta imagen se «disuelve» en la mirada del espectador, al trasladarle tropológicamente, en la recepción estética, hacia otro lugar donde pueda adquirir carácter artístico o poético.

En este sentido, podemos recordar muy brevemente algunas de las manifestaciones más características de esta condición referencial y diferida de la «artisticidad» de toda poética, de toda obra de arte, en la historia de la pintura.

Recordemos, por ejemplo, el famoso velo de Parrasio. Plinio el viejo lo narra de la siguiente manera: «Zeuxis presentó unas uvas pintadas con tanto acierto, que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél (Parrasio) presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él que era artista»².

No es éste el momento de citar el extraordinario conjunto de reflexiones teóricas y plásticas que esta mínima anécdota ha permitido realizar en el ámbito de la relación entre la imagen y la obra de arte. Señalaremos tan sólo dos de ellas. Por un lado la caracterización de la imagen pictórica como velo, como cortina reconocible para el espectador (en este caso para un espectador que no es un pájaro, sino un artista, es decir, que conoce el lenguaje de las imágenes y el modo de ser de la pintura como arte), una cortina, una tela que no deja ver lo que hay detrás, que impide la percepción del sentido de la obra; por otro, la comprensión de este sentido, de este «verso» de la obra, entre esta primera tela —representada— y aquella segunda tela —real, tangible— en la que se sustentan los pigmentos y los aglutinantes del lienzo. Éste sería el espacio donde se aloja la condición artística de la imagen. Éste sería su *espesor*.

Creo interesante observar que en esta madrugadora metáfora de la imagen pictórica, ya aparece ésta (la imagen) como negación de sí misma: no habla para sí, no termina en sí, sino que anuncia la existencia de algo oculto tras su apariencia. Y que ésta se refiere a la relación de lo que se muestra con el que ve, al deseo del

^{*} Versión original aceptada por ambos revisores. Recibida en junio 2007. Revisado, noviembre de 2007.

^{**} Departamento de Pintura. Universidad Complutense de Madrid. C/Greco núm. 2, 28040 Madrid. E-mail: Josularranaga@ya.com.

¹ En la medida en que podamos mantener aún la idea de un arte generador de sentido, en una sociedad carente de universales consistentes tras la crisis radical de los metarrelatos, y en serias dificultades para sostener una idea de verdad o de valor que no se transmute inmediatamente en enunciación abstracta, en proyección mítica o en nuevo producto mercantilizado. Es decir, si aún podemos seguir hablando de *sentido*. Quizás de la manera en que es pensado e interpretado por Jaen-Luc NANCY, en *El olvido de la filosofía*, Madrid, Arena libros, 2003.

² PLINIO el viejo, *Textos de historia del arte*, Madrid, Visor La balsa de la Medusa, 1987. Libro 35-65.

espectador por correr la cortina para desvelar el contenido de la obra, aquello que la imagen que se muestra (paradójicamente) oculta. Así que lo que le caracterizaría como tal sería, por un lado, la incompletud de la imagen, que en el momento en el que muestra, oculta; y por otro, la condición transferencial de la imagen poética, en tanto envía al espectador a un mundo reflexivo, interpretativo, imaginario, que ya no *pertenece* al conjunto de formas que vemos.

De manera bastante similar se manifestará siglos después (en 1670) Cornelius Norbertus Gijsbrechts, al realizar una pintura compuesta por dos imágenes complementarias realizadas a ambos lados del soporte de madera preparada; por un lado, la imagen de la puerta de un armario vista desde el exterior, su cara, podríamos decir; por el otro, la imagen de la habitación que podríamos ver si accediéramos al interior del mismo armario, aquello que el propio *hueco* del armario «vería» a través de su puerta de cristal, nuestro ámbito de recepción.

En este caso, el verso, el sentido artístico de la pintura estaría físicamente en la intersección entre ambas imágenes. Se trataría literalmente de la «obra»; el soporte, los engarces, la preparación, los colorantes y barnices. Mientras en el sentido imaginario, lo que el artista intenta atrapar al presentarnos las dos caras, las dos figuras, se encuentra en la imagen de la puerta del armario, en la confluencia del espacio exterior (que es un interior, un lugar adecuado por el hombre), y el espacio interior de la alacena (que es un lugar separado del espectador, separado precisamente por el cristal de la puerta cuyas imágenes se representan). Y en esta interesantísima obra pictórica de Gijsbrechts, se muestran de nuevo dos características de la imagen pictórica; por un lado su dilución, su transparencia, podríamos decir, y por otro su carácter retórico, su transferencia.

¿Dónde se encuentra aquello que podemos identificar como el *verso*, como el *sentido*, el *arte* de esta imagen pictórica?; en la confluencia del espacio del espectador (la habitación representada más allá del vidrio) y el espacio interior del armario (más allá del alcance del espectador), es decir, en el propio vidrio. Vidrio cuyo espesor coincide con el soporte de la pintura, con la madera que la sustenta, convertida así para el espectador en un contenedor transparente por inalcanzable. Un espectador que deberá retirar la puerta, moverla, para acceder al interior del armario, ponerse detrás de la imagen, si quiere acceder al lugar desde el que la pintura puede verle a él. Porque en este entrecruzamiento (cuyo resultado es un vidrio transparente) se encuentra la posibilidad de acceder no al sentido de la pintura, sino a aquello que lo puede posibilitar.

Y para reafirmar este carácter retórico de la imagen, Gijsbrechts ha colgado en este vidrio, en esta puerta, la pluma, el papel, la escritura, el lacre... los trazos, los dibujos que remiten a palabras, los elementos capaces de estimular, como intermediarios ensartados, la imagen del sentido y el sentido de la imagen. Reflexión ahora del carácter transparente de la imagen en la pintura, de su condición transitoria; la imagen es el umbral por donde accedemos al sentido poético, a su artisticidad.

Y una última referencia, en este caso propia de la pintura moderna (tratada recientemente por Victor Stoichita en *Ver y no ver*), aquella que bascula entre dos reflexiones acerca de la visión; la planteada por Édouard Manet en *El ferrocarril* (1873), y la de Claude Monet en el *Boulevard des Capucines*, del mismo año. En el





caso de Manet, «su *nueva mirada* contiene, escondida en la poesía de la imagen, una reflexión crucial: todo el cuadro está atravesado por un sistema de filtros (la verja, la humareda) que se convierten en una infranqueable barrera visual. Monet (por su parte) elige realizar una imagen [...] que se define a sí misma como una mirada velada que invita al espectador a experimentar con su propia visión en la realidad de su experiencia»³. Ahora se trata de cómo se acentúa la interferencia de la imagen en la visualidad del sentido, y de cómo la misma imagen pictórica llama la atención sobre su condición de barrera visual. Ejercicio visual sobre la ofuscación de la figura en la modernidad, sobre la dificultad visual, cada vez más acentuada, del propio proceso visual.

Tres sencillos y urgentes ejemplos de cómo la paradoja visualidad/invisibilidad en colaboración con la contradicción cuerpo-visible/transferencia, enunciadas más arriba, han atravesado la producción pictórica en la historia del arte. Y lo han hecho, precisamente, a pesar de la doble condición asumida durante siglos por las formas y las figuras en las *obras* de arte: por un lado la de constructores de la imagen del mundo, por otro la de vehiculadores del sentido poético, del *verso*.

De manera que la imagen, en el arte, presentaba las condiciones de legibilidad necesarias para *abrir el juego de las remisiones*, de forma similar a como las palabras *permiten* el flujo de referencias significantes y *sostienen* el espacio en el que estas pueden abrirse en el juego del sentido. El carácter «transparente»⁴ de la obra de arte no es una particularidad específica de nuestra época, sino una característica de toda producción de sentido en la era de la escritura, porque como decía Derrida «el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la *apertura del juego*. No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje»⁵.

Este carácter «invisible» se alimenta a su vez de la condición tropológica de las prácticas retóricas, especialmente acentuada en el arte. Es sabido que la palabra y la imagen constriñen la cosa a la que se refieren en la medida en que la encajonan en un significado preciso, en una figura determinada, de que la confiscan en un espacio interpretativo, la reducen a una de sus posibilidades (ésta es una característica *funcional* de las palabras y de las imágenes, la de «apresar» el referente en un sentido definido, en un valor convencional, para que pueda ser transmitida «en términos generales»). Y a su vez, las imágenes de las cosas, los textos o las palabras que las refieren, no pueden prescindir de esta sujeción, de este encorsetamiento, en tanto que su propia existencia se agarra a esta estructura, a este cuerpo, y se asienta

³ STOICHITA, V., *Ver y no ver*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, p. 33.

⁴ Una transparencia que se convierte en invisibilidad en la medida en que su dilución en la recepción, no sólo atañe al cuerpo de la imagen (pintura, obra), sino también, y fundamentalmente como hemos visto, al espectador que, en un movimiento propio de su condición de colaborador necesario en la emergencia de sentido, *deja de ver* lo que se le muestra, y *extiende la mirada* a los ámbitos referenciales de que se trate.

⁵ DERRIDA, J., *De la gramatología*, México, Siglo XXI editores, 2003, p. 12.

en él (a esta imagen/palabra que toma forma de texto, a aquella palabra/imagen que se muestra como figura), y es desde ella, desde su sujeción, como puede mostrarse, exponerse, hacerse presente ante nosotros, representarse, en un proceso de recomposición constante.

Porque ésta es la manera en que las imágenes y las palabras procuran escapar de esta determinación, de esta intención, mientras (sin embargo) permanecen agarradas a ellas; mediante la recomposición y la combinación. Las imágenes y las palabras, enlazadas entre sí desde su propia comprensión, «conocen» su forma de ser (represiva), su manera de actuar combinatoria (liberadora). La historia del lenguaje científico de Paracelso o Galileo, y la de la corriente hermética de Ficino, Pico de la Mirándola o Johannes Reuchlin están íntimamente relacionadas⁶. En este sentido, la tradición poética o literaria, la historia del arte, no serían sino la expresión de una paradoja fundamental: el intento de liberar las cosas de sus signos, pero sin prescindir de ellos. La comprensión del lenguaje de las figuras y de los textos como limitación de sus posibilidades expresivas, y a la vez como sustento fundamental de su «espacio» de interpretación, es lo que nos permite hablar de una «determinación» de la imagen, de una «intención» del texto.

Recuerda Jacques Lacan en «La función de lo escrito» que

Sir Flinders Petrie creyó observar que las letras del alfabeto fenicio se encontraban, mucho antes del tiempo de Fenicia, en menudas cerámicas egipcias en las que servían como marcas de fábrica. Esto quiere decir (precisa Lacan) que la letra surgió primero del mercado, que es típicamente un efecto de discurso, antes de que se le ocurriera a nadie usar letras⁷.

Una afirmación que afectaría a los signos y no a la escritura, como se sabe, pues ésta ya existía anteriormente (no olvidemos que «el primer ensayo de escritura no fue sino una simple pintura», decía Condillac⁸). Lo que quiere decir que las letras, los signos gráficos básicos con los que se representan los sonidos, no fueron «inventadas» o construidas en su fisonomía, en su corporeidad, en su figura, sino *apropiadas* para cumplir una función en el ámbito ocupado hasta entonces por otras imágenes.

Cuando decimos que estas o aquellas letras son las «apropiadas» para transmitir ciertos pensamientos, no hacemos sino recordar la *apropiación* de unas marcas

⁶ Tal y como lo recuerda ECO, Umberto en *Interpretación e historia* (1995), anotaciones a *Obra abierta*.

⁷ LACAN, Jacques, «La función de lo escrito», en *Aún (El Seminario, Libro xx)*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 48.

⁸ «La imaginación no les representará sino las mismas imágenes que ya habían expresado por medio de acciones y por medio de palabras, y que desde el comienzo, habían hecho al lenguaje figurado y metafórico. El medio más natural fue, por tanto, dibujar las imágenes de las cosas. Para expresar la idea de un hombre o de un caballo, se representará la forma de uno o del otro, y el primer ensayo de escritura no fue sino una simple pintura»: DE CONDILLAC, Etienne Bonnot, *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, Madrid, Tecnos, 1999.



de fábrica por parte del lenguaje, y el resultado de modificar el ámbito de significación en el que funcionaban (la función de marca, de huella, de identificación objetual, que poseían en su origen) de acuerdo a un mecanismo de sustitución propio del lenguaje, y en especial del lenguaje visual, y que consiste en alterar el sentido manteniendo el cuerpo, la forma de la figura.

Una revisión crítica de los axiomas totalizantes con los que a menudo se designa cualquier elaboración conceptual, nos lleva a la conclusión de que el lenguaje se funda desde entonces en una *apropiación* que, por su generalidad, toma la forma de *transferencia*, de circulación, incluso de enmascaramiento. Y dentro de él, los tradicionales *tropos*⁹ (sinécdoque, metonimia, metáfora¹⁰), en su aplicación restringida, no serían sino la expresión más descarnada de esta condición absorbente que posee. Así pues, la distinción tradicional entre sentido *propio* y sentido *figurado* mostraría más bien una cierta pretensión filosófica de ser depositaria del *derecho de propiedad* del sentido.

Es precisamente el desvelamiento de esta condición tropológica del lenguaje, en especial del lenguaje filosófico (en el que ahora descubrimos como tropos movimientos como la *transferencia*, la *remisión* o la *traducción*), lo que se encuentra en el origen de la llamada «deconstrucción», y en la necesidad, reclamada por Derrida, de proceder a una revisión del «juego de la metaforicidad», y de la «clausura» del campo representativo en el lenguaje (cuestiones en las que aquí, lógicamente, no podemos entrar en profundidad).

Lo propio de la retórica ha sido siempre la apropiación. Más certeramente, la apropiación de figuras (figuras de la naturaleza, figuras del pensamiento, figuras del sueño). Lo que, naturalmente, se puede comprobar en primer lugar en el ámbito de la representación, en lo que podríamos denominar el primer movimiento de la cadena de significación en el ámbito de lo visual. Baste con que recordemos que, a lo largo de los siglos, las figuras de personajes mitológicos, religiosos o históricos no son sino la apropiación de la imagen de uno u otro modelo en el estudio o taller¹¹, al que se le asigna una escenografía, un vestuario, un gesto o una indicación textual (una frase que sale de su boca, un título en el que se le hace mención...) que la convierten para los ojos del espectador en la imagen del personaje deseado¹².

⁹ Tropo: «Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde... comprende la *sinécdoque*, la *metonimia*, y la *metáfora*» (Diccionario *RAE*).

¹⁰ «Aristóteles define la metáfora como epífora, traslado a una cosa de un nombre que designa otra, con la que aquella está ligada, bien por proximidad ontológica, bien por semejanza o analogía, siendo ésta, la metáfora por analogía, la metáfora por excelencia. El lugar (y por lo pronto el lugar de su tratamiento teórico) de la metáfora es el del nombre y la nominación [...] y el recurso o la fuente de la metáfora es el principio de la analogía»: PEÑALVER GÓMEZ, Patricio, *Introducción a «La deconstrucción en las fronteras de la filosofía» de Jacques Derrida*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.

¹¹ Ver GOMBRICH, E.H., *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, Alianza, 1987.

¹² Una asignación que proviene de un impulso al que llamamos *necesidad*, dice José Saramago en *El hombre duplicado* (Madrid, Alfaguara- Santillana, 2003, p. 77): «Hubo un tiempo en que las

Hay en la propia construcción de la figura, una «alegorización»¹³ de la imagen, por la que una figura representa y significa otra diferente (o también, aunque con una intensidad distinta, por la que una forma coloreada es indicada como la imagen de un sujeto, en lo que llamamos *retrato*). En esta condición *transferencial* del lenguaje, de la palabra y del *sentido* de la palabra, de la imagen y del *sentido* de la imagen misma, se manifiesta sin duda una *debilidad*, o al menos un ámbito de afectación que apunta al significado, y al sentido del significado.

Una «debilidad» que ha tenido su contraposición en el espacio restringido y acotado del lenguaje corriente (que abarcaba lo doméstico y lo inmediato, en el que el sentido de las imágenes y las palabras se ajusta a un uso restringido y concreto) y en la aplicación estricta del lenguaje científico, en el que el margen de interpretación se elimina en beneficio de la condición literal (matemática) del lenguaje, y todo ello reforzado por la comprensión moderna de un saber absoluto, de una verdad universal, de una virtud ineludible. Una comprensión que «necesitaba» la certeza de lo dicho, la seguridad de lo visto, a pesar de la pluralidad de indicios y evidencias en sentido contrario.

Sin embargo, esta condición transferencial y, por tanto, la «debilidad» que manifiesta la relación significativa y la interpretación perceptiva, se han manifestado de forma brutal en el ámbito de la economía de la comunicación y la sociedad espectacular, por un lado, y la dilución de los universales y los metarrelatos, por otro.

La reproductividad, la velocidad y la globalidad de la información han desbordado la pretensión totalizante del lenguaje (de la palabra y de la imagen); han desmoronado la apariencia de estabilidad de la comunicación, más allá de lo inmediato, de lo evidente; han puesto en tela de juicio el carácter interrelacional del diálogo (la posibilidad de réplica); han desmitificado la solidez de la mirada, han impugnado la coincidencia de lo visible y lo visual, la indiferencia de la imagen, la imaginación y lo imaginario. Han desbaratado las certezas de nuestra comunicación y han instalado la duda.

Naturalmente, este descubrimiento del carácter tropológico de la palabra y de la imagen y esta reactualización de la fragilidad comunicativa, dejan al descubierto la ductilidad de la transmisión de sentido y la existencia de muy amplios espacios de manipulación. Pero a su vez muestran un organismo vivo que conforma los sentidos en la experiencia y que, a su vez, posee un espesor, una densidad agarrada a su uso y a la condición «libre y luminosa», *imaginaria*, de su forma de actuar.

palabras eran tan pocas que ni siquiera las teníamos para expresar algo tan sencillo como Esta boca es mía [...] A las personas de ahora no les pasa por la cabeza el trabajo que costó crear esos vocablos, en primer lugar, y quién sabe si no habrá sido, de todo, lo más difícil, fue necesario comprender que se necesitaban, después, hubo que llegar a un consenso sobre el significado de sus efectos inmediatos, y finalmente, tarea que nunca acabará de completarse, imaginar las consecuencias que podrían advenir, a medio y a largo plazo, de los dichos efectos y de los dichos vocablos.

¹³ Entendiendo la *alegoría* como «metáfora extendida»: ver FLETCHER, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.



Han puesto de manifiesto el carácter frágil y dinámico del llamado «discurso científico» (en el ámbito del pensamiento), el discurso que quiere decir lo que dice, y se empeña en afirmarlo, porque precisa reflejarse en él, a pesar de su imposibilidad.

Pero no han disuelto su capacidad de transmisión, sencillamente la han ubicado en un ámbito interrelacional preciso; no en todos, sino en un nivel básico de intercambio significativo. El desarrollo tecno-biológico y la nueva complejidad significativa de la sociedad actual han puesto de manifiesto, de forma clara, esta pluralidad y aquella fragilidad.

La llamada sociedad del espectáculo genera diariamente una extraordinaria cantidad de imágenes en una impresionante variedad de escenarios mediáticos, publicitarios, comunicativos, informativos, domésticos, artísticos, políticos o decorativos... imágenes técnicas, gráficas, científicas, mecánicas, informáticas, fijas y en movimiento, exentas o interrelacionadas, que poseen como característica unificadora el que no están sujetas aparentemente a ninguna formalización previa, que pertenecen a la vez a muchos y a ningún ámbito de lo «estético». En este magma visual, descubrimos aún la persistencia de unas imágenes especializadas a las que denominamos arte. Estas imágenes artísticas participan, sin duda, de la vorágine visual, de la cultura visual, de las formas visuales. W.J.T. Mitchel entiende

la cultura visual, en general, y las formas visuales que la conforman, como enlaces entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de tamices y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos. La cultura visual encontraría, por tanto, su escenario primordial en lo que Emmanuel Levinas denomina el rostro del Otro [...] En tanto que enlaces o entidades subalternas, las imágenes actúan como filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a los otros [...] como un tamiz invisible o, incluso, una especie de celosía por la que pasan las figuras aparentemente no-mediadas, revistiéndose con ese efecto de mediación que las caracteriza¹⁴.

Este papel mediador, conformador de la imagen del mundo, esta filtración escenográfica de las figuras, los pensamientos y las imaginaciones, que actualmente forman parte sustancial de la cultura (visual), es decir, que se alojan en el conjunto de la actividad social (porque obviamente toda sociedad es visual, y toda su producción visual forma parte de la cultura visual), pertenecieron en su día al ámbito privilegiado del arte. Arte que al parecer, aún hoy, no ha digerido adecuadamente su irreversible pérdida.

El arte participa en esta mediación envuelto en una vorágine de reportajes de actualidad, de figuras de la banalidad, de muestras científicas, de espectáculos de masas, de metáforas visuales... entre los que, en un extraordinario ejercicio de entrecruzamiento, intersección y transmisión, conforma ese tamiz al que se refiere Mitchel. Si el arte conserva aún una posición dominante en el terreno de la conformación

¹⁴ MITCHELL, W.J.T., «Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual», en la revista *Estudios visuales* núm. 1, Madrid, noviembre 2003, p. 34 y ss.

lingüística, no parece que se deba a su capacidad de formalización (aunque no cabe duda de que el arte sigue siendo un lugar privilegiado, en lo que se refiere a la invención de nuevas imágenes), sino más bien a su posibilidad de *conformación* de *escenificaciones con sentido*, o para decirlo mediante una expresión de Bajtin, de *espacios dialógicos*.

Es en este ámbito conversacional (que históricamente se ha llamado poético) en el que, por un lado, los lenguajes se encuentran y ejercen su función significativa, es decir, se cargan de sentido, ajustan significantes y significados, se conforman como estructuras capaces de representar, enunciar y transmitir; y por otro, donde el sujeto encuentra espacio, es decir, donde el «asunto de cada quien» puede ensayar formas de emergencia, puede aspirar a hacerse presente, a imaginarse, a reflejarse en el verso del otro.

Es en este ámbito (del arte) donde la imagen se muestra abierta y separada de sí misma (de su apariencia, para entendernos). El arte recupera para lo imaginario su sentido coyuntural y diferido, su falta de asentamiento en una supuesta «verdad» (esa «verdad» que se muestra gráficamente en la expresión: «más vale una imagen que cien palabras») en una evidente «objetividad» de lo visible («si no lo veo, no lo creo»), su confianza en una totalidad («ver para creer») que son, precisamente, los parámetros desde los que se construye su posibilidad de manipulación, las supuestas certezas que constriñen a las imágenes en el estrecho corsé de la mirada dominante; la verdad, la objetividad y la totalidad de la imagen. El arte (el espacio de con-versación) muestra la condición tropológica de toda imagen y la abre a la posibilidad continua de no ser lo que parece ser.

Así que la combinación de la «transparencia» visual de las imágenes artísticas, y la condición tropológica de todo lenguaje poético, nos permiten hablar de una «invisibilidad» propia de las prácticas artísticas, acentuada especialmente en las propuestas contemporáneas, una vez que la indicación y la asignación de sentido hayan «resituado» la importancia de los elementos formales en la obra de arte.

Lo propio de la situación actual sería precisamente la manera en que se ha hecho evidente esta «invisibilidad», es decir, la forma redoblada en que la obra de arte se resiste a ser atrapada por la imagen, escapa a una u otra «figuración». Lo que, como se sabe, adquiere una acentuación especial en algunas de las obras de arte concreto o conceptual de los años sesenta y setenta, para manifestarse más tarde como una característica propia de toda propuesta artística. Hasta el punto de que podemos decir que nos encontramos ante una obra de arte que «huye» de su propia imagen (en este sentido podríamos recordar aquí las enormes dificultades de documentación y catalogación que encuentran la mayoría de sus propuestas, e incluso la imposibilidad de no pocas obras del arte actual de reconocerse en alguna imagen documental; la resistencia a ser fotografiadas, narradas, descritas...).

En el arte contemporáneo, el problema de la relación del objeto o de la imagen que se presenta, y su «transparencia» en relación al sentido, a la «artisticidad» de la obra, es aún más evidente, desde el momento en que el arte fija de nuevo su razón de ser en la «atribución» (dado que el sentido o el interés es una propiedad atribuida desde fuera del objeto), y no en la formalidad del objeto o la imagen que se presenta.



Si cualquier cosa presentada en el entorno lingüístico adecuado y sometida a un proceso significativo puede producir sentido y extenderse en el ámbito de lo poético, la condición morfológica de tal cosa se encuentra sometida ahora a su capacidad gramatical y lingüística. Y por lo tanto, la forma adecuada de su configuración artística no es su formalidad, su ejecución o su belleza, sino su instalación. Su instalación, es decir, la puesta en *situación* y la puesta en *disposición* de los elementos, cosas, sustancias, condiciones... de los distintos componentes que estructuran la obra y que en su conjunto pueden percibirse como arte.

Porque, en la medida en que a lo largo del siglo xx la producción artística se ha mostrado como un proceso de selección y adecuación de diversos componentes, la instalación se ha constituido primero en «el género artístico principal», para mostrarse después como la manera en que lo artístico puede constituirse en la cultura de la reproductividad de la sociedad informatizada. De manera que la instalación en los comienzos del siglo xxi no es solamente un género preponderante, un nuevo y preferente soporte espacio-temporal, o unas privilegiadas coordenadas de la producción de arte que pudieran acoger en su seno diferentes materiales, procedimientos o imágenes; no es sólo una manera de imaginar y realizar arte, sino que, en su desarrollo práctico a lo largo del pasado siglo, en su puesta en escena, en su actividad, la instalación se ha mostrado como la «forma de ser» de lo artístico.

Y esta comprensión se ha visto reforzada por el hecho de que «la instalación funciona en nuestra cultura actual como una inversión de la reproducción. Si el proceso de la reproducción hace copias de los originales, el proceso de instalar hace originales de las copias. Y precisamente es así como se hace posible sustituir la producción artística por la selección: presentando la selección de las copias que circulan en la cultura de masas a modo de instalación, estas devienen originales»¹⁵. Una originalidad significativa que ha suplantado a aquella otra particularidad procedimental y formal que se asentaba en la idea dominante de belleza.

La instalación como forma de ser de lo artístico posee dos características importantes: por un lado, absorbe el resto de los medios, atribuyéndoles una condición artística en función de su ubicación espacio-temporal (que es también significativa); y por otro, muestra la manera en que, en el seno de los diferentes soportes, medios o géneros más o menos tradicionales (pintura, foto, escultura, cine...) se producen asimismo las condiciones de conformación e instalación que permiten activar sus componentes en el ámbito artístico.

Su condición de instalación, no sólo les posibilita un lugar en el espacio, unas coordenadas, un recorrido visual o experiencial (lo que permite a un conjunto de gestos, ideas, materiales, sustancias... convertirse en un conjunto singular, es decir, lo que les permite presentarse como «original» en el mundo del arte), sino que les pone en condiciones de ser activados, de «funcionar» como arte. La instalación hace que cualquier objeto, imagen o cosa empleada en el arte «desaparezca»

¹⁵ GROYS, Boris, «Topología del arte», en *Micro Políticas, Arte y cotidianidad 2001-1968*, catálogo de la exposición del mismo título, Generalitat Valenciana, 2002, p. 93.

como tal a los ojos del espectador, se vuelva «invisible», aun cuando su cuerpo se encuentra allí, presente para nosotros: y siendo él quien nos *abre* el campo del sentido, quien nos *conduce* hacia algún espacio imaginario y quien *soporta* el espacio artístico.

Las imágenes, objetos, materiales y elementos empleados en la obra de arte contemporánea (o, en su caso, su ausencia) proceden de la extraordinaria variedad productiva y cultural de nuestra sociedad, y en ese sentido poseen un cuerpo evidente que «se deja ver», pero su condición de obra singular, su identificación como obra de arte, está atrapada en la activación de los diferentes elementos, está condicionada a su coherencia y a su posibilidad de sentido, y en consecuencia reclaman a ese cuerpo que por un lado dé soporte, cuerpo, forma, y por otro se retire, se vuelva «invisible».

Algo que requiere, en primer lugar, un espacio en el que ubicarse y enraizar, en el que manifestar la manera en que los signos y objetos se interrelacionan, los mecanismos con los que se constituyen para el espectador como obra de arte, y en segundo lugar, un conjunto de posibilidades que permitan su activación, que sirvan para que los elementos que la conforman puedan interpretarse en el nuevo contexto artístico, más allá de su literalidad habitual, más allá de su visibilidad evidente.

Esta interrelación de miradas, recorridos, significaciones, remisiones, que se desarrollan, se entrelazan, se conforman y toman sentido en «el complejo juego de deslocalizaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de desauralizaciones y reauralizaciones»¹⁶ propio del arte en la época moderna, es lo que llamamos obra de arte. Hay un extraordinario recorrido entre aquello que se nos muestra (artefactos o imágenes de muy diferentes procedencias) y aquello que percibimos como arte, es decir, aquello que ha sido puesto para ser interpretado, percibido, comprendido como otra cosa en otro lugar y con otro sentido.

Hay una transparencia de aquellos elementos e imágenes en beneficio de su re-conocimiento en el espacio artístico. Entiéndase; hay una transparencia, que no una *indiferencia*, en tanto aquellos artefactos han sido seleccionados porque son los que nos permiten realizar esta concreción artística, y no otra. Han sido seleccionados *con el objeto* de que se muestren de otra manera, de que permitan otra percepción, de que sean «invisibles» para nosotros, porque sólo de esta manera darán «visibilidad» al *sentido* de la obra.

En la actualidad, en la sociedad que se ha venido en llamar capitalismo del conocimiento o cognitivo¹⁷, el lenguaje artístico no sólo recrea su forma de ser

¹⁶ *Ibidem* p.95

¹⁷ Una configuración del capitalismo que estaría caracterizada por la recodificación de los derechos de propiedad, de las libertades de producción e innovación, de las mutaciones en el mundo de la regulación y de la acumulación de bienes inmateriales, por la revolución de las nuevas formas de información y comunicación (no sólo en sus aspectos tecnológicos, sino también en los usos y prácticas del conocimiento). Puede verse en este sentido VALLISER, Bernard, *L'économie cognitive*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999. MOULIER BOUTANG, Yann, *Nouvelles frontières de l'économie politique du capitalisme cognitif*. «Por capitalismo cognitivo, designamos un régimen económico en el que el ob-



atributiva, en nuevos procesos, mecanismos, tecnologías y recorridos, sino que compete en la invención de imágenes y en la reconversión de formas propias de la eclosión visual del espectáculo, en la ocupación de espacios de poder en la economía de la ficción.

La mutación económica en la sociedad globalizada reclama procesos de captación de información y de interactividad social tendentes a la reducción por un lado, y a la proliferación por otro, de los tiempos de aprendizaje y a una economía de la inmediatez y la variedad, de la constante innovación imaginaria, de la circulación de la información y de los sistemas de comunicación.

Es ahí donde el arte muestra ahora la paradoja imaginaria que lo caracteriza; en la tensión entre los ámbitos cercanos del sentido, por un lado, y las formas globales de comunicación e información, o las nuevas tecnologías de la inmediatez y la complejidad, por otro. De nuevo ahí podemos descubrir esta imposibilidad de ubicar el arte en la imagen, este velo que lo ofusca mientras lo presenta, esta trama que lo transporta a velocidades vertiginosas, mientras lo mantiene a buen recaudo confiscado en su particularidad, este vidrio en el que parece que se aloja mientras muestra su incompreensión y su lejanía.

Así que la afirmación poética del arte, en la medida en que pueda seguirse manteniendo, y con las adecuaciones de todo tipo que su consideración pueda reclamar, no sólo reafirma la distinción entre imagen y arte, o mejor, entre *picture* (ilustración, cuadro, lámina, imaginación), *painting* (pintura, *paint*-pintar), e *image* (imagen), sino que en las condiciones actuales de la producción imaginaria, pronuncia el carácter *transparente* de su presencia, agarrada como está al conjunto de dispositivos imaginarios, funcionales, performativos y contextuales que intervienen en su acción comunicativa.



jeto de la acumulación está constituido principalmente por el conocimiento, que deviene el recurso principal del valor y que deviene el lugar principal del proceso de valorización».