

En las fronteras de la narrativa moderna: versiones de lo *post-medium*¹

Gabriel Cabello Padial
Universidad de Granada ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90782>

Recibido: 31 de julio de 2023 / Aceptado: 31 de agosto de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: El presente artículo parte del hecho de que la propuesta de sustituir la historia del arte por una historia/antropología de las imágenes ha sido coincidente, y se ha apoyado, en la disolución de la narrativa moderna sobre el arte y su apelación al *medium* específico. Pretendemos en este texto dar cuenta de tres propuestas, las de Michael Fried, Rosalind E. Krauss y Peter Osborne, en las que se establece un diálogo con la herencia de Greenberg. En ellas, se apuesta por una salida del final de la narrativa moderna que difiere de la abrazada por del giro icónico. Finalmente, indicamos algunas de las limitaciones con que tal herencia greenbergiana las impregna, particularmente la dificultad para enfrentar la implejidad que conforman imágenes y emociones.

Palabras clave: *medium* específico; giro icónico; Clement Greenberg; Michael Fried; Rosalind E. Krauss; Peter Osborne.

ENG At the Frontiers of Modern Narrative: Versions of the *Post-medium*

ENG Abstract: This article starts from the assumption that the proposal to replace art history with a history/anthropology of images has coincided with, and has been supported by, the dissolution of the modern narrative on art and its appeal to the specific *medium*. We intend in this text to give an account of three approaches, those of Michael Fried, Rosalind E. Krauss and Peter Osborne. In those approaches, a dialogue is established with Clement Greenberg's legacy, and a way out of the end of the modern narrative that differs from the one embraced by the iconic turn is proposed. Finally, we point out some of the limitations with which such Greenbergian heritage permeates these approaches, particularly the difficulty in confronting the implexité in which images and emotions are intertwined.

Keywords: Specific *Medium*; Iconic Turn; Clement Greenberg; Michael Fried; Rosalind E. Krauss; Peter Osborne.

Sumario: 1. Introducción. 2. Greenberg: el *medium* específico como regulador de la práctica. 3. Desplazamientos del *medium*. 3.1. Lo específico entre la historicidad y su invención. 3.2. De lo generativo a lo contemporáneo. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cabello Padial, Gabriel. "En las fronteras de la narrativa moderna: versiones de lo *post-medium*". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, *Eikón Imago* 13 (2024), e90782. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90782>

1. Introducción

Es sin duda un lugar común. La propuesta de sustituir la historia del arte por una historia/antropología de las imágenes, planteada de diversos modos desde que W.J.T. Mitchell y Gottfried Boehm formularon

la llegada de un giro visual o icónico, está ligada a la crisis de la narrativa moderna. No otra cosa significaba ya la pregunta por el final de la historia del arte que en 1983 formuló Hans Belting². Esta vendría así a ser una disciplina estrictamente moderna y dependiente

¹ El presente artículo se ha realizado gracias a una Ayuda de Recualificación del Profesorado Universitario (2021-2023) en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia en España

² Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983)

de la autonomía de una práctica, la del arte (moderno, si es que esto no es una redundancia), inserta en un relato de progreso. Kant y Hegel entreverados, nadie como Clement Greenberg se hizo cargo de explicitar este relato. El movimiento de la pintura moderna no era sino el proceso de progresiva depuración del tipo de experiencia que ella, y solo ella, podía proporcionar. Es decir, el proceso de depuración de su *medium* específico. No puede por tanto extrañar que la reflexión sobre la disolución de este anime tanto las tesis acerca del fin del arte de Arthur Danto, concomitantes con la propuesta de Belting de recorrer una historia de las imágenes antes de la era del arte, como las reflexiones sobre la agencia de las imágenes o sobre los retos que la convergencia técnica entre medio e imagen propia del mundo digital ha supuesto³. Sin embargo, las reflexiones sobre el *medium* en relación con la práctica artística no se detuvieron en el aniconismo (como lo define Belting) de Greenberg. O, dicho de otro modo, algunas de las aportaciones que, corrigiendo a Greenberg, han seguido desarrollando la cuestión del *medium* específico, han mostrado el modo en que la modernidad regulaba las imágenes como algo más complejo. Tres propuestas que dialogan con Greenberg nos permitirán dar cuenta de ello. La obra de Michael Fried, tanto en su rol de crítico de arte como de historiador, que introduce la historicidad en el esencialismo de Greenberg; la de Rosalind E. Krauss, que pretende definir la práctica artística de la era *post-medium* a partir de la invención, en acto, de nuevos medios específicos; la defensa de lo contemporáneo como sustituto del *medium* en Peter Osborne. Tres propuestas que nos permiten comprobar que el final de la narrativa moderna según la concibió la Greenberg no siempre se ha encaminado al ámbito de los estudios visuales o el giro icónico.

2. Greenberg: el *medium* específico como regulador de la práctica

La anécdota, bien conocida, roza la caricatura. Según contó el propio Jules Olitski poco después de la muerte de Greenberg, las visitas del autor de "Modernist painting" a su estudio escenificaban una suerte de combate entre la experiencia sensorial y la teoría. Greenberg se colocaba de espaldas a cada nueva pintura que iba a serle mostrada y, solamente cuando quedaba ubicada en su lugar preciso, daba rápidamente la vuelta y la contemplaba. El objetivo de tal celeridad era no dejar tiempo a la mente para que interpusiera ninguna interferencia verbal, ninguna pretensión teórica, entre el ojo y la experiencia de la pintura correctamente emplazada⁴. Greenberg pretendía que el ojo experimentase autónomamente la especificidad de la pintura, rechazando la tutela del signo verbal (exactamente al contrario de lo que

afirmaba la tesis estructuralista, que considera al sujeto mismo un efecto del lenguaje). Aspiraba a que el ojo pudiera apreciar la "calidad" de una pintura, mediada como estaba por la adecuación de la ilusión óptica al *medium* específico de la pintura que el mundo moderno requería. Mediada por el proceso de delimitación del tipo de experiencia que la pintura, y sólo ella, era capaz de proporcionar: la que progresivamente la dirigía a abrazar la bidimensionalidad.

"Modernist Painting" apareció en 1960, en un momento tardío del proceso de modernización cultural. Es decir, en el momento en que la recepción norteamericana de las vanguardias europeas transformó la descripción histórica, posterior a los contextos en que las obras operan, en paradigma de producción⁵. El texto es indisociable de muchas de las reducciones entonces operadas, como la que llevó del automatismo surrealista a la *action painting*, o la que llevó de la complejidad figural de la tradición pictórica al paradigma de la bidimensionalidad. Y de un tono de supervivencia. Pues el punto de partida de Greenberg no era sino la constatación de que, con el fin de sobrevivir, las artes "debían demostrar que deparaban un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante ninguna otra actividad"⁶.

Greenberg logró edificar un relato general acerca de la pintura moderna, insertándola en el movimiento general de la modernidad como aprehensión del tiempo – como negación, al menos parcial, de la tradición mediante la afirmación de lo nuevo. Y la instancia que mediaba entre ese impulso general moderno y una negación que operaba sólo en el interior de la práctica pictórica y que la impulsaba, era el movimiento reflexivo que reclamó como kantiano:

Identifico el modernismo con la intensificación, incluso la exacerbación, de esta tendencia autocrítica que comenzó con el filósofo Kant... La esencia del modernismo estriba, tal como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina misma –no con el fin de subvertirla, sino de anclarla más firmemente en su área de competencia⁷.

El impulso que movilizaba la historia de la pintura moderna debía por tanto ser el de la autocrítica que habría de determinar, progresivamente, qué tipo de experiencia la pintura, y sólo la pintura, podía proporcionar. Esto es, la progresiva delimitación de algo así como el grado cero de la experiencia pictórica, la bidimensionalidad:

Fue el acento en la ineluctable bidimensionalidad de la superficie lo que permaneció, sin embargo, como más fundamental que

³ Sergio Martínez Luna, "Bildwissenschaft y cultura visual digital", *Tópicos del Seminario*, no. 50 (2023), consultado el 20 de julio de 2023, <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/861>.

⁴ El relato lo recoge Danto. Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997), 89.

⁵ Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 8-11. Buchloh señala que "es preciso comprender hasta qué punto, en el contexto artístico de la posguerra, la 'historia de la recepción' se convirtió en 'historia de la producción' y hacerse cargo del modo en que algunas entidades estéticas aparentemente autónomas reciben información artística y, por tanto, también histórica".

⁶ Clement Greenberg, "Modernist Painting", en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4. Modernism with a Vengeance* (Chicago: Londres: The University of Chicago Press, 1993), 86.

⁷ Greenberg, "Modernist Painting", 85.

cualquier otro aspecto en el proceso mediante el cual el arte pictórico se criticó y definió a sí mismo bajo el Modernismo⁸.

Las “condiciones limitadoras” que junto al trabajo de su delimitación constituían el *medium* específico de la pintura moderna podían ser “empujadas indefinidamente antes de que una pintura dejase de ser una pintura y se volviese un objeto arbitrario”.⁹ Es decir, podían, gracias a ese trabajo mismo, ser llevadas cada vez más lejos siempre que con ello no se atravesara la frontera hacia el objeto real; siempre que se permaneciera en el ámbito de la ilusión óptica:

La planitud hacia la que se orienta la pintura de Mondrian no podrá ser nunca absoluta. El acrecentamiento visual del plano del cuadro ya no permite la ilusión escultórica o el trompe l'oeil, pero puede y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca realizada en una tela destruye su planitud total y literal. [...] ahora se trata de una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. [...] sólo se puede mirar, es decir, sólo se puede pasear, literal o figuradamente, con el ojo¹⁰.

Pasear por el cuadro, por tanto. Pero pasear *only with the eye*. Todo era para Greenberg experiencia, pues la práctica crítica operada por la pintura no postulaba demostración teórica alguna. A diferencia de la crítica filosófica, la autocrítica pictórica no era razón ni constituía una delimitación previa del modo de darse de la pintura, sino que era su producción misma, experimentable estéticamente y descriptible históricamente. Y si bien todo era para Greenberg experiencia, se trataba siempre de una experiencia purificada, escindida de la experiencia común y amurallada contra toda interferencia en el juicio estético, que era el encargado de valorar la “calidad” de una obra¹¹.

Sin embargo, tal constelación anudaba de modo problemático varios aspectos, como el encuentro con el *minimal* volverá evidente para el propio Greenberg. En 1940, Greenberg había sugerido que la historia de la “pintura de vanguardia” (que pasará a ser “*modernist*” en 1960) no era sino la de la “progresiva rendición a la resistencia de su *medium*”¹², esto es, en última instancia, a la bidimensionalidad. *Rendición*, por tanto, a una *resistencia* que quedaba definida de modo positivo, como una realidad material. Pero el riesgo de someter la valoración estética a tal rendición significaba tener que aceptar las pinturas negras de Frank Stella, que cruzaban la frontera hacia el objeto arbitrario, como culminación del

proceso autocrítico moderno. Como ha visto Thierry de Duve, cuando en “After abstract expressionism” (1962) Greenberg aceptó que una tela virgen podía ser en efecto un cuadro (en tanto que cumple con las convenciones esenciales de la pintura, la planitud y la delimitación de la planitud), pero nunca un cuadro *logrado*, estaba insistiendo en visibilizar una diferencia que siempre estuvo presente en sus escritos pero que hasta ese momento no se había visto obligado a explicitar: la diferencia entre el proceso histórico (la autocrítica pictórica) y la cualidad estética. Pues, o bien las pinturas de Stella mostraban que no se podían “empujar indefinidamente” las “condiciones limitadoras” del *medium*, imposibilitando de este modo el proceso autónomo de la autocrítica, o bien, en el caso de tomarlas como paradigma del modernismo, “habrían vuelto la descripción histórica de Greenberg prescriptiva, incluso normativa”¹³, volviendo inútil el juicio (estético) sobre la calidad que siempre tuvo para él la última palabra. Dominique Chateau ha señalado que, enfrentado al *Minimal*, Greenberg se vio obligado a romper el equilibrio entre función crítica (el proceso históricamente dado de purificación) y estética (el juicio) dentro de su sistema: frente a la búsqueda de la pureza del movimiento autocrítico y frente a la actitud reflexiva que el arte moderno exigía del espectador (un arte consistente de sí mismo exige del espectador una actitud activa capaz de captar el movimiento reflexivo que lo dota de sentido), en textos como “After abstract expressionism” (1962), “Necessity of formalism” (1971) o “Seminar One” (1973), Greenberg antepondrá la necesidad del placer estético y una concepción pasiva de la recepción¹⁴. Su opción final fue salvar la calidad estética (si bien concebida al modo de una especie de sideración pasiva) a expensas de la lógica moderna.

La conjugación de la experiencia estética con la determinación histórica de las técnicas constituyó el principal logro de Greenberg. Su “brillantez”, escribe Peter Osborne, residía “en su mediación de este mantenimiento de una pluralidad ontológica de las artes con el concepto general de arte estético, a través de la redefinición histórica especulativa del ‘*medium*’ (derivado de Lessing), de modo que cada *medium* exprese un ‘elemento irreductible’ de la experiencia”¹⁵. Fue su solución, específicamente moderna, al problema del singular plural, al problema de la multiplicidad de las musas, que había oscilado entre la postulación de un arte que se actualizaba en las obras (del sublime kantiano a Hegel o a Duchamp) y las diversas determinaciones técnicas, que, como había dicho Adorno, no desaparecen sin dejar trazas por el mero hecho de adscribir las a un

⁸ Greenberg, “Modernist Painting”, 87.

⁹ Greenberg, “Modernist Painting”, 72-73.

¹⁰ Greenberg, “Modernist Painting”, 90.

¹¹ Como comentaba irónicamente Lucy Lippard, aunque Greenberg estaba hablando siempre de calidad, “nadie salvo el propio Greenberg sabía a qué calidad se refería”. Citado en Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974* (Nueva York: Soho Press, 2003), 197.

¹² Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1. Perceptions and Judgements, 1939-44* (Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1986), 34.

¹³ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge-Mass.; Londres: The MIT Press, 1996), 204.

¹⁴ Dominique Chateau, “Épistémologie du criticisme: l’héritage théorique de Clement Greenberg”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 45/46 (1993): 182-184, 181.

¹⁵ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art* (Londres; Nueva York: Verso, 2013), 79-80.

solo arte¹⁶. Pero se trató de un intento que a la postre implicaba que no había otra modernidad que la de la dispersión de técnicas, que la de esas críticas específicas. Por eso la lógica moderna de la negación no podía en este esquema ser sino parcial, dependiente en última instancia de una tradición artesanal que Greenberg fue valorizando cada vez más.

Ni el modernismo (la autocritica específica que se reclamaba heredera de la *Crítica de la Razón Pura* kantiana) ni la validez estética (un afecto resultado del juicio de gusto, heredero de la *Crítica del Juicio*) podían ser forzados a voluntad, de modo que su convergencia “en las propiedades del *medium* y en la pasividad del juicio estético es el resultado de la historia de la pintura moderna”¹⁷. Era el resultado de que la pintura moderna hubiese adoptado como tema las convenciones de la pintura (técnicas, procedimientos, hábitos, etc.), cuya remodelación formal el juicio aprobaba o desaprobaba. La llegada del minimal, y posteriormente del arte conceptual, del *Land Art*, de la *performance* o de las prácticas de apropiación, pusieron de manifiesto la posibilidad “de producir arte *genérico*, esto es, arte que ha roto sus lazos con las artesanías y tradiciones *específicas* de la pintura y la escultura”¹⁸. Y el hecho es que los posteriores desarrollos de la articulación del arte con el principio moderno de negación/afirmación, por lo que respecta tanto a la práctica como a la crítica, partirán de esa doble fisura que le estalló a Greenberg: la fisura entre lo específico y el juicio y la fisura entre lo estético y lo genérico.

3. Desplazamientos del *medium*

3.1. Lo específico entre la historicidad y su invención

Fue la posibilidad de que el *medium* de Greenberg tendiese hacia su definición en términos positivos lo que hizo que sus continuadores retrabajasen su legado hasta que este llegara a quedar por completo desfigurado. Así lo señalaba TJ Clark, él mismo a la vez un oponente y un enriquecedor de las tesis de Greenberg:

En cualquier caso, los mejores escritores acerca del modernismo resistieron a Greenberg tanto como lo siguieron, y en particular reescribieron

su mito del *medium* y del continuum hasta el punto de volverlo irreconocible. Esto era cierto de la obra de Michael Fried en los años sesenta, y a fortiori de su obra desde entonces, la cual, por repetirlo, es la aproximación más seria que tenemos del extremismo y de los cambios de rostro del modernismo¹⁹.

Michael Fried relata que hacia 1966 había ya aspectos de la posición de Greenberg que no le convenían: “su noción de que el modernismo en las artes implicaba un proceso de reducción” que llevaba, por progresiva eliminación de lo prescindible, hasta “una especie de núcleo intemporal e irreducible (en la pintura, la planitud y la delimitación de la planitud)”²⁰. Fried se rebelará frente a tal reduccionismo esencialista y ahistórico, si bien con el objetivo de salvar el legado de Greenberg, particularmente la opticalidad, frente a su cooptación por el *Minimal*. De hecho, señala Fried, la debilidad del esencialismo greenbergiano quedó manifiesta precisamente en el momento en que se lo tomaron en serio los minimalistas, llevando la bidimensionalidad hasta lo que Fried llama “literalidad”:

Era como si los minimalistas fueran los únicos que realmente creían en la reducción greenbergiana –que había una esencia intemporal del arte que era progresivamente revelada. Y en su lectura la esencia intemporal resultó ser no la delimitada superficie plana, sino las propiedades literales del soporte²¹.

Frente a los “objetos específicos” del Minimal (“objetos arbitrarios” para Greenberg, “literales” para Fried), frente a su arte “nominalmente abstracto pero de hecho literalista y teatral”²², Fried defenderá un arte radicalmente abstracto y antiteatral. Subrayando el aserto de Greenberg acerca de cómo la primera marca de pintura sobre el lienzo “destruye” la literalidad, transformando la ilusión de una bidimensionalidad literal en la ilusión de una bidimensionalidad representada²³, Fried abandonará el coqueteo con la planitud literal como *telos* moderno que a veces se filtraba en Greenberg: su defensa de la opticalidad debía abandonar el esencialismo.

Como instrumento teórico, Fried se servirá del concepto de *acknowledgement* (“reconocimiento”) forjado por Stanley Cavell. Una pintura reconoce

¹⁶ Jean Luc-Nancy, *Les Muses* (París : Gallée, 1994). Especialmente el capítulo primero: “Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul?”, 11-70.

¹⁷ Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, 216.

¹⁸ De Duve, *Kant after Duchamp*, 205.

¹⁹ Timothy James Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven; Londres: Yale University Press, 1999), 176. Por otro lado, Timothy J. Clark, que mantuvo discusiones con Michael Fried al respecto de la interpretación del modernismo (ver Francis Frascina, *Pollock and After. The Critical Debate* [Londres; Nueva York, Routledge, 2000]) a las que luego se ha referido como “viejas batallas y evanescentes supremacías”, enriqueció el legado de Greenberg. Para Clark, el modernismo seguía asociado a la bidimensionalidad. Sólo que en la segunda mitad del siglo XIX la alusión a ella no era prioritariamente la de un refugio del arte, sino que podía aludir a un sentido tecnológico (las meras dos dimensiones de las técnicas de reproducción modernas – posters, fotografía), a la uniformidad de la visión misma (lo que a menudo se interpretaba como una agresión al público, pues implicaba una barrera que no se podía traspasar para entrar en una pintura y soñar), o incluso referirse a lo “popular” en tanto que relacionada con el trabajo manual. El modernismo era para él exactamente esa complejidad. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers* (Londres: Thames & Hudson, 1984), 13.

²⁰ Michael Fried, “Theories of Art after Minimalism and Pop”, en *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1987), 55-58, 56-57.

²¹ Michael Fried, Rosalind E. Krauss y Benjamin H. D. Buchloh, “Discussion”, en *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1987), 73.

²² Fried, “Theories of Art”, 56.

²³ Ver, para esto: Walter Benn Michaels, “‘When I raise my arm’: Michael Fried’s Theory of Action”, en *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention and Theatricality*, ed. Matthew Abbott (Nueva York; Londres: Routledge, 2018), 33-47.

(*acknowledges*) aquello que es verdadero de la pintura como tal (como algo escondido en la conciencia que se declara a sí mismo) adoptando una forma que, en tanto que pintura, lo acepta²⁴. Al hacerlo, lo revela y lo hace presente en su plenitud, ahí delante, si bien en una presencia (*presentness*) que al mismo tiempo es una negación de la espacialidad física. Y el hecho es que, con el fin de determinar qué es lo que cuenta como propiedades o condiciones objeto de ese *acknowledgement*, no se puede acudir a una noción positiva de *medium*, sino que es necesario realizar un trabajo histórico. Tales condiciones no podrán simplemente ser identificadas como materialidad: “las propiedades o condiciones determinantes de un *medium* en una instancia dada podrían ser virtualmente cualquier cosa; de ningún modo pueden ser identificadas con la materialidad como tal”²⁵. *Acknowledgement* se refiere entonces al acto de reconocimiento de esas convenciones que, en un momento histórico dado, son capaces de suscitar la convicción. Lo que el pintor por tanto descubre con su práctica “no es la esencia irreductible de toda pintura, sino la que, en el momento presente de la historia de la pintura, es capaz de convencerlo de que puede sostener la comparación con la pintura tanto del pasado moderno como del premoderno, cuya cualidad le resulta más allá de toda cuestión”²⁶. El esencialismo que, asociado a la materialidad, ensombrecía el modelo de Greenberg, quedaba disuelto en la investigación histórica.

Con respecto al arte contemporáneo, Fried defenderá justamente aquel en que la literalidad material resulte indistinguible de la forma, de modo que quede anulada. La indistinción entre *shape* (forma) literal y *shape* (forma) pintada le sirve así para mostrar que en la obra de Frank Stella no se establece una prioridad de la primera sobre la segunda, sino una continuidad que roba la literalidad al soporte y crea una ilusión nueva donde la literalidad no es experimentada sólo como una propiedad del soporte, sino como *coincidencia* entre los límites de las estructuras individuales que constituyen una pintura y los límites físicos de aquel²⁷. Al mismo tiempo, Fried ha desarrollado una importante obra como historiador, mediante la cual recorre las modulaciones que han ido configurando a la pareja absorción/teatralidad desde la época de Diderot hasta Courbet y Manet²⁸. A pesar de que Fried siempre ha insistido en que su obra como crítico y su obra como historiador deben separarse, lo cierto es que esta última ha ido afirmando su uso del concepto de *acknowledgement* y completando su cartografía de la modernidad. Así, Manet trabaja en un contexto de crisis en que la tradición dramática es incapaz de producir la ilusión

(de generar la convicción) de que el espectador no existe, de modo que su pintura expresa la necesidad de reconocer de todas las formas posibles, desde la recopilación de fuentes del pasado a cada pincelada, la convención primordial de que las pinturas están hechas para ser vistas. Aquí estriba para Fried el verdadero significado de la bidimensionalidad en la obra de Manet, en la que cada porción de la superficie pictórica “*faces*” (“enfrenta”) al espectador como nunca lo había hecho antes. Finalmente, las incursiones más recientes de Fried en la fotografía y en el videoarte, le permitirán entender aquella en los mismos términos que al arte moderno en general, e incluir la sucesión temporal, antes sin lugar en la *absolute presentness* que Fried consideraba núcleo de la antitetralidad: “la cuestión de la especificidad del *medium*, aunque no sea exactamente irrelevante para los artistas que me han ocupado –el compromiso de Ray con la escultura y de Marioni con la pintura son definitivos en ambos casos, mientras que la búsqueda de la *presentness* por parte de Sala encuentra un lugar perfecto en el video–no juega ya el tipo de rol que jugó en un momento anterior de la historia del *modernism*”²⁹.

Los trabajos de Fried, que afianzaron la historicidad del *medium* específico, fueron contrarrestados y a la vez complementados por Rosalind E. Krauss, cuya cercanía al estructuralismo y su defensa de que deben *producirse* nuevos *mediums* la distanciaban de la opticalidad (y, a pesar de todo, sus tácitas continuidades históricas) de aquel. Ciertamente Krauss tampoco ha comulgado con el papel preponderante de la absorción, que ella asocia a la llegada de los Estudios Visuales y a la postulación de una imagen descorporeizada y ajena a la mediación significativa que conllevaban³⁰. Pero en última instancia comparte con Fried la defensa de la especificidad, de matriz greenbergiana, como instancia reguladora de la práctica y la producción de significado del arte.

Krauss parte de que la nuestra es una Condición *post-medium*, que se anunció con la llegada de la yuxtaposición de imágenes y palabras escritas del arte conceptual y los “objetos específicos” del Minimal. Tal condición es el correlato, en el campo del arte, de lo que Lyotard llamó la Condición posmoderna, siendo el relato maestro desaparecido el del *medium* específico. En este contexto, reconstruir la instancia reguladora del *medium* específico resulta prioritario para ella. Hasta tal punto que “llevar nuevos *mediums* al terreno de la especificidad ha sido, dice, una preocupación mía desde el comienzo de *October*, la revista que fundé en 1976 con Annette Michelson”. Pues, en efecto, Krauss posee la convicción de que “el abandono del *medium* específico

²⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge-Mass.; Londres: Harvard UP, 1979), 109-110.

²⁵ Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1990), 285.

²⁶ Michael Fried, “An Introduction to my art criticism”, en Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1998), 36.

²⁷ Michael Fried, “Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons (1966)”, en Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1998), 90.

²⁸ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1976); Michael Fried, *Courbet's realism*; Michael Fried, *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1996).

²⁹ Michael Fried, *Four Honest Outlaws. Sala, Ray, Marioni, Gordon* (New Haven; Londres: Yale University Press, 2011), 204. Ver, también, Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven; Londres: Yale University Press, 2008).

³⁰ Rosalind E. Krauss, “Welcome to the Cultural Revolution”, *October* 77 (1996): 83-96.

significa la muerte del arte serio”³¹. No es por tanto casual que en el primer número de *October* apareciera su “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976), un texto donde daba cuenta de la especificidad del nuevo *medium* del vídeo, cuya naturaleza era directamente psicológica y no objetual. O que, tres años después, “Sculpture in the expanded field” (1979) no se limitara simplemente a constatar que el *medium* de la escultura había simplemente sido rechazado por las nuevas prácticas (del Minimal al Land Art) sino que, mediante el recurso a un Grupo de Klein que permitiera la expansión de la lógica binaria en un campo cuaternario, pretendió unificarlas en un mismo campo³².

Por supuesto, se trata aquí de nuevo de un *medium* concebido más allá de la reducción a una mera base física, al positivismo de la bidimensionalidad que impedía al arte moderno, tal como fue descrito por Greenberg, controlar sus propias reglas salvo de modo limitado y que lo abocó al formalismo. El *medium* de la condición *post-medium* tiene que ver con las prácticas, y en última instancia es una cuestión de memoria: es el procedimiento a través del que se responde a la cuestión de “*who you are*”³³. Como Fried, Krauss toma una noción de Stanley Cavell, en este caso la de *automatismo*, que le permitirá nombrar las leyes mediante las que los practicantes de una disciplina obtienen la libertad de improvisar. Con ella, se refiere a la serie de automatismos (géneros o formas, tipos y técnicas, modulaciones, inversiones, cadencias...) a partir de los que una tradición se sostiene a sí misma. Cavell describe cómo en el *Laocoonte* de Lessing las diferentes artes eran algo así como diferentes géneros de una misma cosa llamada “Las Artes”: tanto la pintura como la poesía narrando cosas, aunque cada una de un modo comprometido con su propio medio. Pero en la pintura moderna ese *a priori* genérico se ha perdido. El modo de existencia de la pintura moderna es diferente al de la poesía no porque haga algo de un modo distinto a como lo hace ésta, sino porque lo que intenta es lograr la idea de su arte como tal, explorar su automatismo. Automatismo sustituye en Cavell a *medium*, e implica que no existe el *medium* de un arte como tal (decir por ejemplo que el *medium* de la pintura *-painting-* como tal es simplemente la pintura *-paint-*, equivale a decir que todo área de color es pintura), sino que “sólo un arte puede definir sus *media*”, y lo que redescubre el arte moderno al explorar sus propias bases físicas es justamente el hecho de que “su existencia como arte no está físicamente asegurada”³⁴. El artista moderno no posee los automatismos dados al artista tradicional, y debe explorar el automatismo como tal. Y al hacerlo, y de ahí la pertinencia del término *automatismo*, genera nuevas instancias que trascienden lo que una obra singular pueda vehicular (nuevos automatismos)

y proporciona un nuevo terreno a la autonomía del objeto.

Es a partir de esa noción como Krauss llega a la de *soportes técnicos (technical support)*, que para ella sustituirá a la de *medium*. Generadores de nuevos automatismos (que, como tales automatismos, codifican a la obra de arte como surgiendo de sí misma), desplazan las reglas artesanales de los gremios por la noción más amplia de técnica, incorporando préstamos de las formas culturales de masas. Los artistas que descubren las convenciones que los rigen en realidad las están exigiendo e inventando: están produciendo un soporte técnico. Así, por ejemplo, en el análisis que Krauss realiza de *Mapping the Studio* (2001) de Bruce Nauman, la separación en el interior del dato visual entre su lugar de grabación y su lugar de recepción que caracteriza al *medium* televisivo se hace forma, *Gestalt*³⁵; o en su análisis de la estrategia del borrado en las películas animadas de William Kentridge, donde la apelación a la obsolescencia que la aparición de las huellas del dibujo monocromático en el centro del aparato tecnológico trae consigo se configura como una resistencia a la espectacularización de la memoria³⁶.

Se trata de una operación entre Escila y Caribdis, toda vez que la tarea del artista en la era *post-medium* produce su “invención” desde un lugar marcado por la desaparición de la tradición del *medium* (y por tanto sus garantías) y la expansión de los *media* (para Krauss, evidentemente, *media* constituye un *faux ami* de la palabra “*medium*”). En *Under Blue Cup*, Rosalind Krauss fabula esta situación refiriéndose a varios de estos artistas como “caballeros” del *medium*. Frente a ellos estarían las que Krauss llama las “Casandras” del *medium*, que no son sino los teóricos de los *media* Marshall McLuhan y Friedrich Kittler. Para estos, que consideran los *media* como sistemas de almacenamiento y transmisión, los *media* específicos se han vuelto obsoletos. Krauss subraya la proximidad entre sus posiciones y la descripción que Benjamin hizo acerca de cómo el incremento de un “sentido de la cualidad universal de las cosas” podía extraer de su concha, mediante la reproducción, incluso al objeto único. Frente a la tesis de Kittler de que “una conexión total de todos los *media* sobre una base digital borra la noción misma de *medium*” y permite al “conocimiento absoluto” viajar “como un bucle sin fin”, se opone el esfuerzo de los “caballeros” del cuento de Krauss por defender lo que, como el aura, se dice que ha decaído o se ha vuelto completamente obsoleto³⁷. Esto no quiere decir que sean defensores de la obsolescencia, pues su tarea está ligada menos a un vestigio que a una práctica. Y lo que esta práctica dicta es que el *medium* no es algo dado sino que, por el contrario, el *medium* debe ser inventado por sus caballeros, dado que, corrige Krauss a McLuhan defendiendo su especificidad como fuente de sentido, el medio no es

³¹ Rosalind E. Krauss, *Perpetual Inventory* (Cambridge-Mass.; Londres: The MIT Press, 2010), xiii.

³² Rosalind E. Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October* 1 (1976): 50-64; “Sculpture in the Expanded Field”, *October* 8 (1979): 30-44.

³³ Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge-Mass.; Londres: MIT, 2011), 2-3.

³⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed*, 106-107.

³⁵ Rosalind E. Krauss, “Fat Chance”, en *Perpetual Inventory* (Cambridge-Mass.; Londres: The MIT Press, 2010), 21-29.

³⁶ Rosalind E. Krauss, “The Rock: William Kentridge’s Drawings for Projection”, en *Perpetual Inventory* (Cambridge-Mass.; Londres: The MIT Press, 2010), 55-88.

³⁷ Krauss, *Under Blue Cup*, 32-42.

el mensaje, sino la memoria, y es por ello que la obra de arte sería de volver hacia él de modo recurrente. Reclamar, por así decirlo, su lugar, su automatismo potencialmente fecundo.

3.2. De lo generativo a lo contemporáneo

El hecho de que la obra de arte individual deba ahora producir sus propias mediaciones es también uno de los ejes de la teoría de lo contemporáneo que ha desarrollado Peter Osborne para dar cuenta de la condición *post-medium* del arte. El suyo es un modelo que se toma en serio el valor de la negación como constitutivo de una modernidad aún no extinguida, y que hoy vertebrada una dialéctica entre modernidades. Así, ante la incapacidad de la categoría de *medium* para dar cuenta de la variedad de prácticas que Thierry de Duve llamó genéricas, propone el concepto, más comprehensivo, de lo contemporáneo:

La categoría dominante de la crítica de arte moderna fue, durante mucho tiempo y hasta 1960, la categoría del *medium*. La subsecuente disolución de los límites de los '*mediums*' como la base ontológica de las prácticas artísticas y el establecimiento de un complejo y fluido campo de prácticas genéricamente artísticas, ha planteado nuevos problemas al juicio crítico de los cuales el concepto de lo contemporáneo representa una respuesta cada vez más poderosa³⁸.

El punto de partida de Osborne es que la modernidad posee un estatus metacrítico que no es reductible a la estética. La modernidad en general se define por su atención al presente como *nuevo*, por la extracción de aquellas cosas nuevas que constituyen el sentido histórico del presente. Así, la operación específicamente moderna es la de realizar al mismo tiempo una afirmación (de lo nuevo) y una negación (de lo no-nuevo en tanto que no puede definir el presente): una operación que se compromete con el futuro en tanto que negación del presente, sin necesidad de proponer un contenido concreto (como sí serán los futuros concretos explorados por las vanguardias). Es por ese movimiento inherente a la modernidad por lo que "la significación histórica de una práctica artística no guarda una relación necesaria con el peso estadístico de sus prácticas, o con el lapso temporal de la práctica", sino que "depende más de sus efectos catalíticos y constitutivos sobre el sentido de las diferentes prácticas que de su habilidad para perdurar o incluso tener éxito en sus propios términos"³⁹. Y esta es la razón por la que, a pesar de, o precisamente por, su fracaso como programa, el arte conceptual posee para Osborne un privilegio crítico. A partir de él, de la mezcla entre su parcial derrota y sus efectos productivos, se puede captar mejor la ruptura por la que el *medium* dejó de ser la

categoría ontológica vertebradora, hasta el punto de que, en lugar de *post-medium*, Osborne prefiere hablar de *post-conceptual*.

De hecho, Osborne ve en el desarrollo del arte conceptual un movimiento típicamente dialéctico. En un primer momento, el minimal protoconceptual de Sol LeWitt trabajará sobre reglas de producción de objetos, pero partiendo de que la filosofía de una obra está implícita en la obra de arte y esta no es la ilustración de un sistema filosófico. LeWitt se centra en el proceso de concepción, pero también de realización de la obra de arte: valora el elemento intelectual como constitutivo de esas reglas y procesos; abre la posibilidad a la pluralidad de *mediums*; pero no concibe la idea misma como arte. En un segundo momento, el conceptual puro de Kosuth, que descansa sobre el *dictum* "art as idea (as idea)" ["el arte como idea (como idea)"], da el paso a concebir la obra de arte como una proposición. Sin embargo, el "look" de la obra del propio Kosuth, cuya indudable presencia visual (estética) constituía casi un reverso del pop que estetizaba el positivismo lógico, no podía prescindir de los objetos para lograr comunicabilidad, testimoniando un fracaso que aún se agudizará más en el grupo *Art&Language*. En su intento de recuperación consciente de la "indiferencia estética" duchampiana, que por otro lado no hace justicia al propio Duchamp⁴⁰, el "episodio llamado arte conceptual" ejerció, merced a su incumplimiento mismo, la misión crítica de clarificar que en el arte hay tanto elementos no conceptuales como conceptuales, y que estos no pueden reducirse a problemas lingüísticos.

El desarrollo del arte conceptual, cuyo fracaso es al mismo tiempo una victoria pírrica del resto estético, puede por tanto leerse como una *Aufhebung* donde funciona como un "Mediador evanescente" (*vanishing mediator*) en los términos en que Jameson analizaba el rol del protestantismo en la transición al capitalismo moderno tal como lo describió Weber, esto es: "una vez que el Protestantismo ha cumplido la tarea de permitir que la racionalización de este mundo se asiente, no posee mayor razón de ser y desaparece de la escena histórica"⁴¹. Visto el proceso en su conjunto, desde una perspectiva más familiar al historiador que al crítico, por un lado el conceptual "puro" mostró que la necesaria apariencia estética no es la que da la medida de la especificidad ontológica del arte, de su aparentemente autónoma producción de sentido: la conceptualidad que la ideología del modernismo formalista enterró siempre ha acompañado al arte (y ha sido fundamento de su dimensión alegórica) y es siempre históricamente relacional. Por otro, el fracaso del purismo conceptual en la eliminación de lo estético (tanto en el sentido antiguo –como sensibilidad– como en el kantiano –juicio puro reflexionante) no hizo sino elevarlo a un nuevo set de relaciones donde la lucha

³⁸ Osborne, *Anywhere*, 3.

³⁹ Peter Osborne, "Conceptual Art and/as Philosophy", en *Philosophy in Cultural Theory* (Londres; Nueva York: Routledge, 2000) 86-102, 101.

⁴⁰ Kosuth, señala Osborne, quiso ver proposiciones analíticas (anti-contextuales) en objetos que sólo eran reconocidos como artísticos en el contexto del arte. De ahí que Kosuth diera un giro psicologista, poniendo en el centro las intenciones del artista, para el cual el contexto era una especie de lugar de proyección. Ni que decir tiene que el contexto era central en Duchamp, del mismo modo que el "Yo" que declaraba que algo era una obra de arte estaba respaldado en Duchamp por un rol efectivo de artista que el conceptual sólo pudo intentar suplir mediante la teoría. Osborne, "Conceptual Art", 97.

⁴¹ Fredric Jameson, "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber", *New German Critique*, No. 1 (1973): 78.

contra la ideología del modernismo se hará de un modo a la vez conceptual y visual. Lo que resulta al final del proceso es una trama de negaciones compleja, que hace que la obra de arte no se identifique con una instanciación física única (como era incluso el *ready-made*) y vuelve su unidad distributiva y maleable a partir de su multiplicidad de lugares de instanciación y de una vida póstuma ontológicamente constitutiva⁴².

El terreno de esa trama de negaciones es lo contemporáneo. Si lo moderno estaba volcado hacia el futuro, lo contemporáneo representa algo así como el momento pregnante de lo moderno, una ficción que proyecta una unidad en la heterogeneidad de los tiempos humanos presentes unos a otros en un tiempo particular y en la heterogeneidad de los espacios geopolíticos, cada uno con su propia prehistoria, con un propio origen de su presente. El “nosotros” de lo contemporáneo ha de ser necesariamente plural, ha de incorporar la disyuntividad y antagonismo en la unidad temporal y espacial. El arte contemporáneo resulta de la convergencia y condicionamiento mutuo entre dos aspectos: la transformación de la ontología de la obra de arte desde una ontología de los *mediums* de base artesanal hacia una “ontología postconceptual y transcategorial de materializaciones”, y las relaciones sociales propias del espacio del arte⁴³. El resultado es una eliminación de fronteras, tanto entre las artes como *mediums* como entre los espacios sociales nacionales del arte.

Retrospectivamente, el mapa que aquí se deshace se remonta al momento en que, en la Francia de los años 1860, la pintura se alió con Kant dando origen al formalismo, al esteticismo y, a la larga, al modernismo de Greenberg, todos ellos reclamándose herederos de aquel. Greenberg redujo la actualización de la lógica moderna de la negación, su estructura metacrítica, a una forma particular de negación de una tradición precisa. Y lo hizo a partir de las tensiones internas de esa negación misma. Si en un primer momento el *modernismo estético general* postulaba una liberación de las coerciones académicas mediante la afirmación de la autonomía estética (que era también la del mercado, y por tanto una autonomía ideológica), las cualidades estéticas se superponían sin embargo a una pluralidad de artes definidas por criterios técnicos heredados de la academia que no eran meras instanciaciones de un arte estético genérico, sino inmanentes a la práctica artística. De ahí que, un segundo momento, el del *modernismo del medium específico*, que extiende la purificación bodeleriana de la transitoriedad de la literatura a todas las artes y que encuentra su cristalización en Greenberg, supone una clarificación. Pero la estructura de los *mediums* conllevaba la ontologización del tipo de experiencia que le son propios, dejando sin valor crítico al concepto de arte en general, reducido a la exploración de aquellos y, en definitiva, al mantenimiento de una tradición. Hemos visto la tensión que esto provoca en Greenberg y cómo su final giro formalista apela a una forma perversa

del juicio estético. La aparición de un *modernismo genérico*, que en realidad recorre toda una tradición que pasa por la indiferencia estética duchampiana, el surrealismo, las vanguardias rusas o el conceptual, muestra de hecho el modernismo del *medium* específico como una tradición decimonónica que pretende arbitrariamente reducir el juicio estético a unos pocos *mediums* históricamente dados. Thierry de Duve ha estudiado el nominalismo duchampiano como centro de ese modernismo genérico, mostrando otra tradición moderna que reclama el nombre “arte” más allá de las mediaciones artesanales específicas.

Ante los excesos de ese nominalismo, que al acabar con la mediación arrasa con la negación moderna al tiempo que no da cuenta de la presencia de la lógica de la negación en contextos no occidentales, Osborne plantea la existencia de un segundo momento del modernismo genérico. Se trata de una *dialéctica de modernismos*, propia de lo contemporáneo, que produce formas (mediaciones) de la crisis de las mediaciones. En un mundo donde las formas de universalidad ligadas a las colectividades arruinadas por el intercambio abstracto del capitalismo no han sido sustituidas por otras nuevas y donde rige el nominalismo estético, cada obra debe crear las condiciones mediadoras de su propia inteligibilidad. Pero, como el significado siempre es colectivo, las obras de arte deben mediar su ontología individual con la colectividad de sus sentidos potenciales. Así, más que los *ismos*, su modo privilegiado son las series (como las de Sol LeWitt, On Kawara o el *Atlas* de Gerhard Richter). Y más que los espacios nacionales del arte, su lugar son las ficciones transnacionales. El trabajo del *Atlas Group*, para Osborne un ejemplo de construcción y expresión de lo contemporáneo, funciona mediante la creación de un colectivo de ficción (el *Atlas Group* mismo) que pone en escena a personajes igualmente ficticios y cuidadosamente creados (como Joseph Bittar o Fakhouri). La combinación de la *performance* de estos con material documental (a veces proporcionado por ellos), hace que la historia aparezca a la vez dentro y a través del arte, y hace que la autoridad de la forma documental trabaje en el interior de una colectividad ficticia: la colectividad que en el capitalismo nunca se realiza como presente y que, a través del espacio del arte, media la relación de la historia de la nación-estado (Líbano) con su otro abstracto global⁴⁴.

En cualquier caso, Osborne defenderá siempre el valor crítico de la negación y de la obra de arte como productora de mediaciones. En su diálogo con Éric Alliez, quien a partir de Deleuze ha recorrido esa tradición pictórica como un juego de diferenciales energéticas y cualidades que alcanza en Matisse (en el “Pensamiento-Matisse”) un más allá de las restricciones del medio a partir de la pintura misma en una lectura afirmativa y del devenir⁴⁵, Osborne insiste en que la expansión afirmativa no es más que un aspecto de la negación en el interior de un mismo proceso, y duda de que pueda existir un vitalismo

⁴² Osborne, *Anywhere or not at all*, 50.

⁴³ Osborne, *Anywhere or not at all*, 28.

⁴⁴ Osborne, *Anywhere or not at all*, 28-35.

⁴⁵ Eric Alliez y Peter Osborne, “Filosofía y arte contemporáneo después de Adorno y Deleuze: un intercambio con Éric Alliez”, en Peter Osborne, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo* (Murcia: CENDEAC, 2010), 476. Para

que no termine en el positivismo⁴⁶. La tarea del arte contemporáneo será la de producir mediaciones en el interior de la unidad ficticia de tiempos y espacialidades diferentes que constituye lo contemporáneo mismo.

4. Conclusiones

Las versiones de lo *post-medium* que hemos recogido pretenden retener la historicidad, la materialidad o el movimiento conceptual que son propios de la práctica artística e imposibles de disolver en la apelación a lo visual. En este sentido, la reducción de la narrativa moderna a un relato, el greenbergiano, contra el cual se construiría el giro icónico, nos resulta esquemática. La cuestión que queda por dilucidar es, no obstante, la de en qué medida estas propuestas, al asumir, bien sea para modificarla, la descripción de Greenberg como el terreno en que se desplegaron las reglas del juego de la práctica artística moderna, han incorporado también parte de sus inercias y limitaciones⁴⁷. Cuando Osborne, por ejemplo, entiende que el modernismo de Greenberg no hace sino “clarificar” la defensa de la poesía pura que Baudelaire habría extraído de la transitoriedad moderna, sin duda está operando una reducción de la poética y de la postura ante las imágenes propia de Baudelaire (y, por extensión, del romanticismo). Una reducción que no parece alejarse de la que Greenberg realizó a propósito de la tradición pictórica con su insistencia en el cuadro como superficie (y no como interfaz, como piel), que dejaba de lado la valoración de aquello que las imágenes hacen y vehiculan. Si, como señalaba Belting, Greenberg “no sólo quería eliminar a la mimesis, sino también a la imaginación, del arte abstracto”, pues “la libertad de la pintura, como él la veía, era aniconismo”⁴⁸, cabe preguntarse cuánto de la resistencia de Greenberg a las imágenes, que operan también fuera de los límites del mundo del arte, sigue operando en estas propuestas. En qué medida pueden seguir concibiendo el *medium* como una exterioridad, obviando la mediación operada entre imágenes y emociones, *mediums* recíprocamente unas de otras, implicadas las unas en las otras. Como ha señalado Georges Didi-Huberman, imágenes y emociones se articulan en una *implejidad*⁴⁹. El término, de raíz hegeliana, remite a una relación que trenza “lo uno en lo otro”, que hace de las imágenes el *medium* de las emociones y, a su vez, de estas un *medium* privilegiado para el funcionamiento de las imágenes. Una vez surgidas, ambas son inseparables, integradas en la cadena que liga imagen-cuerpo-emociones-inconsciente. Una cadena ante la cual la crítica y la historia del arte seguramente no puedan dejar de inscribirse en un horizonte antropológico.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alliez, Éric. *L'oeil-cerveau: Nouvelles histoires de la peinture moderne Essais d'art et de philosophie*. París: VRIN, 2007.
- Alliez, Éric, y Peter Osborne. “Filosofía y arte contemporáneo después de Adorno y Deleuze: un intercambio con Éric Alliez”. En *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 445-483. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?*. Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Londres: Reaktion Books, 2001.
- Benn Michaels, Walter. “‘When I raise my arm’: Michael Fried’s Theory of Action”. En Matthew Abbott, *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention and Theatricality*, 33-47. Nueva York; Londres: Routledge, 2018.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004.
- Cabello Padial, Gabriel. “Figura. Para acercarse a la historia del arte a la antropología”. *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen* 5, no. 1 (2013): 6-17.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge (Mass.); Londres: Harvard UP, 1979.
- Château, Dominique. “Épistémologie du criticisme: l’héritage théorique de Clement Greenberg”. *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 45/46 (1993): 182-184.
- Clark, Timothy J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. Londres: Thames & Hudson, 1984.
- Clark, Timothy J. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1999.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997.
- De Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge (Mass.); Londres: The MIT Press, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. “Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito”. En *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, editado por Daniel Lesmes, Gabriel Cabello y Jordi Massó, 113-132. Barcelona: Anthropos, 2017.
- Frascina, Francis. *Pollock and After. The Critical Debate*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.
- Fried, Michael. “An Introduction to my Art Criticism”. En *Art and Objecthood*, 1-75. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1998.
- Fried, Michael, Rosalind E. Krauss y Benjamin H.D. Buchloh. “Discussion”. En *Discussions in*

una lectura de la pintura moderna en estos términos, ver Éric Alliez, *L'oeil-cerveau: Nouvelles histoires de la peinture moderne Essais d'art et de philosophie* (París: VRIN, 2007).

⁴⁶ Alliez y Osborne, “Filosofía y arte”, 479.

⁴⁷ A ellas habría que añadir, por supuesto, la noción de “Fin del arte” de Arthur C. Danto, que no quiere decir otra cosa más que el final de la narrativa moderna sobre el arte tal y como la describió Greenberg y que daría paso al “pluralismo contemporáneo”. Las propias exclusiones operadas por Danto (que son las de Greenberg, quien no podía aceptar plenamente al romanticismo o el surrealismo como parte del despliegue de la lógica del modernismo) hablan acerca de esa dependencia y de que no hay manera de pensar la muerte del arte si no es *avant la lettre*. Ver Danto, *After the End of Art*.

⁴⁸ Hans Belting, *The Invisible Masterpiece* (Londres: Reaktion Books, 2001), 366-367

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, “Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito”, en *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, ed. Daniel Lesmes, Gabriel Cabello y Jordi Massó (Barcelona: Anthropos, 2017), 127-128.

- contemporary culture*, editado por Hal Foster, 71-87. Seattle: Bay PPress, 1987.
- Fried, Michael. "Theories of Art after Minimalism and Pop". n *Discussions in contemporary culture*, editado por Hal Foster, 55-58. Seattle: Bay PPress, 1987.
- Fried, Michael. "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons (1966)". En *Art and Objecthood*, 77-99. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1998.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1990.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1998.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1976.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- Fried, Michael. *Four Honest Outlaws. Sala, Ray, Marioni, Gordon*. New Haven; Londres: Yale University Press 2011, 204.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2008.
- Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon". En *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1. Perceptions and Judgements, 1939-44*, 23-38. Chicago and Londres: The University of Chicago Press, 1986.
- Greenberg, Clement. "Modernist painting". En *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4. Modernism with a Vengeance*, 85-93. Chicago and Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- Jameson, Fredric. "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber". *New German Critique*, no. 1 (1973): 52-89.
- Krauss, Rosalind E. "Welcome to the Cultural Revolution". *October* 77 (1996): 83-96.
- Krauss, Rosalind E. *Perpetual Inventory*. Cambridge (Mass.); Londres: The MIT Press, 2010.
- Krauss, Rosalind E. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October* 1 (1976): 50-64.
- Krauss, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8 (1979): 30-44.
- Krauss, Rosalind E. *Under Blue Cup*. Cambridge (Mass.); Londres: MIT, 2011.
- Martínez Luna, Sergio. "Bildwissenschaft y cultura visual digital". *Tópicos del Seminario*, no. 50 (2023). Consultado el 20 de julio de 2023. <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/861>
- Nancy, Jean Luc. *Les Muses*. París: Galilée, 1994.
- Newman, Amy. *Challenging Art: Artforum 1962-1974*. Nueva York: Soho Press.
- Osborne, Peter. *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Londres; Nueva York: Verso, 2013.
- Osborne, Peter. "Conceptual Art and/as Philosophy". En *Philosophy in Cultural Theory*, 86-102. Londres; Nueva York, Routledge, 2000.