

ESTUDIOS VISUALES

LA EPISTEMOLOGÍA DE
LA VISUALIDAD EN LA ERA
DE LA GLOBALIZACIÓN

Edición de José Luis Brea

AKAL
ESTUDIOS
VISUALES

Diseño interior y cubierta: RAG

© de los textos, los autores, 2005

© Ediciones Akal, S. A., 2005

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-2323-7

ISBN-13: 978-84-460-2323-4

Depósito legal: ????????????????

Impreso en Fernández Ciudad
Madrid

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

LOS ESTUDIOS VISUALES: POR UNA EPISTEMOLOGÍA POLÍTICA DE LA VISUALIDAD

José Luis Brea

Las preferencias estéticas pasan a ser políticas cuando se violan los límites convencionales que distinguen el arte del no arte.

Keith Moxey¹

El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*.

Susan Buck-Morss²

Comenzaré por establecer una comparativa que, llevando un punto más allá una reflexión bien conocida de Mieke Bal³, creo que puede resultar enormemente significativa. Se trata de extrapolar la relación en que se encuentra un campo de prácticas sociales de naturaleza en última instancia cultural (en el ejemplo que tomo de Bal sería la práctica de una religión, un ejemplo que por otras razones no deja de tener una casi más candorosa que candente actualidad en el debate político sobre la educación en nuestro país) con su adscripción en el edificio de los saberes a una disciplina dogmática (en el ejemplo de Bal ésta era, obviamente, la Teología) y la emergencia final de un nuevo campo disciplinar aspirante a su estudio bajo una perspectiva crítica y, digámoslo así, «desmantelada» (de nuevo en el ejemplo de Bal, los «estudios de religión»). Quizás incluso sería más preciso describirlos como «estudios (culturales) sobre religión» –nada que ver, por tanto, con la no menos tendenciosa asignatura de historia de las religiones que se plantea como alternativa presuntamente «aconfesio-

¹ «Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización», véase *infra* pp. 27-37.

² «Estudios visuales e imaginación global», véase *infra* pp. 145-159.

³ «El esencialismo visual y el objeto de la cultura visual», *Estudios Visuales 2* (diciembre de 2004) (Murcia, CENDEAC).

nal» a la educación dogmática en una fe determinada— para acentuar que se trata, no tanto de actuar cognitivamente *desde dentro* de las presuposiciones y creencias a que ellos se refieren, sino más bien de analizar cómo ellas —esas presuposiciones y creencias— efectivamente se constituyen en hechos socialmente relevantes, e incluso a veces, en su ámbito, en dominantes o hegemónicos.

Copyrighted image

Fig. 1. Comparativa de creencias-prácticas socioculturales y sus estudios.

La extrapolación que deseo hacer al campo de las prácticas de visualidad que generan significado cultural, sin embargo, va a intentar llevar la comparativa a un escenario ligeramente distinto del propuesto originalmente por Bal. La práctica social que en este caso tomaré como objeto de consideración será la artística (fig.1). Su adscripción dogmática al edificio de los saberes se cumpliría en disciplinas como la Estética (en tanto que fundamentalmente Teoría del arte) o la Historia del arte. La emergencia de los estudios culturales de arte, o acaso de visualidad (sobre esta «extensión del campo» tendré que justificarme; lo haré de inmediato), apuntaría, consiguientemente, no tanto a «intervenir cognitivamente desde dentro de las presuposiciones y creencias» a que tales prácticas (las artísticas) se refieren, sino más bien a analizar críticamente —desde una perspectiva por lo tanto desmantelada, alejada del dogma y las fes implícitas a la práctica— cómo sus presuposiciones y pactos fiduciarios se constituyen, efectivamente, en hechos socialmente relevantes.

De este modo, podríamos distinguir bien claramente el objeto (y sobre todo la dinámica de relación analítico-crítica con él) de, por un lado, la Estética y la Historia del arte, y, por otro, unos Estudios artísticos que, como tales, se constituirían básicamente como «estudios (culturales) sobre lo artístico», es decir, como estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas.

Ahora bien: tan pronto como cae el telón del dogma alrededor de tales prácticas, o digamos, tan pronto como la tensión iniciática de los estudios que se organizan a su propósito se estructura no tanto en vistas al sostenimiento implícito de una fe asentada en los valores específicos de un conjunto de prácticas y sus resultados materializados, sino más bien alrededor de la vocación de un análisis «no cómplice» del conjunto de procesos mediante el que se efectúa socialmente la cristalización efectiva de tales «valores», necesariamente se produce un desbordamiento de la circunscripción tradicionalmente delimitada del campo. En efecto, la puesta en suspenso de la complicidad

fiduciaria de la disciplina con los dogmas varios que constituyen el presupuesto del valor social de las prácticas a que se refieren, supone la inmediata ampliación del campo de sus objetos a la totalidad de aquellos mediante los que se hace posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad por medio de la circulación pública de «efectores culturales» promovida a través de canales en los que la visualidad constituye el soporte preferente de comunicación. Dicho de otra manera: tan pronto como tales «estudios culturales sobre lo artístico» se constituyen sobre bases críticas, se derrumba el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad soportada en una circulación social de carácter predominantemente visual. De tal manera que dichos estudios críticos sobre lo artístico habrán de constituirse, simplemente, como «estudios visuales» –o si se quiere, y valga esta perífrasis como la mejor descripción que en mi opinión puede darse, *estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*.

Si quisiéramos llevar hasta el extremo nuestra comparativa, podríamos entonces tomar en consideración la sugerencia que frente a este panorama alguien podría proponer: que a tenor de lo dicho cabría entender que los «artísticos» podrían constituir una rama de los «visuales» –aquella que se fijara en elucidar de qué modo y en qué procesos y articulaciones sociales se apoya la construcción específica del valor artístico, como una fábrica social diferenciable tanto en sus mecánicas de circulación pública como en las formas de su incidencia simbólica (en su *recepción*). Aun sin considerar tal sugerencia por completo desechable, habría en todo caso que extremar la exigencia de incomplicidad iniciática, la renuncia a la participación implícita en el dogma cuya fenomenología social se trata en última instancia de elucidar críticamente (de «desmantelar»): hablar así de los «artísticos» como rama de los «visuales» podría resultar tan equívoco como considerar los «islámicos» o los «católicos» como rama de los «estudios culturales sobre religión». La rama de tales «estudios culturales sobre religión» que auténticamente trataría de forma crítica la *cosa católica*, serían los «estudios culturales sobre la religión católica» (o musulmana, o de aquella que se considere el caso), cuyo objeto no sería en ningún caso útil a la propagación de sus dogmas sino, antes bien, a la elucidación crítica de las dinámicas concretas y efectivas mediante las que se cumple su asentamiento como configuraciones hegemónicas de la conciencia, social e históricamente relevantes (en determinados contextos culturales y epocales, por supuesto, dicho sea de paso).



Fig. 2. Ejemplo de ramificación (incompleta) de *estudios cultural-visuales críticos*.

Trasladado ello al campo de los visuales, nos pediría esta vez hablar de unos «estudios cultural-visuales sobre lo artístico» con el mismo rango y empeño crítico que podrían desarrollar otros «estudios cultural-visuales sobre lo publicitario», o sobre «lo televisivo», «lo cinematográfico», la arquitectura como productora de visualidad e imaginario material..., como diversificaciones diferenciales de unos bien asentados críticamente (y seguramente homologables en método y tono analítico) «estudios culturales visuales». En ellos no se trataría nunca de educar en el conocimiento del dogma iniciático constitutivo del campo, ni mucho menos de preparar para el ejercicio practicante de sus sacerdocios. No se trataría, dicho de otro modo, de formar ni artistas ni publicistas ni productores televisivos ni diseñadores o *arquitectos de imaginario*, por ejemplo, sino más bien de favorecer el crecimiento de un campo elucidado de comprensión crítica de su diferencial funcionamiento como prácticas sociales efectivas –soportadas en la comunidad de un repertorio implícito y compartido de creencias y valores, en la acumulación cumplida de unos montantes circulantes de capital simbólico–, más o menos estabilizadas, y más o menos hegemónicas (dependiendo siempre, desde luego, de los contextos locales, sociales y epocales en los que las analicemos).

Decir todo esto significaría, en última instancia, dar por más o menos buena la descripción que propone Appadurai como estudios de «la vida social de los objetos visibles», pero, eso sí, añadiéndole el recordatorio de que esta *vida social* no es nunca ajena a su inscripción en unas u otras constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos, ni tampoco obviamente a su pertenencia a unas u otras «formaciones culturales»: a unos específicos entornos cognitivo-disciplinarios y los campos socialmente regulados de prácticas comunicacionales que se asocian a ellos.

Llegados a este punto, casi parece innecesario argumentar que, pese a ser bien adecuada entonces la denominación de *visuales* –por cuanto señala un compromiso patente con el desbordamiento táctico de la circunscripción histórica a un campo muy delimitado de objetos y prácticas, los y las artísticas, casi los únicos hasta ahora considerados como productores de significado cultural a través de la visualidad–, no puede ésta nunca ser tomada como delimitación epistémico-fenomenológica a un rango de objetos de presunta naturaleza *esencialmente visual*. Lejos de tal circunscripción, el punto de partida de los *Estudios visuales* sería, al contrario, la convicción de que ni existe tal pureza fenoménica de *lo visual* en ámbito alguno ni aún en su designio existe nada abordable como tal *naturaleza*. Sino, únicamente al contrario, como resultado –y aun como agenciamiento– de una producción predominantemente *cultural*, efecto del *trabajo del signo* que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. Bajo la convicción, dicho de otro modo, de que no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios⁴– de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente com-

⁴ En este punto, el ensayo de W. J. T. Mitchell, contenido en el presente volumen (véase *infra* pp. 17-25), resulta definitivamente esclarecedor.

plejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera.

Que todo *ver* es, entonces, el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto, siempre un *hacer* complejo, híbrido– podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos *estudios*. No –quizás esto pueda sonar un tanto paradójico, pero no podría ser de otra forma– sobre la afirmación de alguna presunta «pureza» o *esencialidad de la visión*, sino justamente sobre lo contrario. Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y *cultural* –y por lo tanto, políticamente connotado– de los *actos de ver*: no sólo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los *Estudios visuales*.

Así considerados, se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver* –y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente– depende justamente de la *fuerza performativa*⁵ que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...– conllevan. Creo que es de esa importancia crucial de la que se deriva la estratégica de estos *estudios* y la necesidad efectiva de abordarlos no tanto desde la perspectiva del conflicto que pudiera plantearse entre ellos y otras disciplinas –la Estética o la Historia del arte–, ni tampoco desde la perspectiva del conflicto entre sus supuestos objetos considerados como construcciones sociales efectivas –tome mos el arte y la alta cultura, o la cultura de masas, la publicidad, el diseño o el universo de las imágenes más en general...– sino más bien desde la perspectiva de la urgencia de desarrollar un equipamiento analítico amplificado –un utillaje conceptual *indisciplinadamente transdisciplinar*– que sea capaz de afrontar críticamente el análisis de los *efectos performativos* que de las *prácticas del ver* se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto *político* que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento *identitario* –y por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas *determinadas* de subjetivación y socialidad.

⁵ En un sentido parecido al que, en referencia a los *speech acts*, Searle analiza su «fuerza perlocucionaria». Véase John SEARLE, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1994.

La mirada

Copyrighted image

El sujeto de la representación

Fig. 3. El *campo escópico* en el análisis lacaniano.

Diría que, a ese respecto, estos estudios tienen entonces dos escenarios –dos planos de consistencia– muy precisos en los que fijarse y realizar un trabajo metódico de desbroce y *desmantelamiento*. El primero se refiere a los procesos de subjetivación y el papel que en ellos desempeña, justamente, la producción y el consumo de imaginario –como registro de plasmación, o imprimación, de lo escópico–. Sin duda, aquí es obligado el referente lacaniano, y en particular el estudio de la constitución del yo en su relación con la construcción de la mirada, como estructura de relación instituyente del yo en el encuentro con el/lo otro –que también *nos* mira–. El anudamiento de los registros simbólico-imaginario-real tiene en esa escena arquetípica un rango casi fundacional, originario, y es en ese sentido que –como ya empezó a serlo para los estudios artísticos cuando éstos empezaron a convertirse en estudios de crítica de la representación (Foster, Krauss)– ese clásico lacaniano constituye un *locus* obligado para nuestros nacientes estudios, y así, como no podía ser de otro modo, la analítica de esa tópica *biyectiva* (fig. 3) (y en algo doblemente abyecta, si se me permite una broma *posbatailleana*) es recorrida en varios de los estudios que siguen. Bajo mi punto de vista, lo que los *Estudios visuales* deben en relación a ello procurar es «destrascendentalizar» el esquema –en cierto modo el formalismo lacaniano es todavía un poco demasiado «puro» (casi en sentido kantiano), demasiado absolutizador–. En lugar de ello, es preciso exfoliar esa escena, desmembrarla y estratificarla en lógicas menos abstractas y universalizadoras. Remitirlas en última instancia no a una economía formal-trascendental (de nuevo en sentido kantiano) del proceso de institución del yo en el acto del ver –lo que apenas sirve para situar variables muy genéricas y procesos muy abstractos–, sino a la comprensión activa de toda la dinamicidad procesual en base a la cual la constitución del yo y sus imaginarios se juega en procesos complejos de producción y consumo de relación con la visualidad cultural (con la asignación, por tanto, de valores de significado y simbolicidad a los encuentros innumerables que se producen en su registro) frente a los que se gestionan de continuo tensiones de identificación y diferencia. De tal modo que tanto el sujeto se construye en relación a la irreductible multiplicidad de sus incontables apropiaciones de imagen, como el campo de éstas se construye por proyección igualmente irreductible (a algún eventual significante despótico, unificador) de una ilimitada productividad iterativa de formas de imaginario capaces de ser investidas con fuerza de significado, con potencia de producir simbolicidad cultural (para ser de nuevo reabsorbidas en un proceso de consumo inexorablemente compartido, y en ello institutivo de fuerza de comunidad, de reconocimiento).

El segundo de los escenarios que se abre aquí es entonces, y precisamente, el que se refiere a esos procesos de socialización, a los potenciales de articulación de *formaciones de comunidad* que posee la relación con los imaginarios –relación gestionada en el curso de los *actos de ver*–. Defenderíamos aquí el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes en su darse en el mundo –como entidades naturalmente resistentes a cualquier orden de apropiación privada⁶– y cómo ellas son siempre inscriptoras de la presencia del *otro*, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción identitaria en un ámbito socializado, comunitario. De esa naturaleza inexorablemente social del campo escópico –y por lo tanto de la necesidad de historizar y enmarcar su análisis– podría acaso esta vez reconocerse como referente mayor el trabajo de Michel Foucault, también aludido y repensado en varias ocasiones en los ensayos que siguen. El engranamiento de lo que es visible –como de lo que es pensable y cognoscible– con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un *orden del discurso* dado, de una *episteme* –ese infraleve *espacio de la representación* que es reconocido con exquisita perspicacia en su decisivo análisis sobre *Las Meninas*⁷–, puede quizá ser tomado como su más importante hallazgo en relación con estas cuestiones –y toda la reflexión sobre la constitución de los distintos *regímenes escópicos* está sin duda en deuda con esa reflexión inaugural–. Que tales arquitecturas abstractas, en sus concreciones materializadas como articulaciones históricas efectivas que determinan al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible, funcionan además *políticamente* –es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver⁸–, constituye en todo caso su quizá más fructífero legado en estos momentos de intensa transformación política del mundo en que vivimos, el que señala la senda en la que efectivamente los *Estudios visuales* van a encontrar su veta más rica (y desde luego a ello se dedica el más importante número de los ensayos reunidos en este volumen).

Acaso la tarea por realizar sea aquí parecida: se trata también de «desuniversalizar» el modelo, de descentrarlo no sólo respecto al eje del tiempo –en ese sentido y desde luego el modelo de los «regímenes escópicos» contribuye decisivamente a historizar las condiciones de la vida social del ver, de lo visible–, sino también respecto al eje de las diferencias culturales, de la propia multiplicidad de las modalidades del ver en sus modos de socialización específicos y diferenciales, como cristalizados en un escenario agonístico de conflicto e interacción constante en el que la determinación de la visibilidad como registro de una producción de significado cultural se constituye irremisiblemente como campo de batalla –e incluso como herramienta de actuación estratégica en él–. No sólo no es posible *el ver* fuera de un marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos –lo que podríamos llamar la *episteme escópica* en que se inscriben nuestros ac-

⁶ El ya citado ensayo de Susan Buck-Morss que se incluye en este volumen realiza una reflexión fascinante e hipnótica sobre ese carácter *inherentemente comunitario* de las imágenes.

⁷ En la introducción a *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1968.

⁸ *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Madrid, Siglo XXI, 1976) constituye sin duda el referente imprescindible.

tos de ver–, sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas siempre en un ámbito de socialidad, de interacción con la alteridad, participan efectivamente en su construcción/deconstrucción dinámica; modificando y desplazando su estado y conjugación de fuerzas: ya reforzando, ya quebrando, ya redefiniendo o subvirtiendo los códigos existentes o la relación de prevalencia o dominancia en que se encuentren unos con respecto a otros en cualquier momento –y localidad– dado.

Creo que aquí precisamente podemos localizar el *nudo gordiano* más característico que intentan enfrentar los ensayos que componen el volumen –y, me atrevería a decir, el territorio de problemas que de una manera más honrada intenta, con el mayor rigor posible, afrontar en estos momentos el propio despliegue ensayístico constitutivo del campo efectivo de los *Estudios visuales*–. Nudo gordiano –o territorio de problemas– puesto por la asunción de dificultad de una especulación que, indagando una cuestión primariamente epistemológico-cognitiva (el darse *culturalmente* condicionado de los *modos del ver*), toma inmediatamente conciencia de la no neutralidad efectiva de sus propias actuaciones, en cuanto a la propia evolución del campo: en cuanto a los desplazamientos, redefiniciones, reforzamientos o sustituciones de unos códigos por otros que tienen lugar en él. Dicho de otra manera: por cuanto la propia investigación ensayística en el campo de la visualidad cultural toma conciencia de que su actuación *participa* activamente en el juego de fuerzas –*la batalla de los imaginarios culturales*– en que interviene. Es un *arma* efectiva en ese escenario y ha de hacerse críticamente autoconsciente, por tanto, de que sus propias intervenciones se constituyen como *políticamente activas* en las evoluciones, transformaciones históricas y desarrollos del registro de la visualidad y los imaginarios circulantes.

Diría que es esa conciencia de problematicidad –o autoimplicación crítica– la que fuerza y da cuenta de la articulación que finalmente hemos decidido darle a los ensayos reunidos en este volumen: el tratamiento de las cuestiones de método –cuestiones epistémico-críticas, de reflexión sobre el objeto, sobre la propia arquitectura disciplinar⁹, sobre la génesis y herencia del campo en su relación con la transformación reciente de la Historia del arte o la Estética– que abordamos en la primera parte, deja obligadamente paso en una segunda a la consideración del escenario histórico-práctico en el que esa problematicidad se despliega en la historicidad concreta, como una extremadamente característica de nuestra epocalidad y el escenario de conflictos y transformaciones que le es propio. Así, si bien podríamos reconocernos en la lúcida sugerencia de Norman Bryson según la cual los *Estudios visuales* no vendrían sino a constituir el modo autorreflexivo característico del *régimen escópico* que concierne y se define en nuestro tiempo¹⁰, en la sincronía de nuestra actualidad resultaría impres-

⁹ La discusión sobre si sería mejor categorizarla de disciplinar o más bien de inter-disciplinar, o quizá trans-disciplinar –incluso *indisciplinar*, sin duda mi favorita–, tuvo por parte de Miguel A. Hernández, uno de los miembros del comité organizador del Congreso, la aportación más sugerente que he escuchado hasta la fecha: la de conceptualizar su arquitectura como *end-disciplinar*, una estructura de campo de problemas que se define precisamente en el marco de un «fin de las disciplinas».

¹⁰ «La cultura visual y la escasez de las imágenes», como respuesta a «El esencialismo visual», de Mieke Bal, en *Estudios Visuales* 2 (diciembre de 2004) (Murcia, CENDEAC).

cindible enmarcar esa actualidad como temporalidad *intempestiva*, en el horizonte multisíncrono del conflicto de las formaciones culturales característico del proceso de la globalización.

El conjunto de las intervenciones recogidas entonces en esa segunda parte vienen a constituir un abanico muy amplio –y sin duda bastante representativo de lo que hoy, de hecho, se está haciendo en el terreno de los *Estudios visuales*– de aproximaciones a dicho fenómeno, y análisis de sus consecuencias y dimensiones, y ello en múltiples aspectos; no sólo los que conciernen más explícitamente a la perspectiva macro de la lógica geopolítica y la dinámica poscolonial de la confrontación cultural que mapea las presiones de homologación y hegemonía de las formaciones dominantes contra las subordinadas¹¹, sino también a otros muchos aspectos de orden más micropolítico y microsocioal que conciernen a una amplia multiplicidad de intereses de representación y construcción (y visibilización) de imaginarios contrahegemónicos de todo orden: género, raza, clase, etnia, religiones, creencias o intereses compartidos de cualquier índole.

En relación a ello, me parece extremadamente sugerente la idea, planteada por Susan Buck-Morss, según la cual estaríamos asistiendo a un desplazamiento molar y casi tectónico (en el que la relación con la visualidad y las imágenes no es un factor menor) del propio significado y la función de lo que llamamos «conocimiento» en las sociedades contemporáneas, marcado intensa y precisamente por el referido proceso de globalización y el encontronazo resultante de una multiplicidad de formaciones culturales diferenciales. La toma de partido a favor de que el desarrollo de ese proceso se decante de la manera más democratizada posible –es decir, con el menor grado de hegemonía y dominancia de una formación en exclusión de otras–, constituye a su modo de ver (y es un punto de vista que desde luego compartimos) el gran reto no sólo para las prácticas de representación y producción de imagen y visibilidad, sino también para la propia producción teórico-crítica que la confronta –para los *Estudios visuales* en última instancia.

En ese mismo sentido me parece también muy sólido el análisis planteado por Keith Moxey, mostrando efectivamente cómo el espectro de la producción de imaginario y visualidad se constituye en un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización. Su elaborada reflexión muestra, en efecto, no sólo cómo las efectivas prácticas de producción –y aun de «consumo creativo»¹²– de imaginario pueden intervenir en los procesos de transferencia cognitiva y cultural como potentísimas *armas de resistencia*, sino también cómo el desarrollo de la propia teoría crítica acerca de dichas *prácticas de imaginario* lo hace, convirtiéndose entonces en herramienta activa y participativa en el propio proceso, constituyéndose en fundamento y práctica de actuación y diseño de un trabajo directamente *político*, de definición, reforzamiento y modulación concreta y práctica en el diseño de *políticas culturales*. O lo que es lo mismo, de actuaciones e intervenciones culturales cuya naturaleza y dimensión es, insisto, *directa e inmediatamente política*.

¹¹ En este punto creo que el ensayo de Nicholas Mirzoeff, «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización» (véase *infra* pp. 161.) hace una radiografía extremadamente lúcida y cargada de ironía.

¹² Según la expresión que el propio Moxey toma de Canclini.

Acaso en la asunción de esa función y ese destino tienen los *Estudios visuales* su gran reto, uno que les endosa una enorme responsabilidad. La que les atribuye inexorablemente un tiempo que, por la propia fuerza de la transformación de las tecnologías de la visión, ha convertido a la imagen –en palabras de Frederic Jameson, seguramente enunciadas con más consternación que conciencia del enormemente rico juego de posibilidades, de la extensión del campo de batalla, que se abría en ello– en la *depositaria de la función epistemológica*¹³ de nuestro tiempo. Lo que desde luego no es poco decir, y sin duda carga al registro de la visualidad y sus productores de una gran responsabilidad y de sentido, simultáneamente al trabajo que estos *estudios* tienen entonces por delante.

Como quiera que sea, y antes de expresar mi firme deseo de que los ensayos aquí reunidos sirvan a impulsar su desarrollo, me gustaría terminar finalmente esta introducción recordando mínima y apresuradamente el contexto en el que todos los ensayos que componen el volumen se presentaron, el 1.º Congreso Internacional de Estudios Visuales, celebrado en Madrid durante ARCO 2004. Al hacerlo, cumple en primer lugar y muy encarecidamente agradecer a todos los conferenciantes y ponentes sus rigurosas y muy elaboradas aportaciones, así como a los asistentes (que en número cercano a los setecientos contribuyeron a una muy intensa y estimulante atmósfera de discusión y trabajo). También, y con mucho afecto, al comité académico del Congreso, presidido por Simón Marchán y formado por Pedro A. Cruz, Salomé Cuesta, Anna María Guasch, Carles Guerra, Miguel A. Hernández, Ana Martínez-Collado, Juan Martín Prada y Juan Luis Moraza, con los que en todo momento mantuvimos un muy intenso y estimulante debate intelectual del que también este volumen es resultado. Y, finalmente, me gustaría agradecer a la propia feria de ARCO, y muy especialmente a su directora Rosina Gómez-Baeza, no sólo por la entusiasta acogida prestada a esta iniciativa, sino por su constante compromiso –no siempre bien comprendido– en hacer de ella algo más –y conste que eso sólo no sería poco– que una feria internacional de arte contemporáneo de primer nivel: también un crucial foro internacional de encuentro, reflexión y debate riguroso sobre el propio estatuto de lo artístico y sus prácticas en las sociedades actuales. Confío en que los ensayos que siguen contribuyan también a ese mismo propósito.

¹³ Frederic JAMESON, «El posmodernismo y lo visual», Colección Eutopías, 152, Valencia, Episteme, 1995.

PRIMERA PARTE

El cambio de paradigma en los estudios de Historia del arte y Estética

NO EXISTEN MEDIOS VISUALES*

W. J. T. Mitchell

«Medios visuales» es una expresión coloquial que se usa para designar cosas como la televisión, las películas, la fotografía, la pintura, etc. Pero es un término muy inexacto y engañoso. Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, «medios mixtos». Esta evidencia plantea dos preguntas. Primera: ¿por qué seguimos hablando de algunos medios como si éstos fueran exclusivamente visuales? ¿Se trata de una forma de hablar de *predominio* visual? Y si es así, ¿qué significa «predominio»? ¿Es un problema cuantitativo (más información visual que auditiva o táctil)? ¿O una cuestión de percepción cualitativa, el sentido de las cosas relatado por un espectador, audiencia, observador / oyente? Y segunda: ¿por qué importa que lo llamemos «medios visuales»? ¿Por qué debemos preocuparnos por aclarar esta confusión? ¿Qué está en juego?

Antes de nada, permítaseme remarcar lo obvio. ¿Puede darse realmente el caso de que no existan medios visuales a pesar de nuestro incorregible hábito de hablar como si los hubiera? Por supuesto, mi reflexión puede ser fácilmente refutada con sólo un contraejemplo. Así que déjenme anticiparme a ese movimiento con un repaso a los «sospechosos habituales» que podrían proponerse como ejemplos de medios pura o exclusivamente visuales.

En primer lugar, descartemos los medios de comunicación de masas –la televisión, las películas, la radio–, así como las artes escénicas (el baile y el teatro). Desde que Aristóteles observó que el drama combina las tres órdenes de *lexis*, *melos* y *opsis* (palabras, música y espectáculo), hasta el análisis de Barthes de las divisiones en «imagen / música / texto» del campo semiótico, el carácter mixto de los medios ha sido un postulado capital. Cualquier noción de pureza es inconcebible en estos medios antiguos y modernos, tanto en relación a los elementos sensoriales y semióticos internos a ellos como a la externa composición promiscua de su audiencia. Y si se argumentara que el cine mudo era un medio «puramente visual», sólo necesitaríamos recordar un simple hecho

* Traducción de Laia Sanz y Yaiza Hernández.

de la historia del cine: que las películas mudas siempre iban acompañadas de música y discurso, y que a menudo la película en sí llevaba inscritas palabras escritas o impresas.

Así que, si estamos buscando el mejor ejemplo de un medio puramente visual, la pintura parece ser el candidato obvio. A fin de cuentas, se trata del medio central y canónico de la Historia del arte. Y después de una historia temprana teñida por consideraciones literarias, obtenemos una historia canónica de la purificación, en la que la pintura se emancipa del lenguaje, la narrativa, la alegoría, la figuración, e incluso de la representación de objetos reconocibles, para poder analizar algo llamado «pintura pura», caracterizado por la «opticalidad pura». Este argumento, popularizado por Clement Greenberg, y del que en ocasiones se ha hecho eco Michael Fried, insiste en la pureza y la especificidad del medio, rechazando las formas híbridas, los medios mixtos, y cualquier cosa que se encuentre «entre las artes» como una forma de «teatro» o de retórica, condenada a la inautenticidad y a un *status* estético de segunda clase. Es uno de los mitos más conocidos y representativos de la modernidad, y ha llegado el momento de acabar con él. El hecho es que aún en su momento más purista y recalcitrantemente óptico, la pintura moderna fue siempre, parafraseando a Tom Wolfe, «palabra pintada». No eran las palabras de la pintura de historia o del paisaje poético, del mito o de la alegoría religiosa, sino el discurso de la teoría, de la filosofía idealista y crítica. Este discurso crítico fue tan decisivo para la comprensión de la pintura moderna, como la Biblia, la historia o los clásicos lo eran para la pintura narrativa tradicional. Sin estos últimos, un espectador sería abandonado delante del conocido cuadro de Guido Reni *Beatrice Cenci la víspera de su ejecución* en la situación descrita por Mark Twain, quien apuntaba que un espectador no instruido, que no conociera el título y la historia, podría llegar a la conclusión de que se trataba del cuadro de una joven resfriada o de una chica a punto de que le sangre la nariz. Sin el discurso teórico, el espectador no instruido vería (y, de hecho, ve) las pinturas de Jackson Pollock como «nada más que papel pintado».

Soy consciente de que podría objetarse que las «palabras» que nos permiten apreciar y comprender la pintura no están *en* la pintura de la misma manera en que las palabras de Ovidio se ilustran *en* una obra de Claude Lorrain. Ello es cierto, y sería por tanto importante distinguir las diferentes maneras en que el lenguaje entra en la pintura. Pero éste no es mi objetivo aquí. Mi tarea es sólo demostrar que, aunque habitualmente la hemos concebido así, ejemplificando un uso puramente visual del medio, la pintura no es en absoluto «puramente óptica».

La cuestión de cómo se introduce el lenguaje en la percepción de estos objetos puros deberá esperar a otra ocasión. Pero supongamos que se diera el caso de que el lenguaje pudiera ser desterrado completamente de la pintura. No niego que éste fuera un deseo característico de la pintura moderna, sintomatizado por el rechazo ritualista a los títulos, y el enigmático desafío que planteaba el «Sin título» al espectador. Imaginemos que el espectador pudiera mirar sin verbalizar, pudiera ver sin (incluso silenciosamente, internamente) subvocalizar asociaciones, juicios y observaciones. ¿Qué quedaría? Bien, una cosa que evidentemente quedaría es la observación de que una pintura es un objeto hecho a mano, y esto es una de las características cruciales que lo diferencia, por ejemplo, del medio de la fotografía, en el que el aspecto de producción mecánica tan a menudo pasa al primer plano. (Dejo por el momento al margen el he-

cho de que un pintor puede hacer una imitación excelente del aspecto mecánico de una foto satinada, y de que un fotógrafo con las técnicas adecuadas puede, igualmente, copiar la superficie pictórica y simular el *sfumato* de un pintor.)

Pero ¿qué es la percepción de la pintura como hecha a mano, sino un reconocimiento de que un sentido no visual es codificado, manifestado y señalado en cada detalle de su existencia material? Este sentido no visual es, por supuesto, el sentido del tacto, que en algunos tipos de pintura pasa a primer plano (cuando se enfatiza «la mano», el *empaste* y la materialidad de la pintura), y a último plano en otros (cuando una superficie suave y formas claras y transparentes producen el efecto milagroso de hacer invisible la actividad manual del pintor). De cualquier modo, el espectador que no sabe nada sobre la teoría en la que se basa la pintura, o sobre la historia, o la alegoría, sólo necesita comprender que eso es una pintura, un objeto hecho a mano, para comprender que es un vestigio de producción manual, que todo lo que uno ve es el rastro de un pincel o de una mano tocando el lienzo. Ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista; es por esto por lo que tenemos tan rigurosamente prohibido tocar nosotros el lienzo.

Esta reflexión no pretende arrojar al vertedero de la historia la noción de pura opticalidad. Se trata, sobre todo, de valorar cuál fue su papel histórico, y por qué el carácter puramente visual de la pintura moderna fue elevado al *status* de concepto fetiche, a pesar de la evidencia de que se trataba de un mito.

Los otros medios que ocupan la atención de la Historia del arte parecen sostener aún menos la idea de opticalidad pura. La arquitectura, el medio más impuro de todos, incluye todas las otras artes en un *Gesamtkunstwerk*, y, característicamente, ni siquiera es «mirada» con una atención dirigida, sino que se percibe, como anotaba Walter Benjamin, en un estado de distracción. La arquitectura no se basa fundamentalmente sobre el ver, sino sobre el vivir y habitar. La escultura es tan evidentemente un arte táctil que parece superfluo discutir sobre ello. Se trata del único de los llamados medios visuales que, de hecho, es directamente accesible para los ciegos. La fotografía, la recién llegada al repertorio de medios de la Historia del arte, está tan típicamente plagada de lenguaje —como han demostrado teóricos desde Barthes a Victor Burgin—, que es difícil imaginar lo que significaría llamar a la fotografía un medio puramente visual. El papel específico de la fotografía en lo que Joel Snyder llamó «captar lo invisible» —mostrándonos lo que no podemos ver a «simple vista» (movimientos rápidos del cuerpo, el comportamiento de la materia, lo corriente y cotidiano)— hace difícil pensar en la fotografía como un medio visual en sentido puro. Sería mejor entender la fotografía de este tipo como un aparato para traducir lo no visto o invisible en lo que parece la imagen de algo que nunca podríamos ver¹.

Desde el punto de vista de la Historia del arte en el posmodernismo, parece evidente que la última mitad del siglo ha minado contundentemente cualquier noción de arte puramente visual. Las instalaciones, los soportes mixtos, las *performances*, el arte

¹ Quizá también se pueda apuntar que el aspecto maquinístico de algunas fotografías forma parte de un intento de negar cualquier huella de «retoques» u otros procedimientos táctiles que pudieran haber intervenido en su creación. Parte de la semiótica de la fotografía satinada se funda en el mensaje implícito «esto no ha sido tocado por la mano del hombre». Las superficies satinadas son ideales para registrar huellas dactilares no deseadas.

conceptual, el arte de ubicación específica, el minimalismo y el tan cacareado regreso a la representación pictórica, han convertido la noción de opticalidad pura en un espejismo que se aleja en el espejo retrovisor. Para los historiadores del arte, hoy por hoy, la conclusión más fiable sería que la noción de una obra de arte puramente visual fue una anomalía temporal, una desviación de la tradición mucho más longeva de los medios mixtos e híbridos.

Por supuesto, este argumento puede llegar tan lejos que se derrote a sí mismo. En efecto, podríamos preguntarnos cómo puede haber medios mixtos o producciones multimedia a menos que existan medios elementales, puros y distintos fuera, que puedan añadirse a la mezcla. Si todos los medios han sido siempre medios mixtos, entonces la noción de medios mixtos deja de tener importancia, ya que no distinguiría ninguna mezcla específica de ninguna instancia puramente elemental. En este punto, creo que deberíamos abarcar el dilema desde los dos extremos y reconocer que el corolario de la afirmación «no existen los medios visuales» es que *todos los medios son medios mixtos*. Es decir, la propia noción de medio y mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos. No hay tampoco ningún medio puramente auditivo, táctil, ni olfativo. Sin embargo, esta conclusión no implica la imposibilidad de distinguir un medio de otro. Lo que posibilita es una diferenciación más precisa de las mezclas. Aunque todos los medios sean medios mixtos, no todos están mezclados del mismo modo, con las mismas proporciones de elementos. Como escribe Raymond Williams, un medio es una «práctica social material», no una esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por la técnica o la tecnología. Los materiales y las tecnologías intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones, y los mercados. Por tanto, la noción de «especificidad de medio» nunca se obtiene de una esencia singular y elemental: se parece más a la especificidad asociada a recetas de cocina: muchos ingredientes, combinados en un orden específico, en las proporciones específicas, mezclados de manera particular y cocinados a una temperatura específica durante una cantidad de tiempo específica. En pocas palabras, uno puede afirmar que no existen «medios visuales», que todos los medios son medios mixtos, sin tener que abandonar la idea de «especificidad del medio».

Con respecto a los sentidos y los medios, Marshall McLuhan vislumbró este problema hace algún tiempo, cuando postuló diferentes «proporciones sensoriales» para los diferentes medios. En síntesis, McLuhan no tenía ningún reparo en utilizar los términos «medios visuales» y «táctiles», pero sorprendentemente afirmaba (aunque por lo general esto ha sido olvidado o ignorado) que la televisión (habitualmente tomada como paradigma de medio visual) es en realidad un medio *táctil*: «La imagen de la televisión [...] es una extensión del tacto»², en contraste con la palabra impresa, la cual, en opinión de McLuhan, es el medio que más se ha acercado a aislar el sentido visual. Sin embargo, el argumento más general de McLuhan consistía en no contentarse con identificar medios específicos con canales sensoriales aislados y reificados, sino en va-

² *Understanding Media* [1964], Cambridge, Mass., The MIT Press, 1994, p. 354.

lorar las mezclas específicas de los medios específicos. McLuhan puede llamar a los medios «extensiones» del sensorium, pero es importante recordar que también concebía estas extensiones como «amputaciones» y hace continuamente hincapié en el carácter dinámico e interactivo de la sensualidad mediada. Su famosa afirmación de que la electricidad estaba haciendo posible una extensión (y una amputación) del «sistema nervioso sensorial» era realmente un argumento de una versión ampliada del concepto aristotélico de *sensus communis*, una coordinada «comunidad» de la sensación en el individuo, extrapolada como condición para una comunidad social extendida globalmente, la «aldea global».

La especificidad de los medios es, por tanto, un asunto mucho más complejo que los códigos sensoriales a los que nos referimos como «visuales», «auditivos» o «táctiles». Se trata, sobre todo, de una cuestión de proporciones sensoriales específicas que se inscriben en la práctica, la experiencia, la tradición, y las invenciones técnicas. Tenemos que tomar en cuenta que los medios no son *solamente* extensiones de los sentidos, calibraciones de las proporciones sensoriales. Son también operadores simbólicos o semióticos, complejas *funciones de signos*. Si afrontamos los medios desde el punto de vista de la teoría del signo, usando la tríada elemental de Peirce de icono, índice y símbolo (signos por semejanza, por causa y efecto o «conexión existencial», y signos convencionales dictados por una regla), veremos que no hay ningún signo que exista en un «estado puro», ningún icono, índice o símbolo puro. Cada icono o imagen adquiere una dimensión simbólica en el momento en que le damos un nombre, un componente de indexación, en el momento en que nos preguntamos cómo fue hecho. Cada expresión simbólica, hasta una letra individual del alfabeto fonético, también debe parecerse lo suficiente a cualquier otra inscripción de la misma letra para permitir la iterabilidad, un código repetible. Lo simbólico depende en este caso de lo icónico. La noción de McLuhan de los medios como «proporciones sensoriales» necesita ser complementada, entonces, con un concepto de «proporciones semióticas», mezclas específicas de funciones de signos que hacen a un medio ser lo que es. Así pues, el cine no es sólo una proporción de visión y sonido, sino también de imágenes y palabras, y de otros parámetros diferenciables como el discurso, la música, y el ruido.

Por tanto, la afirmación de que no existen los medios visuales sería sólo el precepto inicial que nos llevaría hacia un nuevo concepto de *taxonomía de los medios*, que dejaría atrás los estereotipos reificados de los medios «visuales» o «verbales», y generaría una visión más matizada de los tipos de medios. Una consideración completa de tal taxonomía se extendería más allá del alcance de este ensayo, pero vale la pena plantear algunas observaciones preliminares. En primer lugar, los elementos sensoriales y semióticos necesitan un análisis más exhaustivo, tanto desde el punto de vista empírico o fenomenológico, como en términos de sus relaciones lógicas. En lo expuesto hasta aquí son reconocibles dos estructuras triádicas que se han ido conformando como elementos primitivos de los medios: la primera es la tríada de lo que Hegel llamó los «sentidos teóricos» –vista, oído y tacto– como los componentes básicos de cualquier mediación sensorial; la segunda es la tríada de Peirce de las funciones de los signos. Cualquier tipo de «proporciones» sensoriales / semióticas estará compuesto por lo menos de estas seis variables. El otro aspecto que demanda un análisis adicional es el

problema de la «proporción» en sí. ¿Qué queremos decir por proporción sensorial o semiótica? McLuhan nunca desarrolló este problema, pero parece haber utilizado la expresión para referirse a varias cosas. En primer lugar, la idea de que hay una relación de dominio / subordinación, una especie de realización literal de la relación de «numerador / denominador» de una proporción matemática³. En segundo lugar, un sentido parece activar o llevar a otro, de forma más intensa en el fenómeno de la sinestesia, pero más comúnmente en la manera en que, por ejemplo, la palabra escrita apela directamente al sentido de la vista, e inmediatamente activa la audición (en la subvocalización) y las impresiones secundarias de la extensión espacial, que pueden ser táctiles o visuales, o involucrar a otros sentidos «subteóricos» como el gusto y el olfato. En tercer lugar, está el fenómeno relacionado que llamaría «anidación», en el que un medio aparece como el contenido de otro medio (un ejemplo notable es el de la televisión pensada como el contenido del cine, en películas como *Network*). El aforismo de McLuhan «el contenido de un medio es siempre un medio anterior» apuntaba hacia el fenómeno de la anidación, pero lo restringía excesivamente como una secuencia histórica. En realidad, es completamente posible que un medio posterior (la televisión) aparezca como el contenido de uno previo (el cine), y es incluso posible que un medio puramente especulativo y futurista, algún avance técnico aún no factible (como la teletransportación o la transferencia de materia), aparezca como el contenido de un medio más temprano a él. Nuestro principio aquí debería ser: cualquier medio puede anidarse en otro, y esto incluye el momento en que un medio se anida dentro de sí mismo, una forma de autoreferencia de la que ya he hablado en otra ocasión como una «metaimagen», y que es crucial para las teorías del marco narrativo⁴. En cuarto lugar, hay un fenómeno que llamaría «trenzado», que se produce cuando un canal sensorial o una función semiótica se va tejiendo con otra de tal manera que de algún modo no deja costuras; esto se da de manera más notable en la técnica cinematográfica del sonido sincronizado. El concepto de «sutura» que los teóricos del cine han empleado para describir el método de unir cortes discontinuos en un relato aparentemente ininterrumpido funciona también cuando el sonido y la visión se fusionan en una presentación cinematográfica. Por supuesto, una trenza o sutura puede ser deshecha, introduciendo un vacío o intervalo en la proporción sensorial / semiótica, que nos llevaría a una quinta posibilidad: signos y sentidos moviéndose en vías paralelas que nunca se encuentran, y que se mantienen rigurosamente separadas, dejando al lector / telespectador / espectador con la tarea de «saltar las vías» y forjar conexiones subjetivamente. Ciertas películas experimentales analizaron la desincronización del sonido y la visión, y algunos géneros literarios como la poesía ecfrástica evocan las artes visuales en lo que podemos llamar un medio «verbal». La *ekphrasis* es la representación verbal de una representación visual –normalmente una descripción poética de una obra de arte visual (la descripción de Homero del escudo de Aquiles es el ejem-

³ Valdría la pena advertir que, desde un punto de vista matemático, es el denominador (que espacialmente se sitúa «debajo») el que da identidad a la expresión (como un «tercio», un «cuarto», etc.) y el numerador es solamente el aspecto supernumerario de la fracción.

⁴ Véase mi «Metapictures» en *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

plo canónico)–. La regla fundamental de la *ekphrasis*, sin embargo, es que el «otro» medio, el objeto visual, gráfico, plástico, nunca se hace visible o tangible *excepto* a través del medio del lenguaje. Uno podría llamar *ekphrasis* a una forma de anidar sin tocar o suturar, una especie de acción-a-distancia entre dos vías sensoriales y semióticas rigurosamente separadas, que requiere ser completada en la mente del lector. Ésta es la razón por la que la poesía sigue siendo el medio maestro, más sutil y ágil del *sensus communis*, independientemente de cuántas invenciones espectaculares de multimedia se han creado para asaltar nuestra sensibilidad colectiva.

Por si quedara alguna duda respecto a que no existen medios visuales, que esta frase debe ser retirada de nuestro vocabulario o redefinida totalmente, déjenme afianzar el argumento con un breve comentario sobre la visión no mediada, el campo «puramente visual» de la vista y del ver el mundo a nuestro alrededor. ¿Qué pasaría si resultase que ni la propia visión es un medio visual? ¿Qué pasaría si, como Gombrich anotaba hace mucho, el «ojo inocente», el órgano óptico puro y sin instrucción, estuviera, de hecho, ciego? Por supuesto, no se trata de una idea caprichosa, sino de una doctrina firmemente establecida en el análisis del proceso visual. La teoría óptica antigua trató la visión como un proceso totalmente táctil y material, un flujo del «fuego visual» y de un fantasma, «*eidola*», que fluía de un lado a otro entre el ojo y el objeto. Descartes realizó una famosa comparación entre el ver y el tocar en su analogía del hombre ciego con dos bastones. La visión, argumentó Descartes, debe entenderse como sólo una forma más refinada, sutil y prolongada del tacto, como si un hombre ciego poseyera unos bastones muy sensitivos que alcanzaran varios kilómetros. La nueva teoría de la visión de Berkeley alegaba que la vista no era un proceso simplemente óptico, sino que involucraba un «lenguaje visual» que requería la coordinación de impresiones ópticas y táctiles para poder formular un campo visual coherente y estable. La teoría de Berkeley está basada en los resultados empíricos de operaciones de cataratas que revelaron la ineptitud de personas ciegas, cuya visión había sido restituida tras un largo período de ceguera, para reconocer objetos hasta que no llevaban a cabo una coordinación extensiva de sus impresiones visuales con el tacto. Estos resultados han sido confirmados por la neurociencia contemporánea, notablemente por Oliver Sacks, que ha reconsiderado la cuestión en *Ver o no ver*, un estudio de la visión restituida que expone cuán difícil es aprender a ver después de un prolongado período de ceguera. La visión natural es en sí misma un trenzado y un anidamiento de lo óptico y lo táctil.

La proporción sensorial de la visión se vuelve aún más complicada cuando entra en la región de la emoción, el afecto, y los encuentros intersubjetivos en el campo visual, la región de la «mirada» y la pulsión escópica. Aquí aprendemos (de Sartre, por ejemplo) que la mirada (como el sentimiento de ser visto) no se activa por el ojo del otro, o por ningún objeto visual, sino por el espacio invisible (la ventana vacía, oscura), o incluso más enfáticamente por el sonido –el chirrido que sobresalta al mirón, el «¡eh, tú!» que llama al sujeto de Althusser–. Lacan complica este asunto aún más rechazando incluso el modelo cartesiano de tactilidad en «La línea y la luz», y reemplazándolo por un modelo de fluidos y exceso, en el que los cuadros, por ejemplo, han de ser bebidos en vez de vistos, pintar se compara con desplumar y con embadurnar de

mierda, y la función principal del ojo es estar rebosante de lágrimas, o secar los pechos de una comadrona. No existe ningún medio puramente visual porque, de entrada, no existe la percepción visual pura.

¿Por qué importa todo esto? ¿Por qué hacer objeciones sobre una expresión como «medios visuales», que parece referirse a una clase general de cosas en el mundo, aunque sea de forma poco precisa? Es como si alguien se opusiera a situar el pan, el pastel y las galletas bajo la rúbrica de «productos horneados». En realidad, no. Es más como si alguien se opusiera a poner el pan, el pastel, el pollo, una fuente de barro y la *quiche* en la categoría de «productos horneados», sólo porque todos han pasado por el horno. El problema con la expresión «medios visuales» es que crea la ilusión de definir una clase de cosas tan coherente como «las cosas que usted puede poner en un horno». La escritura, lo impreso, la pintura, los ademanes de la mano, los guiños, la inclinación de cabeza o las tiras cómicas son todos «medios visuales», pero esto no nos dice nada sobre ellos. Así pues, propongo poner esta expresión entre comillas durante un tiempo, precederla de un «así llamados», para permitir una nueva investigación. Y de hecho (y aquí llegamos a la clave de mi análisis) esto es exactamente lo que creo que el emergente campo de la Cultura visual ha hecho en sus mejores momentos. La Cultura visual es el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo. No trata sólo de conectar el concepto aún por estudiar de «lo visual» con una noción sólo ligeramente más reflexiva de la cultura —es decir, la Cultura visual como la rama de los Estudios culturales que se ocupa de lo «espectacular»—. Una característica más importante de la Cultura visual ha sido el sentido en el que este tema ha requerido un examen de las resistencias a las explicaciones puramente culturalistas, a las investigaciones sobre la naturaleza de la *naturaleza* visual —las ciencias de óptica, la complejidad de la tecnología visual, el *hardware* y el *software* del ver.

Hace algún tiempo Tom Crow ironizaba a expensas de la Cultura visual sugiriendo que mantiene la misma relación respecto a la Historia del arte que tienen modas pasajeras como la curación *new age*, los «estudios paranormales», o la «cultura mental» con la filosofía⁵. Esto parece un poco fuerte y además exagera el pedigrí de una disciplina relativamente joven como la Historia del arte, comparándola con el antiguo linaje de la filosofía. Pero el comentario de Crow podría tener un efecto tónico, aunque sólo fuera para prevenir a la Cultura visual de convertirse en una pseudociencia de moda, o, incluso peor, en un departamento académico prematuramente burocratizado, con su propio papel con membrete, su oficina y su secretario. Afortunadamente, tenemos suficientes análisis de fundamentación rigurosa de la disciplina (me vienen a la cabeza los Mieke Bal, Nicholas Mirzoeff y Jim Elkins) que están decididos a ponernos las cosas más difíciles, así que hay esperanza de que no nos convirtamos en el equivalente intelectual de la astrología o la alquimia.

La desintegración del concepto de «medios visuales» es seguramente una manera de ser más estrictos con nosotros mismos. Y ofrece un par de beneficios seguros. Ya

⁵ *October* 77 (verano 1996), p. 34.

he sugerido que abre el camino para una taxonomía más matizada de los medios basados en las proporciones sensoriales y semióticas. Pero, más fundamentalmente, sitúa «lo visual» en el centro del foco analítico en lugar de tratarlo como un concepto fundacional que puede darse por supuesto. Entre otras cosas, nos anima a preguntar por qué y cómo «lo visual» ha adquirido tanto potencia como un concepto reificado. Cómo adquirió su estado de sentido «soberano», y su papel igualmente importante de chivo expiatorio universal, desde el concepto de «ojos modelados» esbozado por Martin Jay hasta la «sociedad del espectáculo» de Debord, los «regímenes escópicos» foucaultianos, la «vigilancia» de Virilio o el «simulacro» de Baudrillard. Como todos los objetos-fetiché, el ojo y la mirada han sido tan sobrevalorados como infravalorados, tan idolatrados como demonizados. La Cultura visual en su aspecto más prometedor ofrece una manera de ir más allá de estas «guerras escópicas» hacia un espacio crítico más productivo, en el que poder estudiar el intrincado trenzado y anidamiento de lo visual con los otros sentidos, reabrir la Historia del arte al campo expandido de las imágenes y las prácticas visuales –la posibilidad que vislumbró la Historia del arte de Warburg–, y encontrar algo más interesante que hacer con el ojo ofensivo que arrancárnoslo. Si necesitamos un concepto de Cultura visual es, precisamente, porque no existen los *medios visuales*.

ESTÉTICA DE LA CULTURA VISUAL EN EL MOMENTO DE LA GLOBALIZACIÓN*

Keith Moxey

Es una ironía de nuestros tiempos que el utilizar el término «arte» para describir la cultura visual del mundo no occidental haya permitido que objetos que nunca se concibieron para una contemplación desinteresada hayan encontrado un lugar en el imaginario estético occidental. Como señaló Panofsky en 1955: «Hemos sido testigos del traslado de cucharas y fetiches de las tribus africanas desde el museo etnológico a la galería de arte»¹. A partir de ese momento, tales objetos dejan de ser occidentales o no occidentales, pero también artísticos o no artísticos. Los artefactos maoríes, por ejemplo, se encuentran entre ambos mundos: al mismo tiempo legitiman y son legitimados por la institución museística. La noción filosófica de Estética creada en la Europa ilustrada del siglo dieciocho se ha utilizado para hacer inteligibles y, por lo tanto, accesibles, artefactos que antes nos eran totalmente ajenos, mientras que, a su vez, éstos sirven ahora para demostrar el *poder globalizador* de esta noción occidental. Una visita al Museo Metropolitano de Nueva York puede iniciarse en las salas de escultura greco-romana, o de pintura europea renacentista o barroca, pero, tarde o temprano, el visitante acaba por encontrarse con dinteles de puertas o remos de una canoa de Oceanía.

El museo occidental se parece cada vez más al *Kunst- und Wunderkammer* renacentista, donde maravillosas pinturas y esculturas compartían espacio con cocodrilos disecados, huevos de avestruz, piedras preciosas y animales exóticos². Con esta afirmación no pretendo equiparar los artefactos maoríes a los huevos de avestruz, pero sí demostrar que el concepto de arte visual ha sido lo suficientemente flexible como para abarcar una enorme variedad de objetos que no se relacionaban entre sí en absoluto. Si la desigualdad de poder en las relaciones internacionales provoca que los artefactos todavía se malentiendan y se adecuen, de modo retroactivo, a una experiencia estéti-

* Revisión del texto por Yolanda Pérez Sánchez.

¹ E. PANOFSKY, «Art as a Humanistic Discipline», en *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, NJ, Doubleday, 1955, p. 13 [ed. cast.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983].

² O. R. IMPEY y A. G. MACGREGOR (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

ca determinada por los ilustrados dieciochistas, y que no se valoren por la función con que fueron concebidos por las poblaciones indígenas, resulta una ironía interesante pensar que pueden contribuir a la desestabilización del concepto occidental del arte —lo que también puede considerarse la venganza de los colonizados.

La Historia del arte se ha apoyado en una definición de arte inestable en un doble sentido. El concepto de arte ha sido minado por la política de conquista y colonización, por un lado, y por el fracaso del historicismo, por otro. Como demostró Hans Belting, entre otros, la «Historia» del arte occidental se edifica sobre unos conceptos de la historia elaborados por primera vez a finales del siglo XVIII, que luego fueron aplicados a épocas anteriores. Mucho de lo que se considera parte del canon occidental, por ejemplo la Historia del arte prerrenacentista, se produjo en un ambiente ajeno al concepto de arte³. De ahí la renovada relevancia y poder persuasivo de la noción de curiosidad que alentaba las primeras colecciones de arte. Escribe Stephen Bann:

Parece que el historicismo, bien con su triunfo sobre la excentricidad anticuaria que se manifiesta en la estrategia organizadora de la creación de una sala histórica, o bien con un proceso normalizador como el que se ve en la típica exposición cronológica de obras y la noción de escuela nacional, aspira a la utopía de una exhibición sin autor. Como pretendiendo atribuir la autoridad a la objetividad de la historia de por sí. A diferencia de esto, la curiosidad supone, frecuentemente, un acto de enunciación subjetiva⁴.

La soberanía de la Historia del arte se pone en duda ante el prejuicio eurocentrista e historicista de su propia historiografía. Si la disciplina no logra una definición de su campo de estudio, resulta difícil concebir cómo puede gobernar sus propias fronteras con una mínima coherencia.

El tipo de análisis en que se basa la identificación de determinados artefactos como arte, concierne no solamente a instituciones como museos, colecciones, el mercado de arte o la crítica periodística, sino también a ideologías y sistemas de valores. El arte de siglos pasados se ha difundido y valorado por muchas razones, frecuentemente analizadas por la Historia del arte. La distancia histórica nos permite descubrir los sistemas epistémicos que apoyaban, por ejemplo, la creación del arte sacro o cortesano; sin embargo, los aparatos de poder que gobiernan nuestra propia cultura nos parecen menos claros. El deber del historiador del arte hoy día es, en parte, el de articular las preferencias artísticas de sus propias circunstancias históricas, prestando atención al modo en que cuestiones de clase social, género, etnicidad y otras identidades culturales les afectan. Estas cuestiones han cobrado una especial importancia en la actualidad, cuando se ha puesto en duda una de las teorías estéticas más contundentes de la edad mo-

³ H. BELTING, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. E. Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994; *The End of Art History?*, trad. C. Wood, Chicago, University of Chicago Press, 1987; *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren*, Múnich, Beck, 1994.

⁴ Stephen BANN, «The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display», en A. McClellan (ed.), *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millenium*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 117-130, 123.

derna: la gran narrativa del modernismo artístico. Se ha producido un asalto decisivo contra nuestra fe en el desarrollo artístico y nuestra convicción de que el arte de nuestros tiempos avanza, debido a una necesidad interior, hacia un determinado punto teleológico de la creación, ideas que asociamos en particular con el crítico americano Clement Greenberg⁵.

Dado que la Historia del arte se construyó sobre una noción de arte que nunca ha sido capaz de demarcar las fronteras de su propia actividad disciplinaria sin la ayuda de una *agenda* ideológica, la pregunta es cómo reacciona *la institución* ante el desarrollo de un campo de investigación más joven, el de los Estudios visuales, que se niega a considerar únicamente aquellos objetos que se han designado, hasta ahora, de interés estético. Ante la ausencia de un criterio reconocido universalmente, se podría preguntar cómo se distinguen ambos modos de estudio. ¿Es posible que, tras la época del modernismo, la idea de que el valor estético es infinitamente flexible, y que depende exclusivamente de las circunstancias históricas para definirse, permita que la Historia del arte y los Estudios visuales dialoguen sobre su papel político? Reclamar el valor estético de una obra será una intervención particular y local en la vida cultural, en lugar de una afirmación de aplicación universal. En estas condiciones, el desarrollo de los Estudios visuales, un campo que aborda el tema de la imagen visual sin insistir en su valor estético, sirve para problematizar la apuesta cultural que implica la calificación de un objeto como arte. De hecho, reconocer la fragilidad de los límites que separan el arte del no arte, y la urgencia política de hacer frente a las apasionadas batallas que transcurren en la frontera entre las dos categorías, tiende a sugerir que la Historia del arte no perderá nada por dialogar con aquellas disciplinas que se dedican al estudio de algo más que ciertos objetos visuales presuntamente *estéticos*.

Por supuesto, somos conscientes de la base ideológica de las disciplinas, y quizá por eso nos damos cuenta de que las distinciones que hacemos entre sistemas de significación no son necesarias ni duraderas. Podemos descubrir con facilidad las pautas de significado definidas en el pasado; sin embargo, sucede a menudo que las constitutivas del presente se nos ocultan. De vez en cuando, la clarividencia del pasado conlleva la ceguera sobre lo actual. Nuestras preferencias estéticas contemporáneas están basadas en unas identificaciones psicoanalíticas y en unas preferencias políticas que a veces ignoramos y no sabemos expresar. De todos modos, no debemos dejar que estos valores nuestros se nos aparezcan como naturalizados. La articulación de la Historia del arte y el estudio de otras dimensiones de la visualidad bajo la rúbrica de Estudios visuales nos permitiría afrontar la complejidad de los valores culturales que intervienen en el proceso de crear un juicio estético. Esto los sitúa en una buena posición para responder con sensibilidad e imaginación al criterio variable que utilizamos para distinguir el «arte» del «no arte».

Aceptando la vitalidad transformadora del concepto de Estética, podemos llegar a participar con mayor eficacia en las posibilidades intelectuales que nos ofrece el aná-

⁵ C. GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press [ed. cast.: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979]. Véase R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, para una de las críticas de más renombre.

lisis del proceso de globalización. No se puede negar que la elasticidad de la idea de arte ha permitido que la Historia del arte se dirija a las culturas no occidentales, aunque hasta ahora estos estudios se han limitado a las épocas y los movimientos artísticos que tienen un equivalente occidental. Ha sido posible, por ejemplo, estudiar las miniaturas persas porque se parecen a los manuscritos iluminados europeos, la escultura y arquitectura india por su analogía con la escultura y pintura europea de la Edad Media, y los bronce benin de Nigeria porque constituyen una de las escasas tradiciones figurativas de la escultura africana. Aquellas épocas que no gozaban de un parentesco occidental cayeron en el olvido, sobre todo en la época moderna. Siempre se ha considerado el arte no occidental desde la óptica de la identidad occidental. La actual tendencia a considerar la Estética como una disciplina variable y dúctil puede servir para descubrir la riqueza de las tradiciones visuales que forman parte de las culturas mundiales, y ampliar el campo de la Historia del arte.

La ausencia de una teoría estética absoluta parece exigir que se abran las puertas a un debate más abierto y complejo sobre el valor estético: ¿cómo imaginamos sus posibilidades en el contexto de la globalización? No es casualidad que la crisis que afecta a las teorías universalizantes sobre el valor estético coincida con una mayor conciencia de la necesidad de repensar la relación entre las culturas occidentales y las del resto del mundo. ¿Cómo imaginamos la Estética en tanto que operador cultural? Frente a la infinidad de sistemas de valor presentes en otras culturas, ¿cómo podemos legitimar una distinción entre objetos como para diferenciar, por ejemplo, entre arte y artesanía? Antes de poder sugerir alguna respuesta a estas preguntas, vale la pena considerar brevemente los métodos por los cuales se pretende entender el proceso de globalización. Hoy día las teorías sobre la globalización son fuertemente discutidas, y la misma importancia del concepto afecta, quizá, a la dificultad de definirlo. De todos modos, es importante situar el debate sobre el variable significado de la idea de valor estético en algunas de las teorías más relevantes sobre nuestro cada vez más pequeño planeta.

Una de las más destacadas aproximaciones a la cuestión de la creciente interconexión entre las culturas mundiales consiste en afirmar que nos encontramos en una nueva fase del desarrollo capitalista. Según el crítico cultural americano Fredric Jameson y otros, el capital internacional ha mermado la autoridad de los Estados-nación y camina hacia niveles de normalización y homogeneización global cada vez mayores⁶. Las actividades de unas pocas grandes corporaciones multinacionales sin escrúpulos crean condiciones que llegan a ser tan intolerables que llegará el día en que se rechacen universalmente los valores capitalistas y se produzca una vuelta al socialismo. A pesar de los no escasos méritos de esta teoría que, aparentemente, demuestra la cada vez mayor interdependencia de los mercados financieros y las cada vez más monopolísticas actividades del capital internacional –cambios que han provocado efectos desastrosos en la economía global–, su predicción depende de una visión historicista. Si, de acuerdo con

⁶ F. JAMESON, «Notes on Globalization as a Philosophical Issue», en F. Jameson y M. Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 54-77; M. HARDT y A. NEGRI, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000 [ed. cast.: *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002].

los principios teleológicos del historicismo, la historia tiene un propósito claro y nosotros somos capaces de identificarlo, se supone que sabremos distinguir las buenas y las malas obras de arte diferenciando entre ellas a las que sirvan a los propósitos del futuro. Esta aproximación marxista a la globalización corresponde a una teoría estética que define el arte dentro del marco de la libertad humana y, por lo tanto, como una forma de resistencia al sistema capitalista. Según Theodor Adorno, el valor de una obra de arte reside en su resistencia a la mercantilización, que de ese modo ejemplifica la banalidad de la producción capitalista⁷. En lugar de formar parte del sistema, las obras de arte sirven para socavarlo. Los límites del arte se establecen a través de su relación con las fuerzas del mercado: si las resiste es arte, si no las resiste no lo es.

Por útil que se haya mostrado esta teoría a la hora de entender muchos aspectos del comercio de mercancías artísticas y la manera en que éstas influyen, no sólo en la opinión pública, sino también en la identidad cultural, esta definición de obra de arte depende de la aplicación de un solo criterio de criticidad. Todas las relaciones culturales se reducen a una versión de la rivalidad entre las diversas clases sociales. De todas formas, en el contexto de estudios recientes dedicados a cuestiones de género, etnicidad, nacionalidad, se ha vuelto cada vez más claro que hay una variedad de vías a través de las que se puede intentar una interpretación cultural. Si aceptamos que estos estudios responden a una variedad de perspectivas, no podemos dejar de considerar un objeto como posible obra de arte sólo por su *status* de mercancía.

Reflexionar de manera positiva sobre la naturaleza de regímenes de visualidad en el contexto de las actividades, cada vez más extendidas, del mercado, no implica ser partidario de la injusticia y crueldad que lo caracteriza. De ninguna manera. Una cosa es vivir a la sombra del capitalismo, con la conciencia de la injusticia social intrínseca a este sistema económico, y otra bien distinta es negarse a reconocer los métodos dudosos y las maniobras sin escrúpulos que caracterizan sus operaciones. Que un estudio de lo visual no equipare mercantilización y corrupción moral no quiere decir que no se muestre sensible al abuso de los derechos humanos y la destrucción del medio ambiente que ésta conlleva. Lo que sí tiende a sugerir es que las cuestiones de clase social no constituyen la única perspectiva desde la que se podrá evaluar el significado cultural de las operaciones capitalistas. Mientras que la grave situación de la gente marginada e impotente podría ser la preocupación central de los que abordan la función de la imagen en el contexto de la mercantilización, hay otras formas de injusticia social que combatir: algunos se encargarán de investigar la condición y el *status* social de la mujer; otros la organización cultural de la sexualidad, la construcción de la etnicidad y la manera en que estas identidades se utilizan para discriminar y restar poder a ciertos sectores de la población. En vez de delimitar la lista de las posturas que se pueden adoptar a la hora de investigar lo visual, prefiero reconocer la imposibilidad de llevar a sus últimas consecuencias tal intento. La misma vitalidad del estudio de lo visual y de la creación del valor estético, dependerá de nuestro talento para concebir

⁷ T. ADORNO, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, J. M. Bernstein (ed.), Londres, Routledge, 1991.

nuevas perspectivas del mundo que correspondan a puntos de vista nunca antes articulados en la producción del conocimiento⁸.

Una aproximación más abierta a la investigación estética es la que propone una de las más interesantes teorías contemporáneas de la globalización, la contenida en el trabajo del sociólogo mexicano Néstor García Canclini. La postura de Canclini se opone radicalmente a la tradición que encarna Fredric Jameson. Canclini afirma que la globalización lleva a la fragmentación y a la recomposición, no a la homogeneización. No niega los efectos perniciosos de las operaciones capitalistas en los países en desarrollo; sin embargo, rectoriza el papel del consumidor, para que éste vuelva a adoptar un rol activo en la vida cultural. Si el tardocapitalismo amenaza la autonomía de los Estados-nación, y, como consecuencia, la idea de identidad que han heredado a través de la noción de ciudadanía, Canclini opina que el proceso capitalista promueve un medio bien distinto de formación de identidad. En lugar de interesarse por las circunstancias de producción –y el papel cada vez más determinante de las corporaciones multinacionales–, centra su interés en el consumo. El consumo, afirma, es el lugar donde brillan la creatividad y la actitud personal. Lejos de verse sometido a los caprichos de las fuerzas del mercado, cuando el consumidor se encuentra en el centro del torbellino capitalista, rodeado por distintas marcas comerciales, tiene la oportunidad de ejercer su poder de actuación al tomar decisiones que definan o caractericen su identidad. «Es en este sentido que propongo reconceptualizar el consumo, no simplemente como el lugar del despilfarro inútil y del capricho, sino como un lugar que sirva para pensar de qué manera buena parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica se organiza en toda sociedad⁹.»

A diferencia de Jameson, anclado en un *modelo historicista* de la historia, Canclini utiliza el término «heterogeneidad multitemporal» para proponer una visión de las distintas modalidades del tiempo que caracterizan la cultura de los países en desarrollo de América Latina. Según este modelo de tiempo, hay una coexistencia de modos de pensar y actitudes culturales totalmente opuestas. Estableciendo una distinción entre modernismo y modernidad, Canclini sugiere que en América Latina ha sido posible que sólo exista uno de ellos. Las elites participaron de las ideas artísticas importadas de Europa y Estados Unidos a pesar de la ausencia de otras condiciones de la vida moderna, como, por ejemplo, la innovación tecnológica o las instituciones sociales democráticas. Tales condiciones sirven para burlarse de la ideología evolutiva que se asocia con la idea de modernidad. Las discrepancias temporales entre los distintos aspectos de la vida cultural demuestran la insuficiencia de la retórica evolucionista de la modernidad¹⁰.

⁸ Véase T. BENNETT, «Really Useless Knowledge: A Political Critique of Aesthetics», *Literature and History* 13 (1987), pp. 38-57, y E. SHOHAT y R. STAM, «Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics», en N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998, pp. 27-49, para unos argumentos parecidos y a favor de una estética «policéntrica» no universalizadora.

⁹ N. GARCÍA CANCLINI, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* [1995], trad. G. Yúdice, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 5.

¹⁰ N. GARCÍA CANCLINI, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* [1990], trad. C. Chiapparí y S. López, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 41-65.

La elasticidad de la noción de tiempo que formula Canclini le permite evaluar la cualidad estética de estas culturas en términos que son, a la vez, más flexibles y menos jerárquicos. Al no utilizar el criterio de autonomía –o sea, la capacidad de una obra para escapar a las garras de un mercado que mercantiliza todo para darle un valor estético–, esta perspectiva nos permite considerar una mercancía como obra de arte. Canclini afirma que las formas artísticas de la cultura de elite –literatura, ópera, música clásica, pintura y escultura– están perdiendo su rango de privilegio a beneficio de las formas de arte industrializadas de los medios de comunicación de masas, tales como el cine, la televisión, el vídeo y la música popular. Lejos de ser una catástrofe, esta evolución abre las puertas a un campo enorme de posibilidades para la producción artística. De esta manera, la Estética no es ya del dominio exclusivo de los medios de expresión tradicionales de la alta cultura, sino un concepto que se utiliza en todos los campos de la actividad cultural¹¹.

La perspectiva de Canclini del consumo como algo «bueno para pensar» nos ofrece modelos para la consideración de la naturaleza del *trabajo cultural* que participa de la construcción del valor estético. Proponer que el consumo de arte, al igual que el consumo de otra mercancía cualquiera, no es un proceso pasivo, remite al modelo de la Estética de la recepción que perfilaron los teóricos alemanes de la literatura Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, según los cuales el rango artístico de una obra varía en relación a su encuentro con los valores cambiantes de las culturas históricas por las que atraviesa¹². Aunque las obras de arte poseen estructuras que determinan su recepción, calidades diseñadas para inducir ciertas reacciones entre sus receptores, el valor que se les asigna en las distintas épocas depende de las circunstancias sociales y culturales de quienes las aprecian.

Esta característica doble de las obras se puede relacionar con otro de los conceptos usados por Canclini, el de la «*complicidad*». Él sostiene que aunque el consumidor mantenga el poder para elegir entre todas las mercancías, da su apoyo tácito al sistema de producción por aceptar, sin más, las cualidades y características que el productor atribuye a su producto. La esfera de acción del consumidor en la economía capitalista es, por fuerza, limitada. Si hacemos uso de la noción de complicidad en la esfera de la Estética de la recepción, y sustituimos la tradición artística por las mercancías que se venden en el mercado, nos percatamos del dominio que ejerce la tradición en la canalización de nuestra reacción típica ante una imagen visual.

En lugar de ver en el consumo una resonancia dócil de los propósitos de la política cultural o la manipulación perversa del gusto del público, debemos analizar cómo el consumo acompaña y reproduce las vacilaciones del ejercicio de poder de su propia dinámica conflictiva. ¿No se compone la hegemonía política precisamente de este tipo de coincidencia y complicidad entre sociedad y estado, y no de las imposiciones de este úl-

¹¹ Canclini, *Hybrid Cultures*, cit., pp. 12-40.

¹² Véase, por ejemplo, H. R. JAUSS, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, y W. ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

timo sobre aquélla? ¿No podemos afirmar que esta complicidad, producto de unas posturas relativamente distintas, constituye la clave para que se reconozcan y se sientan mutuamente representados? ¿No es verdad que esta complicidad es uno de los secretos culturales de la estabilidad del régimen político?¹³

La hegemonía de los valores estéticos tradicionales, el dominio de un canon autorizado, no solamente es producto del poder de las culturas que lo han creado y apoyado, sino también de nuestra propia *complicidad* como consumidores. Lejos de gozar de la categoría de crítica estética universal, el poder del canon se puede reconcebir como parte integrante de una identificación con nuestra propia cultura. Es nuestra necesidad de poner orden en la vida, el resultado de nuestra reticencia a reconocer el poder ideológico de la cultura que formó nuestros valores y aportó sentido a nuestra existencia, lo que apoya la existencia de un canon.

El trabajo del antropólogo americano Arjun Appadurai ofrece una tercera aproximación a la teoría de la globalización. Como Canclini, este autor rechaza la visión de Jameson de una época de homogeneización fomentada por las manipulaciones maquiavélicas del capitalismo tardío. Para Appadurai, las grandes transformaciones económicas de nuestra época no constituyen la característica más importante del proceso de globalización, sino los medios culturales con los que los seres humanos las afrontan. Appadurai considera como cruciales la creatividad cultural, y el papel de la imaginación en concreto. Subrayando la importancia de la imaginación como una herramienta indispensable con la que se puede hacer frente a los complejos cambios económicos, sociales y culturales, Appadurai ofrece una manera de entender la función de la estética que se sitúa al otro lado del derrumbe de las grandes narrativas universalizantes. Cito íntegramente un párrafo que me parece crucial por sus implicaciones para la crítica estética:

La imagen, lo imaginado, lo imaginario – éstos son términos que nos llevan a lo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: *la imaginación como una práctica social*. Ya no es sólo fantasía (opio para las masas para las que el verdadero trabajo se encuentra en otro lugar), ya no es sólo un escape (de un mundo mayormente caracterizado por unos propósitos y estructuras definidos), ya no es un pasatiempo de elite (y por eso no es relevante para la vida cotidiana), y ya no es sólo contemplación (irrelevante frente a las nuevas formas de deseo y subjetividad), la *imaginación* ha llegado a ser un campo de prácticas sociales organizado, una forma de trabajo (ambos en el sentido de labor y de práctica cultural organizada) y una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción (individual) y sus campos de posibilidad, definidos globalmente¹⁴.

Este párrafo, con sus repetidas referencias a la imagen, está repleto de ideas que se pueden relacionar con la cuestión del valor estético. Por ejemplo: ya no se pone en

¹³ Canclini, *Hybrid Cultures*, cit., pp. 102-103.

¹⁴ A. APPADURAI, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», en *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 27-47, 31.

duda a la fantasía por tener una supuesta relación subordinada o inferior a la realidad; las ideas en las que los seres humanos basan su vida no se subordinan a las circunstancias económicas a las que se encuentran sometidos; la fantasía no se identifica con la vida de la clase culta, ni representa una dimensión del aprecio del arte de elite. La fantasía es una parte necesaria, como cualquier otra, de la vida social, y es el lugar donde un individuo puede ejercer el poder de determinar su ubicación respecto a las jerarquías de valor reinantes.

Como la de Canclini, la aproximación de Arjun Appadurai a la cuestión de la economía capitalista global se caracteriza por una teoría compleja y positiva del consumo. En lugar de ser partidario de una visión reduccionista, según la cual la mercancía es el producto final de un proceso de producción que determina su último destino, Appadurai la ve como un objeto que anima un proceso de intercambio caracterizado por un entramado de valores complejos. Lejos de ser algo mecánico y constante, desear una mercancía «se revela como la consecuencia de una variedad de prácticas sociales y clasificaciones»¹⁵. El *status* de mercancía de un objeto no impide necesariamente una valoración estética positiva.

Appadurai ve el intercambio como un proceso político en el cual la lucha de valores que determina el valor de un objeto siempre revela la estructura jerárquica que distingue la transacción. Su perspicacia tiene consecuencias importantes para el proyecto sobre la consideración del valor estético. Según este punto de vista, cada definición que propone explicarnos el carácter de una obra de arte está marcada por intereses políticos. Además, la idea de Appadurai según la cual el valor de una mercancía se advierte solamente en el intercambio, nos sirve para cuestionar los propios límites del sistema dentro del que ocurre el intercambio. El espectro político en el que una obra de arte se define como arte es susceptible de transformarse a través de este proceso de intercambio.

En el intercambio normal y corriente de la vida cotidiana, la política no se percibe, porque el intercambio tiene la apariencia rutinaria y convencional del hábito. Sin embargo, tales hábitos no serían posibles si no fuera por una amplia serie de acuerdos tomados entre todos sobre lo que es deseable, lo que constituye un «intercambio de sacrificio», quién se permita ejercer una demanda y de qué tipo, y en qué circunstancias. Lo político de este proceso no reside en el mero hecho de que signifique y comprenda una gama de relaciones de privilegio y control social. Lo político del proceso se encuentra en la constante tensión entre los marcos vigentes (de precio, de regateo, etc.) y la tendencia de las mercancías a violarlos. Esta tensión surge del hecho de que ni todos los partidos comparten los mismos intereses dentro de un mismo régimen de valor, ni tampoco son idénticos los intereses de dos partidos políticos en un intercambio determinado¹⁶.

¹⁵ A. APPADURAI, «Introduction: Commodities and the Politics of Value», en A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986, pp. 3-63, 29.

¹⁶ Appadurai, «Introduction: Commodities and the Politics of Value», cit., p. 57.

A la hora de trasladar esta idea al contexto de la valoración estética, la utilizamos como modelo de la forma en que se toman estas decisiones. Todo debate sobre estética tiene lugar de acuerdo con los protocolos establecidos para la determinación del valor de los objetos, de cuáles se consideran de valor y cuáles no. Las preferencias estéticas pasan a ser políticas cuando se violan los límites convencionales que distinguen el arte del no arte. En estas circunstancias se pueden mantener los valores que apoyan la opinión establecida, con lo cual un objeto se rechaza o se excluye del canon autorizado con el fin de preservar la tradición, o bien los valores pueden ser adaptados para permitir que el canon se amplíe, y, como consecuencia, que se transforme. Appadurai subraya el papel de la acción individual para proponer un desafío al *statu quo*. No todos los miembros de una cultura apoyan con el mismo entusiasmo los valores reinantes, ni tampoco coinciden las apreciaciones personales y particulares de objetos. En estos debates, habituales también en el mundo del arte, que pretenden articular una declaración estética universal, se oirán las voces, los intereses, de las distintas identidades.

Los teóricos del proceso de globalización, sobre todo Canclini y Appadurai, nos ayudan a entender la función de lo estético después del «fin del arte». Además de concienciarnos del provincianismo de las teorías tradicionales sobre el juicio estético y la mentalidad pueblerina de las teorías, supuestamente universales, que han sostenido el canon occidental, estos autores nos brindan nuevas aproximaciones creativas para distinguir obras de arte y objetos del mundo. Rechazando la metanarrativa marxista de la historia y señalando una aproximación positiva al consumo, nos permiten acercarnos al concepto de Estética desde una perspectiva radicalmente original. Lo que murió con la refutación del modernismo artístico no fue la capacidad de hacer juicios estéticos, sino las pretensiones de la teoría de poder determinar tales juicios universalmente. Frente a la cantidad de producción cultural que no pocas veces se ha excluido de una posible consideración estética, y sin el apoyo de una teoría de la historia que nos permita definir el concepto de calidad, estos teóricos dan a entender que el criterio de la valoración estética es más complejo de lo que se ha considerado hasta ahora. El concepto de Appadurai de «imaginación» nos brinda un medio para prever una multiplicidad de maneras por las que se puede llegar a determinar el valor.

De todos modos, lejos de dejarnos sin los recursos necesarios para poder tomar una decisión sobre el valor del arte, estas teorías subrayan la importancia de la política de identidad en su determinación. Nuestras subjetividades se encontrarán y metamorfosearán en encuentros de carácter multicultural y multitemporal provocados por las operaciones del capitalismo multinacional, y estos encuentros y transformaciones se filtrarán por unos juicios de valor que también se verán sometidos a una reconsideración continua. El cambio global sirve para problematizar, en lugar de normalizar la política de discriminación con la que, inevitablemente, se identifican las decisiones estéticas.

Si bien es cierto que la Historia del arte tiene la oportunidad de repensar la base estética del canon, una mayor conciencia del trabajo que se está haciendo en los Estudios visuales le ayudará en el intento. Centrándose en el estudio de las imágenes que no tienen garantía de valor estético según el criterio tradicional, los Estudios visuales problematizan las fronteras que separan los dos campos de investigación. Atendiendo a la gama de imágenes previamente ignoradas por la Historia del arte, los Estudios visuales

reclaman una respuesta a la pregunta: ¿qué es lo que distingue obras de arte y objetos del mundo? Un repaso rápido a algunas de las principales aproximaciones a la comprensión de los procesos de globalización nos aporta nuevos modelos para repensar la cuestión de la Estética. Ante todo, Canclini y Appadurai nos ayudan a abandonar el viejo debate estancado sobre la autonomía del arte. Con el avance y progreso del modernismo, las fronteras del arte y el no arte han llegado a ser cada vez más difíciles de percibir. Uno a uno, los artistas se hicieron tales con su intento de derribar los muros que supuestamente dividían el arte del no arte, y se puede interpretar la historia del modernismo como un desplazamiento, cada vez más frenético, de la frontera de lo artístico. Desde Duchamp a Warhol, todos rechazaron la idea de que el arte supera lo cotidiano. Algunos de los que teorizan la globalización proponen que en una economía capitalista el *status* de mercancía de una obra de arte es una realidad que no se puede evitar, y ante la que cerrar los ojos supone ignorar algunos de los desarrollos más creativos de la cultura contemporánea. En vez de limitar el ámbito del proyecto estético a una consideración de los objetos más conocidos del canon, y el ámbito de la imaginación a la contemplación de las obras tradicionales, podemos fijarnos en el amplísimo mundo de los objetos industrializados, que figuran en el cine, el vídeo y la televisión.

Si el consumo es «bueno para pensar», también lo es el «consumo del valor estético». Si bien es cierto que la demanda no tiene nada fijo ni permanente, que el deseo es inestable, también es verdad que la naturaleza de la Estética demuestra la intervención de los individuos dentro de los límites de los paradigmas culturales en cuyos marcos actúan. En este contexto, los valores que se asocian con formas distintas de identidad se construyen con *imaginación* y, en consecuencia, por el modo en que se cruzan y se relacionan los distintos imaginarios entre sí. Se produce una negociación continua entre los valores de la tradición, la estructura del canon heredado, y las fuerzas de innovación y cambio. Y en ello el mismo tejido de nuestro ser, los valores normalizados que han determinado nuestras actitudes con respecto a la experiencia, se revelan susceptibles de reconsideración y reconfiguración.

LA AMENAZA FANTASMA: ¿LA CULTURA VISUAL COMO FIN DE LA HISTORIA DEL ARTE?*

Matthew Rampley

La aparición de los Estudios visuales, o de la Cultura visual, ha sido uno de los procesos que más han afectado la Historia del arte como disciplina en los últimos quince años. Este nuevo campo de estudio se ha hecho notar sobre todo en países de habla inglesa, en particular los Estados Unidos. Sin embargo, fenómenos de la misma índole se han dado también en Alemania, con el origen de *Bildwissenschaft* y *Bildanthropologie*, o en Francia, donde la teoría de la imagen ha adquirido gran relevancia¹. Además, uno de los libros pioneros sobre el tema, *An Introduction to Visual Culture*, de Nicholas Mirzoeff, ha sido traducido a varias lenguas, indicando un interés creciente por el tema a nivel internacional².

La pregunta que nos debemos hacer es la siguiente: ¿cuán importante es el auge de este nuevo campo de reflexión para la continuidad de la práctica de la Historia del arte, y cómo podría afectar al futuro de ésta? Las respuestas a estas preguntas son varias y, debido a la evidente implicación profesional y personal que conllevan, a menudo son muy emotivas. Algunos han visto los Estudios visuales como una amenaza substancial y consecuentemente han reaccionado de forma defensiva; otros les han dado la bienvenida como un soplo de aire fresco que proporcione los mecanismos para una ruptura decisiva con las prácticas restrictivas de la Historia del arte.

En este ensayo quisiera sugerir que aunque los Estudios visuales planteen desafíos difíciles y serios para la disciplina de Historia del arte, es bastante poco probable que la reemplacen por completo. Esto tiene que ver tanto con el ambiente institucional en el que operan los Estudios visuales como con la estructura del campo conceptual que

* Traducción de Laia Sanz y Yaiza Hernández.

¹ Véase, por ejemplo, K. SACHS-HOMBURG, *Wege der Bildwissenschaft*, Magdeburgo, 2003; H. BELTING, *Bild-Anthropologie*, Múnich, 2001; G. BÖHME, *Theorie des Bildes*, Múnich, 1999; M. ARABAYAN, *Live l'Image. Emission, Réception, Interprétation des Messages Visuels*, París, 2000; M. JOLY, *L'Image et les Signes: Approche Sémiologique de l'Image Fixe*, París, 2000; J.-A. BRON y C. LEIGLON, *À la Découverte de l'Image*, París, 2001.

² N. MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, Londres, 1998. Traducido al italiano como *Introduzione alla Cultura Visuale* (Roma, 2002) y al castellano como *Una introducción a la Cultura visual* (Madrid, 2004).

han reclamado como propio. Antes de desarrollar más esta reflexión, vale la pena hacer un breve repaso de su historia más reciente.

Orígenes de una disciplina

Normalmente, se está de acuerdo en que el término «Cultura visual» lo usó por primera vez Svetlana Alpers en su estudio de la cultura holandesa del siglo XVII, *The Art of Describing*³. Alpers es historiadora del arte, y su libro es un producto de la Historia del arte. Su objetivo en este libro era refutar la aplicación del método iconográfico, popularizado en su aplicación al Renacimiento italiano, para el análisis de las pinturas holandesas. Alpers sugería la necesidad de un método alternativo, que fuera conmensurable al cambio en el significado de la visión que se había dado en Holanda. En síntesis, Alpers distinguía entre el entendimiento alegórico prevaleciente en Italia –en otras palabras, el mundo visual era *significativo* simbólicamente– y el entendimiento empírico emergente en los Países Bajos. El arte de describir, que da título al libro, se oponía implícitamente al arte de interpretar que dominaba en Italia. Esto guardaba relación con la revolución científica que tenía lugar en el norte de Europa, en la que la visión empírica adquiría una importancia sin precedentes como herramienta de la investigación científica. Para reafirmar su argumento, Alpers hacía referencia a los experimentos de van Leeuwenhock con el microscopio –casualmente coetáneos del libro *Micrographia*, de Hooke (1665), en Inglaterra–, o también a la importancia creciente de la cartografía, y al papel de las pinturas en sí como representaciones neutrales de la ciudad. Por tanto, la pintura debía entenderse en relación a una gran economía de representaciones visuales en la que la representación visual poseía una función transformada. Era esta economía –unida a los significados dados a tales representaciones– la que constituía, para Alpers, la cultura visual de los Países Bajos.

El objetivo último de Alpers era proporcionar un nuevo paradigma para la interpretación del arte holandés, y por tanto su propuesta se encontraba todavía firmemente asentada dentro de las fronteras de la Historia del arte. Su trabajo estaba explícitamente en deuda con la obra de Michael Baxandall, que en su análisis de la escultura del Renacimiento alemán o de la pintura del Quattrocento Italiano había empleado también la idea de economía visual, pero seguía manteniendo el arte como la categoría privilegiada del análisis⁴. Sin embargo, el libro de Alpers fue potencialmente subversivo, ya que abría el camino para cuestionar la centralidad del arte. Esta nueva posibilidad no fue aprovechada inmediatamente; el paradigma que sugería no fue abordado hasta aproximadamente quince años después, con una obra de Jonathan Crary que analizaba el significado de la visión de finales del siglo XIX. En *Técnicas del observador y Suspensiones de la percepción*, Crary ofrecía una idea general de los discursos sobre la per-

³ S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, 1982 [ed. cast.: *El arte de describir*, Madrid, Blume, 1987].

⁴ M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1972 [ed. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978]; *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Londres y New Haven, 1980.

cepción y la visión en el siglo XIX⁵. Un tema central en su estudio fue el desmantelamiento del sujeto cartesiano y su sustitución por una noción mucho más inestable de subjetividad, restringida a las limitaciones de su estado corpóreo, mudable y descentrado. Crary analizó las formas en las que esta noción transformada del sujeto reaparecía en diferentes prácticas, desde obras de arte a experimentos científicos.

Los trabajos de Alpers y Crary introdujeron nuevas e importantes posibilidades en el análisis de la visión y las representaciones visuales, que atravesaban los límites disciplinarios tradicionales. Sin embargo, los Estudios visuales tienen otros orígenes. Un punto de partida importante fueron los debates sobre el significado de la modernidad, que se han ido desarrollando desde comienzos de los años setenta. Hasta ese momento había prevalecido la descripción formalista de Clement Greenberg, que caracterizaba la modernidad como una secuencia de innovaciones formales que se dirigía hacia las pinturas puras, planas y no figurativas de artistas como Ellsworth Kelly, Morris Louis y Kenneth Noland, supuestamente impulsados por el proyecto de establecer unas fronteras claras entre las bellas artes y la cultura de masas popular⁶. Esta descripción ya había sido refutada por algunas prácticas artísticas durante los años sesenta, pero fue a comienzos de los setenta cuando se planteó una *contraimagen* de la modernidad que enfatizaba su deuda con las formas culturales populares⁷. Éste fue el comienzo de un proceso que resultó en una re-evaluación fundamental de la modernidad. La fundación de la revista *October* en 1976 fue paso importante en este proceso; su editora principal, Rosalind Krauss, había sido alumna del crítico formalista Michael Fried, y utilizó la revista para iniciar un feroz ataque a las teorías e historias formalistas del arte moderno. También trató de reconstruir la historia de la modernidad, obviando la secuencia canónica planteada por Greenberg, que iba desde Cezanne, el Cubismo y la primera abstracción de los años veinte, hasta el Expresionismo abstracto de los cuarenta y cincuenta, y la Abstracción pospictórica de los sesenta. Esto ocurrió simultáneamente a un cambio fundamental en las prácticas artísticas —el nacimiento del así llamado posmodernismo—, en el que una vez más muchos de los valores heredados de las décadas anteriores fueron abandonados. Esta revisión de la historia de la modernidad también se podía sentir en los ambientes menos combativos de la investigación tradicional en Historia del arte. Por ejemplo, el uso del *collage* de Picasso y Braque se veía como un compromiso con la cultura popular. Por primera vez se leía el significado político y social de la utilización de papel de periódico, papel pintado, trozos de cuerda, etc. Asimismo, se entendía que los textos de los recortes de periódico eran significativos y no sólo meros aspectos aleatorios de una innovación esencialmente formal⁸. Otros historiadores aplicaron el mismo enfoque a

⁵ J. CRARY, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., 1995; *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, Modern Culture*, Cambridge, Mass., 1999.

⁶ Los textos clásicos son «Avant-garde and Kitsch» (1939) y «Towards a Newer Laocöon» (1940), ambos en F. FRASCINA (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Oxford, 1992, pp. 21-34 y 35-46.

⁷ T. J. CLARK, «Clement Greenberg's Theory of Art» (1982), y T. CROW, «Modernism, Mass Culture and Visual Arts» (1981), en Frascina, *op. cit.*, pp. 47-63 y 233-266.

⁸ Véase, por ejemplo, L. ZELEVANSKY (ed.), *Picasso and Braque: a Symposium*, Nueva York, 1992; C. POGGI, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Londres y New Haven, 1992.

otra clase de prácticas modernas⁹. También se pueden interpretar estos cambios en relación al auge contemporáneo de la Nueva Historia del arte en Gran Bretaña y los Estados Unidos, que prestaba una atención renovada a la importancia ideológica y social del arte.

El resultado de este proceso fue una transformación en la manera de entender el lugar del arte en la cultura del siglo XX. El arte se veía como sólo una más entre numerosas otras prácticas de representación visual que, a pesar de tener una audiencia específica, se alimentaba de esas otras prácticas. Fue precisamente esta idea la que dio origen al primer libro explícitamente dedicado al tema de la cultura visual, *Visual Culture: An Introduction*, de John Walker y Sarah Chaplin¹⁰. Walker era un reconocido crítico e historiador del arte del siglo veinte. Se le conocía sobre todo por ser el autor de *Art in the Age of Mass*, una revisión del modo en que los artistas habían usado imágenes y signos de los *mass media*, y también de la manera en que se había transformado el significado del arte en la era de la diseminación masiva de imágenes¹¹. Este trabajo expandió y elaboró una idea propuesta originalmente por Walter Benjamin, y es evidente por qué Walker y Chaplin iban a preferir el término «cultura visual» al de «arte»¹². Walker también estaba interesado en la historia del diseño y la cultura material, y resulta patente que el campo de los objetos materiales añadió una dimensión adicional a la noción de «cultura visual» que no podía abarcarse con un enfoque de Historia del arte tradicional¹³. Chaplin, una escritora mucho más joven, era arquitecta de formación, y su interés por la forma en que la arquitectura se relacionaba con las prácticas basadas en la imagen amplió aún más los límites de la Cultura visual.

El interés por el lugar del arte en la era de los *mass media* quizá motivó la introducción general más conocida de la disciplina, *An Introduction to Visual Culture*, de Nicholas Mirzoeff¹⁴. En este libro, Mirzoeff trazaba la historia de las tecnologías de la representación, desde la *camera obscura* del siglo XVI al ordenador de finales del siglo XX. La conclusión de Mirzoeff era bastante contundente: el auge de los *mass media* globalizados y de las instituciones de distribución de imágenes supone que el arte solamente ocupa ahora un lugar limitado y básicamente insignificante dentro de la economía general de las representaciones visuales. No sólo como resultado de las posibilidades que aportaban las nuevas tecnologías de difusión, sino también de la dependencia que el fetichismo de la mercancía tenía respecto al espectáculo visual, un argumento que había sido propuesto ya por Walter Benjamin en los años treinta, y posteriormente por los situacionistas en los cincuenta¹⁵.

⁹ Véase, por ejemplo, J. WEISS, *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, Londres y Nueva York, 1994; K. VARNEDOE y A. GOPNIK (eds.), *High and Low. Fine Art and Popular Culture*, Nueva York, 1990.

¹⁰ J. WALKER y S. CHAPLIN, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester, 1997.

¹¹ J. WALKER, *Art in the Age of Mass Media*, Londres, 1983.

¹² W. BENJAMIN, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [*dritte Fassung*], en W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Frankfurt am Main, 1991, pp. 471-508.

¹³ J. WALKER, *Design History and the History of Design*, Londres, 1989.

¹⁴ Mirzoeff, *op. cit.*

¹⁵ Véase W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, en *Gesammelte Schriften*, vol. V, Frankfurt am Main, 1991 [ed. cast.: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005]. G. DEBORD, *The Society of the Spectacle*, Chicago, 1986 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999].



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

de dichos «Estudios visuales». Svetlana Alpers, por ejemplo, insistió en la importancia de investigar los límites disciplinarios en lugar de superarlos, mientras que, para Susan Buck-Morss, «la producción de un discurso de la Cultura visual implica la liquidación del arte tal como lo hemos conocido. No es posible para el arte mantener una existencia independiente dentro de tal discurso [...]»²⁸. Esta posibilidad estaba llena de dificultades en tanto que amenazaba con eliminar el «momento crítico de la experiencia estética» producido por artistas contemporáneos. Thomas Crow respondió utilizando una analogía esnob con una «librería de masas», refiriéndose específicamente a «lo que pasa normalmente por ser la sección de filosofía. Aunque puede que haya alguna edición de bolsillo de los diálogos de Platón, la mayor parte de la sección estará integrada por libros sobre profecías esotéricas, curación *new age* y las experiencias de vidas anteriores»²⁹. En otras palabras, o se despreciaban los estudios de Cultura visual por ser intelectualmente insubstanciales, o se la «contenía» enfatizando su semejanza con prácticas más antiguas dentro de la Historia del arte.

No deseo adentrarme en un detallado análisis histórico, pero resulta evidente que los Estudios visuales no son una mera repetición del trabajo de historiadores del arte como Riegl o Warburg. Aunque Riegl evitó deliberadamente el privilegio que tradicionalmente se otorgaba a las bellas artes, su marco de referencia básico era el museo. Su interés por las artes aplicadas no venía motivado tanto por un intento de desafiar las jerarquías históricas del arte, sino por el hecho de que era conservador de tejidos en el museo textil de Viena. De modo parecido, aunque Warburg mostró interés por varias formas de expresión cultural popular, desde las cartas de tarot a los sellos, los grabados populares y la fotografía, veía a la masa como un vehículo de regresión cultural –un lugar común muy extendido entre los comentaristas culturales conservadores del momento– y entendía que la tarea de ilustrar recaía en las manos de personas *individuales*³⁰.

Al margen de estas cuestiones, me gustaría sugerir que los Estudios visuales no reemplazarán la Historia del arte, porque, a pesar de que existen puntos claros de intersección, se dedican a campos de objetos diferentes y tienen otros tipos de intereses. Un reciente artículo de Horst Bredekamp puede servir como útil punto de partida. Bredekamp argumenta que la Historia del arte, cuando se practica en su más estricto rigor, es indistinguible de los Estudios visuales o *Bildwissenschaft*, y lamenta también el hecho de que las figuras clave de esta incipiente disciplina, como Barbara Stafford, James Elkins o W. J. T. Mitchell, no hayan sido reconocidos como historiadores del arte³¹. Cabe plantearse por qué éstos *deberían* ser vistos como historiadores del arte, cuando su trabajo ha estado motivado en gran medida por el deseo de explorar otras estructuras disciplinares. Sin embargo, Bredekamp apunta a un problema fundamen-

²⁸ Buck-Morss, *ibid.*, p. 29.

²⁹ Crow, *ibid.*, p. 34.

³⁰ Un revelador anexo de Warburg en relación a las políticas culturales se puede encontrar en C. SCHOELLGLASS, *Aby Warburg und der Antisemitismus*, Frankfurt am Main, 1998.

³¹ H. BREDEKAMP, «A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*», *Critical Inquiry* 29 (2003), pp. 418-428.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

tir los «Estudios visuales», cuando los problemas que afrontan –la intersección del poder, la cultura y la representación– se encuentran en *todo* el territorio de la cultura. En este sentido es importante entender que aunque los Estudios culturales en Gran Bretaña surgieron a partir de debates sobre el valor y la política, en el campo de la *literatura*, rápidamente incorporaron a su campo las prácticas visuales. El primer libro de Stuart Hall, *The Popular Arts*, publicado en 1964, se ocupaba en gran parte de la televisión y el cine, de sus instituciones y sus audiencias, de acuerdo con la insistencia de Hall en que estos dos medios eran los medios principales de la cultura de masas contemporánea³⁹. Y aunque esto podría tomarse como un antecedente de los Estudios visuales contemporáneos, Hall tuvo mucho cuidado de no privilegiar lo visual. Tampoco privilegió lo popular específicamente. Como él mismo escribe:

Cuando miramos los nuevos medios –especialmente aquellos donde la fragmentación entre lo serio y lo popular todavía no es total (como el cine)–, estamos mostrando un interés no sólo por los momentos de verdadera calidad en las artes populares, sino también por la condición y la calidad del trabajo imaginativo a *cualquier* nivel, y, por lo tanto, por la calidad de la cultura en su totalidad⁴⁰.

Enmarcados por estas preocupaciones, los Estudios visuales plantean una segmentación arbitraria del campo cultural. Además, aunque los Estudios culturales también se definieron a sí mismos en referencia a sus *métodos e intereses*, no consiguieron este objetivo. Desde los primeros trabajos, como *The Long Revolution* de Raymond Williams en adelante, una preocupación central de los Estudios culturales es la de refinar el modelo básico marxista de la sociedad, particularmente revisando la metáfora base / estructura teniendo en cuenta el impacto de Gramsci, Althusser, el estructuralismo, el feminismo, y las posiciones teóricas posestructuralistas. Lo que estaba en juego siempre era el modelo de sociedad y cultura y la relación entre ambas⁴¹. Ha habido quien ha entendido que el radicalismo de los Estudios visuales se encuentra precisamente en el hecho de que es un campo *sin* un objeto restringido de estudio, pero en última instancia esto es conceptualmente incoherente y, de hecho, simplemente falso. A todos los efectos los Estudios visuales tienen un objeto de estudio: la imagen. Esto no sólo no se reconoce, sino que se contradice con el objetivo de una disciplina supuestamente definida más por sus *preguntas* que por sus objetos. Éste es, en cualquier caso, un proyecto imposible; sólo cuando se han seleccionado ciertos objetos de estudio es posible determinar qué tipos de preguntas son *relevantes*.

³⁹ S. HALL y P. WHANNEL, *The Popular Arts*, Londres, 1964.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁴¹ Para un breve resumen sobre Estudios culturales véase J. FROW, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, 1995.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

do por la iniciativa del vizconde Lee de Fareham y sir Robert Witt, un próspero abogado y coleccionista de arte, era inevitable que el Courtauld perpetuara la relación entre el conocimiento de arte y la posesión de capital económico y cultural. Como sir Robert Witt exponía, en un artículo sobre el Courtauld escrito poco después de su inauguración, «la oportunidad de relacionar su nombre con ampliaciones muy urgentes, como la biblioteca, el fondo para conferencias y las becas de viajes de investigación, está abierta a cualquier amante adinerado de las artes»⁵¹. De hecho, el objetivo principal de Courtauld, Lee y Witt era «proporcionar formación a los profesionales que pretendieran introducirse en cualquier rama del negocio de arte. Tenían mucho interés porque resultara académico, en el sentido de que fuera muy potente, pero lo que entendían por historia tenía poco en común con las preocupaciones de un departamento de historia universitario, más allá de un interés por la cronología»⁵². Esta relación íntima entre los intereses de los coleccionistas privados y el Courtauld continuó a lo largo de los años sesenta; aunque el periodo en el que sir Anthony Blunt fue director, de 1947 a 1972, es considerado el momento en que el Institute rompió con las estrechas preocupaciones del especialista, para asociarse con el aparato de la Historia del arte humanística que se practicaba en otros lugares, sólo necesitamos recordar que Blunt fue también el supervisor de la colección de la reina, indudablemente la colección privada más prestigiosa de todas. Por tanto, aunque la formación de las instituciones de la Historia del arte en el siglo XIX se relacionaba a menudo con los procesos de formación del Estado político moderno, en Gran Bretaña permaneció, hasta un grado extraordinario, ligada a las incumbencias e intereses de los benefactores y coleccionistas privados.

Esta situación sólo fue desafiada a finales de los sesenta, cuando hubo una expansión tanto en el número de universidades en Gran Bretaña en general, como en el número de instituciones que enseñaban Historia del arte. Nuevas universidades, como Sussex, Essex, Warwick o East Anglia *eran* el resultado de iniciativas gubernamentales, y se distanciaban conscientemente de la cultura de las viejas instituciones universitarias. De hecho, se puede pensar que el auge de la llamada Nueva Historia del arte a comienzos de los setenta –con su preocupación por los significados sociales, políticos e ideológicos del arte– estuvo directamente vinculado a los cambios institucionales en el ámbito de educación superior en Gran Bretaña en los sesenta y setenta. La Nueva Historia del arte estuvo asociada precisamente con esas instituciones, como la Universidad de Leeds, el Politécnico de Middlesex (ahora universidad), el Politécnico de Londres Central (ahora la Universidad de Westminster) o las Universidades de Essex o Sussex, que tenían menos en común con los centros *haute bourgeois* de la investigación tradicional de la Historia del arte. Leeds era indudablemente la institución más antigua, se había fundado como una universidad cívica en 1904. Sin embargo, el contexto industrial de la ciudad de Leeds ayudó a que la relación entre la Historia del arte y la cultura burguesa no se fortaleciera. De hecho, Leeds se disoció explícitamente de

⁵¹ Sir R. WITT, «The Courtauld Institute», *The Burlington Magazine* 61 (1932), p. 231.

⁵² P. KIDSON, «A Short History of the Courtauld Institute», <http://www.courtauld.ac.uk/history.html>.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Doce reglas para una Nueva Academia

Es en este marco de la autonomía y de la estética de la negación, y en una posición más cercana a Pierre Bourdieu cuando reclama una supresión de fronteras entre cultura elevada y popular y una necesidad de re-ubicar el concepto de «valor» en un mundo dominado por la experiencia de lo cotidiano, donde se impone la necesidad de repensar las bases de la tradicional y humanística Historia del arte, tal como la formulara Erwin Panofsky en su ensayo «La Historia del arte como disciplina humanística» (1940)¹⁵ a partir de lo que hemos denominado *Doce reglas a la Nueva Academia*, unas reglas basadas en la hibridación, la inclusión y la alianza más que en la filiación; una formulación que debería ser tomada más como «un experimento de laboratorio» que como un «dictum» dogmático o apriorístico.

El título procede de otro idéntico que en 1957 formulara el pintor norteamericano Ad Reinhardt, que para defender su concepto de pureza asociado al arte elevado y a la pintura estipuló, punto por punto, lo que le era permitido a la creación (las «Seis tradiciones» a ser tenidas en cuenta: el icono puro, la pura percepción, el color puro, el paisaje puro, el retrato puro, la naturaleza muerta pura), y lo que definitivamente estaba prohibido, los «Seis cánones generales» o los «Seis noes» (no al realismo, no al impresionismo, no al expresionismo, no al surrealismo, no al constructivismo, no al *trompe l'oeil*).

Primera regla. Lo visual *versus* arte

El desplazamiento del término «arte», en beneficio del término «visual», supone la pérdida de autorreferencialidad, fundacionalismo y esencialismo (implícito en la palabra arte), a favor del concepto «más descualificado» de la imagen: imágenes fílmicas, televisivas, artísticas, virtuales.

Junto a lo visual se impone asimismo reclamar un nuevo estatuto de la visualidad: la unida a una reactualización de la tradición ocularcentrista, denostada desde el momento de la Ilustración, que denigró lo visual como inferior, moralmente turbador y poco estimulante intelectualmente, y denostada también por una parte del pensamiento posestructuralista y que, al contrario del régimen visual de la modernidad, busca legitimar la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción, pero también, como afirma Martin Jay, el papel olvidado del cuerpo y las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales¹⁶.

¹⁵ Tal como sostuvo Erwin Panofsky, la investigación arqueológica se queda ciega y vacía sin una recreación estética. Y a su vez la recreación estética aparece como irracional y errónea sin la consiguiente investigación arqueológica. Véase E. Panofsky, «La Historia del arte como disciplina humanística», publicado en T. M. Greene (dir.), *The Meaning of the Humanities*, Princeton, Princeton University Press, 1940, pp. 89-118. Citado por H. FOSTER, «Dialectics of Seeing», en M. A. Holly y K. Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics Visual Studies*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, p. 221.

¹⁶ M. JAY, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo», *Estudios Visuales* 1, p. 67.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

no hace especialistas (en Historia del arte medieval o renacentista), sí que crea modelos o pautas de trabajo comunes (más allá de las cronologías, de las épocas, de las tendencias), que interconexionan el objeto visual y el contexto y esencialmente parten del supuesto de que lo importante no es tanto desvelar el significado de las imágenes aisladas, sino desvelar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos. Y en este caso Foucault y Bourdieu son referencias clave, en concreto, el concepto foucaultiano de genealogía, con todo lo que implica de aproximación transversal y poliforma, y de desmantelamiento de la tenaz hegemonía del historicismo: las rupturas reemplazan todo proceso de evolución, continuidad, causa-efecto, antes-después.

Quinta regla. El modelo antropológico

El desplazamiento de la historia a la cultura sugiere, como sostiene Hal Foster³¹, una nueva afiliación con la antropología como el «discurso guardián» de los Estudios visuales. Es como aceptar la «premisa antropológica» de que el significado cultural puede estar en cualquier sitio. Y aquí el precedente para los historiadores del arte es incuestionable: Aby Warburg, tanto en su propuesta de entender el Renacimiento uniendo la cultura clásica con la de los mitos primitivos, como en su *Atlas Mnemosyne*, un gran atlas sobre la genealogía de las imágenes y de la memoria en Occidente, buscando los «grandes gestos de la humanidad», gestos más de carácter antropológico que estético e histórico.

No es extraño, en este sentido, que se considere a Warburg, uno de los fundadores de la Historia del arte, como referente claro para los Estudios visuales. Warburg ya a finales del siglo XIX se quejó de las fronteras policiales de la disciplina de la Historia del arte y volvió la mirada a la antropología, así como hacia el psicoanálisis. Resulta ejemplar su intento de ver el Renacimiento bajo la lente / óptica de un antropólogo, buscando fuentes de inspiración no sólo en imágenes de la cultura clásica, como las del *Laocoonte*, sino en el mito de la danza de la Serpiente de Pueblo Indiana, que conoció en su viaje a Nuevo México entre 1895 y 1896.

También su proyecto *Atlas Mnemosyne*, un proyecto incompleto que pretendía ser un gran atlas sobre la genealogía de las imágenes y de la memoria en Occidente, puede considerarse precursor de una primera «descualificación» del arte a favor de las imágenes. En 70 paneles Warburg iba colocando imágenes (imágenes como cristales cargados de memoria) de procedencias muy diversas, de la Historia del arte, del cine, de la publicidad, etc., ordenadas temáticamente, buscando definir los «grandes gestos de la humanidad», gestos más de carácter antropológico que estético e histórico.

³¹ H. FOSTER, «Antinomies in Art History», art. cit., p. 90.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Así, y aun siendo consciente del límite impuesto por los conceptos «maestros» de estética y calidad (el límite que dividía los medios artísticos de los no artísticos, el museo del vertedero, la vanguardia del *kitsch*), Ramírez propugnó ampliar la noción del arte hasta la inclusión de los productos de baja calidad, con el fin de acabar con el concepto elitista del arte y potenciar un estudio profundo de las técnicas y variedades de los grupos humanos que participan en la gestación de los objetos estéticos. En realidad, más que un afán populista, lo que creemos más interesante de esta «democratización» de la imagen es que, aun sin eliminar el debate entre arte elevado y arte bajo, alta cultura y subcultura, introduce el concepto de colapso, convergencia o solapamiento entre diversos medios, los tradicionales junto a los digitales; un colapso que, siguiendo a Mirzoeff, habría que entender a modo de «táctica» con la que estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana, dominada por la «globalización de la visión»⁴⁴.

Décima regla. Campo epistemológico

Y, respecto al campo epistemológico, resulta claro que un tal planteamiento metodológico requiere un nuevo campo epistemológico, una nueva burbuja teórica, una constelación conceptual que una proyectos antropológicos (horizontales) junto con modelos histórico-sociales (verticales) y que tenga su razón de ser en un mundo dominado por lo fragmentario, por la ausencia de grandes narrativas, por la falta de una mirada teleológica, un mundo más acorde con el «modelo rizomático» propuesto por Guilles Deleuze y Félix Guattari en su *Mil mesetas*, con el modelo «arborescente» que construye vastos pensamientos conceptuales jerarquizados, e informa el pensamiento occidental. Como sostienen Deleuze y Guattari: «El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza, únicamente alianza. El árbol impone el verbo “ser”, pero la esencia del rizoma es conjunción, y... y... y... Esta conjunción es lo suficientemente fuerte para sacudir y eliminar el verbo “ser”»⁴⁵.

Y, junto a esta teoría de la multiplicidad no totalizante, basada en la idea del rizoma (y su lógica interna de arrancar de raíz los árboles filosóficos para «deconstruir la lógica binaria»), cobra todo su sentido la defensa de una aproximación antihistórica de la visión, que podemos encontrar en el pensamiento de Foucault, sobre todo en tanto desplaza el interés por el lenguaje hacia la tríada conocimiento, lenguaje y poder. La mirada «perspectivista» de Foucault nos propone una manera de comprender el mundo en función de marcos interpretativos y en función de los entornos contextuales de «conocedores» particulares. Y este extremo relativismo que propone Foucault, junto con su «arqueología del conocimiento» y su consiguiente rechazo de la creencia ilustrada moderna según la cual existen neutrales y ahistóricos estándares de racionalidad, concuerda plenamente con el carácter también relativista e interdisciplinar de los Estudios visuales.

⁴⁴ N. Mirzoeff, «What is Visual Culture», en *The Visual Culture Reader*, cit., p. 5.

⁴⁵ G. DELEUZE y F. GUATTARI, *Mil plateaux: capitalisme et schizophrénie*, 1980 [ed. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002].



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

¿Podrían ser los Estudios visuales la alternativa posmoderna a la Historia del arte, en cuanto a que deconstruyen lo caduco y fuera de tiempo? En este sentido pensamos que los Estudios visuales, si bien todavía no disponen de sus propias narrativas maestras y son más bien un medio joven e incluso amorfo que intenta buscar su propia identidad, no obstante, gracias a una percepción más antropológica que política de la cultura, hacen posible renovar nuestra universal y unificada Historia del arte. Y sobre todo liberarla de toda historia del «fin» (fin del arte, fin de la Historia del arte, fin de la Estética⁵⁹), en el camino hacia la poshistoria⁶⁰ y a un nuevo *status* de la posmodernidad como un miembro interdisciplinar, interpretativo y relativista de un grupo de dominios que coinciden con la cuestión más general de los Estudios visuales⁶¹.

⁵⁹ Véanse al respecto los textos de H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago, 1987, y *Art History after Modernism*, cit., pp. 115-192.

⁶⁰ Como sostiene Paul de Man: «El término “poshistórico” resulta adecuado para describir lo que ocurre cuando una institución o un aspecto cultural deja de ser históricamente activo y se convierte en puramente receptivo o eclécticamente imitativo». Véase P. DE MAN, «The Age of Doom» (1950), en P. Dodge (ed.), *A Documentary Study of Hendrick de Man, Socialist Critic of Marxism*, Princeton, 1979, p. 346.

⁶¹ A. y VIDLER, «Art History Posthistoire», *The Art Bulletin* 16 (septiembre 1994), p. 408.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

ÍNDICE

LOS ESTUDIOS VISUALES: POR UNA EPISTEMOLOGÍA POLÍTICA DE LA VISUALIDAD (José Luis Brea)	5
--	---

PRIMERA PARTE. EL CAMBIO DE PARADIGMA EN LOS ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA

1. NO EXISTEN MEDIOS VISUALES (W. J. T. Mitchell)	17
2. ESTÉTICA DE LA CULTURA VISUAL EN EL MOMENTO DE LA GLOBALIZACIÓN (Keith Moxey).....	27
3. LA AMENAZA FANTASMA: ¿LA CULTURA VISUAL COMO FIN DE LA HISTORIA DEL ARTE? (Matthew Rampley)	39
4. DOCE REGLAS PARA UNA NUEVA ACADEMIA: LA «NUEVA HISTORIA DEL ARTE» Y LOS ESTUDIOS AUDIOVISUALES (Anna María Guash).....	59
5. LAS ARTES ANTE LA CULTURA VISUAL. NOTAS PARA UNA GENEALOGÍA EN LA PENUMBRA (Simón Marchán Fiz).....	75
6. EL ARTE EN SU «FASE POSCRÍTICA»: DE LA ONTOLOGÍA A LA CULTURA VISUAL (Pedro A. Cruz Sánchez).....	91
7. <i>SHOCK</i> , MIRADA Y MÍMESIS: LA POSIBILIDAD DE UN ENFOQUE PERFORMATIVO SOBRE LA VISUALIDAD (Çetin Sarikartal)	105
8. ¿UNA EPISTEMOLOGÍA DE LOS ESTUDIOS VISUALES? RECEPCIONES DE DELEUZE Y GUATTARI (Philip Armstrong).....	115
9. LA ENSEÑANZA DEL ARTE EN EL CAMPO INTERDISCIPLINAR DE LOS ESTUDIOS VISUALES (Juan Martín Prada).....	131

SEGUNDA PARTE. VISUALIDAD, IDENTIDAD Y POLÍTICA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

10. ESTUDIOS VISUALES E IMAGINACIÓN GLOBAL (Susan Buck-Morss)	145
---	-----

11. LIBERTAD Y CULTURA VISUAL: PLANTANDO CARA A LA GLOBALIZACIÓN (Nicholas Mirzoeff)	161
12. INTERSECCIONES DEL ARTE, LA CULTURA Y EL PODER: ARTE Y TEORÍA EN EL SEMIOCAPITALISMO (Valeria A. Graziano).....	173
13. MUJERES CON PELUCA: SOBRE LA VISUALIDAD Y LA IDENTIDAD (Begüm Ö. Firat)	187
14. <i>BLUE TRAIN</i> , VISUALIDAD POSCOLONIAL Y EL DESPRECIO POR LA IDEOLOGÍA. LA ICONOGRAFÍA DE JOHN COLTRANE (Zachary David Rosenau).....	197
15. SOBRE LO SINIESTRO EN LA CULTURA VISUAL (John C. Welchmann)	207
16. EL CONTROL DE LA CONCIENCIA GLOBAL (Warren Neidich).....	223

¿Qué son los Estudios visuales? Surgidos en torno al cambio de milenio como un entrecruzamiento de disciplinas –la Historia del arte, la Estética, la Teoría filmica, los Estudios culturales, la Teoría de los medios, la Cultura visual, los Estudios de género...–, responden a la necesidad de analizar un ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas: el de la visualidad, en el que intentan dar cuenta, sin restricciones disciplinares, de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. Podríamos, así, describirlos como aquellos estudios que tratan de «la vida social de las imágenes», a partir del análisis de los procesos de la construcción cultural de la visualidad.

Los ensayos reunidos en este volumen constituyen un sólido conjunto de reflexiones tanto sobre el origen y la constitución del campo de los Estudios visuales, como sobre sus desarrollos y aplicaciones al estudio de las políticas identitarias condicionadas por las prácticas de producción de visualidad, en el marco de la globalización. Con aportaciones de algunos de los más reconocidos autores en este ámbito emergente de estudios –Susan Buck-Morss, Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey o W. J. T Mitchell entre ellos–, ofrecen una muy completa introducción al tipo de problemas tratados por los Estudios visuales y una puesta a prueba efectiva de sus potenciales críticos.

José Luis Brea es profesor titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla-La Mancha. Es autor, entre otros títulos, de *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neo-mediales* (2002) y *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (2003). Director del I.º Congreso Internacional de Estudios Visuales celebrado en Madrid durante ARCO'04, dirige en la actualidad la revista *Estudios Visuales*.

