

Del ojo al espectador

Visualidad, crítica y nueva historia del arte

Paula Barreiro-López

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 18-27, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

# DEL OJO AL ESPECTADOR<sup>1</sup>

## VISUALIDAD, CRÍTICA Y NUEVA HISTORIA DEL ARTE

### FROM THE EYE TO THE SPECTATOR VISUALITY, REVIEW AND NEW HISTORY OF ART

**Paula Barreiro-López**

[paula.barreiro@ub.edu](mailto:paula.barreiro@ub.edu)

Universidad de Barcelona | España

Recibido: 11/04/2015 | Aceptado: 21/04/2015

#### RESUMEN

Desde que René Huyghe destaca, en 1955, el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen y remarca la necesidad de cambiar los usos metodológicos de la historia del arte, se ha desarrollado una línea de pensamiento centrada en el espectador. Esta línea, que tuvo un auge considerado en las estéticas de los años sesenta, fue trasladada a partir de ese período a la historia del arte, gracias a una serie de estudios que hicieron del espectador el centro de la reflexión. En este artículo se realiza, entonces, un repaso por autores como Clement Greenberg, Michael Baxandall y Svetlana Alpers, quienes partieron del ojo, de la visualidad y de la cultura visual para desentrañar sus usos metodológicos en relación con las propuestas de la nueva historia del arte.

#### PALABRAS CLAVE

Visualidad, nueva historia del arte, crítica de arte, estudios visuales, metodología

#### ABSTRACT

In 1955 René Huyghe emphasized the passage of the civilization of the book to the civilization of the image and the necessity to change the methodologies of art history. After this moment a line of thought based on the experience of the observer was developed. This thought, very important in the aesthetic theories of the '60s, was transferred to art history from the '70s onwards. Different authors have studied art history by putting the spectator in a preferential place. This paper studies authors like Greenberg, Baxandall and Alpers –who put the experience of the eye and the visual culture in the centre of their interests– in order to analyse their methodological uses in relation with the new methodologies given by the new art history.

#### KEY WORDS

Visuality, New Art History, Art Criticism, Visual Studies, Methodology



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En su libro *Dialogues avec le visible*, publicado en 1955, el historiador del arte René Huyghe constataba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen. En ésta última se daba prioridad al elemento visivo sobre el narrativo.

En el siglo XIX se acaba la civilización del libro [...] el pensamiento se vuelve demasiado lento [...] ¡nuestro tiempo exige la aprehensión inmediata! [...] ¡la sensación! [...]. El mensaje de los sentidos aporta una percepción inmediata y simultánea; que yo abra los ojos y un conjunto, una totalidad que signifique de un solo golpe de vista. El hombre de hoy necesita esas tomas globales, solamente compatibles con la velocidad que le rige (Huyghe, 1955: 42).<sup>2</sup>

Para Huyghe se abría una nueva dimensión cuando la civilización comenzaba a dar importancia al hecho visual. La prioridad de la visualidad que, para el historiador francés, caracterizaba la cultura de los años cincuenta, se manifestaba como una perspectiva necesaria en este campo de la historia; la crítica del arte, al ser el acto visual y perceptivo, era el principal sistema de aprehensión del arte. El autor sostenía que la historia del arte contaba con la posibilidad de la experiencia directa, una percepción ajena a la disciplina de la historia. De este modo, demostraba la limitación de los discursos históricos positivistas que daban más importancia a los documentos, a los contratos, a las firmas y a las fechas que a los objetos artísticos. Al respecto, Huyghe explica: «El documento escrito, primordial en historia, no es más, no debe ser aquí más que el material infinitamente útil, es cierto, pero anexo o preliminar» (1955: 418).<sup>3</sup>

Así, se distanciaba de las metodologías positivistas tradicionales en el estudio de las obras y abría nuevas posibilidades para desarrollar una reflexión diferente que, actualmente, es cercana a institucionalización de los *estudios visuales*. Si el acto de la visión y de la experiencia directa era destacado y corroborado como sistema característico de la historia del arte, el ojo que observa –el sujeto que mira– adquiría una importancia primordial en el estudio del arte. Desde esta perspectiva, se desarrollaron, en años coetáneos del libro de Huyghe, y sobre todo a lo largo de los años sesenta, varias reflexiones desde el campo de la crítica del arte y de las prácticas de vanguardia. La obra de arte no podía sólo considerarse en sí misma, sino en su relación con el ojo, con el observador y con el régimen visual de la cultura que lo sustentaba. Este fue el punto de partida de una reflexión que pensaba a todo un nuevo sistema de referencias visuales, culturales y estéticas muy desatendidas hasta el momento. A pesar de que los debates suscitados entre la historia del arte y los estudios visuales llevaron, en sus inicios, a considerar ambas disciplinas como enfrentadas antagonistas (Guasch, 2003), lo cierto es que a partir de los comentarios de Huyghe diferentes historiadores, críticos de arte y artistas realizaron valiosos aportes que desviaron la historia y la crítica de arte de los métodos formalistas o atribucionistas, abriéndolas a la cultura visual.

En el presente artículo, entonces, se trazará el proceso de construcción de esta línea interesada en lo visual desde las propias raíces de la crítica y la historia del arte. Este fue un camino que, como veremos, se desarrolló a la par de los movimientos artísticos contemporáneos de los años sesenta y que marcó lo que se denominó, en los años ochenta, «nueva historia del arte». Esto se relaciona con lo que Jonathan Harris (2001) llama «historia crítica del arte», en la que se desarrollan formas de descripción, de análisis y de evaluación enraizadas en activismo social y político.

### DEL OJO A LA PERCEPCIÓN

A partir de los años cincuenta, desde la historiografía, la estética y la crítica de arte, el rol del espectador comenzó a ser reivindicado, retomando la tradición de la filosofía alemana de la pura visualidad del siglo XIX. Konrad Fiedler, máximo representante de dicha corriente, sostiene: «No hace falta más para comprender el arte que el ojo que ve» (Fiedler, 2003: 97).<sup>4</sup> Junto con Huyghe, otras figuras, como Bernard Berelson (1952), Clement Greenberg (1986) o Umberto Eco (1962) reivindicaron esta figura desde diferentes niveles e hicieron hincapié en su capacidad perceptiva, subjetiva o interpretativa (Berelson, 1952).

En gran medida, en los cimientos de las reflexiones estéticas se encontraba la explosión de la visualidad y la reivindicación de la participación del espectador en las tendencias artísticas que tuvieron su icónico inicio con la exposición *Le mouvement* (1955) realizada en la galería parisina Denise René (el mismo año, por cierto, que la publicación de *Dialogues du visible*, de Huyghe). En

efecto, el ojo y los procesos perceptivos, al igual que los principios purovisibilistas, eran objetos de interés y de estudio en los movimientos ópticos y cinéticos y en las dinámicas de grupo de la *Nouvelle Tendence*,<sup>5</sup> que demandaban una mayor implicación del ojo –y, por ende, del espectador– en el proceso creativo e incluso productivo de la obra (Barreiro-López, 2009: 59).

Desde la crítica de arte, también desde la década del cincuenta, la consideración del ojo como órgano de conocimiento fue parte fundamental del pensamiento de Greenberg, quien dedicó a esto numerosos pasajes. Éste le otorgaba un rol primordial en la valoración de la obra de arte. El «ojo entrenado» que, para el crítico americano realiza el juicio estético, se encuentra al servicio de la experiencia para llevar a cabo la valoración crítica. Ojo y experiencia eran las armas con las cuales el crítico debía enfrentarse, directamente, a la obra de arte para evitar la utilización de los escudos de la retórica y para dejar hablar al arte libremente. De este modo, era posible valorar la calidad del objeto artístico. La experiencia era el «único tribunal de apelación [que puede mostrar] que hay de bueno y de malo en el arte abstracto» (Greenberg, 1993: 118).<sup>6</sup>

Según la narrativa greenbergiana, lo bueno y lo malo llegan a un «consenso en el gusto» (Greenberg, 1993: 118), a la manera kantiana, a través del juicio del ojo entrenado. Es decir, a la vez que considera al ojo entrenado como agente productor de los juicios estéticos, entiende la existencia de un consenso, es decir, de un ojo entrenado que coincide con el conjunto de ojos entrenados y, todos ellos, con un criterio estético común. Con relación a ello, sostiene: «El ojo entrenado tiende siempre hacia lo definitivo y positivamente bueno en el arte, sabe que está ahí y continuará insatisfecho con cualquier otra cosa» (Greenberg, 1993: 120).<sup>7</sup> La prioridad del ojo, entonces, no se manifiesta, únicamente, en sus ensayos relacionados con el valor del arte y con el enjuiciamiento de su calidad, sino que Greenberg considera a las obras en función de su carácter visual, lo que le acarrearía conocidas críticas años después por sus propios discípulos (Krauss, 1993).

De este modo, el ojo entrenado para Greenberg se convierte en la clave tanto de la valoración de la obra como de la aprehensión del arte y de la experiencia estética, y esto conduce a lo que Martin Jay denomina «el triunfo de la pura visualidad» (1994: 160). Ésta lectura formalista y plenamente visual es evidente, por ejemplo, en las interpretaciones y en los comentarios de Greenberg sobre la escultura de David Smith:

Como Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, González, Pevsner, Smith surge de la pintura mucho más que de la usualmente conocida tradición de la escultura: su arte siendo lineal, abierto, pictórico, más que monolítico [...]. Si Pollock es gótico, Smith gira entre el barroco y el cubismo clasicista; un temperamento abierto abastece substancia e invención que requiere para su ordenación en un sentido del estilo cubista (Greenberg, 1986: 167).<sup>8</sup>

La importancia del ojo para Greenberg desenmascaraba el papel destacado de un agente en la experiencia estética: el espectador. Para el italiano Umberto Eco, quien sobrepasaba la pura visualidad para referir al campo de la interpretación, esta figura, en toda su corporeidad, adquiría un papel fundamental para la consideración del objeto estético. Centrándose en la cultura de la imagen y teniendo como punto de referencia la relación del espectador con las nuevas tendencias artísticas informales y cinéticas, Eco comenzó a hablar, a inicios de los años sesenta, de una nueva categoría que respondía a los movimientos artísticos del momento: la obra abierta. Este autor pensaba en las transformaciones que las últimas tendencias producían al promover una obra claramente participativa de aprehensión inmediata. Al respecto, menciona:

Proponiéndonos obras en las cuales la estructura exige de nuestra intervención particular, muchas veces, incluso una reconstrucción continua, las poéticas de la apertura reflejan la atracción ejercida sobre toda nuestra cultura por el tema de lo indeterminado (Eco, 1965: 69).<sup>9</sup>

Aunque Eco veía en el arte informal esa intervención particular del espectador, dicha participación adquiría su máxima expresión en el arte cinético, que comenzaba a generalizarse en el momento de la publicación de su libro *Opera aperta* (1962) y con cuyas poéticas el autor tenía una relación estrecha. De hecho, la visión de Eco se convirtió en fundamento de las interpretaciones que la crítica de arte realizó del arte óptico y cinético, adoptando la terminología de «obra abierta» en sus análisis (Barreiro-López, 2009: 315).

La posición del espectador fue, como el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV)<sup>10</sup> puso de manifiesto desde sus inicios, una de las reivindicaciones más destacadas desde el campo artístico (Aupetitailot, 1998). Tanto para los artistas ópticos y cinéticos como para el sector crítico, el espectador era considerado un motor perceptivo que desencadenaba una acción estética en la obra en movimiento. Las tendencias Op se caracterizaban por una preeminencia de la visualidad y de la acción participativa del espectador y utilizaban unas estrategias visivas que se fundamentaban en la psicología de la percepción. Por eso llamaron la atención de Rudolf Arnheim, psicólogo y filósofo alemán, quien estaba interesado en las relaciones entre el arte y la percepción visual (Arnheim, 1971). En la inauguración de la exposición colectiva de las tendencias ópticas y cinéticas, *The responsive eye* (1965), realizada en el Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York, Arnheim manifestaba –en el documental que realizó sobre la muestra Brian de Palma– su abierta fascinación por este movimiento artístico que ejemplificaba sus análisis sobre la psicología de la visión.

Esta exposición, que respondía al proceso perceptivo y receptivo de la época, se fundamentaba, en principios puramente visuales. El comisario y conservador del MoMA, William Seitz, construyó su propuesta sobre la base de los procesos visuales que las nuevas tendencias propiciaban. Sin aludir a las terminologías, en uso, de Op y cinetismo, Seitz acuñaba el término *perceptual art* que exaltaba el valor perceptivo y el proceso visual que ello implica. Centrándose en los estudios de la psicofísica de finales del XIX y en la teoría de la gestalt, Seitz aunaba diferentes movimientos artísticos que privilegiaban el estudio de los fenómenos perceptivos y, con ellos, reivindicaba el papel del ojo que observa. Al respecto, en el catálogo de la muestra *The responsive eye*, explica:

Imágenes estáticas controladas tiene el poder de obtener respuestas subjetivas que van desde una tranquila orden hecha a los ojos para distinguir casi colores invisibles y formas diferentes hasta llamativas combinaciones que provocan la reacción de la visión con espasmódicas post-imágenes. Las infinitas posibilidades de estos misteriosos fenómenos artísticos son casi tan difíciles de enumerar como sus causas psicológicas y fisiológicas de determinar (Seitz, 1965: 5).<sup>11</sup>

Esta nueva etiqueta de *perceptual art* le permitía reunir una selección de obras, organizadas en seis epígrafes, que agrupaban ejemplos del arte óptico y cinético europeo, junto con la abstracción postpictórica americana. Aunque el concepto no terminó de cuajar en la historiografía de la época, *The responsive eye* marcó el inicio de la internacionalización del arte óptico y cinético y su desbordamiento al mundo de la moda, de la televisión y del cine (Barreiro-López, 2009). La multiplicación del fenómeno Op Art, como se prefirió denominar, confrontó a la masa de espectadores con la determinante experiencia visual que estos objetos provocaban (Borgzinner, 1964). No obstante, la inclusión del espectador en el centro de la experiencia estética formó parte de las reivindicaciones de otras tendencias, como el *happening*, el movimiento Fluxus o el arte conceptual, que manifestaban la importancia que éste adquirió en la cultura de vanguardia de la época.

Todos estos movimientos se adecuaban, sin duda, a las observaciones de la crítica que eran sensibles a las incorporaciones y a los préstamos establecidos en una sociedad en la que la visualidad desbordaba, claramente, los límites de la cultura artística. La difusión multitudinaria y la multiplicación de las imágenes que la televisión y, en general, los medios de comunicación aportaban, determinaban una consideración del rol de la imagen que iba más allá de los límites establecidos por la crítica cultural tradicional, lo que daba lugar, según Vicente Aguilera Cerni, a una «civilización de las imágenes» (Aguilera Cerni, 1987: 95). Éste crítico resumía, en 1970, estos procesos con las siguientes palabras:

Al lado de la producción artística desarrollada por los canales minoritarios ya tradicionales desde la revolución industrial, existía un arte invasor, mayoritario, promocionado por los medios de comunicación de masas. Existía el mundo de los productos comerciales, el de los objetos para el consumo, el de la publicidad, los tebeos, el cine, la prensa, la televisión, la fotografía, la moda. Esta “cultura de masas”, este nuevo “folklore industrializado” ha creado la civilización de las imágenes un hecho incuestionablemente cuantitativo que ha modificado la cualidad de la existencia (Aguilera-Cerni, 1987: 95).

Los autores mencionados comprendían, al igual que Huyghe, las significativas transformaciones que se había producido en el régimen de la visualidad y analizaban las implicancias que dicha transformación supondría para la creación y para la interpretación de la obra de arte. Con este giro del objeto al sujeto –fomentado por las prácticas estéticas y por las críticas–, el espectador se convirtió en sujeto privilegiado en las reflexiones estéticas de los años sesenta. Su función y su proceso activo en el consumo de imágenes fueron incorporados, pocos años después, a nuevas visiones que se desarrollaron, en el campo de la historia del arte, a partir de los años setenta.

#### **DEL ESPECTADOR A LA CULTURA VISUAL**

El desarrollo de las políticas de izquierda y la percepción de la crítica de arte durante los años sesenta tuvo un impacto directo en las prácticas metodológicas de la historia del arte que, desde la década del setenta, comenzó a repensar su propia identidad. Temas relacionados con clase, género y política, junto con un cuestionamiento sobre la naturaleza del capitalismo, actuaron como motores para el desarrollo de la denominada «nueva historia del arte», de la que pasaron a formar parte metodologías marxistas, críticas feministas y análisis psicoanalíticos para desmontar, en palabras de Griselda Pollock y de Fred Orton, la «institucionalmente dominante historia del arte» (Pollock & Orton en Harris, 2001: 21).<sup>12</sup>

La toma de conciencia del espectador (presente desde los años sesenta en las prácticas artísticas y en la crítica de arte), comenzó a cobrar importancia en estudios académicos a partir de las décadas de los setenta y ochenta. Los libros y las investigaciones de Michael Baxandall (1988), de Svetlana Alpers (1983) y de Michael Zimmermann (1991) son algunos de los ejemplos a destacar. Otros, como los de Michael Fried (1990) y los de Jonathan Crary (1994), hicieron del espectador el objetivo fundamental de su investigación.

Todos ellos trataron diferentes épocas desde perspectivas en las que el espectador era un elemento fundamental de la reflexión y abrieron nuevas direcciones metodológicas e interpretativas dentro de la disciplina de la historia del arte. Es por ello que algunas de las reflexiones de estos autores –sobre todo Alpers y Baxandall– fueron incorporadas a la categoría «nueva historia del arte» por ampliar los límites teóricos y estéticos tradicionales. Varios, además, respondían a las objeciones puestas por Huyghe décadas atrás y retomaban una línea de pensamiento que se había desarrollado en el campo crítico y estético del mundo del arte. Asimismo, aunque todos partieron de la historia del arte, algunos se posicionaron, con vehemencia, dentro de sus márgenes, como Svetlana Alpers, quien al respecto explica:

Desconfío de los programas y de las etiquetas como “nueva historia del arte”. Me resisto a la denominación. Hago mi trabajo y no soy consciente al hacerlo que sea parte de una nueva historia del arte. Estudio arte. Es una tarea difícil. Estoy intentando simplemente hacerlo de la mejor manera posible (Alpers en Schoch, 1988: 16).<sup>13</sup>

A pesar de los distintos enfoques, estos autores manifestaban su insatisfacción ante las metodologías tradicionales y declaraban la necesidad de ampliar los márgenes de la historia del arte al uso. De este modo, su motivación se centraba en realizar una nueva lectura del arte del pasado, a través de un ángulo de reflexión diferente. Zimmerman explica, por ejemplo, la insuficiencia de los procedimientos tradicionales a la hora de llevar a cabo su investigación sobre George Pierre Seurat y la teoría del arte de su tiempo, y propone una fusión entre historia y filosofía:

Sea cual sea la orientación histórica y filosófica propia del historiador del arte, solo la interpretación que reúne en ella estas dos perspectivas determinadas por metodologías distintas, la de la historia social y la de la historia de las ideas puede conducir a conclusiones satisfactorias (Zimmerman, 1991: 11).<sup>14</sup>

Michael Baxandall, por su parte, consideraba su trabajo como una historia social de estilo pictórico, decantándose por un estudio de los factores sociales en la configuración de la pintura del Renacimiento. En todos los casos, el espectador y la experiencia visual de la época se convertían en elementos básicos para abordar los objetos artísticos que les ocupaba.

Comprender la pintura como vía de acceso a las costumbres visuales y a su correspondiente experiencia social conducía, directamente, a la consideración y al análisis del papel del espectador. De este modo, para Alpers y para Baxandall la experiencia estética de aquel que veía las obras se convertía en elemento preferente de estudio. Baxandall, por ejemplo, realiza un estudio sobre la pintura florentina del siglo xv en la que la experiencia del espectador en su confrontación con la pintura es una de las cuestiones centrales de la obra. La reflexión sobre lo que veían aquellos que miraban las pinturas en la Florencia del siglo xv se desarrolla en el segundo apartado del libro. Al hablar de las pinturas religiosas, Baxandall reformula la pregunta inicial sobre la función religiosa de las mismas, y plantea la relación que existe entre el espectador y la imagen, haciendo de esta cuestión el punto de partida de la reflexión.

Entonces la primera cuestión: ¿Cuál fue la función religiosa de las pinturas religiosas? Puede ser reformulada, o al menos reemplazada por una nueva cuestión: ¿Qué tipo de pintura habría encontrado clara, vivamente memorable, emotiva el público religioso? (Baxandall, 1988: 45).<sup>15</sup>

Estas preguntas, que ponen de manifiesto el giro de pensamiento del autor, se encuentran en el centro del análisis de Baxandall. Su interés era descubrir cuál era la experiencia del público frente a la pintura, esto lo lleva a preguntarse sobre qué tipo de espectador existía, cuáles eran sus referencias visuales, qué es lo que lo emocionaba y lo interesaba y, sobre todo, cuál era la cultura visual en la que se sentía inmerso. A través del análisis de la cultura visual de la época, Baxandall llega a una nueva lectura de la pintura florentina. Ésta, entonces, pasaba a formar parte de un conjunto visual que configuraba la cultura de imágenes del ciudadano tipo (para el autor, el comerciante), en el que caben tanto la pintura y la escultura, como el drama religioso, el teatro, la danza, etcétera.

Svetlana Alpers retoma la oposición de Baxandall para trabajar sobre la pintura holandesa del siglo xvii. Su estudio se concentra en la cultura visual de Holanda, expresión que dice tomar, precisamente, de Michael Baxandall. Para la autora, el estudio de la pintura holandesa debe realizarse apelando a las circunstancias. Con relación a esto, propone: «No solo ver el arte como una manifestación social pero también ganar acceso a imágenes a través de la consideración de su lugar, rol y presencia en la cultura en términos más amplios» (Alpers, 1983: 23). El análisis de las obras de arte se convierte, entonces, en un estudio razonado de la sociedad y de la concepción perceptiva existente en la época, en clara relación con los avances científicos y con las investigaciones psicológicas del momento. Al considerar estos nuevos parámetros sobrepasa las fuentes de investigación tradicionales ancladas en el método iconográfico y abre un nuevo campo de trabajo que desborda el marco de la obra para considerar la cultura visual del momento.

De este modo, la necesidad de utilizar fuentes cruzadas y metodologías diferentes se impone, al igual que en los otros autores citados. Sus estudios se nutren, pues, de fuentes variadas que además de integrar las tradicionales de la historia en general y de la historia del arte, añaden la historia de la ciencia, de la literatura, de la psicología, de la sociología, de la técnica, etcétera. La relación entre el arte y los avances científicos, desarrollados por la psicología de la percepción o por la óptica, comienzan a tener un espacio relevante. En el caso de Alpers, por ejemplo, las fuentes son variadas. Recurre a la biografía de Constantijn Huygens, al tratado científico de Johannes Kepler *Ad vitellionem paralipomena*, a la cartografía holandesa del xvii (Pieter Pourbus, Pieter Saenredam, Visschers, etc.). Michael Baxandall, por su parte, al cuestionarse sobre la experiencia de la pintura en el siglo xv, apelaba a fuentes diversas como los sermones, los dramas religiosos, tratados de danza (*Trattato del ballo* de Guglielmo Ebreo de 1470), libros de texto de matemáticas (*De arithmetica* de Filippo Calandri Florencia 1491). Estas fuentes las toma como base para acercarse a la cultura visual de la sociedad florentina y, sobre todo, para reconstituir la experiencia del espectador medio. Una perspectiva que ofrece nuevas lecturas de las pinturas del Renacimiento. Por ejemplo pone de manifiesto relaciones que, ausentes hoy en día, en el siglo xv saltaban inmediatamente a la vista de los observadores de la época. Como explica Baxandall:

En Florencia hubo un gran florecimiento del drama religioso durante el siglo xv [...] Donde existió debió haber enriquecido la visualización de la gente en los eventos que representaba y alguna relación con la pintura se remarcó en la época (Baxandall, 1988: 71).<sup>16</sup>

Una de estas relaciones era la figura del *festaiuolo* presente tanto en el drama religioso, como en pinturas, como se puede apreciar en el cuadro de Filippo Lippi *La Virgen adorando al niño*. Esta figura reproducida en el cuadro, interpelaba claramente a los espectadores medios, los cuales «habrían percibido esas figuras corales a través de su experiencia del *festaiuolo*» (Baxandall, 1988: 72).<sup>17</sup> Es por ello que al ser inmediatamente relacionada con dichos dramas, se comprendía en el campo pictórico como una figura natural que mediaba entre el espectador y la escena.

El estudio de la óptica y los conocimientos científicos sobre la percepción, sobre la configuración del ojo y el funcionamiento de la visión son, igualmente, recurrentes en estos trabajos. La opción de tomar como ejemplo una personalidad clave del pensamiento científico de la época a estudiar, tratando los procesos perceptivos y el conocimiento científico de la óptica, es una característica común de algunos de estos estudios. Zimmermann en su análisis de la obra de Seurat, utiliza los escritos de Charles Henry, Jules Laforgue y Gustave Kahn. El interés por Henry, que podría ponerse en paralelo con el de Alpers por Huygens, se fundamenta en la capacidad de este autor por ejemplificar la imagen del hombre, o podríamos decir, del espectador tipo, al representar el conjunto de creencias y conocimientos de lo que era el hombre en la época. Así, para Zimmermann: «La estética de Henry participa de una imagen del hombre que predominaba en Francia al inicio de la III República y, más particularmente, durante los años 1880» (Zimmerman, 1991: 236).<sup>18</sup> Para Alpers, Huygens viene a representar algo parecido, pues, como explica en su libro, Huygens «manifiesta y la sociedad que lo rodea lo confirma que imágenes eran parte de una especificidad visual que contrastaba con la cultural textual» (Alpers, 1983: xxiv).<sup>19</sup>

Las conclusiones de estos autores ofrecen un panorama que va más allá de la posición del arte en la sociedad, de sus usos y de sus propuestas estéticas, porque todos muestran, además, los modos y las maneras de mirar, las características de la cultura perceptiva, los aspectos fundamentales para comprender la visión del artista y del público. Estos resultados no son un estudio histórico de hechos y de comandas, sino que son, como explicaba Svetlana Alpers, una historia de la cultura visual.

En las investigaciones comentadas a lo largo del presente artículo, la intención de superar interpretaciones tradicionales se manifiesta con frecuencia. La apertura de nuevas perspectivas del tiempo histórico ofrece, además, lecturas que contradicen interpretaciones basadas en principios estilísticos o formalistas. Un ejemplo claro en este sentido es *The art of describing* de Alpers en el que cuestiona los análisis tradicionales de la pintura holandesa del xvii que se esforzaban por justificar su pertenencia a un sistema de representación narrativo italiano, cuando sus motivaciones no eran de orden visual. Según la autora la imposición del modelo italiano y preeminencia de metodologías iconográficas, ha llevado a interpretaciones erróneas de los cuadros holandeses. Estas lecturas son una imposición literaria ajena a la cultura holandesa del xvii, que era, principalmente, una cultura de imágenes:

Los iconógrafos han concluido que el realismo holandés es solo aparente [...]. Lejos de describir el mundo real [...] estas pinturas son abstracciones que enseñan lecciones morales escondiéndolas bajo hermosas superficies. No creas lo que ves es el supuesto mensaje de las obras holandesas. Quizás en ningún otro sitio esta “visión transparente del arte”, en palabras de Richard Wolheim es menos apropiado, pues, como argumentaré, imágenes nórdicas no disfrazan sentidos o lo esconden bajo la superficie, sino que muestran que el significado por su verdadera naturaleza se encuentra en lo que el ojo puede capturar (Alpers, 1983: xxiv).<sup>20</sup>

A diferencia de los estudios tradicionales, Alpers plantea, entonces, una lectura del arte holandés, en la que las pinturas son estudiadas dentro del conjunto de las imágenes visuales que proliferaban en dicha época. Como hemos dicho, la autora parte de la figura de Huygens, ejemplo por excelencia de la seducción que la imagen y la óptica produjo en los holandeses del momento. En efecto, a lo largo de su obra se constata que la no adecuación al canon renacentista italiano de la pintura holandesa se encuentra, entre otras razones, en relación con la confianza en la óptica y en la lente existente en la Holanda de xvii.

Los neerlandeses presentan – explica Alpers– sus pinturas como describiendo el mundo visto más que como imitaciones de acciones humanas significantes. Establecidas las tradiciones pictóricas y artesanales, reforzadas por la nueva ciencia y tecnología experimental; confirmaron a las pinturas como el camino hacia lo nuevo y cierto conocimiento del mundo (Alpers, 1983: xxv).<sup>21</sup>

Este tipo de metodologías, que se inscriben en el estudio del arte contemporáneo –en donde la problemática de la visualidad, la integración de lo virtual, lo digital son determinantes para la creación artística–, no resultan obsoletas para otras épocas de la historia. Y así, aunque una parte de los ejemplos que hemos citado tratan temas desde el impresionismo hasta nuestros días, épocas en el que el desarrollo científico ha sido de vital importancia para la creación de las obras; este método ha sido válido también para otros momentos de la historia como demuestra el estudio de Alpers o Baxandall. De ahí que hayamos preferido incidir en los estudios que trabajan épocas precedentes al siglo XIX.

Es evidente que con la publicación de estos trabajos en la década de los ochenta nos encontramos en un nuevo tipo de historia del arte: la «nueva historia del arte», que plantea una manera de mirar y de interpretar el arte y la sociedad, ligada a los estudios visuales. De este modo, Alpers y Baxandall por ejemplo se convirtieron en reivindicados ilustres precursores de lo que W. T. Michell denomina el giro hacia lo visual. No obstante, si bien sus trabajos abrieron nuevas posibilidades metodológicas y epistemológicas, éstos forman parte de un (re)pensamiento de la relación entre arte, cultura y sociedad que conecta tanto los análisis críticos y las prácticas artísticas de los años cincuenta y sesenta, como a los nuevos discursos historiográficos que abren el período postmoderno, demostrando la permeabilidad que entre todas estas esferas existió.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Cerni, V. (1987). «Momento 1970: tendencias y problemas». En *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos 1953-1987*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Alpers, S. (1983). *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arnheim, R. (1971). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Aupetitallot, Y. (ed.) (1998). *GRAV: stratégies de participation: 1960-1968*. Grenoble: Centro de Arte Contemporáneo.
- Barreiro-López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: CSIC.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Berelson, B. (1952). *Esthétique et histoire des arts visuels*. París: Albin Michel.
- Borgzinner, J. (23 de octubre de 1964). «Op art: Picture attack the eye». *Time*, pp. 42-43.
- Crary, J. (1994). *L'art de l'observateur*. Nîmes: Chambon.
- Eco, U. (1962). *Arte programmata. Arte cinética, opere moltiplicate, opera aperta*. Milán: Olivetti.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. París: Le Seuil.
- Fiedler, K. (2003). *Sur l'origine de l'activité artistique*. París: Rue d'Ulm.
- Fried, M. (1990). *La Place du spectateur*. París: Gallimard.
- Greenberg, C. (1986). *The collected essays and criticism. Arrogant Purpose, 1945-1949*. Vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1993). *The collected essays and criticism. Modernism with vengeance, 1957-1969*. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press.
- Harris, J. (2001). *The New Art History. A critical introduction*. London-New York: Routledge.
- Huyghe, R. (1955). *Dialogues avec le visible*. París: Flammarion.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press.
- Schoch, R. (1988). «California Q&A: A Conversation with Svetlana Alpers». *California Monthly*, p. 16.
- Seitz, W. (com.) (1965). *The responsive eye*. New York: MOMA.
- Hofmann, T. (com.) (2007). *Die Neuen Tendenzen. Eine Europäische Künstlerbewegung 1961-1973*. Ingolstadt: Museum für Konkrete Kunst.
- Zimmermann, M. (1991). *Les mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps*. París: Fonds Mercator.



## REFERENCIA ELECTRÓNICA

Guasch, A. M. (2003). «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión» ) [en línea]. Consultado el 17 de septiembre de 2015 en <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>>.

## PELÍCULA

De Palma, B. (1965). *The responsive eye*. Estados Unidos: Carlotta Films.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo se desarrolla dentro de las Investigaciones realizadas en el marco de mi contrato Ramón y Cajal (RYC-2012-11702) financiado por el Mineco del gobierno español y dentro del proyecto de investigación «Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría» (HAR-2014. 53834-P).

<sup>2</sup> «Avec le XIXe siècle s'achève la civilisation du livre [...] la pensée devient trop lente : plus rapide que la sensibilité, elle ne peut atteindre l'instantanéité. Or notre temps exige que la sensibilité, elle ne peut atteindre l'instantanéité. Or notre temps exige l'appréhension immédiate ! La sensation ! [...] Le message des sens apporte une perception immédiate et simultanée. Que j'ouvre les yeux et un ensemble, un total m'est signifié d'un coup. L'homme d'aujourd'hui a besoin de ces prises globales, seules compatibles avec la vitesse qui le régit». Traducción de la autora.

<sup>3</sup> «Le document écrit, primordial en histoire, n'est plus, ne doit donc plus être ici que le matériel infiniment utile, certes, mais annexe ou préliminaire». Traducción de la autora.

<sup>4</sup> «Il ne reste plus en faire pour comprendre l'art que l'œil qui voit». Traducción de la autora.

<sup>5</sup> La Nouvelle Tendence (Nueva Tendencia) fue una red de colectivos y artistas activa entre 1961 y 1973 con el fin de realizar exposiciones conjuntas y promover el arte cinético. La primera exposición se realizó en Zagreb, de la mano del artista Almir Mavignier y del crítico Ivan Mestrovic en 1961, y progresivamente se irán realizando en otros lugares como París, Venecia. Si bien comenzó siendo una organización pequeña llegó a tener unos 250 miembros. Algunos de los artistas y colectivos implicados fueron el GRAV, Equipo 57, Grupo N, Grupo T, Demarco, Tomasello, etc. Véase: Hofmann, 2007.

<sup>6</sup> «Is the only court of appeal in art – has shown that there is both good and bad in abstract art».

<sup>7</sup> «The practiced eye tends always toward the definitely and positively good in art, knows it is there, and will remain dissatisfied with anything else».

<sup>8</sup> «Like Brancusi, Arp, Lipchitz, Giacometti, González, Pevsner, Smith derives from painting much more than he does from what we usually know as the tradition of sculpture: his art being linear, open, pictorial, rather than monolithic [...] If Pollock is Gothic, Smith revolves between the Baroque and cubist classicism; a wide-opens temperament supplies substance and invention that require for their ordering a cubist sense of style». Traducción de la autora.

<sup>9</sup> «En nous proposant des œuvres dont la structure exige de nous une intervention particulière, souvent même une reconstruction continuelle, les poétiques de « l'ouverture », reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé». Traducción de la autora.

<sup>10</sup> El grav (Grupo de Investigación Visual) fue un colectivo artístico ubicado en París y activo entre 1960 y 1968. Estuvo integrado por los artistas Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Jöel Stein, Jean-Pierre Yvaral y Francisco Sobrino. Sus miembros se interesaron por el estudio del movimiento, las dinámicas de la visión y la percepción a través del arte. Formaron parte activa de la red de artistas de la Nouvelle Tendence (Aupetitallot, 1998).

<sup>11</sup> «Controlled static images have the power to elicit subjective responses that range from a quiet demand made on the eyes to distinguish almost invisible colour and shape differences to arresting combinations that cause vision to react with spasmodic afterimages. The countless possibilities of these mysterious phenomena are almost as difficult to enumerate as their psychological and physiological causes are to determine». Traducción de la autora.

<sup>12</sup> «'Institutionally dominant' art history». Traducción de la autora.

<sup>13</sup> «I'm suspicious of programs and of labels like 'the new art history.' I resist the appellation. I do my work, and I'm not conscious as I'm doing it that it's part of the new art history. I'm studying art. This is a difficult thing to do. I'm simply trying to do it in the best way I can». Traducción de la autora.

<sup>14</sup> «Quelle que soit l'orientation historique et philosophique propre à l'historien de l'art, seule l'interprétation qui réunit en elle ces deux perspectives déterminées par des méthodologies distinctes, celle de l'histoire sociale et celle de l'histoire des idées, peut conduire à des conclusions satisfaisantes». Traducción de la autora.

<sup>15</sup> «So the first question- What was the religious function of the religious paintings?- can be reformulated, or at least replaced by a new question: What sort of painting would the religious public for pictures have found lucid, vividly memorable, and emotionally moving?». Traducción de la autora.

<sup>16</sup> «In Florence there was a great flowering of religious drama during the fifteenth century [...] Where they exist they must have enriched people's visualization of the events they portrayed, and some relationship to painting was noticed at the time». Traducción de la autora.

<sup>17</sup> «Would have perceived such choric figures through his experience of the festaiuolo». Traducción de la autora.

<sup>18</sup> «L'esthétique d'Henry participe d'une image de l'homme qui prédominait en France au début de la IIIe République et, plus particulièrement, durant les années 1880». Traducción de la autora.

<sup>19</sup> Huygens «testifies, and the society around him confirms that images were a part of a specifically visual, as contrasted with a textual, culture». Traducción de la autora.

<sup>20</sup> «Iconographers have concluded that Dutch realism is only an apparent or schijn realism. Far from depicting the "real" world, so this argument goes, such pictures are realized abstractions that teach moral lessons by hiding them beneath delightful surfaces. Don't believe what you see is said to be the message of the Dutch works. But perhaps nowhere is this "transparent view of art, in Richard Wolheim's words, less appropriate. For, as I shall argue, northern images do not disguise meaning or hide it beneath the surface but rather show that meaning by its very nature is lodged in what the eye can take in». Traducción de la autora.

<sup>21</sup> «The Dutch present their pictures as describing the world seen rather than as imitations of significant human actions. Already established pictorial and craft traditions, broadly reinforced by the new experimental science and technology, confirmed pictures as the way to new and certain knowledge of the world». Traducción de la autora.

**Cita recomendada:**

Barreiro-López, P. (2015). «Del ojo al espectador. Visualidad, crítica y nueva historia del arte». *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 18-27. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.