

**Rafael
Jackson**

IMAGEN Y PERSUASIÓN: LA HISTORIA DEL ARTE COMO CAJA DE HERRAMIENTAS*

Para J.A.R.

Siempre tuve el honor de contar con varias correspondencias y complicidades con Juan Antonio Ramírez (JAR, a partir de ahora). Una de ellas fue favorecida por el paso del tiempo y por mi propia trayectoria profesional. Y es que la verdadera naturaleza intelectual de JAR se manifestaba –además de en la docencia– en sus libros y artículos. Mantener su memoria y los méritos de su carrera académica debe cubrir, por tanto, la naturaleza editorial de su obra publicada, lugar donde siempre tuvimos una clave común gracias a mi dedicación a la tarea editorial como traductor, editor y autor. En lo que pretendo embarcarme, por tanto, es en un análisis, mitad serio y mitad irónico –como a JAR le hubiera gustado– de algunas páginas de sus libros, intentando revelar la importancia casi obsesiva que cobraban para su autor y, también, la función esencial que desempeñaron en su corpus teórico.

* Este texto apareció originalmente en Julián Díaz y Carlos Reyero (eds.), *La historia el arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real y Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010, pp. 127-147 y se reproduce aquí con permiso del autor.

Un pensamiento en imágenes

Lo que viene a continuación puede resultar obvio en primera instancia, pero resulta necesario mencionarlo casi como una declaración de principios, para saber en qué punto estamos, en dónde se hallan las cuestiones fundamentales y cuál fue el punto focal de la actividad investigadora de JAR. Se trata de lo siguiente: la historia del arte es una disciplina basada en dos componentes indispensables para poder materializarse, y tales son la imagen y la palabra. Gracias a ellas se pone en pie un discurso icónico-verbal, cuya razón de ser estriba en la aparición de obras de arte visuales, convenientemente clasificadas, analizadas e interpretadas, y su combinación con las palabras, adecuadamente ordenadas y con el grado de legibilidad indispensable; eso sí, siempre que el autor o la autora estén de acuerdo en que el discurso verbal es un acto de comunicación, y no la edificación de andamiajes de palabras crípticas y extraños neologismos. La ausencia de imágenes en la labor magisterial o en la edición de un texto –amenazado cada vez más por el tono intimidatorio de organismos como VEGAP– no hace más que mutilar la esencia de la disciplina y el oscurecimiento intelectual. A ello se refirió explícitamente nuestro autor en varios de sus estudios. En el libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* escribe al respecto:

Nosotros—se refiere a los estudiosos de las artes visuales—practicamos, aunque no seamos siempre conscientes de ello, un género híbrido, combinando textos con reproducciones visuales. Nuestro modelo narrativo paradigmático no reside tanto en la novela tradicional como en el reportaje fotográfico, el cine o algunos géneros televisivos.¹

La importancia de las imágenes en el ámbito del salón de clases es bien conocida, pero no ha sido suficientemente valorada hasta hace tan solo un par de décadas. En esto, como en muchas otras cosas, ningún tiempo pasado fue mejor. Los colegas de mi generación recordarán aún cómo varios profesores rehuían la inclusión de las eternas diapositivas, algunas viradas al magenta o al amarillo por el paso de los años y el calor de la bombilla del proyector, y cómo solían relegar su proyección a una o dos clases cada dos o tres semanas de clase-conferencia sin diapositivas. Menos mal que la aparición de la informática ha ido poniendo las

¹ Ramírez, Juan Antonio (1994). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ed. del Serbal: Barcelona, 31.

cosas en su sitio y, pese a la renuencia de algunos de ellos, el apoyo de imágenes de cierta calidad en las aulas ha servido para perfeccionar la labor magisterial.

Pero también se han producido otras revoluciones en el ámbito de la historia del arte con respecto a las imágenes. Estas últimas están asociadas a la edición de los libros de arte en España y a su relevancia dentro del discurso icónico-verbal al que me he referido previamente. Aunque muchos lo desconozcan, JAR fue uno de los pioneros en ese cambio de escenario, tanto en su labor de autor como en la de asesor y director de algunas de las colecciones más importantes de las ediciones españolas sobre arte. Él mismo lo admitió en su autobiografía escrita poco antes de su fallecimiento: con el libro *La historieta cómica de posguerra* (1975) aprendió los entresijos de la maquetación de un libro. Sin embargo, necesitó algunos años más para comprender las relaciones discursivas entre imagen y palabra.²

Podemos ejemplificar de qué estamos hablando si consideramos la edición clásica del libro de Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología*, muestra fehaciente de los libros tradicionales de arte editados en España: como se comprobará, desarrollaban primeramente todos los contenidos literarios, y en una suerte de anexo o apéndice a cada capítulo o al final del libro, incluían las ilustraciones todas juntas. Esto planteaba problemas teóricos y prácticos. En primer lugar, su estructura obligaba a ir dando saltos en el libro hacia delante y hacia atrás, con la consiguiente incomodidad del lector y, en segundo lugar, la pérdida de integración entre los dos elementos dificultaba la existencia de un discurso icónico-verbal e incluso traicionaba el poder de anticipación del lector, como señalaré más adelante. El propio Ramírez estuvo subordinado a este tipo de diseño en sus primeros libros publicados por las grandes editoriales como, por ejemplo, *Construcciones ilusorias* (Alianza Forma, 1983).

Hubo que esperar a finales de los ochenta para que empleara el diseño que quizá se ha convertido en su imagen de marca, especialmente en las ediciones para Siruela y Alianza: la columna terciada con ladillo que incorporaba las ilustraciones

² Ramírez, Juan Antonio (2008). "Los poderes de la imagen: para una sociología visual (esbozo de una autobiografía intelectual)". *Boletín de Arte: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga*, 511.

y/o los pies de estas últimas. Estuvo presente por primera vez en *La arquitectura en el cine* (Blume, 1988), y volvió a emplearlo en todos los libros publicados con Siruela, además de favorecer el cambio de criterio en el diseño de las nuevas publicaciones de Alianza Forma y Cátedra, y en las reediciones de otras antiguas pertenecientes a ambas. De la ausencia de este diseño adolece, precisamente, su último libro, *El objeto y el aura* (Akal, 2009), y ello provoca un adocenamiento visual y una página que, como decimos los editores, a veces “no respira” –es decir, que no tiene apenas espacios en blanco–. Pero supongo que en este caso lo hizo siguiendo las directrices que a veces nosotros, los editores, colocamos a los autores como incómodos tirantes.

Un apunte más antes de emprender otros contenidos más detallados. La importancia de las imágenes no se limita a su incorporación yuxtapuesta a los textos. Además de esto, JAR siempre mostró un especial interés por los pies explicativos: son pequeñas píldoras que revelan una información suplementaria relacionada con el texto. Su aparición no es en absoluto superflua: invito a cualquier lector a leer los pies de las ilustraciones en uno cualquiera de los capítulos de sus libros. Comprobarán que sirven como una guía de asistencia en la lectura del discurso principal, además de proporcionar un resumen bastante aproximado de la información principal suministrada en los epígrafes.

La edición como anticipación

Pero mejor será que abandone estas consideraciones generales y pase a otras más particulares para explicar el asunto. Analicemos estas dos páginas del libro de JAR *Edificios-cuerpo*, publicado en la colección Biblioteca Azul serie mínima de la editorial Siruela (2003), de la que fue su director. El equilibrio entre texto e imagen revela, indudablemente, las buenas artes del equipo editorial. Sin embargo, echemos un vistazo a las imágenes reproducidas en ellas: se trata de sendas obras firmadas por Victor Brauner y Man Ray con arquitecturas que semejan objetos y cabezas humanas. Y es precisamente en esta reduplicación de los rostros –el de Brauner mira a la izquierda, el de Man Ray a la derecha–, donde se abre uno de los caminos que me propongo trazar en los próximos minutos.

Es prácticamente imposible, conociendo a JAR, que ambas imágenes hayan sido colocadas allí por puro azar. Están allí situadas, en su materialidad insoslayable, como documentos visuales que vienen a corroborar de forma irrefutable los argumentos expuestos verbalmente. Pero la evocación visual de estas formas no se detiene ahí, sino que continua al pasar página y encontrarnos con un retrato de André Breton realizado por el artista surrealista André Masson, y en el que comprobamos, ya de entrada y sin necesidad de seguir leyendo, la evocación del *Retrato de Sade* por Man Ray que lo precede. El autor señala, en efecto, que “la similitud alcanza a los rasgos físicos del modelo y parece inevitable deducir que uno de ambos artistas conoció la obra del otro”.³ Si bien pasa por alto que la obra de Man Ray es anterior a la de Masson, lo cierto es que esta acción de pasar página con los dedos pulgar e índice se transforma en todo un ejercicio de desvelamiento, como cuando desenvolvemos un papel de regalo u asistimos a la inauguración de un monumento.

Este descubrimiento o desvelamiento de una verdad –en un sentido muy similar al del significado de la palabra griega *aletheia*– es una de las piedras de toque de JAR en su labor como historiador del arte. Las imágenes no están colocadas en sus textos para ilustrar sólo los argumentos, sino como motores de conocimiento y de aprendizaje en sí mismas. Con ello plantea que su discurso, inequívocamente icónico-verbal, está dirigido a un lector participante que no lee con pasividad las argumentaciones del autor, sino que bien puede anticiparse a lo que él mismo defenderá páginas o minutos más tarde. Con ello establece dos mecanismos de respuesta y una empatía entre ambos. El lector no especializado esbozará una sonrisa y exclamará en su mente: “claro, yo también lo he visto”. El colega en la disciplina histórico-artística esbozará otro tipo de sonrisa, más burlona, y se interrogará: “¿y por qué no se me habrá ocurrido a mí antes?”.

Esta claridad expositiva y esta relación de tú a tú con los lectores en una labor de deducción muy similar a la detectivesca, alejan a JAR de gran parte de la bibliografía al uso. Frente al autor que se sitúa en la atalaya de su conocimiento como un ser arcano, cargado de conceptos crípticos –predominantemente esdrújulos–, preocupado más por el lenguaje que por las imágenes y decidido a confiar al resto de los mortales una migaja de sus grandes ideas, lo que JAR

³ Ramírez, Juan Antonio (2003). *Edificios-cuerpo*. Siruela: Madrid, 52.

plantea es al contrario una complicidad y, por qué no, un respeto incondicional a la inteligencia de quien espera al otro lado.

Pero también revelan, como dije al principio, a un autor con enormes conocimientos editoriales. Si bien todos las vemos al consultar la prensa y los libros, muy pocos caen en la cuenta de la importancia de la doble página como recurso visual, algo que ya he apuntado al principio. Y a veces sirven para insinuar los argumentos más que articularlos explícitamente en esa labor que encomienda Ramírez al lector participante.

Se observa con nitidez en páginas como las 164 y 165 de su monografía *Marcel Duchamp, al amor y la muerte, incluso* (Siruela, 2003). A la izquierda reproduce una caricatura del personaje Rube Goldberg, en cuyas tiras cómicas inventaba máquinas pseudocientíficas para intentar solucionar paródicamente tareas mecánicas de la vida cotidiana. El autor señala que esta moda humorística pudo servir de acicate para que Duchamp abandonara el proyecto del *Gran Vidrio*. A la derecha, reproduce una fotografía en la que Duchamp numeró cuidadosamente las roturas de la obra después de sacarla destrozada de las cajas de embalaje. Si bien esta imagen le sirve para ilustrar la preparación de la réplica incluida en la serie de las *Boîte en valise*, lo cierto es que la minuciosidad del trabajo al trazar las roturas y los números son un curioso contrapunto a las alocadas invenciones de la tira cómica con la cual se enfrenta. ¿Acaso JAR apela al inconsciente para relacionar de manera profunda estas imágenes, y la figura de Duchamp, si bien enfatiza que la relación entre ambas imágenes es superficial?

Gráfica y crítica

Al igual que las imágenes, hay otro aspecto visual que siempre llamó poderosamente la atención de JAR, y en este caso estoy hablando de un recurso que suele estar desatendido por la mayoría de los historiadores del arte. Me estoy refiriendo al empleo de gráficas y tablas en gran parte de sus obras académicas y ensayísticas.

Algunas de ellas son claramente humorísticas, como las que incluye en su falsa “cartilla para neófitos” titulada *Ecosistema y explosión de las artes*. Los diagramas de círculos, que tanto utilizó en la década de los setenta y ochenta, se hacen hueco aquí sobre el ripio de rimas octosílabas similares a los poemitas que los maestros nos hacían aprendernos de memoria en nuestros días escolares.

Otras gráficas son implícitamente burlescas, como algunas de las que aparecen condensadas en su libro *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. En una de ellas, compuesta por dos grupos con tres círculos concéntricos, compara el pensamiento de Jacques Derrida con la muestra de arquitectura deconstructiva en el MoMA de Nueva York:

Algunos creadores como Tsumi o Eisenman deambularían por el centro de la diana primera (a) y por la periferia de la segunda (3). El pintor Valerio Adami se sitúa en ambos círculos intermedios (b y 2) (también en el periférico de la segunda diana). Pero digámoslo claramente: la mayor parte de los arquitectos “deconstructores” se sitúan en el círculo intermedio del gráfico de la izquierda (b) y nada logran entender, si es que lo intentan, de los intrincados libros del filósofo. Tampoco lo necesitan: lo que el talento creativo no da, Salamanca no presta.⁴

También sigue una línea similar otro diagrama incluido en el mismo libro, donde relaciona capciosamente la economía capitalista con la economía artística. La tímida intersección entre los diagramas de Venn se me antoja que evoca símbolos más cursis, pero efectivos, como el de las alianzas matrimoniales o los símbolos conyugales habituales en los árboles genealógicos.

Las tablas desempeñan un papel similar en su discurso icónico-visual. No es habitual encontrar en los libros de arte, ni siquiera en los ensayos científicos sobre el asunto, el despliegue de cuadros que JAR reproduce en sus obras. Ello nos da fe de su eterna predisposición magisterial, de que no se le debe escapar ni un solo cabo a los lectores por mucha o por escasa que sea su especialización en el asunto. De nuevo, lo visual, lo textual y lo conceptual se funden para reforzar la argumentación científica.

⁴ Ramírez, Juan Antonio (1992). “Destrucción/deconstrucción”. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor: Madrid, 218.

Hay en todos estos elementos, sin embargo, un aspecto irónico o juguetón que me gustaría subrayar. No parece extraño que Ramírez esté criticando veladamente la obsesión por los esquemas presentes en publicaciones de los años ochenta, especialmente en algunos autores del grupo reunido en el olimpo de la revista *October*. La dificultad de los esquemas estructuralistas –entre ellos, el grupo de Klein– propuestos por la autora Rosalind Krauss en libros como *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* resulta significativa: es completamente necesario asistir a un manual de instrucciones –incorporadas, de hecho, por la autora en nota al pie–, pero aun así el modo de empleo no ilumina, sino que oscurece todavía más el objetivo de dicho diagrama. En palabras de la autora:

Las dimensiones de esta estructura pueden ser analizadas de la siguiente manera: 1) existen dos relaciones de pura contradicción que se denominan ejes (a su vez divididos en *eje complejo* y *eje neutro*) y se indican mediante flechas continuas; 2) existen dos relaciones de contradicción, expresada como involución, que se denominan *esquemas* y se indican mediante las dobles flechas; y 3) existen dos relaciones de implicación que se denominan *deixes* y se indican mediante las flechas discontinuas.⁵

Después de observar y leer, cabe preguntarnos: ¿era verdaderamente necesario todo esto? De aquellos polvos salen estos lodos. Como señaló certeramente Roger Kimball a propósito de su libro *The Optical Unconscious*: “La profesora Krauss sólo se siente verdaderamente a gusto cuando reduce el asunto de su texto a un esquema o gráfica cualquiera”.⁶ Más tarde volveremos sobre este asunto.

Collages iconográficos

Es conocida la fascinación de JAR por Aby Warburg, y no sólo por la empatía con los supuestos de la iconología, sino también por el proyecto visual en forma de álbum o atlas que Warburg denominó *Mnemosyne*. Según la mitología griega, ella era la encarnación de la memoria y había engendrado con Zeus a las nueve musas: son las que protegen e inspiran a los individuos inmersos en el discurso poético.

⁵ Krauss, Rosalind (1994). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza: Madrid, 296.

⁶ Kimball, Roger (1993). “Feeling Sorry for Rosalind Krauss”. *The New Criterion*. Vol. 11, 4.

Poética y memoria, por lo tanto, debían ir unidas en un proyecto inabarcable: el de encontrar evocaciones formales, a lo largo de la historia, de ciertas imágenes, gestos, actitudes y repertorios.

Me parece a mí que este método de collage iconográfico es persistente en la producción bibliográfica y en la labor educativa de Ramírez: sus alumnos menos jóvenes recordamos la costumbre de utilizar dos proyectores en el aula para reforzar el diálogo—comparación o contraste—entre dos imágenes mientras explicaba sus clases. Esa incorporación de imágenes distantes en el tiempo y presuntamente inconexas anima varios de sus textos y, especialmente, aquellos que están más asociados a su registro crítico. Es quizá el artículo “L.A. 92: *ripe rap*, destrucción, deconstrucción” uno de los que mejor reflejan el poder retórico de las imágenes y de la memoria icónica para alcanzar la persuasión, además de ser un método de conocimiento de la realidad. El texto es una crónica de primera mano de los altercados que el propio JAR vivió en la ciudad de Los Ángeles en la primavera de 1992, momento en el que estaba disfrutando de una beca de investigación en la Getty Foundation. Por explicarlo en pocas palabras, los hechos fueron protagonizado por miembros de la comunidad afroamericana, en principio debido al veredicto de inocencia hacia unos agentes de policía (blancos) que habían linchado a un joven de color. El análisis propuesto por JAR combina la mitología fílmica estadounidense —los *western*, las películas de catástrofes— con una evocación de la historia del arte que apela de igual modo al inconsciente como a la memoria, en una línea similar a Mnemosyne.

Sólo así pueden entenderse el montaje de páginas como la que explicaré a continuación. En la fotografía de arriba observamos a los culpables, que han logrado la inocencia en tribunales dirigidos por jueces blancos pero llevan marcada la señal del mal—“uno de los acusados, con los labios siniestramente apretados, parece el prototipo del malo en alguna película olvidada: dos policías ocultan su rostro con gafas oscuras”⁷—. En la del centro, jóvenes de la comunidad afroamericana unen sus puños en señal de venganza: “la destrucción se presentará, pues, como la consecuencia de un pacto de sangre, una venganza racial”.⁸ Y para reforzar esta idea presenta el cuadro *El juramento de los Horacios*, de Jacques-

⁷ Ramírez, Juan Antonio (1994). *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*. Lápiz: Madrid, 45-46.

⁸ *Ibid.*, 46.

Louis David. Unas páginas después, ilustra la autoridad del poder blanco previo al *happy ending* contrastando la fotografía de Bush padre a un agente con *La rendición de Breda* de Velázquez, tanto en términos compositivos como simbólicos.⁹

Así pues, nos enfrentamos a un observador que intenta explicar el mundo con la mirada del historiador artístico: el pensador, como iconógrafo-iconólogo, realiza una lectura de la realidad empleando para ello las estrategias de la historia del arte. Coloca de este modo a la disciplina como un medio conocimiento estratégico para interpretar nuestra realidad cotidiana y los hechos en una época especialmente visual, dominada por la cultura de masas –prensa, cine, televisión, videojuegos, publicidad, etcétera–. En este punto no podemos olvidar la concomitancia de esta visión con la ingeniosa sección “Pie de foto” del escritor Juan José Millás en el diario *El País*. En una de sus reflexiones a propósito de la fotografía de un famélico niño africano, escribía: “Observen bien la foto. El crío apoya la mano derecha sobre una regla en la que acaban de medir sus centímetros porque todo, en su mundo, se mide en centímetros. La línea que separa la vida de la muerte, en la mayor parte de África, es centesimal. Sobreviven con tres o cuatro centímetros de semillas diarias y con cinco centilitros de agua. Cuando mueren, más que fallecer Fulano o Mengano, han muerto unos centímetros de varón, o de hembra, o de anciano, o de persona madura”.¹⁰

Caja de herramientas

Todas estas implicaciones se condensan en una metodología que Ramírez bautizó como *iconología de las connotaciones*; una metodología, en suma, que fundamentaba el discurso icónico-verbal de la historia del arte y que dejaba bien clara la naturaleza acumulativa de las imágenes y la necesidad de adscribirse a la mirada y de analizar la obra de arte en sí misma como urdimbre del discurso. Por lo tanto, no nos hallamos ante un historiador que presenta las imágenes como ilustración de ideas provenientes de la filosofía o la literatura, sino que delata la

⁹ Véase la pág. 55 de dicho texto.

¹⁰ Juan José Millás, “Pie de foto”. *El País*, 29-08-2005.

preeminencia de la imagen sobre los discursos parafilosóficos, paraliterarios o parafilológicos.

Así pues, lo que JAR nos revela es una historia que huye de las teorías y, especialmente, de aquellas que se suceden según las modas y, como sostenía en *Corpus solus*, “se convierten en corsés deformantes de la realidad artística”.¹¹ En su lugar, presenta artefactos icónico-verbales que pueden ser empleados como útiles inesperados. Esto lo revela explícitamente en su último libro, *El objeto y el aura*:

la teoría pretende fundirse con la historia y todos los capítulos son, de hecho, introducciones al tema correspondiente (...) no pierdo de vista que las mejores herramientas funcionan también de un modo imprevisto para sus precavidos diseñadores (por ejemplo: unos alicates sirven también para podar los rosales del jardín).¹²

Desconozco si se trata de otra más de sus ironías, pero esta visión de la historia del arte me parece una crítica soslayada hacia la concepción foucaultiana de la teoría como caja de herramientas. Sostenía Foucault, quizá el autor más citado en las disciplinas humanísticas desde hace treinta años: “Me gustaría que mis libros fueran una suerte de caja de herramientas en la que otros pudieran hurgar hasta encontrar un útil que pudieran emplear comoquiera que desearan en su propia área de estudio. Me gustaría que el librito que quiero escribir sobre sistemas disciplinarios fuera útil a un educador, un guarda, un magistrado, un objetor de conciencia. No escribo para el público, lo hago para usuarios, y no para lectores”.¹³

Así pues, la historia del arte que JAR plantea está despojada deliberadamente de escuelas teóricas impulsadas por la moda. Tal vez deberíamos sustituir “despojada de” por “opuesta a” tales escuelas. Sus obras están llenas de artefactos icónico-verbales lanzados directamente hacia dichas escuelas y, principalmente, a ciertos

¹¹ Ramírez, Juan Antonio (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela: Madrid, 18.

¹² Ramírez, Juan Antonio (2009). *El objeto y el aura: (des)orden visual en el arte contemporáneo*. Akal: Madrid, 9.

¹³ Foucault, Michel (1994). “Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir”. *Dits et Ecrits*, t. II. París: Gallimard, 523-4. La traducción es mía.

santones internacionales, entre los cuales el grupo *October*—y especialmente Rosalind Krauss, como vimos—fue uno de sus objetivos.

Este ataque se aprecia con nitidez en uno de los textos que sirvió para reorientar los intereses investigadores de Ramírez desde finales de los años ochenta. Me estoy refiriendo al artículo “Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza”, publicado originalmente en la revista *La balsa de la Medusa* en 1989 y posteriormente en un libro-compendio de artículos sobre el artista ampurdanés.¹⁴ A partir de ese momento, que coincide casi con el comienzo de mi tesis doctoral,¹⁵ JAR decide acometer algunos de los principales trasuntos de la vanguardia histórica desde una postura distinta de la ortodoxia internacional. Fruto de ello son, además de aquel artículo, la monografía *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, y *La metáfora de la colmena* (Siruela, 1998), entre otros. Él siempre afirmó que su escritura fue el resultado de un encargo pergeñado por la profesora también desaparecida Aurora León; pero, al modo del azar objetivo surrealista, las investigaciones, insertas en el mecanismo intelectual de la academia, no son otra cosa que la combinación de una casualidad exterior y la necesidad del sujeto por encontrar su sintonía con ella. Y lo cierto es que aquella casualidad reformuló gran parte de las publicaciones subsiguientes de nuestro autor.

Cabe señalar en primer lugar que, por su estructura metodológica y carácter temático, JAR tuvo que tener muy presente el artículo de Rosalind Krauss titulado originalmente “Giacometti” e impreso en el catálogo de la polémica exhibición *Primitivism in 20th Century Art* celebrada en el MoMA en 1984, si bien se publicó después como “Se acabó el juego” en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*.¹⁶ No creo equivocarme al pensar que así fue porque el catálogo formaba parte de su biblioteca personal y porque me indujo activamente a leerlo al inicio de mi investigación para la tesis doctoral. Cuando afirmo que lo tuvo muy presente me refiero al hecho de que los textos de JAR y de Krauss funcionan como la cara y la cruz de una misma moneda. Ambos emplean similares referencias bibliográficas: que yo sepa, el texto de JAR es uno de los primeros en castellano que aluden a la influencia de Bataille y de *Documents*

¹⁴ Ramírez, Juan Antonio (2004). *Salvador Dalí: lo duro y lo podrido*. Visor: Madrid.

¹⁵ La misma fue el origen de mi estudio *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza: Madrid, 2003.

¹⁶ Págs. 59-100.

sobre la poética visual surrealista. Además, se centran en dos figuras fundamentales para el arte del siglo XX –Salvador Dalí y Alberto Giacometti– primero encumbradas por el papa del surrealismo, André Breton, y luego marginadas del grupo al rechazar sus planteamientos teóricos e ideológicos.

En el caso de Dalí, JAR opta por un claro reduccionismo de lo parafilosófico, en favor de la historia del arte, frente al antecedente de Krauss. También limita la influencia de escritores como Leiris o Bataille a los textos que ambos escribieron en *Documents*, huyendo así de una de las estrategias más célebres de la autora estadounidense: constreñir a sus artistas analizados a una parrilla –o *retícula*, como prefiere decir– lingüística, literaria y filosófica. La elección de excreciones como la mierda, el semen o la saliva se refieren a uno de los asuntos más queridos por Dalí, pero parecen también arrojar como armas de doble filo sobre el espíritu que mueve el artículo de Krauss y su andamiaje teórico. De nuevo, como JAR apostaba en el texto citado más arriba: “lo que el talento creativo no da, Salamanca no presta”.

En este duelo soterrado las imágenes desempeñan un papel fundamental. Al leer las descripciones y argumentaciones de Krauss queda la sensación de que su análisis de la producción de Giacometti—como la de tantos otros y otras que han sido objetos de su estudio—es más bien una ilustración visual de las concepciones filosóficas y antropológicas de Georges Bataille. Esta visión de la historia del arte como mero reflejo de la historia de las ideas—literarias, filosóficas, antropológicas, etc.—hace un flaco servicio a la primera de ellas. En su afán por relacionar la poética de Giacometti con el ideario de Bataille, en especial a su concepto de la *altération*, Krauss relaciona la programática *Bola en suspensión* con el grabado de un *Jugador de pelota* de la Mesoamérica precolombina, cuando en realidad no hay una relación directa entre ambos, ni siquiera con la publicación de un artículo sobre los sacrificios aztecas aparecido en *Documents*. Es, por tanto, la cristalización de una “historia del arte traída por los pelos”, con un regusto a ciertas evocaciones de otros historiadores del arte insólitos de nuestro país, cuyo nombre dejo a su imaginación y capacidad de intuición.

En oposición a la ilustración de ideas, la relevancia de las connotaciones. Ello queda perfectamente reflejado en el uso limitado de las referencias literarias y en

la ausencia de referencias visuales derivadas de la revista *Documents*, como sin JAR quisiera dejar en evidencia esa obsesión de Krauss por mostrar en casi todas sus publicaciones el fetiche del dedo gordo del pie fotografiado por Boiffard. En este sentido, y al hablar de la variante más heterodoxa del surrealismo, JAR escribe: “Pero hay otra pulsión en el surrealismo, subterránea, próxima o paralela a la oficial. Es apolítica, más instintiva y sadiana. Los artistas plásticos la siguen sin teorizar apenas sobre ello”.¹⁷ En fin, con sus breves palabras nuestro autor está claramente propinando un golpe certero a la que ha sido una de las principales popes de la bibliografía y de la historiografía del arte durante la llamada era de la posmodernidad.

Historia del arte y análisis de las imágenes

Aunque Krauss sea una de las dianas teóricas de JAR, no es la única ni la más relevante. En el primer artículo firmado como su álgter-ego, Clavelinda Fuster, se sirve de uno de los dibujos de Rube Goldberg—al cual ya nos hemos referido— para plantear abiertamente el nombre y apellidos de otros enemigos de la historia del arte, identificados bajo las denominaciones de “estudios visuales” y “estudios culturales”. Ellos son, por tanto, las etiquetas bajo las cuales también se oculta el “corsé de las teorías de moda”.

Como es sabido, los estudios culturales basan su razón de ser en la existencia de una dicotomía entre el yo, fundamentado en una mirada basada en la identidad del poder, blanco u occidental, heterosexual, acomodado y masculino, frente a los otros, entendidos como otras razas, otras clases, otras culturas u otros sexos y sexualidades. Sea como fuere, JAR ha permanecido impermeable a los discursos de la otredad o alteridad, y especialmente a los concernientes a la aproximación feminista y *queer* de la historia del arte.

En el primer caso, es necesario aludir al artículo “Arte y complejo de culpa: el caso de Camille Claudel”—compilado en el libro *Arte y arquitectura en la época...*—. En dicho texto, el autor emplea la figura arrodillada del grupo escultórico *La edad madura* para condensar la concepción de Claudel como una santa laica. A tenor

¹⁷ Ramírez, *Dalí: lo crudo y...*, 62.

de sus palabras, Camille se nos presenta “como una mártir de la emancipación, sacrificada por el poder burgués y por sus convenciones. Con el humo de tanto incienso se nos asegura implícitamente que esos casos ya no existen”.¹⁸

Puede decirse casi lo mismo en el ámbito de lo LGBTTT. En su magna obra dedicada al cuerpo, *Corpus solus*, son escasas las menciones a artistas inmersos en lo *queer* y el transgénero y, cuando aparecen, visualmente los ilustra con sus imágenes menos provocativas y, por tanto, menos paradigmáticas. Al hablar de la genitalidad y la iconografía corporal, emplea la producción de Robert Mapplethorpe, pero las imágenes elegidas—*Cock & the Devil* o *Thomas & Amos*—no están a la altura voyeurística, fetichista, triunfal y sin tapujos, en las que reproduce los órganos genitales masculinos. En las imágenes incluidas, el pene aparece confundido en un plano general o bien domeñado, de manera que permanece muy alejado de la contundencia visual y teórica de mágenes como *Hombre con traje de poliéster*, *Ajiito* o *Christopher Holly* (1981). Así mismo, la elección de las imágenes contradice la claridad de las palabras: “Nada de reflejos especulares, verjas u otros ojos de cerradura para deleite de *voyeurs* remotos. Los músculos acentúan su física materialidad. Están ahí, al alcance de nuestra mano, como seres táctiles más que visuales”.¹⁹ Pese a todas sus fascinantes aportaciones, los sectores más críticos a sus propuestas habrían preferido como subtítulo del libro *Para un mapa del cuerpo heterosexual en el arte contemporáneo*.

Una tendencia similar se revela en su esfuerzo por desplazar denodadamente a Duchamp al terreno heterosexual ante las dudas que pudiera suscitar su álgot ego Rose Sélavy. Y para que no quepa ninguna duda, coloca la foto realizada por Man Ray junto a un travestido Charles Chaplin, conocido en igual medida por su genio y por su afición a las mujeres, algunas incluso muy próximas a la escabrosidad.²⁰ Esta lectura se manifiesta como un ataque directo a la tendencia de la literatura duchampiana por relacionar su producción con la androginia, evidenciada para sus defensores en obras como *LHOOQ*, las dos partes de *El gran vidrio* o la combinación masculina—el farol—y femenina—la mujer—de *Etant donnés*.

¹⁸ Ramírez, *Arte y arquitectura en la época...*, 41.

¹⁹ Ramírez, *Corpus solus...*, 30-31.

²⁰ Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Siruela: Madrid, 192.

Por último, en este contexto de lo otro, cabe mencionar la crítica a la multiculturalidad como discurso postmoderno y alternativo, sancionado igualmente por los estudios culturales. Ello está presente en su último libro, *El objeto y el aura*, y en concreto en un capítulo especialmente revelador, titulado “Primitivismos”: en él establece las paradojas del pensamiento multicultural relacionado con el arte de las culturas mal llamadas “primitivas” y lo relaciona con el que es el principal enemigo de sus supuestos teóricos, la posmodernidad. Se pregunta Ramírez: “¿Es la propensión crítica una mera coartada para justificar esta nueva oleada de exotismo? ¿Se ha enganchado la temática multicultural a la más poderosa de las industrias de la posmodernidad, que es el turismo globalizado?”²¹ En esto parece reiterar la provocativa mirada de su artículo “El ocaso de los magos” —compilado en *Arte y arquitectura en la época...*— sobre la polémica exhibición *Magiciens de la terre* en el Centre Georges Pompidou de París. En ese texto JAR se muestra proclive a la muestra *Primitivism in the 20th Century Art* en el MoMA frente a la propuesta del museo francés, una de las primeras exposiciones que materializaron la mirada del otro primitivo y lo equipararon al arte occidental. Esta es toda una declaración de principios, que condensa en el párrafo final de su escrito: “Al decir de los primitivos que son ‘nuestros iguales’, elimina su valor provocador. Ya no existe el otro yo, la conciencia oscura, el pozo tenebroso del que extraer diamantes para deslumbrar nuestra razón”.²² La exhibición del MoMA, por el contrario, representaría la glorificación de esa mirada del yo europeo hacia el otro primitivo y, con ello, se antoja como el envés de textos escritos por críticos punteros del discurso poscolonial, con Thomas McEvelley como uno de sus principales representantes, además de entusiasta de la exposición *Magiciens* frente a la del MoMA.

La historia del arte y la otra orilla

Dicho todo lo anterior, querría dar un giro final y relacionarlo, en la medida de lo posible, con la realidad académica del otro lado del Atlántico. En primer lugar, cabe preguntarnos cuál es el papel de la historia del arte en Puerto Rico como un

²¹ Ramírez, *El objeto y el aura...*, 102.

²² Ramírez, *Arte y arquitectura en la época...*, 214.

fiel reflejo de las universidades estadounidenses, dado que pertenece al mismo sistema educativo. La situación, cuanto menos, es acuciante por varios motivos.

No podemos negarlo, la construcción de la historia del arte en los Estados Unidos se estableció sobre un armazón quebradizo. Podría compararse sin temor a equivocarnos a un espejismo levantado y puesto en marcha por una serie de historiadores del arte emigrados desde Europa, empujados varios de ellos por la amenaza del nazismo. En el pináculo de aquella diáspora estarían Erwin Panofsky, profesor en New York University y Princeton University desde 1934, y Rudolf Wittkower, que impartió clases en Columbia University of New York desde 1956; otros, como Edgar Wind, sentaron magisterio en el clímax de la Segunda Guerra Mundial.

Eso no quiere decir que las principales universidades estadounidenses no cuenten con programas de historia del arte—incluso en una isla tan pequeña como Puerto Rico hay dos, uno en San Juan y otro en Mayagüez—, sino que el proceso de construcción intelectual paralelo al de Europa, aunque más concentrado, se vio truncado desde los años setenta por la contaminación de discursos especialmente postestructuralistas. Y esto tuvo lugar años antes de la aparición de los consabidos Cultural Studies, y de su extraña simbiosis con los Visual Studies, que proliferan en los programas de las principales universidades estadounidenses. No niego la importancia del desarrollo de tales estudios desde una perspectiva claramente posmoderna. Sin embargo, la sustitución de la historia y la teoría del arte por tales parámetros metodológicos causa problemas más que soluciones en muchas de las publicaciones, presentaciones, ponencias y comunicaciones presentadas en congresos nacionales e internacionales.

La falta de formación en historia del arte se convierte en el talón de Aquiles de no pocos estudiosos sobre los estudios culturales en el plano visual. Me refiero, principalmente, a que no cuentan con los rudimentos mínimos ni con el necesario trasfondo para articular un discurso icónico-verbal medianamente riguroso. Las obras de arte, cualquiera que sea el medio en que se realizaron, son tratadas como justificaciones de las teorías propuestas.

Esta tendencia tiene su manifestación más aplastante en las presentaciones de comunicaciones y ponencias en los congresos internacionales. Los ponentes presentan una clara resistencia a acompañar sus presentaciones con el necesario aparato icónico, sea mediante las clásicas diapositivas o sea con el sacrosanto Power Point. Así pues, asistir a aquellos paneles se convierte en un ejercicio de aburrimiento o de imaginación en caída libre. Por una parte, se nos obliga a imaginar cómo es la secuencia de esa película realizada por una directora india de quien uno no tenemos ninguna referencia; por otra, se nos priva de comprobar la comparación entre imágenes a veces conocidas—y reconocidas—, empleando como mecanismos de sustitución frases trufadas de neologismos o del consabido “it’s like”, coletilla sancionada por algunos santones de la posmodernidad.

Recuerdo ahora un panel en un congreso sobre el artista y la sociedad en el que compartía cartel con textos muy *originales* sobre Benjamin, las relaciones artísticas entre Baudelaire y Manet o las relaciones entre la política y las vanguardias, objeto de tesis doctoral por parte de una profesora asociada vinculada a una de las instituciones más reconocidas de Estados Unidos. De entre todos los participantes, este servidor fue el único que realizó una presentación visual mientras iba desgranando sus contenidos. Los otros participantes, además de leer en inglés de distintos acentos sus disertaciones, dejaban al espectador la capacidad para imaginar a una niña corriendo por un balcón, al gentío escuchando un concierto en el jardín de las Tullerías, o los inequívocos signos de aura en las fotografías antiguas. Ni que decir tiene que el segundo de ellos había compuesto su succulento brebaje con el cóctel más apreciado en las parroquias de moda: el Martini Cultural-Visual Studies, compuesto por distintas medidas de Derrida, Foucault, Danto, Lacan, Benjamin, Sontag... y todo lo que suene a teoría *à la mode*.

¿Cuál puede ser la estrategia a nuestra disposición? Quizá pase por apostar en todos ámbitos (geográficos, educativos, culturales, sociales) por la historia del arte y seguir el ejemplo intelectual de Juan Antonio Ramírez. Considerarla no tanto como un resorte académico autorreferencial sino como una herramienta idónea para pensar críticamente nuestra realidad, además de ayudar a otros a hacerlo. Con ello, tal vez, seamos capaces de desentrañar más hábilmente los resortes de unos tiempos tan onerosos, tan *visuales*, como los que nos ha tocado vivir.