

# La transvisualidad en la historia del arte (pintura, fotografía, cine, video)

---

Manuel González de Ávila\*

*Universidad de Salamanca/Universidad de Tours*

## Resumen

La imagen está obsesionada con las demás imágenes, pero también consigo misma. En cada zona de la iconosfera, del campo semiovisual, cierto modo representativo atraviesa el tiempo y el espacio para componer un peculiar capítulo de la enciclopedia humana, el capítulo consagrado a cómo el hombre ve el mundo viendo que los demás lo han visto antes (relación *intericónica* entre las imágenes), y viéndose verlo —el mundo— y verlas —las imágenes— al mismo tiempo (relación *metaicónica* de la imagen con ella misma). El presente artículo pretende rastrear las magnitudes *transvisuales*, inter y metaicónica, en las prácticas de la pintura, la fotografía, la televisión, el cine y el videoarte, historizando su recurrencia sintomática (el capitalismo avanzado, o la llamada sociedad hiperindustrial, son especialmente complacientes con la obsesión estudiada), pero también determinando sus límites (no existe una ciencia en imágenes de las imágenes; o, dicho en términos más técnicos, la transvisualidad no puede constituirse en una metasemiótica científica).

## Palabras clave

Arte - Semiótica - Reflexividad - Transvisualidad - Logocentrismo

### **Abstract**

The image is obsessive with the other images, but also with itself. In each area of the iconsphere, or semiovisual field, in any representative way it pass through the time and the space to compose a particular chapter of human encyclopedia, dedicated to the chapter about how the man see the world seeing that the others have seen it before (intericonic relation among the images), and seeing themselves to see it —the world— and to see them —the images— at the same time (metaiconic relation of the image with itself). This paper pretend to trace the *transvisual, inter and metaiconic* magnitudes, in the practice of the painting, the photography, the television, the film and the videoart, checking into their symptomatic recourse (the capitalism in advance or the so-called high industrialized society are specially indulgent with the studied obsession), but also setting their limits (there is no image's science in images; transvisuality can not amount to a scientific metasemiotics).

### **Keywords**

Art - Semiotics - Reflexivity - Transvisuality - Logocentrism

## Imagen sobre imagen

La imagen está obsesionada con las demás imágenes, y también consigo misma. Aunque sabemos poco sobre la circulación de las formas culturales en la prehistoria, puede aventurarse que las extraordinarias similitudes entre las representaciones rupestres de pueblos tan alejados como los del Levante ibérico, del continente australiano y de América del Norte se deben a algo más que a la dimensión genética común a todas ellas, el haber sido hechas por el animal social que habla. Ese algo más es una magnitud antropológica, la de la *transvisualidad*: el éxito de la migración de los esquemas visuales, de la difusión de unos mismos modos de representación icónico-plástica, revela que las imágenes se alimentan de imágenes y que el hombre, al ver el mundo, ve cómo los demás lo han visto antes –creando la relación *intericónica* entre las imágenes–, y se ve verlo (el mundo) y verlas (las imágenes) al mismo tiempo –estableciendo la relación *metaicónica* de la imagen consigo misma–.<sup>1</sup> No cabe duda, entonces, de que lo visual da a conocer y a comprender, en cierto grado, a lo visual. Y sin embargo, se impone constatar de entrada otra evidencia: la de que, por mucho que la imagen frecuente la imagen, no hay una ciencia en imágenes de las imágenes; o, dicho en términos técnicos, la de que la transvisualidad no puede llegar a ser una metasemiótica científica. Efectivamente, desde el momento en que el hombre pretende elaborar ciencia –es decir, un conocimiento simple, coherente y exhaustivo– sobre la imagen debe recurrir a los metalenguajes verbales, porque

---

<sup>1</sup> Ambas relaciones, se sabe, son muy difíciles de distinguir, y con frecuencia se combinan entre sí. En cualquier caso, la relación intericónica parece englobable dentro de la metaicónica, al modo por ejemplo en que, en las lenguas naturales, la intertextualidad puede entenderse como manifestación de una función metalingüística más general.

la imagen de imagen expresa de ésta sus connotaciones, sus significados sociales sobredeterminados, pero no explica los mecanismos de su funcionamiento lógico-semiótico. Lo cual no quiere decir, claro está, que los efectos de sentido connotativos de las imágenes inter o metaicónicas, que proceden tanto de su enunciación como de su enunciado, carezcan de interés. Antes al contrario, según han subrayado los teóricos de la cultura visual, sus fascinantes enigmaticidad, multiestabilidad y asociatividad interpelan al espectador, y lo empujan a plantearse preguntas sobre los regímenes de sentido históricos que alumbraron parejas imágenes (Mitchell), y que justifican todo lo que ellas *muestran* sin *decirlo* abiertamente. Pues si bien las imágenes transvisuales no dan lugar a una metasemiótica científica, sí constituyen el metadiscurso, connotado y connotativo, que una cultura sostiene en imágenes sobre sus propias imágenes, y ese metadiscurso concierne de lleno al investigador. Por ejemplo, la época del tardocapitalismo parece muy proclive a promocionar, dentro de su régimen de hipervisualidad, dicha fascinación transvisual. Como la doble tarea de recorrer el entero campo visual actual, y de describir su fenomenología inter y metaicónica, sería abrumadora, nos contentaremos con asomarnos a él por las ventanas del arte.

### **La autoinstauración de la pintura**

La pintura moderna surge hacia finales del Renacimiento y revoluciona la historia del arte occidental. Si como elaboración de imágenes el gesto pictórico siempre se había alimentado de otras imágenes, cultivando una intericonicidad espontánea, ni exhibida ni muy reflexiva, en unas pocas décadas la pintura deviene *cuadro*, objeto metateórico consciente de sí, de su proceso de producción, de su productor y,

en algunos casos, incluso de su sujeto receptor (Stoichita). En las “imágenes desdobladas” del holandés P. Aertsen (hacia 1550) –inspiradoras de los bodegones de doble plano de Velázquez (hacia 1620)– ya está implicado un cuestionamiento de la representación en sí –y no solamente del sentido moral de la representación–, que irá dando lugar, no muchos años después, a las “alegorías de la vista” y a esos “gabinets de amateurs” repletos de múltiples objetos-cuadro pintados dentro de un cuadro englobante, a modo de muros de imágenes (Rubens y J. Brueghel el Viejo, hacia 1617; F. Francken II, hacia 1619); estimulando la realización de las escenas de interior flamencas encajadas unas en otras como otras tantas *mises en abîme* (N. Maes, hacia 1655; S. van Hoogstraten, hacia 1662); invitando a los miembros de la escuela holandesa a tratar la mirada pictórica como percepción autorreflexiva y a sembrar sus cuadros de espejos duplicatorios (Vermeer de Delft, hacia 1660; F. van Mieris el Viejo, hacia 1670); y favoreciendo el florecimiento del autorretrato del artista en el acto mismo de pintar (Rembrandt, hacia 1628; Velázquez, hacia 1656; Goya, hacia 1790). A partir del siglo XVIII, cuando la obra de autoinstauración metaicónica del cuadro en cuanto cuadro, paralela a la del pintor en tanto profesional económicamente independiente, esté cumplida, los artistas tendrán las manos libres para ocuparse de un segundo tipo de intericonicidad, historizante y cargado de teoría del arte devenida práctica pictórica, y entonces Manet “modernizará” a Goya, Van Gogh parafraseará a Rembrandt, y Picasso “deconstruirá” a Velázquez *avant la lettre*, en lo que marca el inicio de esa larga serie de operaciones transvisuales, reconfiguradoras de los procedimientos de la representación, que ha sido el motor del desarrollo de la pintura contemporánea. Aprovechándose de la recién conquistada autonomía del campo artístico frente a la demanda social, política o religiosa, los pintores pa-

san gustosamente a hacer la historia de la pintura occidental como pintura de la historia (reescrita) del pintar. Propensión a acompañar la creación de signos pictóricos con la re-creación de su patrimonio cultural que aún no ha caducado, y que, si tomamos en serio las últimas tendencias estéticas, no lo hará tampoco en los próximos decenios.

### **La lenta revolución de la fotografía**

La fotografía estuvo desde sus inicios sometida a una intericonicidad coercitiva respecto de la pintura, intericonicidad que sólo con el tiempo pudo transformarse en *vínculo de co-determinación mutua* dentro de una competición encarnizada por ocupar el lugar principal en la jerarquía de las prácticas de representación visual. Pero semejante sojuzgamiento del objetivo fotográfico bajo el gesto pictórico no se impuso sin mediaciones: si la foto apareció desde el principio como pintura mecánica, ello se debió a que la nueva técnica fue puesta al servicio de la visión común del mundo tal y como ésta había sido definida por siglos de experiencia pictórica, cuyos contenidos temáticos y categorías formales estaban incorporados, hechos cuerpo socializado, en los sujetos del progreso tecnológico (Bourdieu). Así, aun cuando la subordinación transvisual de la foto ante el cuadro se manifiesta como simple reproducción en los clichés de obras de arte, también se halla inscrita, menos netamente, en los primeros retratos, donde lo que se fotografía no es al individuo, sino el modo en que habría posado para un retrato pictórico; y en los documentos del exotismo geográfico, que se pliegan con docilidad a los dos modelos complementarios, macro y micro, del paisajismo monumental romántico y del carnet de notas del explorador. Únicamente las aplicaciones científicas del invento decimonónico –pura episteme posi-

tivista hecha técnica— en disciplinas como la astronomía, la zoología, la botánica o la geología ofrecían a la “escritura de la luz” un escape ante el peso perceptivo y cognitivo de la tradición pictórica, puesto que la fotografía, al focalizar lo excesivamente lejano, lo muy grande o lo demasiado pequeño, permitía aprehender cuanto hasta entonces había sido invisible para el ojo desnudo, y descubrir de esa suerte lo aún no sujeto a los códigos de la representación artística. Prolongando por otras vías esta dependencia de la pintura, la historia subsiguiente de la fotografía podría narrarse en los términos de un juego de asimilaciones y disimilaciones entre ambas: la superior eficacia de la fotografía como documento obligó a la pintura a abandonar su vocación de realismo, y la respuesta de las distintas vanguardias pictóricas a la “crisis de la representación” provocada por la universalización de la fidedigna fotografía forzó a su vez a ésta a transformarse en plástica no figurativa, en los movimientos justamente llamados “pictoricistas”, emuladores del impresionismo (A. Kirstein, A. Stieglitz), en el geometrismo fotográfico, competidor del cubismo (L. Moholy-Nagy), en la fotografía aleatoria y los fotomontajes, inspirados por el surrealismo y en lucha con éste (Brassaï, R. Uzac), y en la depuración constructiva y tonal derivada de la abstracción pictórica (A. Siskind, H. Callahan). Resulta comprensible, por tanto, que la fotografía tenga que esperar a su plena institucionalización, que la libera del aplastante prestigio de la pintura en cuanto práctica visual dominante, y de sus connotaciones culturales, para pasar a ocuparse de sí misma; y, tras dejar de imitar la imitación pictórica de la realidad, cambiar el reenvío intericónico por la orientación autorreflexiva, accediendo así a una metaiconicidad gradual. Paradójicamente, dicho giro se inicia con una aceptación de las crudas capacidades documentales que las fotografías social o naturalista ya habían mostrado (J.A. Riis, L.W. Hine),

para luego superarlas hacia una exploración de la subjetividad evaluativa que subyace en todo acto de captación documental (O. Steinert, W. Klein, H.-C. Bresson). En la misma medida en que la fotografía aumenta la consciencia de sí, de ser representación de la realidad antes que realidad representada, se deforma y se vuelve llamamiento autoperceptivo: se hace anti-mimética y exhibe, sin avergonzarse, los protocolos de su constitución como imagen (B. Brandt, F. Fontana, J. P. Sudre, D. Michals) (Durand; Calbet y Castelo). Claro está que los adalides del giro metaicónico en fotografía tuvieron que competir a brazo partido con los reporteros y documentalistas en primer grado, cuyo trabajo gozaba del seguro reconocimiento que el sistema social otorga a la función registradora y objetivante de la fotografía. Sin embargo, en su tentativa de revolución simbólica encontraron un inesperado aliado en la televisión, la cual había provocado una profunda reestructuración en la iconosfera favorable a sus intereses. Cuando la imagen televisual, cinética, reemplazó a la foto fija en su papel de patrón testimonial, empujó a ésta no sólo a volverse autorreflexiva, sino a cultivar un segundo grado transvisual corrosivo, que cuestionaba no tanto su propia identidad como, mucho más radicalmente, la ambición de cualquier género de imágenes, y en especial de las televisivas, de darse por mero calco de lo real. Y así la misma tendencia metaicónica que, en pintura, produjo la instauración del objeto-cuadro en cuanto institución social, ha servido en cambio, en fotografía, para intentar des-instaurar socialmente a la televisión como “ventana abierta al mundo”, y para denunciar sus connotaciones de neutralidad e inmediatez, aun a riesgo de que esa victoria del fotógrafo sobre el cámara sea a la postre una victoria pírrica, tras la que se insinúa la derrota final de la imagen, de cualquier tipo de imagen, y la *pérdida irreversible de su credibilidad*.



## La dubitativa autoirrisión del cine

Y eso sin contar con que entre la fotografía y la televisión había venido antes a instalarse un nuevo agente de enculturación visual: el cine. A diferencia de la fotografía, el cine no hubo de combatir contra la pintura para hacerse un hueco en la iconosfera, puesto que se concibió con miras a colmar la vieja aspiración humana de representar el movimiento en su temporalidad, de realizar por fin el *cinematismo*, al que ni la pintura ni la fotografía habían dado sino soluciones alusivas (Eisenstein). De ahí que, por razones antropológicas, el cine dispusiera de entrada de su propia y exclusiva legitimidad. La cual, con todo, no llegó hasta facilitarle escapar del largo brazo intericónico de la pintura, ya que el *modus operandi* de ésta, como hemos dicho, formaba parte de la socialización cultural, y estaba incorporado en el aparato cognitivo del individuo socializado como sistema de principios, inmediatamente disponibles, de percepción y apreciación visuales. Pero más allá de la fluida circulación del imaginario pictórico por la composición cinematográfica, lo más llamativo del influjo de la pintura sobre el cine se cifra en la dimensión *plástica* de la imagen fílmica, y no tanto en la figurativa: en efecto, como el movimiento de la imagen ya distinguía por sí solo la representación pictórica (más bien estática) de la narración cinematográfica (esencialmente dinámica), el cine aceptará supeditarse secundariamente a la pintura al pretender imitar, desde la invención del color y a pesar de la especificidad técnica del color fílmico, las supuestas “leyes cromáticas” establecidas por la tradición del arte pictórico (Aumont y Marie). Por lo que concierne a la metaiconicidad cinematográfica, al igual de lo que sucede en la fotografía, la corta –en términos de *durée* civilizatoria– historia del cine ha hecho que las tentativas auto-objetivantes, el paso de lo inter a lo me-

taicónico, sean relativamente recientes. Hoy, no obstante, la magnitud metaicónica comienza a ocupar, superando la autocitacionalidad complacida, su lugar dentro del dispositivo cinematográfico. Los primeros indicios seguros de que la autoconciencia estaba siendo incluida como parte del espectáculo surgen en forma de la llamada “reflexividad cinematográfica”, consistente en explorar el tópico del “cine dentro del cine” filmando la filmación de un filme. F. Fellini sobresaldrá con incomparable talento en dicha maniobra (*Ocho y medio*, 1963, o *Los payasos*, 1975), que también será ensayada, entre otros, por J.-L. Godard (*El desprecio*, 1963) y por W. Wenders (*Ese estado de cosas*, 1982). Semejante focalización del cine sobre su propio recorrido genético, en la cual es legítimo ver una explicitación por parte del dispositivo cinematográfico de su extraordinaria complejidad mediadora y manipuladora, tiene también, pese a todo, causas técnicas que la favorecen: la ya mentada naturaleza diegética de la imagen en movimiento se presta mucho mejor al examen del curso, también temporal por definición, de la filmación, que al estudio de la imagen filmica misma en cuanto superficie significante. Justo lo contrario, de hecho, de lo que advino en la pintura clásica, cuyo mimetismo sincrónico, estático, la incitaba a proponer a la mirada del espectador una especie de pre-análisis de su constitución interna, de sus estructuras sígnicas de manifestación. Resulta notable, en cambio, que el interés del cine por reflejar sus protocolos de recepción sea bastante menor, y sintomático que los mejores ejemplos de ello pertenezcan al género, voluntariamente ligero, de la comedia. Si bien la historia del medio recuerda cintas clásicas como *Hollywood o reventar* (1956), de F. Tashlin, *El chico errante* (1961), de J. Lewis, o las más próximas *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de W. Allen, y *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore, se diría que hay una voluntad de ignorancia

casi deliberada del cine autorreflexivo en lo que toca a ese punto crítico del hecho cinematográfico que es su absorción, su integración por el espectador (Gubern; Palacio y Zunzunegui). Deseo de *no saber* que extrañará menos si se toman en cuenta los principales conceptos, y su contenido de denuncia, acuñados por la sociocrítica para describir los efectos del filme: “fascinación”, “hipnosis”, “éxtasis”, “escopofilia”, “voyeurismo”, “sobrerpercepción sugestiva”, “identificación narcisista”, y un largo etcétera. Todavía al día de hoy la relación filme-espectador es oscura y mayormente entendida, no sólo por los detractores de la institución cinematográfica sino también por sus mismos representantes, como un vínculo en última instancia alienante, como la servidumbre voluntaria de la conciencia ante un irresistible complejo de estímulos cautivadores. Y esa alienación consentida es quizá lo único que el dispositivo cinematográfico no confiesa de buen grado, aunque pueda intentar hacerlo en casos excepcionales e infrecuentes como *Tesis*, de A. Amenábar (1996) o, de manera sesgada, *Matrix* (1999), de A. y L. Wachowski. La metaiconicidad crítica fomenta de costumbre otro tipo de reflexividad, menos totalizante y más propiamente transvisual, *filmica* (concerniente a las películas como objeto simbólico) y no ya *cinematográfica* (relativa al cine como institución social). Este régimen especular, más llevadero políticamente que el anterior, cultiva la irrisión, y tiene dos grados: la *parodia irónica* y el *sarcasmo autodestructivo*. El primer grado se muestra en los filmes que, desde los años setenta, ponen en solfa, al mismo tiempo que reproducen, las despóticas convenciones de los géneros más codificados: los *westerns* hiperbólicos de S. Leone, los dramas negros sublimados de B. de Palma, las cintas de horror infernal de D. Argento, o incluso la comedia musical en manos de F. F. Coppola, marcan el distanciamiento de los cineastas en relación con un material trans-

visual estereotipado que, por otra parte, no pueden ni quieren dejar de lado. La ironía es aquí una estrategia para continuar filmando y distribuyendo películas de género sin aceptar, connotativamente, sus implicaciones connotativas –en una exhibición, por tanto, de gran ambigüedad–, y sin asumir la responsabilidad autorial que de ello se derivaría; la ironía apunta con un dedo al filme e insinúa que éste no es lo que parece, o mejor que sí lo es pero que tampoco parece lo que es, y que es otra cosa. El segundo grado metacrítico, por el contrario, es privilegio exclusivo de películas no subordinadas al circuito comercial, de obras anómalas y marginales respecto de la institución cinematográfica, como las tentativas experimentales del mismo J.-L. Godard (*Pasión*, 1982, o *Yo te saludo, María*, 1985), o los singulares ensayos de A. Robbe-Grillet. Estos últimos merecen especial atención, dado que están destinados a sabotear golosamente todos los pactos implícitos del modelo canónico de representación filmica, y a reivindicar con dicho sabotaje una diferente legalidad fenomenológica para la conciencia. Películas del cariz de *Trans-Europa Express* (1966) o *El Hombre que miente* (1968) proponen una metaiconicidad radical para un cine en crisis, un autorretrato sin concesiones que somete a escrutinio burlón el texto filmico; y que, en lugar de apelar a la connivencia del espectador con los esquemas visuales, la bloquea, rompiendo la verosimilitud formal del producto y haciendo imposible su recepción normalizada. Ahora bien, tal extrañamiento, tal divergencia de la presunta espontaneidad comunicativa del filme estándar, y de la *doxa* visual en general, no tiene una finalidad sociopolítica directa, como la tenía en su antecedente teatral, la obra de B. Brecht. La *desalienación narrativa* –o *disnarración*– se presenta en el cine de Robbe-Grillet, del mismo modo que en su literatura, como un ejercicio de *esprit* semi-mundano y semicínico, un medio para manifestar la supe-

rioridad transvisual del autor sobre las materias primas que maneja porque no hay, de momento, otras disponibles –recuérdese el caso de las parodias–. Y es que la metaiconicidad puede servir para reforzar un previamente intenso narcisismo cultural en el autor –y en el espectador–, como ocurre con los guiños autorreflexivos, más lingüísticos que icónicos, que se hacen a sí mismos cineastas de mucho éxito comercial, Q. Tarantino o R. Scott en cabeza. Este último, en su *Gladiator* (2000), pone en boca del emperador Cómodo, y referido al circo: “Les daré el mayor espectáculo que jamás hayan visto”. Frase que, si vale para el circo romano en el nivel del enunciado filmico o historia narrada, vale con tanto mayor motivo para el nivel de la enunciación cinematográfica o discurso audiovisual que la narra, lo cual convierte al perverso tirano de Roma en portavoz de un director que lo utiliza para hacerle llegar al espectador un mensaje condescendiente y guasón sobre su pascaliana necesidad de divertimentos, puerilmente sádicos de preferencia.

### **El autoconocimiento tecnológico del videoarte**

Sin embargo, es otra práctica visual contemporánea la que mejor ha investigado, al margen de la aquiescencia oportunista ante las modas estéticas, la entera gama de la transvisualidad. Nos referimos al videoarte, forjado en los medios artísticos como algo más que un eslabón de la cadena que une la pintura a la fotografía, ésta al cine y el cine a la televisión, pues el videoarte resulta de un proyecto intencional de superación –y no sólo de perfeccionamiento– de la imagen técnica puesta al servicio de la industria de la cultura. El videoarte es la réplica dada por los artistas más intelectuales (J. Beuys, P. Campus, D. Oppenheim, B. Vio-

la, Ph. Collins, etc.) a las imágenes de la cultura de masas, una réplica doble que contesta tanto los límites establecidos e imperceptibles, a fuerza de consabidos, de la producción icónica estándar, como los usos publicitarios y propagandísticos de la imagen por los grupos de cualquier clase de poder (Rekalde Izaguirre; Baigorri Ballarin). Dicha contestación pasa por investigar los entresijos de la iconosfera, por tensar al máximo los recursos de elaboración y recepción de imágenes en los países desarrollados, con el objetivo de mostrar ante el ojo atónito del sujeto los fundamentos mismos del *modo de ver* que lo constituye como perceptor y hace que pueda percibir su entorno cultural como si de una segunda naturaleza se tratase. Naturalmente, la inspección de la cultura de la imagen tenía que conducir al videoarte hacia sus dos obsesivas tendencias internas, su intericonicidad constitutiva y su metaiconicidad recurrente. El videoarte estudia la primera y amplía su radio de acción más allá del campo artístico, del préstamo y de la reutilización de las imágenes prestigiosas, en “correspondencia” estética, de la pintura, la escultura o la arquitectura. Los creadores de vídeo se afanan por mostrar que la imagen no sólo remite a otras imágenes antes que a la realidad, sino que esas imágenes previas —que no son nunca *primeras*, pues detrás de ellas siempre hay otras que las preceden— provienen de un fondo de experiencia inmemorial, de un *thesaurus* antropológico muy anterior a las enciclopedias icónicas; e intentan probar además que nadie conseguirá poner el punto final al inventario de ese inagotable archivo de visibilidades atávicas. Ello equivale a sostener, contra lo que piensa el cientificismo, que la intericonicidad no se pliega a las reglas de cada género de discurso icónico, y que tampoco se doblé ante las exigencias racionalistas de representar y de narrar el mundo. Al contrario, considerada en sí misma, la intericonicidad asimilada en el videoarte es un viaje intermina-

ble de cada imagen por una retícula de otras imágenes, una remisión connotativa *ad infinitum* entre íconos, que poco tiene que ver con los conceptos científicos de materia prima y de proceso de producción, y que aspira a erigirse, por su misma desmesura, en *hecho de invención* radical. Pues si el linaje de la imagen no puede establecerse definitivamente, la intericonicidad, antes que repetición y variación de lo ya visto, es institución de un mundo posible, visual o posvisual, ajeno a toda historicidad concreta, un mundo cuyo horizonte perceptivo desafía nuestras rutinas escópicas y que aún está por cartografiar (Zunzunegui). Sólo una cosa se sabe de ese extraño mundo —y aquí el videoarte registra la segunda inclinación de la cultura de la neoimagen, asumiéndola también hiperbólicamente—: que a la vez que en cada uno de sus fragmentos hay una insinuación transvisual de los demás, todos ellos se afanan por verse a sí mismos en el trance de relacionarse con los restantes, y por reflejarse en una contradictoria finitud relacional. Porque si el videoarte puede crear un mundo inédito a partir del escrutinio de la herencia icónica universal, también es capaz de hacer funcionar ese mundo como espejo: algunas de las más efectivas instalaciones invitan al espectador a mirarse mirando imágenes, sin puntos de vista únicos ni interpretaciones estables de lo visto, ya que su efecto es justamente el de provocar un remolino o una espiral en la visión. Pero el videoarte no se satisface con obligar al espectador a entenderse como tal: sabiendo que él mismo es, en tanto práctica visual, un sujeto-dispositivo que ve —y que *hace ver* al espectador a través de su visión—, y no habiendo logrado “escribir” el pasado de la imagen, procurará objetivar al menos sus propios resortes operativos, y competirá en esto también con los metalenguajes de la ciencia. Entonces las instalaciones se ponen a filmar sus instrumentos de filmación —los instrumentos, y no ya el proceso completo, como sucedía

en el “cine dentro del cine”–; y, al hacerlo, reproducen sobre las pantallas, en otro reenvío *ad infinitum* aunque esta vez denotativo y autonímico, los artilugios de producción de imágenes autorreferentes, revelando así al *homo faber* su nunca suficientemente pensada dependencia respecto de la tecnología. Vale la pena reparar en que, llegado a esta forma de autoconciencia tecno-materialista, el videoarte cruza un umbral y entra en una irresoluble aporía: si el mundo transvisual inventado por el torbellino de imágenes que, como las partículas elementales, parecen circular sin someterse al principio de determinación, propone una libertad inédita a la mirada, el descubrimiento de que ese mundo no es sino el producto de una tecnología centrípeta lo vacía de todo contenido existencial, y lo vuelve inhabitable. La tecnología productora de la imagen, potencia independizada de la voluntad humana, actúa en las videoinstalaciones rigurosamente “meta” como fin para sí misma, proclamando, con la dureza de una sentencia teológica: yo soy la que soy, y la imagen es lo que yo produzco como imagen de mí misma. Ley de identidad que dicta a la par el decreto de expulsión, del ámbito de la imagen, del sujeto contemplador, término excluido de un *proceso de autoconocimiento de la tecnología* tras cuyo cierre, como tras el cierre de la historia del espíritu en la filosofía hegeliana, no queda ya nada, ninguna relación sujeto-objeto, y ni siquiera historia. O más bien sí queda algo: la tautología obsesiva que desvela ante el hombre su última condición, en la era de la hipervisualidad y de la posvisión, de productor de máquinas de producir *ídola* que lo enajenan, fantasmas con los que no sabe vivir en paz y de los que tampoco puede prescindir.



## Metadiscurso visual y metalenguaje científico

Las conclusiones a las que llega el videoarte, máximo exponente de la intelectualización de la imagen artística, a propósito de las relaciones entre el hombre y su iconosfera, quizá se antojen sofisticadas o hasta teñidas de nihilismo, pero se derivan naturalmente de esa obsesión de la imagen con la imagen en la que nos ha parecido ver un dato de la antropología de la cultura. La fenomenología ha proporcionado expresión a este rasgo cultural del hombre al cimentar su gnoseología sobre el principio de que la conciencia humana está siempre vuelta hacia sus propios contenidos, en un doble proyecto de conocimiento del mundo y de conocimiento del aparato de representaciones que lo hace cognoscible. Pero ocurre que hay etapas culturales, o estadios de la civilización, más dados a cultivar la fenomenología que otros, y no cabe duda de que la posmodernidad lo ha sido en grado sumo, tanto en el plano práctico de la creación cultural como en el epistémico de sus regulaciones doctrinales. Se diría que los productores e intérpretes de imágenes hubieran concluido, en los pasados decenios, que la sola finalidad legítima para sus destrezas residía en proponer metadiscursos connotativos sobre las propias imágenes, y en declararlos iguales en estatuto a un metalenguaje científico. Ahora bien, la imagen es un signo lábil, y sus aptitudes para servir de instrumento de conocimiento de otras imágenes o de sí misma, sobre todo de conocimiento teórico, están aún por evaluar con precisión. Aunque las obras voluntariosa y obstinadamente transvisuales, a la par centrífugas y centrípetas, transparentes y opacas, solicitan el *habitus* intelectual de su receptor y lo incitan a pensar, no son teoría en sí mismas, sino representaciones oblicuas de teorías de la cultura, al igual que las connotaciones representan oblicuamente el espacio semántico global en el que operan. La transvisuali-

dad *muestra* al espectador esa cultura teorizada, entretejida de múltiples regímenes de sentido, una cultura intersubjetiva en la que se anuda la connivencia entre el espectador y la imagen: al mirar la imagen transvisual, el espectador se incorpora a una pragmática de comunicación cultural, alimentada de lenguajes diversos y de saberes heterogéneos, pero no accede a un conocimiento cohesionado, argumentativo y probatorio sobre las imágenes en sí mismas; de hecho, toda imagen, con independencia de sus características formales, es potencialmente transvisual si se la inserta dentro de los diversos contextos de su historia cultural. Es ahí, en ese encajamiento de contextos de cultura, donde la transvisualidad asume sus funciones pragmáticas, sin necesitar para ello convertirse en lo que no puede llegar a ser, en una metasemiótica científica. La transvisualidad pictórica sirvió, como hemos comprobado, para ayudar a instaurar la autonomía estética de la pintura, y la independencia socioprofesional de los pintores; la fotográfica, para destruir el prejuicio ordinario sobre la referencialidad y fiabilidad documental de las imágenes; la cinematográfica, para exponer la complejidad del dispositivo industrial del cine y para introducir la ironía autoconsciente en sus productos de masas; la videoartística, para levantar acta de la reducción del mundo a imagen espectacular gracias al imperio de la tecnología. En consecuencia, no parece corto el alcance funcional de un metadiscurso, el de la transvisualidad que, aun fracasando a la hora de ser metalenguaje, se las arregla para describir lo que quizá no describen los más rigurosos metalenguajes científicos: la actitud que una cultura adopta hacia sus signos, la consideración que le merecen, y la anticipación de las prácticas sociales a las que los destina. Con todo, cuando se trata de pasar de esa descripción al análisis de las estructuras de los signos y de su programación semiótica, el metadiscurso de la imagen tiene que dejar su lugar

al metalenguaje verbal, porque no es cierto que la imagen pueda llevar hasta el final su proceso de autorreflexión, desmontar su mecánica oculta, sin el apoyo de la lengua natural científicamente controlada. En la frontera donde el saber del signo sobre la cultura deviene saber del signo sobre su propia lógica subyacente, sólo los axiomas y los teoremas verbalmente formulados *dan razón* de los signos-imágenes. De hecho, el énfasis que algunos investigadores de la cultura visual ponen en afirmar la naturaleza teórica de las imágenes inter y metaicónicas (Mitchell) no refuerza tanto esa hipótesis y su correlativa, la de la plena autonomía intelectual de la imagen, como otra mucho más antigua, paradójicamente rechazada con escándalo por esos mismos investigadores, a saber la hipótesis del logocentrismo, según la cual las imágenes no son nunca cognitivamente independientes de las palabras que fijan y completan su significado (Barthes; Segre; Marin). En efecto, las imágenes transvisuales, por su índole de problemas o de acertijos, apelan, para culminar su doble proyecto de visión simultánea de las cosas y de los filtros culturales de éstas, a la colaboración con la lengua, interna (mental) o externa (discursiva), y lo hacen todavía con mayor intensidad que las imágenes transitivas, aquellas que se contentan con presentar los estados del mundo esforzándose por fundirse con ellos. El espectador de tales imágenes no sólo las contempla, sino que juega con ellas, sobre un tablero a la vez sensible e inteligible, un sofisticado juego de lenguaje intersemiótico, en el que preceptos y conceptos, lo que se ve y lo que se entiende, se enredan en inacabables intentos de mutua justificación. Pero es ése un juego sin solución ni resolución posibles si se respetan las reglas que él mismo propone, cuyo objetivo es prolongar la multiestabilidad y asociatividad de lo transvisual, y su invitación a la paráfrasis verbal y al comentario erudito. De ahí la reputación que tienen de dificultad, y también la atracción

que ejercen sobre los artistas y el público más intelectuales. De ahí también que parezca conveniente frenar, en alguna ocasión, dicho flujo circular de connotaciones culturales, al que resulta desmedido calificar sin más de “ejercicio teórico”, mediante los recursos objetivadores del metalenguaje científico. Si bien el enigmático encanto de las imágenes transvisuales quedará entonces en parte disipado, lo que podrá vislumbrarse tras él será probablemente una sabia mezcla de inteligencia formal y de ilustración histórica, en algunos casos natural y en otros un tanto teñida de cierto forzado escolasticismo.

\* Manuel González de Ávila es profesor titular de la U. de Salamanca y profesor titular en excedencia de la U. de Tours (Francia). Premio extraordinario de fin de estudios, ha sido investigador en las U. de Poitiers (Francia), Lieja (Bélgica) y Salamanca, e investigador y profesor invitado en las U. de Limoges (Francia) y de Santiago de Compostela. Es autor de *Semiótica crítica y crítica de la cultura* (Anthropos, 2002) [trad. griega *Kritiki simiotiki kai kritiki tis kulturás*, Atenas, Papazisis, 2006], de *Razón y cultura (antropología de la literatura y de la imagen)* [en curso de publicación], de capítulos de libros y de artículos especializados, así como editor de *Semiología crítica. De la historia del sentido al sentido de la historia*, Revista *Anthropos* 186 (1999), *Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la experiencia literaria*, Revista *Anthropos* 196 (2002) y de *Literatura, cine e interculturalidad*, Revista *Anthropos* 216 (2007).

## Bibliografía

- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París: Nathan.
- Baigorri Ballarín, Laura (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.
- Barthes, Roland (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: A. Corazón.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calbet, Javier y Castelo, Luis (2002). *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento.
- Durand, Regis (1999). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las*

- condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Eisenstein, Sergéi Eizenshtéin (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, Roman (1995). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Marin, Louis (1994). *De la représentation*. París: Gallimard.
- Mitchell, William J. Thomas (1995). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- Palacio, José María y Zunzunegui, Santos (1995-1996). *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.
- Rekalde Izaguirre, Josu (1995). *Vídeo, un soporte temporal para el arte*. Bilbao: Ediciones Universidad del País Vasco.
- Segre, Cesare (1990). *Semiótica filológica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Stoichita, Victor (1993). *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. París: Klincksieck.
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.