

## CUESTIONARIO SOBRE CULTURA VISUAL

1. Se ha sugerido que el proyecto interdisciplinario de la «cultura visual» ya no se organiza según el modelo histórico (tal y como ocurría con disciplinas como la historia del arte, la historia de la arquitectura, la historia del cine, etc.), sino según el modelo de la antropología. De este modo, algunos arguyen que la cultura visual se sitúa en una posición excéntrica (a veces, incluso, antagónica) en relación con la «nueva historia del arte» con sus imperativos histórico-sociales y semióticos, y los modelos de «contexto» y «texto».

2. Se ha sugerido que la cultura visual abarca la misma extensión de práctica que insufló energía al pensamiento de una generación temprana de historiadores de arte -tales como Riegl y Warburg- y que para devolver las diversas disciplinas históricas basadas en el medio, como son la historia del arte, la arquitectura y el cine, a su primera posibilidad intelectual, es vital su renovación.

3. Se ha sugerido que la condición previa para los estudios visuales como una rúbrica interdisciplinaria es una nueva concepción de *lo visual* como una *imagen incorpórea*, recreada en los espacios virtuales de intercambio de símbolos y proyección fantasmagórica. Más aún teniendo en cuenta que este nuevo paradigma de la imagen, desarrollado originalmente en la intersección de los discursos psicoanalíticos y de los medios de comunicación, ha asumido últimamente un papel independiente de cualesquiera medios de comunicación específicos. Como corolario, la sugerencia es que los estudios visuales están ayudando, en su modesta medida académica, a producir sujetos para la nueva fase de capital globalizado.

4. Se ha sugerido que la presión dentro de la academia para orientarse hacia la interdisciplinariedad de la cultura visual, especialmente en su dimensión antropológica, pone en paralelo cambios de naturaleza similar dentro de la práctica del arte, la arquitectura y el cine.

---

\* Esta encuesta -publicada originalmente en el num. #77 de la revista OCTOBER- fue enviada a una serie de historiadores del arte y la arquitectura, teóricos de cine, críticos literarios y artistas en el invierno de 1996. Siguen sus respuestas. [ La traducción de este material se realizó en el marco del proyecto «Arte y Saber», organizado por Arteleku y se publica aquí por su cortesía - N.del E.]

## SVETLANA ALPERS

Cuando, hace algunos años, dije que no estaba estudiando la historia de la pintura holandesa, sino la pintura como parte de la cultura visual holandesa, tenía la intención específica de centrarme en las nociones sobre la visión (el mecanismo de los ojos), en las técnicas de creación de imágenes (el microscopio, la cámara oscura), y en las habilidades visuales (la elaboración de mapas, pero también la experimentación) como recursos culturales relacionados con la práctica de la pintura. Esto suponía el beneficio adicional de facilitar a los pintores una seriedad que era convenientemente visual en su naturaleza -tratándolos como observadores diestros y representantes en lugar de predicadores morales.

Debo el término «cultura visual» a Michael Baxandall. Sin embargo, yo lo utilizaba de forma distinta dada la naturaleza del caso. La diferencia imagen / texto era básica para esta empresa, tanto en términos históricos como críticos. Sin embargo, yo trataba con una cultura en la que las imágenes, como contrapuestas a los textos, eran los elementos centrales de la representación del mundo (en el sentido de formulación de conocimiento). No sólo me fijaba en las destrezas visuales de la cultura holandesa, sino que también proclamaba que en aquel lugar y en aquel tiempo estas destrezas eran definitivas.

De este modo la cultura visual se distingue de la verbal o la textual. Es una noción discriminatoria, no una noción que lo abarque. Las fronteras disciplinarias, así como las diferencias entre los medios artísticos, son sujeto de investigación, no de denegación.

HISTORIA DEL ARTE, UC BERKELEY.

HISTORIA DEL ARTE ANAMÓRFICA  
EMILY APTER

La visión de Jean Baudrillard de América como un país de pantallas aisladas que parpadean en un paisaje holográfico proyecta la conciencia como algo minuciosamente abstraído de su envoltorio corpóreo: es un sueño de simulación absoluta, de sociabilidad mermada, y de una imagen incorpórea centrada en el contexto de un espejismo suburbano. La llegada de imágenes virtuales y la ciber-óptica a la escena de los debates disciplinarios sobre la cultura visual parece ser la extensión inevitable de la pesadilla de Baudrillard.

Aunque puede que la ciber-cultura aún no tenga una forma distintiva reconocible o un estilo visual único, parece que acumula sus imágenes del lado oscuro de la tecnocultura de los ordenadores corporativa y que ha conferido valor a las identidades espectrales postestructurales. Apariciones fantasmagóricas que se mueven, entes desprovistos de realidad dentro de una tradición sucia, realista, sórdida o espeluznante (una tradición que se inspira visualmente en la ciencia-ficción, los dibujos animados, los cómics, graffiti, películas pornográficas, revistas cinematográficas, cine de violencia, películas de cine negro, simulaciones de vuelos, cámaras de vigilancia, e imágenes por ordenador) la ciber-cultura opera a través de una combinación de *proyección* ontológica y sometimiento ético. En este cuadro anamórfico, las fronteras entre el ego del espectador y la imagen se derrumban: el ser y la imagen, dependiendo del ángulo o de la óptica, confluyen uno en otro. La intersubjetividad se ve remplazada por la interactividad, y la virtud (gobernada por la delirante ética de la justificación) se sitúa en lo virtual.

Los nuevos medios de comunicación y la estética evolutiva de la ciber-visión exigen formaciones histórico-artísticas alternativas basadas en modos diferentes de interpretación visual. Los enfoques formalistas a la pintura, las consideraciones temáticas de tipologías y la topología de arte, la iconografía, la historia social del arte y la historia de los artefactos materiales, parecen a primera vista tener poca relevancia para el futurismo visual, mientras que los discursos sobre psicoanálisis, el género, la raza, la tecnología, y la economía global parecen obviamente pertinentes, si bien de forma divergente.

Esto hace surgir una pregunta obvia: ¿encontrará la estética de la ciber-visualidad, -onírica, anamórfica, y de chatarra tecnológica- un lugar en la disciplina de la historia del arte (el campo que históricamente ha preservado, interpretado, y catalogado la pureza de la cultura visual), o bien permanecerá en la sala académica de los estudios culturales? De momento, los estudios culturales parecen ser el sitio de las páginas web de la ciber-cultura. Dicho esto, los temas de valoración, invención, mecenazgo, origen, reproducción, autenticación, apropiación, Copyright, seguro y censura -cruciales para la práctica de la historia del arte en su relación con el mercado global del arte desde tiempo inmemorial- puede otorgar a la historia del arte un papel central y una vida diferente en el ciberespacio.

LITERATURA FRANCESA Y COMPARADA, UCLA.

#### CAROL ARMSTRONG

Una de las cosas que parece ir pareja al desplazamiento de las antiguas estructuras disciplinarias como la historia del arte hacia los nuevos modelos interdisciplinarios como la cultura visual es la predilección por la imagen incorpórea, y con ella una desconfianza hacia la dimensión material de los objetos culturales, de tal forma que considerar, valorar o bien disfrutar de la materialidad de un objeto elaborado es ejercitar el fetichismo de la antigua historia del arte y por lo tanto, dejarse vencer por las fuerzas del mercado, por la política de los cánones, y por las estructuras de la dominación social y sexual que le acompañan. Dentro de este modelo, los cuadros y obras de arte deben observarse no como *cosas* particulares elaboradas para un uso histórico particular, sino como intercambios que circulan en una economía grande, ilimitada y a menudo curiosamente al margen de la historia de imágenes, de sujetos, y de otras representaciones

Que dentro del modelo ciber-espacio creciente de estudios visuales, el «texto» es el modelo matriz para las expresiones, manifestaciones, modas, y colocación de símbolos de todo tipo está relacionado con la incorporeidad del objeto cultural. A veces me pregunto si esto no es más que una nueva fachada sobre el antiguo desprecio a la artesanía material, la superficie y lo superficial, tanto como privilegiar el registro verbal que acompañaba a las nociones humanísticas tradicionales de la *idea* o *ut pictura poesis*, o a la iconografía de la antigua historia del arte. Ciertamente, habla de la indiferencia por las preguntas sobre la diferencia -una indiferencia, incluso una hostilidad, por el pensamiento de que puedan existir diferencias de base entre los

medios, los tipos de producción, o los modos de símbolos, o que esas diferencias puedan importar bien al productor o al consumidor de un objeto dado. Un buen ejemplo de esto sería la idea de que la diferencia entre un texto literario y un cuadro es un problema inexistente: que ambos son representaciones; que no merece la pena establecer la distinción entre los signos verbales de una página, producidos y entendidos en una moda temporal específica, y las marcas en una superficie material engrosada, producida y entendida en una moda diferente, y no presenta implicaciones de significación importantes.

Aunque existen cosas que considero ventajosas sobre el modelo de la cultura visual, especialmente si lo que uno quiere poner en relieve es la cultura entendida en su concepción más amplia en lugar de objetos culturales específicos, encuentro que las propuestas previas son desafortunadas en determinados aspectos. De hecho, en definitiva creo que lo cierto es lo contrario de lo propuesto. En primer lugar, la dimensión material del objeto es, desde mi punto de vista, al menos potencialmente un lugar de resistencia de lo irreductiblemente particular, y de lo subversivamente extraño y placentero. Es, una vez más al menos potencialmente, un fondo de ocusión dentro del suave funcionamiento de los sistemas de dominación, incluidos el mercado, las estructuras de pensamiento jerárquicas, y los posicionamientos del sujeto: un fallo en la web mundial de imágenes y de representaciones. En segundo lugar, subsumir los objetos materiales dentro del modelo del «texto» es desacreditarlo y malinterpretar la inteligencia particular involucrada en la elaboración material. Por último, me gustaría proponer que las diferencias existentes entre los tipos de producción, ya sean literarias o pictóricas,

escultóricas, fotográficas, cinematográficas, o del tipo que sean, tengan gran relevancia, pues son la fuente de cualquier interés específico que tenga un objeto dado, y el centro de cualquier trabajo filosófico que se realice, y por lo tanto ignorar esas diferencias es someterse a un sistema de intercambio y circulación en el cual cualquier objeto cultural participa de modo innegable.

HISTORIA DEL ARTE, GRADUATE CENTER, CUNY.

## SUSAN BUCK-MORSS

La producción de un discurso de cultura visual conlleva la destrucción del arte tal y como lo hemos conocido. No hay forma de que ese discurso sobre el arte tenga una existencia separada, ni como una práctica, ni como un fenómeno, ni como una experiencia, ni como una disciplina. Los museos necesitarían doble capacidad de la que tienen, para preservar los objetos de arte y la idea del arte. Los departamentos de historia del arte se verían trasladados junto a los de arqueología. ¿Y qué decir de los «artistas»? En las recientemente desaparecidas sociedades socialistas, se imprimían tarjetas con la profesión escrita de forma confidencial después de su nombre y su número de teléfono. En las recientemente reestructuradas sociedades capitalistas, se vieron atrapados en un fondo de saco dialéctico, intentando rescatar la autonomía del arte como una práctica reflexiva y crítica a través de los ataques a los museos, la verdadera institución que mantiene la ilusión de que el arte existe. Los artistas como clase social necesitan patrocinadores: el estado, mecenazgos privados o empresas. Sus productos entran en el mercado a través de un sistema de tratantes y críticos que manipulan el valor y en los que median las galerías, los museos y las colecciones particulares. Los artistas de mañana puede que opten por manifestarse de forma encubierta, de forma parecida a los masones del siglo XVIII. Puede que escojan realizar su trabajo de forma esotérica, como empleados para producir la cultura visual.

Su trabajo es mantener el momento crítico de la experiencia estética. Nuestra labor como críticos es reconocerla. ¿Se puede llegar a realizar esto de la mejor manera, o ni siquiera a realizarse dentro de un nuevo

campo interdisciplinario de estudios visuales? ¿Cuál sería el *conocimiento epistemológico*, o el marco teórico, de dicho campo? Dos veces en la última década, en Cornell, hemos tenido reuniones para discutir la creación de un programa de estudios visuales. En ambas ocasiones, resultaba dolorosamente claro que la institucionalización no puede por sí misma producir dicho marco, y los debates - con un disparatado grupo de historiadores del arte, antropólogos, diseñadores informáticos, historiadores sociales, y académicos del cine, la literatura, y la arquitectura- no convergieron en un programa. Aún así, la cultura visual tiene presencia en el campus. Se ha abierto camino en muchas disciplinas tradicionales y vive allí, en continuo aislamiento, encapsulada en burbujas teóricas. De todas, la burbuja psicoanalítica es la más grande, pero existen otras. Se podría elaborar una lista de lecturas, un listado de textos de Barthes, Benjamin, Foucault, Lacan, así como una bibliografía de textos escritos por una larga lista de autores contemporáneos. Algunos temas son estándar: la reproducción de la imagen, la sociedad del espectáculo, la visión de lo Otro, los regímenes de alcance, el simulacro, el fetiche, la mirada (masculina), la máquina del ojo. Hoy en día la expresión «estudios visuales» tiene 202 entradas en una búsqueda por tema en las bibliotecas de la Universidad de Cornell. Existe una biblioteca de los medios de comunicación, un programa de cine, un museo de arte, un centro de artes escénicas, dos bibliotecas de diapositivas, y media docena de aparatos de vídeo custodiados celosamente y pertenecientes al departamento. Si la burbuja teórica estalla, permanece la infraestructura de la reproducción tecnológica. La cultura visual, en una época un extraño para lo académico, ha conseguido su pasaporte y va a permanecer.

Las películas mudas de comienzos de siglo iniciaron la idea utópica de un idioma universal de imágenes, uno que pudiera sobrepasar las fronteras políticas y étnicas, y poner derecha la torre de Babel. Las películas de acción y la cadena MTV, a finales de siglo, han desarrollado esta idea en una versión secularizada e instrumentalizada, produciendo sujetos para la nueva etapa del capitalismo global. De esta forma, la cultura visual se convierte en una preocupación para las ciencias sociales. «Las imágenes de la mente motivan la voluntad» escribió Benjamin, refiriéndose al poder político de las imágenes que proclamaba el Surrealismo. Sin embargo, sus palabras también servirían de eslogan para la industria publicitaria, el patrocinio de productos, las campañas políticas, mientras que hoy en día la libertad de expresión de los artistas se defiende desde bases formales que hacen hincapié en la virtualidad de la representación. Se arguye que las imágenes del arte no tienen efecto en el ámbito de los hechos.

Se necesita más urgentemente un análisis crítico de la imagen como un objeto social que un programa que legitime su «cultura». Necesitamos poder leer las imágenes emblemáticamente y sintomáticamente, en lo referente a las preguntas más fundamentales de la vida social. Esto significa que se necesitan las teorías críticas, teorías que son en sí mismas visuales, que muestran más que arguyen. Dichas constelaciones conceptuales convencer por su poder para iluminar el mundo, arrastrando a la esfera de la conciencia lo que antes sólo se percibía de forma leve, lo que facilita que sea posible la reflexión crítica. No entiendo la descripción de los modelos «antropológicos» ni «histórico-sociales» como polos opuestos de este proyecto teórico. Cualquier interpretación que merezca la pena necesita de ambos.

Necesita facilitar una historia biográfica e histórico-social de los orígenes que hace extraño el objeto para nosotros y que nos muestra que su verdad no es accesible de forma inmediata (la prehistoria del objeto) y una historia de acción diferida (su historia posterior) que se pone de acuerdo con la potencia del objeto dentro de nuestro propio horizonte de preocupaciones.

Mientras Internet es el tema y el medio de los nuevos cursos sobre cultura digital, sorprende a cualquiera que haya visitado Internet lo pobre que puede resultar un portal visualmente hablando. Los ciberdígitos reproducen el movimiento de la imagen de forma titubeante, y las imágenes estáticas de forma poco sorprendente. La posibilidad de que las pantallas de los ordenadores reemplacen a las pantallas de televisión puede ser un tema importante para los accionistas de compañías de teléfonos, pero no conseguirá hacer temblar el mundo de la imagen visual. La experiencia estética (experiencia sensorial) no se puede reducir a la información. ¿Está pasado de moda decir esto? Quizá ya hemos dejado atrás la era de las imágenes que son más que información. Quizá los debates sobre la cultura visual como un campo de conocimiento han llegado demasiado tarde. Es por nostalgia que boicoteamos los videos clubes e insistimos en ver las películas en la pantalla grande.

Los productores de la cultura visual de mañana son los operadores de cámara, los editores de vídeos y películas, los planificadores de ciudades, los diseñadores para las estrellas de rock, los mayoristas de viajes, los consultores de marketing, los asesores políticos, los productores de televisión, los diseñadores de artículos de consumo, personas sin profesión, y cirujanos estéticos. Estos son hoy en día los estudiantes

de nuestras aulas. ¿Qué necesitan saber?  
¿Qué se ganará, y quién lo ganará, al  
ofrecerles un programa de estudios visuales?

GOBIERNO, UNIVERSIDAD DE CORNELL.

TOM CONLEY

Todo lo que se ha reunido es causa para la risa y para la alarma. Intentaré explicar por qué desplazándome desde el punto tres al dos, al uno, y al cuatro de forma sucesiva.

*Alarma.* La noción de que la cultura visual está basada en imágenes incorpóreas es una noción fraudulenta. Las imágenes están, por definición, escogidas y punteadas con el lenguaje. Las imágenes no pueden ser incorpóreas, incluso si niegan la presencia de los lenguajes presentes en ellas. Sin esos lenguajes, dejarían de ser imágenes. Todo lo que conocemos sobre el *diálogo* y el *dialoguismo*, conceptos vitales para la comunicación, la psicogénesis, la subjetividad, la literatura y la poesía, y la aprehensión de la expresión en general, dependen de las cualidades inmiscibles de la imagen y el lenguaje. Los dos son diferentes y exclusivos, pero constitutivos el uno del otro. Decir, por lo tanto, que los estudios visuales están produciendo «sujetos para la nueva etapa del capital globalizado» es ridículo. Adheriéndonos a la miscibilidad de la imagen y el lenguaje, tendemos a romper la unidad de significado -resultado de la valoración de uno en detrimento del otro- que la ideología suministra. Cuando vemos que el lenguaje es el *otro* elemento bienvenido en la cultura visual, tenemos a nuestra orden un modesto pero eficaz medio táctico de retar las estrategias deseadas por la globalización del capital.

Por lo tanto, si construimos la cultura visual basándonos en los modelos de la generación de Riegl y Warburg, debemos reconocer que el *regreso* está lleno de una lógica de destitución: ¿qué se pretende con dicho regreso? ¿un regreso a la ley y el orden? ¿Un regreso a las ilusiones del lecho filológico? ¿a los grandes padres cuyas imágenes deben ser

reverenciadas y odiadas? ¿una recidiva de nostalgia y un amor a la disciplina de otras épocas? El regreso puede utilizarse para desplazar el pasado al presente. En otras palabras, el modelo Edípico sugerido por la autoridad de estas figuras se puede redirigir por itinerarios transversales. Uno se siente alarmado por las definiciones de la cultura, en cierta medida estrechas, que acompañan el trabajo de estos historiadores, pero uno encuentra placer en usarlos cuando es necesario, como trincheras intelectuales, en nuestras cajas de herramientas para la crítica.

*Risa.* Si la cultura visual es (oh! día aciago!) el abandono de la historia del arte, la historia de la arquitectura, la historia política, la historia cinematográfica, la historia literaria, la historia cultural, la historia universal, etc., sólo necesitamos recordar hasta qué punto la historia constituye un sistema de mendacidad. Producimos ficciones del pasado para tratar de lo que «preferiríamos no» decir, dando a entender que algo debe permanecer camuflado en el presente. En caso de duda, a) usa el subjuntivo o b) ¡convértelo en historia! El recurso de la antropología no es ninguna panacea, dado que sigue siendo una disciplina construida sobre las pesadillas de la historia: perdona al «hombre» a la vista de la violencia que él genera. El antropólogo es normalmente el necrófilo que vigila los cadáveres de la historia. Si la antropología es el campo de la cultura visual, entonces podemos decir orgullosos que es una *disciplina*.

Uno de los placeres que obtenemos con el estudio del crecimiento de la cultura visual dentro de la academia es, por tanto, el que se obtiene al descubrir que no puede encontrar un lugar entre las disciplinas. Por este motivo, su producción de análisis constituye un espacio, siempre en proceso, en una condición de reinención que no puede

localizarse. Cualquier intento de encontrar un patrón (como se sugiere en el punto 4) a través de «la práctica del arte, la arquitectura o el cine» traiciona la movilidad de la cultura visual en tanto en cuanto compromete el movimiento, la creación del discurso y el espacio, en detrimento de la delimitación del espacio, que es el concepto clave que define una disciplina. El espacio y el movimiento llegan con la invención, y la cultura visual es la práctica del *ingenio*, es decir, del placer de la invención.

LENGUAS ROMANCES Y LITERATURAS, UNIVERSIDAD DE HARVARD.



## JONATHAN CRARY

Admito que las palabras «visión» y «visual» aparecen en los títulos de determinados textos que he escrito y en cursos que he impartido. Sin embargo, cada vez con mayor frecuencia estos términos me provocan malestar cuando los oigo desplegados en la creciente industria de conferencias, publicaciones, y opiniones académicas sobre visualidad. Una de las cosas que he intentado hacer en mi trabajo es insistir en que los problemas históricos sobre la visión son distintos a la historia de los artefactos representativos. No importa con qué frecuencia los dos parecen solaparse, son fundamentalmente proyectos distintos. Consecuentemente, no tengo demasiado interés en los estudios visuales si se reducen a alargar o poner al día las categorías tradicionales de la imaginería, si sólo es una apuesta sobre una cafetería nueva con productos contemporáneos de los medios de comunicación y objetos culturales de masas como un campo de investigación. No sé si de hecho esto se ha realizado en algún sitio, pero es ciertamente fácil imaginar que ocurra. Una tentación persistente es mantener la ficción de un espacio histórico continuo en el que se supone que todas las imágenes tienen algunos valores visuales primarios. Esto permite la preservación (a veces encubierta) de un observador que se mantiene objetivo y contemplativo y la conducción de los negocios de forma habitual.

Quizás más importante, me mostraría escéptico a cualquier empresa que estableciera la visión de tal forma que se convirtiera en un problema autónomo y justificable por sí mismo. Al igual que otros que han contestado a estas cuestiones, he intentado mostrar cómo la visión nunca puede separarse de cuestiones históricas más

amplias sobre la construcción de la subjetividad. Especialmente dentro de la modernidad del siglo XX, la visión es sólo una capa de un cuerpo al que se puede dar forma o gestionar a través de una variedad de instituciones y técnicas externas, y es únicamente una parte de un cuerpo capaz de inventar nuevas formas, intensidades, y estrategias de vida. Así, cualquier empresa crítica o nuevo precinto académico (independientemente de su etiqueta) que beneficie la categoría de visualidad, está mal orientada, a menos que sea extremadamente crítica con los procesos de especialización, separación, y abstracción que han permitido a la noción de visualidad convertirse en el concepto disponible intelectualmente que es hoy en día. Lo que parece constituir el campo de lo visual es un *efecto* de otro tipo de fuerzas y relaciones de poder.

Si se ha producido una reciente aparición de los estudios visuales es, en parte, por el colapso de ciertas suposiciones permanentes sobre el status del espectador. Al igual que otras muchas áreas menores de las ciencias humanas, una disciplina construida alrededor de la idea de la mirada adopta una existencia práctica en el momento de la desintegración y dispersión del objeto pretendido. Este cambio es algo que no debemos lamentar ni celebrar, pero que sin embargo resulta crucial para entender las condiciones que han llevado a dicho cambio. Para decepción de algunos (y para perplejidad de aquellos aburridos con la cultura tipográfica), el análisis de aquellas condiciones no requiere el examen de gráficas de ordenador, la realidad virtual o los últimos productos tecnológicos. Más bien sería, en su mayoría, el estudio de lo incoloro, de las formaciones no visuales, discursivas y sistemáticas, y de sus mutaciones históricas.

HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE COLUMBIA.

## THOMAS CROW

Uno podría encontrar una analogía concreta al prospecto que tenemos yendo a una tienda de libros de masas y buscando lo que normalmente se entiende por la sección de filosofía. Aunque puede que se encuentren los Diálogos de Platón en la estantería, la mayor parte de la sección estará ocupada por libros New Age sobre la curación del cuerpo y el espíritu, profecías místicas, y experiencias de vidas pasadas. Una gran cantidad de gente, sin acceso al rigor de la filosofía académica, recurre a estos libros para dar respuesta a las mismas preguntas fundamentales sobre la existencia abordados en el abandonado volumen de Platón. En la analogía con la cultura visual, esta formación representaría el nuevo plan de estudios del departamento de filosofía - quizá rebautizado como Estudios Psi o Cultura Mental.

La categoría que conviene al vendedor tiene sentido desde un punto de vista determinado, pero ningún filósofo entregado a su trabajo lo aceptaría ni por un segundo, pues lo entendería como la muerte de una disciplina del pensamiento. Hacer claudicar esta disciplina a un impulso populista mal orientado se entendería, universalmente, como la abrogación de una responsabilidad fundamental.

Esta comparación entre filosofía e historia del arte no tiene como intención fundir el arte en un molde exclusivamente abstracto y recóndito; después de todo, la filosofía, tiene sus propias e impredecibles características literarias, sensuales, y anárquicas -de ahí el gran prestigio de Nietzsche, Derrida, y Deleuze. Sin embargo, esas cualidades no minan la confianza de la disciplina en sus preocupaciones centrales, mientras que la historia del arte a menudo encuentra su integridad como un campo para la investigación bajo asedio.

La diferencia entre las condiciones de las dos disciplinas radica en parte del hecho de que los practicantes de la filosofía se preocupan en su mayor parte de otros filósofos. En contraste, la atención de los historiadores de arte está fundamentalmente dividida entre los investigadores y los artistas que crean el conocimiento que espera ser liberado. Las quejas sobre un canon restrictivo en la disciplina serían mayores si no construyeran siempre sobre el esfuerzo no cognitivo de los académicos, críticos, y protectores de museos como elaboradores del gusto. Al hacer esto, denigran los intereses cognitivos vitales que los artistas muestran en los trabajos que les precedieron. La historia del arte real es en gran medida una historia de la selección y la evaluación relativa dentro de una tradición profesional notablemente persistente, pues las comunidades artísticas de éxito escogen, eliminan, y transforman los componentes de un repertorio heredado. Al igual que el último teorema de Fermat a un matemático de la década de 1990, algunos de estos precedentes compulsivos pueden permanecer latentes aunque vivos durante siglos, y encontrar una resolución a través de medios desconocidos en el momento de su formulación original.

El evolutivo y complejo criterio generado por esta actividad ha llegado a constituir una disciplina consciente de sí misma sobre las bellas artes en Occidente, lo que siempre ha sido y permanece en una categoría aparte en la esfera, más amplia, de comunicación visual en todas sus múltiples formas. Uno de los criterios más convincentes ha sido el recelo ante la experiencia visual como proveedor de las bases adecuadas para el arte. El arte avanzado siempre se ha dibujado sobre mapas con un número determinado de ejes cognitivos, sus afinidades y diferencias con otras imágenes, que eran únicamente

uno de éstos -y no necesariamente el más fuerte. Los puntos en común con la retórica, la poesía, la teología, o las abstracciones de las ciencias naturales podrían ser esenciales para alcanzar un planteamiento artístico satisfactorio -pues estas disciplinas no podrían reducirse a un medio lingüístico al igual que el arte no puede reducirse a un medio óptico.

Como un anteproyecto postmoderno para la emancipación de la historia del arte, la nueva rúbrica de la cultura visual contiene un gran número de paradojas por examinar: acepta sin dudas el punto de vista de que el arte debe ser definido por sus trabajos únicamente a través de las facultades ópticas. Por supuesto, esta era la suposición mayormente aceptada por el modernismo de la década de los 50 y de los 60, que elaboró su canon alrededor de la noción de la óptica: dado que el arte se purifica a sí mismo progresivamente, el valor de un trabajo recae cada vez más en la coherencia de la ficción que se ofrece al ojo. Los términos como cultura visual o estudios visuales ofrecen un gran campo de estudio vertical, que va desde los productos esotéricos de las tradiciones de las bellas artes a los prospectos y vídeos de terror, pero perpetúan la estrechez horizontal que acompaña al fetiche modernista de la visualidad. Su corolario en la sustitución de una «historia de imágenes» por una «historia de arte» perpetúa igualmente la obsesión modernista con el estado abstracto de la ilusión, con los efectos virtuales a costa de los hechos literales<sup>1</sup>.

La preocupación por la óptica conlleva al fracaso al reconocer que la pintura en

particular consiguió un alto nivel de conciencia de sí misma en la cultura occidental gracias al antagonismo hacia su propia visualidad. En este punto, los artistas Conceptuales lo han diagnosticado de forma más certera que los críticos modernistas -y un enfoque de cultura visual aportará poca o ninguna comprensión del Conceptualismo. Que la historia del arte sucumba a una historia de imágenes significará destruir la habilidad para la interpretación, un inevitable desconocimiento y la tergiversación de una esfera de gran esfuerzo humano.

No se pretende con esto decir que un plan de estudios en historia del arte debería dejar de abarcar las regiones y las épocas que estos códigos específicos de práctica y valores no estudiaban. Algunas, como China, poseen tradiciones alternativas de autoreflexión sobre la estética que son más antiguas en su refinamiento que cualquier otra de las existentes en Europa. (Debo añadir que, en una nota de autoalabanza, el plan de estudios de Sussex sobre historia del arte se elabora en la actualidad basándose en el estudio comparativo de Oriente frente a Occidente). Una mirada atenta a otras tradiciones de bellas artes o de arte mayor, el examen de sus afinidades y tensiones respecto a la variedad de objetos simbólicos producidos junto a él, pudieran ser los mejores medios para exponer el carácter contingente de las disposiciones paralelas más próximas a las nuestras. Incluso en los casos en los que dichos paralelismos tan obvios están ausentes, una sustitución precipitada motivada por el pánico, de la historia de la imagen por la historia del arte sólo puede tener como efecto la eliminación de las diferencias y la mezcla de todos los objetos del mundo en un fango de invención occidental.

HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE YALE.

1 Para declaraciones de la posición de historia de imágenes ver *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994), p. xvii

## TOM GUNNING

Una de las mayores preocupaciones de esta serie de cuestiones gira en torno al lugar que pudiera tener un nuevo campo de estudios visuales dentro de la academia. No está claro que este foco derive de una preocupación por la pedagogía, las carreras posibles o una crítica a las motivaciones institucionales que hay detrás de tendencias intelectuales aparentemente espontáneas. Como historiador, creo que la última preocupación es siempre vital, y como académico reconozco que los dos primeros son inevitables y difíciles de distinguir entre sí. Sin embargo, también siento que tienen poco interés. Claramente, las políticas académicas provienen de una variedad de motivaciones -desde la disciplinaria en el sentido foucaultiano a la demarcación de territorios y campos conocidos como disciplinas académicas. Únicamente puedo decir que como alguien que se gana la vida con la academia, contemplo los dos tanto con la sospecha como con la creencia (posiblemente para autoengañarme) de que puedo descubrir algunas lagunas en el sistema que eluden los objetivos anunciados de reproducir las relaciones establecidas de poder o que condimenta las opiniones académicas con la apariencia de ser noveles.

No existe duda sobre que cualquier paradigma de un campo de estudio puede servir para las necesidades de «una nueva fase de capital globalizado». Sin embargo, la creencia de que un paradigma como los estudios visuales puede simplemente producir sujetos obedientes nos devuelve a modelos más dudosos de aparatos ideológicos todopoderosos, en los cuales la única posibilidad disponible para los sujetos es permanecer en la esclavitud de un sistema totalmente consciente y conspiratorio de

sometimiento. Específicamente en los estudios cinematográficos, la vergüenza y malestar mostrado por los teóricos cinematográficos en la década de los 70 sobre la fascinación visual del medio condujo a un modelo en el que una panoplia de medios visuales sólo podía producir la decepción, la ilusión y la satisfacción fantasmagórica. Mientras este modelo facilitaba un buen número de percepciones en una posible meta-psicología del espectador, también eliminaba del encuentro con la cultura visual el juego de la historia, el género, la raza, así como el juego puramente lúdico del placer visual (diferente a la trampa para una esclavitud mayor). Un enfoque histórico sobre el lugar que corresponde al cine en la cultura visual ha permitido a una nueva generación de académicos descubrir que no es necesariamente una esfera beneficiosa de placer visual, sino un variado campo de juego en el que los contextos de poder implican una variedad de intereses cuyos peligros, tiranías, y amenazas interactúan con las liberaciones, las posibilidades utópicas, y las aventuras de percepción. En otras palabras, un enfoque histórico y político a los estudios visuales (al menos desde la perspectiva de los estudios sobre cine) parte de la identificación de la opresión de determinados medios de comunicación o incluso prácticas más amplias (como las narrativas visuales en el cine, la televisión o la fotografía), y persigue la opresión y la liberación en las prácticas actuales, y situaciones en las que estos medios de comunicación o prácticas se despliegan, incluidos los potenciales transformadores de la recepción de un espectador activo.

Consecuentemente, pienso que los estudios / cultura visuales no pueden partir de las narrativas específicas de ataque a los poderes y la transformación que permite un enfoque

histórico. Tampoco creo que se pueda echar por la borda los conceptos de texto y contexto, excepto si éstos se han convertido en conceptos osificados que implican prácticas y métodos de cliché. Si el texto se entiende como el lugar del contexto, entendido como las instituciones que lo producen y contienen, y los actos de recepción que lo interpretan y lo usan, entonces permanece como el área en el que se puede producir el más rico despliegue de la complejidad de la cultura visual. Aunque los métodos antropológicos y los conceptos de cultura que rompen barreras entre las estructuras diarias de la experiencia y los dominios de la estética pueden resultar extremadamente útiles en la apertura del texto, me mostraría igual de suspicaz sobre las relaciones de poder y la cosificación posible en el concepto de la investigación etnográfica, como lo estaría de las narrativas maestras de los métodos históricos tradicionales. Por supuesto, dichas suspicacias son importantes para muchas tendencias actuales que retoman el pensamiento de la antropología, por lo tanto la relación entre los estudios visuales y la antropología necesitaría una aclaración en lo referente a qué modelos antropológicos se utilizan. Sin embargo, no pienso que los estudios visuales necesiten rechazar la relación con las investigaciones históricas basadas en el texto.

Dado que el recelo sobre cualquier innovación dentro de la academia es algo siempre necesario (¿quién se beneficia de dichas innovaciones dentro de las estructuras de poder establecidas?), creo que este nuevo paradigma trae consigo la posibilidad de renovación y transformación. Creo que sus posibilidades vitales principalmente yacen en la apertura a una gama de fenómenos para la investigación que previamente se perdieron entre la multitud de disciplinas.

Aunque pienso que los estudios visuales como un campo de conocimiento probablemente tengan relevancia en una variedad de periodos históricos, mi trabajo de la última parte del siglo XIX y el XX me ha revelado su papel crucial en la comprensión de las transformaciones en política, estética, y en la vida diaria de los dos últimos siglos. Este periodo incluye las interacciones entre las nuevas formas de retórica no verbal (o más bien, originariamente no verbal) que han ganado importancia en la era moderna, especialmente a través de las conjunciones de reproducciones mecánicas, percepción y comunicación ayudada de la tecnología, y la expansión de un grupo básico de consumidores que marcan la cultura de masas.

Los estudios visuales, en consecuencia, deberían convertirse en algo más que en una intersección interdisciplinaria. Las suposiciones sobre la separación de los métodos de análisis estéticos, sociales y políticos, del arte mayor y de la cultura popular, y las fronteras entre los medios de comunicación son desafiadas por la investigación sobre la variedad de modos y técnicas de dirección visual que podemos encontrar en los dos últimos siglos. No pretendo una serie de conceptos epistemológicos unificados que se pueden descubrir por debajo de una extensa variedad de medios de comunicación y contextos, pienso que los estudios visuales nos permitirán trazar unas relaciones anteriormente oscuras o ignoradas. Por ejemplo, trazar el uso del color en el cambio de siglo, dado que se convirtió en parte de una cultura mayor del consumo a través de la publicidad, las primeras películas, la ilustración de libros, los tintes en fotografía, las tiras de cómics, envoltorios para el consumidor, la moda, los estilos y las tecnologías de la iluminación, así como en

las artes tradicionales de la arquitectura, el diseño y la pintura, revelarían un montón de datos sobre la dirección de la experiencia sensual para una variedad de propósitos en aquella época.

Por último, me preocupa que la mayor limitación que los estudios visuales puedan producir sea la cosificación de la división de los sentidos. Aunque la pretensión normal es que la era moderna existe bajo la hegemonía de lo visual, siento que esto se ha planteado pocas veces históricamente. En el último periodo moderno, el papel desempeñado por las grabaciones tecnológicas y la amplificación del sonido no sólo ha tenido una importancia enorme en la transformación de la experiencia, sino que a menudo ha precedido e incluso modelado la experiencia visual (por ejemplo, la primera advertencia de Edison sobre la invención de la imagen en movimiento anunciaba que estaba trabajando en una invención que haría con el ojo lo que su invención previa, el fonógrafo, había hecho con el oído). Si la renovación que ofrecen los estudios visuales deriva de la posibilidad de romper las barreras académicas artificiales, uno debe evitar construir nuevas barreras. Un campo de conocimiento basado en una amplia descripción cultural e histórica de la transformación de la experiencia podría renovar el debate sobre la estética, la política, y la teoría más allá del simple barajar (y fundar!) los títulos y las personas dentro de las instituciones académicas.

RADIO, TELEVISIÓN Y CINE, UNIVERSIDAD DE  
NORTHWESTERN.

## SANTOS Y PECADORES

MICHAEL ANN HOLLY

«Una lectura es un acto retórico dentro de un debate cultural enorme; es cuestión de tomar partido».

Lentricchia y McLaughlin, *Términos críticos para el estudio literario*.

El tímpano de la iglesia de peregrinos de Conques que se esculpió en el siglo XI divide de forma confidencial el mundo en dos mitades. Bajo el austero icono de Jesucristo entronado dentro de una mandorla rodeada de nubes (convención que sugiere su separación tanto de la realidad mortal como geográfica) el reino por llegar se divide diametralmente en el cielo y el infierno. Elevando su mano derecha y bendiciendo a los rechonchos y predominantemente masculinos santos que se arriman de dos en dos cómodamente bajo los arcos del cielo (con aspecto de estar algo aburridos y desde luego, reconfortados), el Cristo justiciero baja al mismo tiempo su mano izquierda indicando el destino terrible de los no redimidos. En una tumultuosa cacofonía de tormento, las figuras de ambos sexos y todos los caminos de la vida son destruidas y devoradas vivas por monstruos rapaces, zambulléndose de cabeza en las llamas del infierno, y están atados por demonios tan fantásticos que todos ellos acaban siendo más atractivos que sus complacientes contrapartes del otro lado.

Quizá esta parábola sea menos apocalípticamente apropiada a la imagen de la división entre los términos «historia del arte» y «cultura visual», puesto que arriesgan su territorio semántico bajo la aurática obra de arte al final del milenio. Por supuesto, esto es una imperdonable exageración del tema; no se trata únicamente de escoger un criticismo cultural que está de moda frente a

la formal erudición del arte histórico. Si no fuera por las investigaciones empíricas sobre iconografía, estilo, procedencia, y todos los demás protocolos de investigación de arte histórico estándar, los tipos de ejercicios interpretativos generados por una variedad de perspectivas críticas (la letanía es tan familiar como el catecismo: estudios de género, Marxismo, semiótica, deconstrucción, nuevo historicismo, etc...) podrían tener poca información histórica veraz con la que empezar a trabajar. Sin embargo, es la certitud manifiesta de esos compañeros ungidos en el cielo lo que perturba, que es otra forma de decir que la división entre los dos es tanto el resultado de una diferencia en la actitud intelectual como un campo de estudio disputado. Su quietud comunal parece sugerir que cuando en algún momento se consigue algo (una datación, un escrito monográfico, la asignación de una obra que permanecía anónima, un acertijo iconográfico descifrado), el trabajo de análisis visual ha conseguido un tipo de apoteosis profesional. Y para demostrarlo, «ellos» (concedido, una abstracción hiperbólica) necesitan únicamente hacer un ademán a la alternativa al otro lado del camino. El desorden y la fragmentación de los enfoques contemporáneos (llámese la «nueva» historia del arte, la teoría crítica, los estudios sobre cultura visual o como quiera llamarse) es algo en lo que aquellas almas piadosas pueden permitirse fallar.

La pretensión de que negar el significado merece más santificación que abrirse a la confusión es algo que me gustaría discutir aquí. Irónicamente, no creo que pensarán así tampoco aquellos «gigantes» canonizados del campo donde los beatificados localizaban a sus ancestros epistemológicos -Panofsky, Riegl, Warburg, Dvorak, Wölfflin, entre otros muchos. Y ciertamente podríamos encontrar

muchos de sus ensayos abiertamente teóricos para confirmarlo (además admito que muchas opiniones prueban lo contrario), pero eso es precisamente de donde en sus primeros tiempos proviene la energía de la historia del arte como un amplio campo de conocimiento de investigación intelectual. Para una persona, todos esos pensadores *Kunstwissenschaft* estaban involucrados con los principios de interpretación en alguna medida, y nunca contemplaron la teorización como algo extrínseco al estudio del arte como arte. Nunca bastaba únicamente con descubrir cosas; tomar el material histórico y ponerlo en algún marco crítico e interpretativo es lo que convirtió, hace mucho tiempo, la disciplina en algo tan atractivo para los pensadores de una amplia variedad de campos de conocimiento.

Hasta hace poco, todos los historiadores de arte tenían que reconocer el trabajo de otros, pues la teoría visual solía ser generada más a menudo por gente externa al medio que por los historiadores. Realmente no hay nada en un nombre, por supuesto, pero llamar esta díscola atención postestructuralista sobre la representación visual un estudio de cultura visual en vez de sedarla con la rúbrica de historia del arte tiene al menos el potencial de recuperar las imágenes de ese lugar epistemológico donde los debates comenzaron con el cambio del último siglo.

¿Qué estudia la cultura visual? No existen objetos, sino sujetos -sujetos capturados en agrupamientos de significados culturales. En un mundo ideal, la ruta a través de este tumulto debería ser públicamente reconocida por el crítico: ¿qué quiere saber y por qué? Al igual que el modelo lacertino de una página de un libro de oraciones medieval, las líneas de investigación se cruzan y se solapan unas en otras. Se aventuran hipótesis, las conclusiones no son sino tentativas.

Cualquier meta-narrativa totalitaria que da cuenta de toda la evidencia esta sujeto a profunda sospecha, principalmente por la razón de que se ha articulado desde un punto de vista determinado (es decir, inevitablemente ideológico). Y la «obra de arte» en sí misma (por supuesto, la variedad de lo que aquí importa se ha expandido enormemente en cualquier representación visual) tiene un papel que desempeñar en la producción de la circulación de significados tan importante como el del crítico o el historiador que intenta conseguir que hable.

Lo que pretendo decir es que existe una forma para producir arte «estático» (no únicamente una foto del siglo XIX, o un objeto encontrado del XX, por ejemplo, sino también una pintura barroca o una escultura de una tumba egipcia), materia estática por las preguntas siempre nuevas sobre sus motivaciones, sus creadores, su audiencia, el papel implícito en las estructuras de poder, etc. Mostrarlo en un museo como una obra maestra, localizarlo históricamente, o sellar su significado imaginando su iconografía, no es fomentar que siga aportando nuevos significados -o para nosotros como críticos, desafiar ese significado- en el presente. Dicho brevemente, lo que necesitamos hacer es preservar el caos de la teoría contemporánea, en palabras de Johnathan Culler, si deseamos producir conocimiento nuevo en lugar de comprometernos en la reproducción del antiguo -la transmisión de cierta herencia cultural hegemónica<sup>1</sup>.

Tal y como ha señalado Michel Serres, escribir sobre la historia no es historia; no es ni la totalidad de las cosas ni todo lo que

permanece del pasado. Por otro lado, el concepto de «cultura» -incluso como lo empleaban Burckhardt, Hegel y otros en el siglo XIX- facilita el espacio conceptual para trazar conflictos, luchas y confusión. La literatura sobre la historia del arte tradicionalmente nos ha limitado a pensar en términos de un tiempo lineal, porque el tiempo, al igual que los arcos del cielo, parece ofrecernos la seguridad de una estética regularizada y armónica. Representar tiempos pasados a través del caos de la superposición y espacios disputados ofrece la posibilidad de minar esa confianza<sup>2</sup>.

Aquellos de nosotros que estudiamos las representaciones visuales necesitamos urgentemente -si vamos a continuar planteándonos nuevas dudas que siguen en el aire en lugar de reproducir tácitamente el conocimiento canonizado- el desorden de los espacios en conflicto, el alboroto de lo desconocido, incluso si la lucha intelectual resultante recuerda a veces al infierno.

Programa de postgraduados en estudios visuales y culturales.

ARTE E HISTORIA DEL ARTE. UNIVERSIDAD DE ROCHESTER.

<sup>1</sup> Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* (Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1988), p. 36 – 37.

<sup>2</sup> Michel Serres, *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, ed. Josué V. Harari y David F. Bell (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), p. xiii – xiv.



LA CULTURA VISUAL Y SUS VICISITUDES  
MARTIN JAY

La cultura, tal y como Raymond Williams señaló en su obra *Keywords*, es «uno de los dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa». Se ha convertido en una de las más controvertidas, dado que la expansión metastática de los «estudios culturales» a lo largo de la pasada década ha abrumado y vencido a un capo de humanidades y ciencias sociales tras otro. Aunque los residuos de sus connotaciones elitistas -convencionalmente identificados como «arnoldianos», aunque ya era evidente en el siglo XVIII la defensa alemana de la *Kultur* frente a la francesa e inglesa *Zivilization*- pueden aún ocasionalmente discernirse, es el uso antropológico de «cultura» como «una forma de vida en su conjunto» la que sustenta el nuevo frenesí. Junto con el término «subcultura» y «multicultural», «cultura» se ha convertido en uno de los términos más emblemáticos de nuestros días, llenando el hueco que quedó cuando el término «teoría» cayó en desgracia en la década de los 80.

Sólo fue cuestión de tiempo que las disciplinas asociadas con la experiencia visual cayeran en el entusiasmo, y las historia del arte, los estudios cinematográficos, la historia de la arquitectura, la historia de la fotografía, incluso el incipiente estudio de la realidad virtual se subsumiera bajo la sombrilla rúbrica de la «cultura visual». Más allá de la «retórica de las imágenes» que W.J.T. Mitchell denominara «iconología» sólo hace unos años, los defensores de la cultura visual han extendido su campo de acción para incluir todas las manifestaciones de experiencias ópticas, todas las variantes de la práctica visual.

Desde un punto de vista determinado, lo que los guardianes de los conceptos

tradicionales de conocimiento visual y la pureza de la estética, el cambio está lleno de peligros. Los intrusos sin un entrenamiento serio sobre cómo analizar e interpretar imágenes ha potenciado el pronunciamiento de trabajos sobre la «mirada», el «espectáculo», la «vigilancia», los «regímenes de alcance», y otros por el estilo. Aceptando con júbilo la premisa antropológica de que el significado cultural puede estar en cualquier sitio, las distinciones jerárquicas se han desplomado, se ha promovido una versión visual de la intertextualidad promiscua, y se han ridiculizado las afirmaciones de valor que habían sustentado la «cultura» cuando era un término principalmente elitista. Según Foucault, Bourdieu y los nuevos historicistas, han intentado desvelar la complicidad entre el poder y las imágenes, o probar las formas en las cuales la experiencia visual puede resistir, transgredir, y disputar este status quo.

Cualquier cosa que puede imprimirse en la retina parece válida para el nuevo paradigma, que se vanagloria de incluir democráticamente toda manifestación. Incluso lo «inconsciente a la retina» es válido para su estudio. Con disponibilidad añadida de lo que se ha denominado «materialismo cultural» para legitimar la investigación de las tecnologías y las instituciones de producción de imágenes, de distribución y de consumo, cualquier caché antes relacionado con la interpretación y la apreciación de ciertos cánones privilegiados se ha agotado casi por completo. O bien si persiste, es a menudo en un contexto de recontextualización paródico que se burla de las nociones tradicionales de «mayor» y «menor». En los estudios cinematográficos la misma dinámica vio el «cine fáctico», según la terminología de Gilbert Cohen-Seat por lo que ocurre en la pantalla, incluido bajo el concepto de «hecho cinematográfico» que abarca la totalidad del «aparato» ideológico que lo rodea.

No es sorprendente que tan profundo ataque haya encontrado resistencia, al menos por parte de aquellos cuyas credenciales son ahora aparentemente menos válidas que antes. Una reacción comparable tuvo lugar en las disciplinas basadas en el texto cuando los estudios culturales alcanzaron prominencia entre ellas. El argumento que se oyó a menudo era que la especificidad lingüística de las distintas literaturas estaba en peligro de olvidarse como un método de análisis cultural paradójicamente universal -léase, estructuralismo, semiótica, psicoanálisis de Lacan o deconstruccionismo- que se empleaba sin importar el contexto o el periodo. La «literatura en movimiento» era el dudoso modelo de cómo aumentar los participantes ofreciendo cursos de cultura general en lugar de otros que trataran con textos originales de una cierta pureza. De forma similar, en musicología, aquellos agradecidos al análisis estructural de las inmanentes obras musicales como un arte autónomo han buscado mantener su incorporación continua a un contexto mucho mayor, definido en términos etnomusicológicos o populares, y que requiere poco - o ningún - entrenamiento musical. La batalla sobre los subtítulos en la ópera genera algunas angustias parecidas.

En la historia del arte, las advertencias más antiguas de los académicos como Gombrich contra la fe «hegeliana» aducida en un coherente *Zeitgeist*, reflejado fielmente por las imágenes, han sido retomadas por aquellos, recelosos de la disolución de su campo de estudio y su transformación en estudios culturales. Según arguyen, las formas en las que las imágenes, especialmente aquéllas deliberadamente de moda al servicio de un ideal estético, transmiten un significado no pueden reducirse fácilmente, a las formas en las que los textos u otras prácticas culturales lo hacen. Lo que es

irreduciblemente «visual» sobre la cultura visual, cuya fuente última puede ser tanto somática y perceptual como cultural, está en peligro de ser borrado, como lo está la especificidad de la estética misma. La noción de cultura antropológica, también está en peligro, lo que acarrea una indiferencia al cambio histórico, prefiriendo discernir el mismo grupo de mecanismos de significado independientemente del contexto, de la forma en que el estructuralismo buscaba en su momento de mayor auge los patrones universales a través de muchos mecanismos diferentes. Al igual que en otras disciplinas, como la historia, donde un renovado grito por «devolver las cosas a su sitio» exige el regreso de las políticas a primer plano en lugar de la cultura, la resistencia al imperialismo del concepto de cultura está ahora también en el aire en el campo de los estudios visuales.

Como uno de los intrusos admitidos que vaga por este nuevo territorio y se encuentra en la posición inesperada de ser preguntado y tener que opinar sobre el fenómeno visual cuando debería permanecer modestamente callado, puedo reconocer la fuerza de ambas posturas. Aunque no se me hubiera pedido que contribuyera a este cuestionario, si la expansión de los estudios visuales no hubiera permitido la inclusión de historiadores intelectuales interesados en discursos sobre visualidad, me he resistido mucho tiempo a la nivelación pseudopopulista de todos los valores culturales, lo que en mi propia disciplina amenazaba con remplazar la historia de las ideas por la historia del significado entendido en su acepción más amplia. Existe algo preocupante sobre el movimiento que intenta respetar las diferencias culturales y aún así actúa para evitar la diferenciación de todas ellas dentro de una cultura específica cuando conllevan a

jerarquías de valores. Hay también algo que no convence sobre la suposición de que las culturas se pueden aislar y estudiar como si fueran compartimentos estancos, totalmente inmanentes, sin superposición con otras culturas o contradicciones internas. Uno no necesita ser un teórico de sistemas para reconocer que los sistemas culturales, como todos los demás, tienen sus propios momentos de ceguera, su propia trascendencia interna que se abren paso a través de sus fronteras y perturban su autosuficiencia. De cualquier forma que las llamemos, «sociedad», «naturaleza», «cuerpo», «psique» o cualquier otro término opuesto, cualquier concepto de cultura precisa sus negaciones para estar lleno de significado. Reconocer esta necesidad nos previene de asumir que siempre puede ser una «cultura decadente».

Y aún así, hay una consideración final que hace que sea imposible volver al status quo previo al nacimiento de los estudios culturales. Ya no es posible adherirse de forma defensiva a la creencia de la especificidad irreducible del arte visual que la historia del arte ha estudiado tradicionalmente de forma aislada respecto a su contexto más amplio. Para lo que se ha autodenominado arte en el siglo XIX, ha llegado el momento imperativo de preguntar acerca de su esencia y borrar sus reputadas fronteras. La remarcada y amplia crisis de la institución-Arte, que afecta a todo desde los objetos de arte a museos a la política del mercado del arte, ha significado que la presión para disolver la historia del arte en la cultura visual ha sido un proceso tanto interno como externo, surgido de los cambios producidos dentro del arte mismo y no únicamente como resultado de la importación de modelos culturales de otras disciplinas. Por ponerlo en términos sencillos, no puede haber vuelta atrás a la

diferenciación previa entre el objeto visual y el contexto porque el objeto de investigación ha dejado de definirse y de marcar sus límites en la historia del arte misma. Aquellos que sienten la tentación de coger una pistola cuando oyen el término «cultura visual» descubrirán que sólo son balas de fogeo. Sin embargo, aunque puede que el concepto antropológico de cultura visual sea impreciso e inadecuado en si mismo, claramente va a permanecer.

HISTORIA, UC BERKELEY.

## THOMAS DACOSTA KAUFMANN

Aunque la «cultura visual» tiene obviamente otros antecedentes, yo situaría los orígenes del concepto en el trabajo de Michael Baxandall y, más específicamente, en el año 1972. En aquel año Baxandall publicó *«Painting and Experience in Fifteenth Century Italy»* obra de gran influencia. En aquel momento, estaba enseñando en el instituto Warburg, y por lo tanto la conexión con Warburg que se sugiere en el cuestionario es pertinente. Un recordatorio: en la década de los 70, más de cuarenta años después del fallecimiento de Warburg, su instituto para la *Kulturwissenschaft* todavía funcionaba como un lugar para el estudio y la instrucción de la historia de la cultura. Estas tareas requerían obligatoriamente un enfoque que ahora se denomina interdisciplinario.

El aspecto interdisciplinario de este enfoque es obvio en el libro de Baxandall, puesto que *«Painting and Experience»* se refiere a la historia social, pero sugiere que no sea «vacuo» para la historia del arte. Aún más, en él, Baxandall introduce el concepto del «ojo de una época» y lo relaciona con aspectos más amplios de la cultura, de tal modo que parece estar elaborando sugerencias sobre la sincronía tanto como sobre la historia. Y esto también coincide con el enfoque más amplio de Warburg, que asimismo trató todo tipo de materiales contemporáneos procedentes de las culturas que estaba investigando.

Además, 1972 es el año en el que Svetlana Alpers, que también estaba involucrada en la diseminación de la noción de cultura visual, utilizó por primera vez (así lo creo) la expresión «nueva historia del arte» en papel impreso. El trabajo de Alpers se entrelaza con el de Baxandall de muchas formas distintas (resulta obvio, pues han escrito un libro

juntos sobre Tiépolo). Aunque Baxandall no utiliza la expresión «cultura visual» en *«Painting and Experience»* (según mis investigaciones) establece algunas de las bases para su uso en la nueva historia del arte y en el nuevo historicismo desarrollado en la Universidad de Berkeley en California, a las que tanto Alpers como Baxandall han estado unidos durante mucho tiempo (así como Stephen Greenblatt, su coeditor en la publicación del libro *«Representations»* y autor de la nueva celebridad del historicismo).

Baxandall tildó de «olla» a su libro sobre Italia. Aunque uno podría entender esta afirmación como una característica de auto-desaprobación y ausencia de confianza, o simplemente en la línea de su escritura a veces enrevesada, también está unida a su trabajo posterior que se convertiría en libro de estudio, *«The Limewood Sculptors of Renaissance Germany»* de 1980, un libro que estaba preparando mientras escribía *«Painting and Experience»*. Creo que Baxandall consideraría *«Limewood Sculptors»* un gran logro, pues incluye su aparato más completo que se anuncia como una contribución para la historia del arte. Mientras el «ojo de una época» es el tipo de término que utiliza Baxandall, ciertas locuciones, como su elección de la palabra «demótico» sugiere su aproximación a la cultura visual.

Las obras de Baxandall ofrecen parte del contexto inmediato para la obra de Alpers *«The Art of Describing»* de 1983. En este libro Alpers reconoce específicamente que ha adaptado el término «cultura visual» de Baxandall. Alpers también reconoce al Instituto Warburg como un hogar cuando está lejos de su hogar, y la importancia que tuvo E.H. Gombrich, su antiguo director. Su visión de la cultura visual también depende, según su opinión, de Riegl, por lo que el

nombre que se menciona en *October* es relevante también en este contexto. Independientemente de su relación con otros trabajos y otros pensadores, «*The Art of Describing*» es esencial para el debate sobre la cultura visual en la historia del arte, puesto que es en este libro donde Alpers emplea específicamente el término y lo desarrolla.

Aunque el concepto de cultura visual no se define explícitamente en su trabajo, ha tenido, quizá por ese motivo, un impacto inmenso. La influencia de Baxandall y la formulación de Alpers de la «cultura visual del norte» se encuentra de forma más obvia en el trabajo de sus antiguos alumnos, como Walter Melion, Celeste Brusati, y de una manera más complicada, de Joseph Leo Koerner. Sin embargo, la idea se ha convertido en algo muy recurrente; otros muchos escritores se ven relacionados con la misma fuente de inspiración. Incluso parece que la cultura visual se ha introducido en el mundo de los escritores (como W.J.T. Mitchell) quienes no habiendo sido totalmente conscientes de sus orígenes, lo ponen en uso de forma productiva. El concepto ha facilitado una forma de hablar de los fenómenos visuales que se ha manifestado atrayente tanto para los historiadores del arte interesados en relacionar objetos de forma más amplia a la sociedad y la cultura, como para los críticos e historiadores de otros campos.

Mientras el concepto de cultura visual ha demostrado ser sin duda alguna estimulante, existen algunos aspectos que necesitan una reflexión mayor, e incluso crítica.<sup>1</sup> Aunque se

1 No pretendo dar respuesta una vez más a las tesis específicas que Alpers y Baxandall han presentado y el precio que se puede haber pagado por las visiones que ellos nos han aportado. La primera la comenté debidamente

proclaman a veces estas ideas como nuevas, progresistas, o avanzadas en comparación con «la historia del arte tradicional» existen determinados aspectos de su supuesta innovación que pueden ser replanteados. El trabajo de los primeros académicos como Warburg o Riegl no sólo facilitó una nueva perspectiva para observar el arte, y un método nuevo de pensamiento, sino que también reclamó determinadas áreas del pasado para los académicos y para el público.<sup>2</sup> Contrariamente a otros enfoques más cercanos en el tiempo, como los propuestos por el feminismo, mucho de lo establecido por los cánones y las interpretaciones establecidas no han sido tratados en estos debates sobre cultura visual. (Esta observación es de aplicación tanto al arte holandés -la misma Alpers ha escrito sobre Rembrandt, y en «*The Art of Describing*» nos trae a la memoria al crítico del siglo XVIII Reynolds- y a la escultura alemana -donde Baxandall no sólo supera el canon establecido, sino que cita los puntos de vista de académicos como el nacionalista de comienzos del siglo XX Georg Dehio, por lo que este canon se justifica).

Por otro lado, las estrategias interpretativas que surgieron por medio de este nuevo trabajo no han producido siempre nuevos descubrimientos empíricos. De hecho, y esto parece una característica propia de los

junto con Anthony Grafton en «Holland without Huizinga», *Journal of Interdisciplinary History* (1986); la segunda, de una forma más extensa al presentar interpretaciones distintas y correctivas en mi reciente *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450 – 1800* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

2 Ver mi «What Is New about the `New Art History?», en *The Philosophy of the Visual Arts*, ed. Philip Alpers (New York: Oxford University Press, 1992).

trabajos más recientes, a menudo simplemente asumen los resultados de las investigaciones ajenas. Tal y como señaló Eberhard Koenig, en un artículo poco conocido sobre el *Limewood sculptors* de Baxandall, si los métodos son tan extraordinaria y totalmente nuevos que provocan una revisión del pensamiento sobre el arte, entonces el material básico sobre el que se construyen y que contemplan también deberían ser catalogados y tratados de forma diferente. Por lo tanto, ahora podrían reconsiderarse incluso los temas más supuestamente rudimentarios, y las preocupaciones ahora menospreciadas, como la atribución de las esculturas y la filiación estilística. Sin embargo, a menudo esto no ha sido así. Cuando alguno de los métodos de análisis propios de Baxandall se aplica a los trabajos que él utiliza para defender sus teorías, se pone en duda la autoría de un trabajo específico que ha aceptado de un académico previo, y por lo tanto alguna parte de su historia.

Este tipo de discrepancia entre la teoría y la práctica en el tratamiento de objetos de cultura visual parece sintomática de ciertos aspectos de la «nueva historia del arte» (que ahora ya no es tan nueva). Surgen demandas— que sin duda, también aparecerán en este trabajo —sobre la división entre las formas mayores y menores de la historia del arte, la primera apoyada en la teoría, la última tradicional o empírica. También este tipo de reclamación resulta ya vieja. Repite una distinción ya elaborada por los pensadores del siglo XVIII —se podría decir irónicamente, dado que la época de la Ilustración es un periodo que no estaba a favor de muchos de los que ahora plantean dichos argumentos— en la filosofía, lo que ahora se denomina teoría crítica, y erudición, siendo esta última necesaria aunque inferior. Esto se observa de forma explícita en los escritos de Hans

Sedlmayr, que también distinguió entre dos tipos de historia del arte, aunque en contra de algunos críticos más recientes, argumentaba expresamente que debían estar expresamente conectados entre sí. Gran parte de esta antigua tendencia de opinión se ha vuelto a poner de moda en el mundo angloparlante pero considero que fomenta una distinción insostenible.

También merece la pena tener en cuenta a Sedlmayr en el campo de la cultura visual. En primer lugar, no parece que sea accidental que Baxandall estudiara con él en Munich. El «análisis estructural» de Sedlmayr de la década de los 20 y los 30 parece, al igual que el trabajo de Otto Pächt, con quien Sedlmayr estaba estrechamente unido en aquel momento, un precursor del concepto de la cultura visual (Pächt es de hecho reconocido específicamente por Alpers). En una revisión de la «nueva historia del arte» americana en el último número de la revista polaca *Artium Questiones*, Mariusz Bryl propone el enfoque de Sedlmayr como una solución a algunos de los problemas actuales del debate, aunque, tal y como se sugiere aquí, no es del todo acertado decir que Sedlmayr está ausente en los orígenes del pensamiento reciente anglosajón.

Bryl presenta la «nueva historia del arte» en relación con las «guerras de la cultura», o con la política académica americana, como un concepto de tendencia izquierdista. Es habitual que se consideren los supuestos nuevos enfoques como políticamente progresistas. En este contexto, las tendencias del antihumanismo y la anti-ilustración asociadas a las generalidades corporativas de la cultura visual estarían unidas a Foucault, Adorno y Horkheimer. Ciertamente, aquellos que utilizan dichos términos han encontrado la «cultura visual» como un camino de liberalización del debate sobre el arte y de apertura a la sociedad y la cultura. Asimismo,

no creo que se consideren pertenecientes a la derecha política.

Sin embargo, me pregunto si esto no debería darnos que pensar la existencia de otra actitud antihumanista y de anti-Ilustración (así como antidemocrática) que pudiera asociarse a la derecha política. Este es el punto de vista del nacionalsocialismo, y más tarde (tal y como se planteó en *Verlust der Mitte*, ¡escrito en 1945 antes del final de la guerra!) del reaccionario antimodernista Sedlmayr. Sedlmayr ofrece un contexto totalmente distinto para la cultura visual que el que propone la tradición de Warburg, uno que representa una reformulación de algunos de los enfoques de Riegl: podemos leer las repetidas críticas de Gombrich sobre la escritura de Sedlmayr y sus seguidores sobre este tema. La cultura visual puede sugerir algunos de los conceptos de la *mentalité* visual. Sin embargo, quizá de forma menos clara, los ecos del *Volksgeist* me parecen correctos, incluso si no lo pretenden, en el debate sobre la cultura visual nacional.

Las preguntas que plantea la cultura visual son de difícil respuesta; hace tiempo que estoy comprometido con ellas (tanto en el pensamiento como en la escritura sobre Europa central): incluso cuando no estoy de acuerdo, agradezco el efecto estimulante que tienen.

ARTE Y ARQUEOLOGÍA, UNIVERSIDAD DE  
PRINCETON

SILVIA KOLBOWSKI

Una forma de responder a las preguntas sobre lo deseables que son los estudios visuales como metodología interpretativa y académica es observar la compleja metamorfosis de los objetos de estudio. Por un lado, parece que se ha propuesto el debate sobre la validez de dichas metodologías, puesto que corresponden en parte a lo que parecen ser los cambios inexorables en estos objetos. Independientemente de si uno apoya los cambios implícitos por una cultura de postdisciplinariedad o bien uno hace lo imposible para resistir dichos cambios, estos continuarán con un ritmo de aceleración progresiva. Lo que debería debatirse es la suposición progresista, común a algunos de los enfoques de esta metodología, de que la pérdida de los contornos de las fronteras siempre es *socialmente* progresista.

Cuando, por ejemplo persiste el regreso reiterado de ciertas prácticas estéticas regresivas, como siempre, el arte no puede reclamar o aspirar a ocupar una categoría autónoma. La erosión de esta categoría bien puede significar el fin del arte. Aunque el arte continuará circulando a través de los marcos del mercado de plusvalía, tendrá poco que ver con las transformaciones del arte en distintas contingencias (igual que el mercado de valores actual tiene poco que ver con el estado de la economía americana). ¿Sobrevivirá el deseo cultural por el arte a las tentativas artísticas e institucionales para camuflarlo bajo una diversidad de disciplinas? Quizá no. Pero ya llore su muerte o no, resulta crucial que los historiadores y los críticos culturales teoricen las condiciones que están modelando estos cambios. Hacer esto implicaría la comprensión de la historia *disciplinaria* del arte tanto como el difuso

marco de la práctica y las instituciones sociales que han actuado para extender los límites históricos del arte hasta su máximo. Cualquiera que sea la etiqueta que se aplique, cualquier metodología que no tenga en cuenta la especificidad de la historia del arte en sus diversas manifestaciones, o que no busque analizar los objetos y la práctica estética a través del prisma de la disciplina histórica, probablemente sucumba, en el mejor de los casos, a la superficialidad.

No puede saberse si la capacidad del arte -única aunque siempre contingente- para ocupar posiciones en la cultura frente a cualquier otra práctica se suplanta por una práctica híbrida *socialmente significativa*, o si los cambios anuncian la deflación desafortunada de los campos de conocimiento sociales actualmente irreconocibles. Las prácticas interpretativas y analíticas tendrán que transformarse según marquen estas cuestiones. Baste decir que sólo los «avances» en tecnología han hecho que resulte imposible mantener las fronteras entre categorías. Por ejemplo, las diferencias entre el arte y el comercio, y el discurso y los datos estadísticos en Internet, resultan insignificantes. ¿Es eso malo? Probablemente no lo sea para las mujeres artistas que siempre han tenido que doblegarse para acomodarse a las demandas de la persona artística, por lo unida que está a ciertas suposiciones masculinas e ideas de conveniencia.

Por otro lado, es posible decir que los estudios visuales o los cambios significativos en la práctica estética están «ayudando ... a producir sujetos para la nueva fase de capital globalizado». La película *Babe* puede estudiarse como una alegoría de esta situación. Una fábula sobre una granja idílica en la que los animales intentan transgredir los límites que la especie les marca, *Babe* es un gran éxito dentro del mercado de masas de

adultos y jóvenes, y que se superpone con algunos círculos intelectuales. Disfruté enormemente la primera vez que la vi. «Debería aceptar quién es y dar gracias por ello», dice el viejo patriarca, un perro ovejero, incapaz de entender las artimañas de los animales de la granja que intentan salvarse de acabar en la mesa de los humanos haciéndose útiles -la madrastra (un perro ovejero) del cerdito Babe le exige que desarrolle su don para el pastoreo y la protección de las ovejas; el pato intenta suplantar al gallo y cacarear al amanecer. Un cerdo es un perro; un pato es un gallo. Las ancestrales rivalidades entre especies desaparecen. ¡Es un mundo posterior al de las especies! Es una historia que se disfruta porque su tema trata de la inclusión en la cultura xenofóbica; pero la cuestión es si esta historia ha provocado tal pasión y afecto en una enorme audiencia porque es también una historia de supervivencia en un mundo donde los seres humanos son productos, y reinventarse es una respuesta necesaria y desesperada para minimizar ese hecho, así como sobre la explotación de la mano de obra barata. ¡Es un mundo posterior a los beneficios!

La reinención de la práctica estética, particularmente en su forma interdisciplinaria o postdisciplinaria que intentan hacer del arte algo «útil» deben ser analizados sin demasiada prisa por celebrarlo. Pero esto no significa que las antiguas categorías deban darse por válidas sin plantearse sus presunciones culturales. Sin minar algunos de los efectos de la postdisciplinarietà más socialmente progresistas, ¿podemos o deseamos entender el modelo «antropológico» de la práctica estética separado de *Babe*? ¿Y que metodologías exigirán esta empresa?



SILVIA LAVIN

Aunque a primera vista está enmarcado en la arquitectura, el desarrollo de los estudios de cultura visual sólo podría considerarse algo grato si su llegada fuera tardía. Desde la antigüedad la arquitectura ha afrontado dificultades para encontrar un lugar seguro en el discurso histórico y teórico sobre el arte (sin mencionar en un contexto más reciente de instituciones modernas de academia). Como en una prolongación que imita la clasificación clásica de las artes, que incluían la arquitectura dentro del status inferior de actividades mecánicas y poco liberales, la arquitectura continúa siendo auxiliar a aquellas disciplinas e instituciones que han adquirido un mayor status académico y cultural. Así pues, la arquitectura es como un alma perdida en los departamentos de la historia del arte, teoría arquitectónica a menudo ridiculizada por ser una práctica de los arquitectos en lugar de gente con credenciales intelectuales «adecuadas», y es frecuentemente sólo una nota a pie de página en debates más amplios sobre las artes, incluso aquellos organizados por publicaciones como *October*. Desde este punto de vista histórico, el marco interdisciplinario o incluso antidisciplinario de la cultura visual parecería aportar a la arquitectura un camino de nuevas posibilidades intelectuales y más allá de sus propias dificultades con cosas como lo vernáculo, lo comercial, y el día a día.

Sin embargo, en una segunda mirada enmarcada arquitectónicamente, el aislamiento de la imagen por la cultura visual como el nexo entre los distintos componentes de este campo de conocimiento parecería excluir una vez más a la arquitectura. Si abarcar totalmente las ambiciones de la cultura visual requiere, como su corolario, la restricción de la arquitectura a la economía

de la imagen, podríamos tener que aceptar la imagen sólo como contingente y como una imagen parcial en el mejor de los casos. De hecho, la dificultad de disciplinar la arquitectura según la lógica de lo visual se confirma por el hecho de que muchas de las recientes teorizaciones sobre la cultura visual incluyen únicamente un tratamiento superficial de la arquitectura. Esto no es accidental sino más bien un imperativo estructural, dado que las implicaciones de la arquitectura con lo expresado, con la imagen organizada a través de la estructura, lo material, y su uso, pone seriamente en duda las ambiciones generalistas de la cultura visual. De hecho, la exclusión de la arquitectura es el apoyo necesario y la fundamentación para una imagen incorpórea aunque viable.

La actual relación entre arquitectura y cultura visual pone al descubierto no un nuevo fenómeno sino uno antiguo. Las dificultades a las que se enfrentó la arquitectura en su momento sobre el lugar sin espacio que la historia y la teoría del arte le reservaban sencillamente los reafirma en la forma de un punto de vista inimaginable de la arquitectura en la cultura visual. Que estos asuntos aún no hayan sido resueltos puede explicarse por la práctica intelectual de la academia arquitectónica en las últimas décadas, generalmente inactiva y poco ambiciosa. Sin embargo, el actual encuentro entre la arquitectura y otras ramas de academia expone de forma más productiva el hecho de que aquellos que estaban más preocupados por las dudas que surgían de la cultura visual no eran historiadores arquitectónicos sino arquitectos que ejercían. Es en los trabajos de firmas como Diller y Scofidio que se encuentra el compromiso con la interdisciplinariedad multimedia, las transgresiones de las barreras convencionales que separan lo mayor de lo menor, y sobre todo la duda de la autonomía de la

arquitectura y su imagen respecto a su contexto histórico y material. La cultura visual y todo aquello que el término implicaría puede servirnos para describir no la condición general de lo visual o lo cultural sino más bien un giro determinado en la práctica artística reciente. Universalizar este desarrollo específico parecería no sólo mezclar la naturaleza de las contribuciones realizadas por los arquitectos, sino que se arriesga a transformar la historia del arte en una progresión teleológica que únicamente podría desembocar en esta transdisciplinariedad y esta conclusión visualmente hegemónica. Más aún, dada esta conclusión retrospectivamente proyectiva, desde un punto de vista institucional, la tendencia hacia la consolidación y la reestructuración que un número cada vez mayor de universidades y asociaciones sintió como algo necesario, misteriosamente transcurren en paralelo, lo cual hace que pudiera ser preferible mantener abiertas las puertas de otras alternativas y las particularidades de la especificidad material.

ARQUITECTURA, UCLA.

## HISTORIA DEL ARTE, CULTURA VISUAL Y LA UNIVERSIDAD

STEPHEN MELVILLE

Como pienso que las preguntas disciplina-rias realizadas están relacionadas con preguntas más amplias sobre la universidad me aventuro con una serie de comentarios a cada lado de las dos caras de la situación.

1. En una útil e importante revisión de la historia de la universidad moderna el fallecido Bill Readings hace una distinción entre la Universidad de la Razón, la Universidad de la Cultura y la Universidad de la Excelencia<sup>1</sup>. Un texto clave para la primera de estas es «*Conflict of the Faculties*» de Kant, una sorprendente característica de este texto es que mientras que la filosofía es la disciplina capaz de comprenderla y articularla el gobierno de la universidad se deposita en el Estado. Nuestro pasado más reciente es la Universidad de la Cultura, con su auto comprensión y gobierno establecidos en la representación de la cultura de forma equitativa, sobre todo la cultura literaria (de esta manera produce en lo que tendemos a pensar como los grandes directivos de la universidad). Esta valoración de la cultura va necesariamente acompañada de la aparición de la cultura en el sentido amplio como un objeto de estudio universitario (y por lo tanto la aparición de las ciencias sociales como un concomitante crucial de las humanidades). La Universidad de la Excelencia es el nombre que Reading da a la institución en la cual la mayoría de nosotros nos encontramos actualmente. Su auto comprensión y gobierno encuentran su centro algo cambiante en el nexo de las ciencias sociales, la administración y la educación (concebida como un ámbito de la universidad del cual

1 Ver Bill Readings, *The University in Ruins* (Cambridge: Harvard University Press, 1996).

algunas partes son como dobles sociales científicos de las humanidades existentes)<sup>2</sup>.

Sugiero que las preguntas tanto sobre como la historia del arte como los estudios de cultura visual que se localizan o pueden localizar con respecto a esta taxonomía son de un interés considerable. Claramente, la historia del arte no ha tenido ningún problema a la hora de encontrarse a sus anchas en la Universidad de la Cultura; dentro de la Universidad de la Excelencia su mayor reto institucional probablemente llegue de la mano de la educación artística y su reto intelectual más interesante de los estudios culturales. Al mismo tiempo, merece la pena mencionar que no es, por lo menos de forma potencial, contenido de forma total por los términos de la Universidad de la Cultura, y esto en por lo menos dos ámbitos. (1) Puesto que el término «arte» apunta una

<sup>2</sup> «Podemos ser interdisciplinarios en nombre de la «excelencia» ya que la excelencia únicamente conserva límites disciplinarios pre-existentes en la medida en que no hacen ninguna demanda sobre la totalidad del sistema y no suponen ningún obstáculo para su crecimiento e integración. El atractivo hacia la excelencia marca el hecho de que ya no haya ninguna Idea sobre la universidad o mejor dicho, que la Idea ahora ha perdido todo su contenido. La excelencia es no referencial, una unidad de valor totalmente interna al sistema que no marca nada más que el momento de auto reflexión de la tecnología. Todo lo que el sistema necesita es que la actividad tenga lugar y la noción vacía de excelencia no se refiere a otra cosa que no sea la relación óptima de input /output en temas de información.» (Readings, «Be Excellent: Culture, the State, and the Posthistorical University,» *Alphabet City* 3 [October 1993] ). Readings se inclina a ver *Bill and Ted's Excellent Adventures* como un texto clave aquí. Aunque admite que la habilidad de los héroes para distinguir y nombrar algunas cosas como «bogus» señala una importante diferencia de la universidad contemporánea.

inevitable referencia a la estética, tiene una oscura relación con la universidad de Kant, que tengo la tentación de describir de la siguiente forma: la estructura de la Universidad de la Razón refleja los dos dominios -el de la razón pura y práctica- afianzados por las dos primeras Críticas; la tercera Crítica afianza con éxito no dicho dominio sino únicamente una articulación de las primeras, y así aparece en la universidad de Kant como una relación entre las facultades sin encontrar ninguna facultad propia. Quizás merezca la pena preguntarse qué interés tiene la historia del arte como disciplina en este momento de juicio puro. (2) La historia del arte -ahora razonable y claramente distinguida de los estudios literarios institucionalizados- tiene un fundamento claramente Hegeliano, lo cual viene a decir que está fundamentado en un lugar donde hay un difícil equilibrio entre las demandas de la Razón y las de la Cultura. Lo cual también puede parecer un lugar cuyas demandas e intereses merezca la pena explorar.

Una pregunta obvia es cómo somos capaces de reaccionar ante los estudios culturales visuales en estos términos. Puede parecer que no tenga ninguna relación con la Universidad de la Razón de Reading sino que pertenezca de alguna forma al engranaje entre la Universidad de la Cultura y la de la Excelencia -quizás como última resistencia<sup>3</sup> de la anterior a esta última, quizás como una

<sup>3</sup> Creo que esto es cercano a la interpretación de Readings aunque a él no le preocupa la pregunta que yo me hago acerca de la enseñanza del arte y de una forma más explícita doy la alarma sobre las formas en que la resistencia y la apropiación se informan una a la otra llevando su argumentación sobre los estudios culturales (no únicamente confinado a lo visual) hacia la demanda que es continuo al movimiento globalizador de capital.

apropiación de la última de lo que queda de la anterior. Mi propia tendencia es ver la enseñanza del arte haciendo un trabajo de apropiación y los estudios culturales haciendo de resistencia y por ello la pregunta viene a ser cuál es la validez o pertinencia de dicha resistencia. Un tema estrechamente relacionado que puede ser útil a la hora de explorar relaciones entre las distintas nuevas historias del arte (incluyendo la historia social del arte) y los estudios de cultura visual sería hasta qué punto cada una se ha inclinado a hacerse cargo de una de las cargas de la «teoría» para recaer en una crítica o una parte de las ciencias sociales.

2. No tengo claro que los estudios de cultura visual sean, en cualquier sentido interesante, interdisciplinarios, ni que puedan hacer surgir nada que se considerara interdisciplinario de una forma interesante. Dicha incertidumbre obviamente depende del sentido bastante particular de lo disciplinario ya que está suficientemente claro que los estudios culturales, visuales y otros normalmente crean demandas interdepartamentales. Entenderlo implica una clara distinción entre (1) la objetividad que exige una ciencia, (2) la territorialidad de una profesión y (3) la peculiar exigencia disciplinaria de un objeto «formal» -digamos, a través de principios (Aristóteles) o hermenéuticamente (si ello puede servir como abreviatura para algo de interés lo menos desde Hegel hasta Derrida). Cada uno tiene su forma de imaginar la interdisciplinidad y los tres tienen distintos grados de aceptación en la actual auto-comprensión de la historia del arte. En términos de las cifras que generalmente se toman como fundacionales para la disciplina moderna me inclino a hacer una clara y aguda distinción entre el trabajo basado en alguna versión de (3) (Wölfflin, Riegel) y el basado en alguna versión de (1) (Panofsky seguro y quizás

también Warburg) y por lo tanto también me inclino a ver a Panofsky abriendo camino hacia la característica interdisciplinaria de los estudios de cultura visual de un modo que Wölfflin y Riegel no lo hicieron. Una forma de decir esto de forma breve sería decir que para la corriente científica (la Panofskiana) lo visual está presente y la cuestión de interdisciplinidad es más que nada una cuestión de método mientras que para la corriente «disciplinaria» lo visual («en sí mismo») es lo que debe ser afianzado por el trabajo de la disciplina y por lo tanto lo interdisciplinario está inscrito dentro de su objeto como el lugar o forma en el que, antes o después, se afianza únicamente a través de sus transgresiones simultáneas<sup>4</sup>. Aquí se imagina lo interdisciplinario como una dimensión doblada o encriptada de lo disciplinario y una consecuencia de su mucha objetividad -el que tenga un objeto o el que haya un objeto para ello. El llevar esta visión de la disciplinaridad a la cuestión de la universidad como una situación de juicio de nuevo, llevaría argumentos más allá del ámbito de estos comentarios y quizás más allá de mi actual comprensión.

HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DEL ESTADO DE OHIO

<sup>4</sup> Esto vendría a decir que a la historia del arte, construida como una disciplina en el sentido en que yo lo encuentro interesante, se le pide de forma repetida que «de prueba de su objeto» (La locución es característicamente Hegeliana).

## HELEN MOLESWORTH

Parece estar claro que vivimos en la cultura visual, inundada con una serie de imaginiería visual. La forma en que se puede dar cuenta de todo ello es la raíz de la ansiedad engendrada por la idea de la cultura visual como un campo académico. La historia del arte ha hecho del reino de lo visual su objeto y quizás sintamos que la disciplina corre el riesgo de ser eclipsada por esta nueva idea, o excluida de ella. También crea ansiedad la cultura visual porque sigue siendo un término amorfo y sin definir.

A mi parecer existen (por lo menos) dos problemas diferenciados. Uno es la relación de la cultura visual con el arte contemporáneo y su crítica y el otro es la formación académica. Una de las razones por las que la cultura visual es tan difícil de definir es su relación con el postmodernismo, un mundo que parece haber perdido el apoyo favorable de forma radical. Cuando era una estudiante el postmodernismo simbolizaba la introducción de la teoría continental en el discurso arte-histórico, el compromiso de la cultura de masas por el arte y la teoría críticos y un renovado sentido del arte como un lugar de crítica cultural. También simbolizaba la proliferación de compulsivas nuevas versiones de modernismo -desde luego para una historia del arte comprometida y audaz. Este es el legado que la cultura visual (¿en sí misma un concepto postmoderno?) quiere heredar. Es como si hubiésemos perdido la fe en el concepto de postmodernismo. Existe un aspecto de la cultura visual que desea volver a capturar el sentido que la energía postmodernista daba tanto a la historia del arte como a la crítica del arte.

Se podría sostener que el postmodernismo tuvo su producción, crítica y teoría más vital en el mundo del arte contemporáneo, desde

el primer uso del término por Leo Steinberg en relación a las serigrafías de Robert Rauschenberg en «Other Criteria» hasta la antología de Hal Foster *The Anti-Aesthetic*. Ambos ejemplos comparten una íntima relación con el arte contemporáneo de su momento respectivo y un perspicaz conocimiento de las narrativas históricas que hicieron esos momentos posibles. Parece ser que lo que falta actualmente en los debates sobre la cultura visual es la habilidad de pensar en el presente y lo histórico de forma simultánea, dialécticamente. Si la cultura visual es una manera puesta al día de hablar del postmodernismo entonces su carencia es un serio compromiso con el arte moderno. Aun así son los críticos los que han abandonado sus temas y no los artistas. (Esto se puede deber a que al no haber un grupo homogéneo de artistas o en la ausencia de una vanguardia definitiva, los críticos asumen que no hay intereses involucrados.) En breve, será el turno de los críticos para mover pieza. Demasiados de nosotros hemos dejado de escribir sobre arte contemporáneo, yéndonos hacia el terreno descontrolado de los estudios culturales o atrincherándonos de forma defensiva en el trabajo histórico. El resultado es doble: la falta de escritos informados artística e históricamente sobre los nuevos trabajos que suponen un reto y una plétora de escritos sobre arte realizados por personas que no son historiadores del arte.

La historia del arte tiene una serie de métodos válidos para pensar sobre los objetos de arte. Sin embargo, parece inevitable que la cultura visual vaya a abrir el campo de la historia del arte y que exija que otras manifestaciones de lo visual sean examinadas -publicidad, televisión, ordenadores, etc.. Debemos utilizar nuestros métodos sobre estos objetos y si no

funcionan entonces necesitamos modificar nuestra forma de tratar el tema en vez de reducir el objeto o simplemente no considerarlo importante. El que las metodologías de la historia del arte cambien con relación a la nueva serie de imaginaria visual no es ni bueno ni malo, ni debe causar ansiedad ni entusiasmo, es simplemente *necesario*. Será en este debate en el que se encuentre la crítica cultural comprometida.

El otro problema es la cultura visual en la escena académica. Podemos vivir en una cultura visual pero el establecimiento de un campo académico exige algunas pautas claves. Principalmente. ¿qué es lo que vamos a enseñar? Para algunos esta puede ser una cuestión tediosa y para otros lujosa (para quienes la pregunta sería dónde o si ellos se dedicarían a la enseñanza), pero debe ser tratada en este debate. Por ejemplo, ¿enseñarán los historiadores del arte Minimalismo? Los profesores de historia enseñan acerca de la Guerra de Vietnam y la gente de estudios culturales disertan acerca del éxito del rock and roll, la cultura joven y que haya un televisor en cada hogar. ¿Será el estudiante el que deba sintetizar el material o será parte del trabajo del instructor de cultura visual localizar las relaciones entre estos desarrollos históricos paralelos? ¿Podemos abrir las narrativas de la historia del arte no sólo a otros discursos (semiótica, psicoanálisis, postestructuralismo) sino también a otros objetos culturales (programas de televisión, artículos de uso domestico, como siempre política y acontecimientos históricos con significado global)? ¿Si nos preocupan las imágenes incorpóreas, sin tener en cuenta lo aburrida que sea la televisión, ¿por qué su atractivo parece no tener límites? Más importante aún, si nos preocupa la producción de sujetos para la nueva etapa de capital globalizado entonces necesitamos un

informe mejor de cómo funcionan estas imágenes incorpóreas. (Después de todo, ¿no podría ser Wölfflin, con su proyector con una lámpara de gas, parcialmente responsable?)

La historia del arte lleva consigo una larga historia de pillaje de sus herramientas de otras disciplinas pero también tiene el mal hábito de preocuparse sobre la autonomía de sus objetos de estudio. Una serie de metodologías compuestas pueden llegar a ser un peso sobre el arte de nuestro tiempo y las imágenes de los medios de comunicación que dominan nuestra cultura visual, porque cuando escribimos sobre arte contemporáneo ya estamos escribiendo sobre cultura visual. Esto se debe a dos razones. La primera es bastante sencilla: el arte es parte del fenómeno más amplio que es la cultura visual. Sin embargo, y más importante aún, el arte contemporáneo está formado por y en relación con los medios de comunicación, los ordenadores, la televisión, etc. El mejor arte contemporáneo ofrece el potencial para el compromiso con el concepto mismo de la cultura visual. Como historiadores del arte y críticos debemos permitir que estas disertaciones y prácticas conecten y perturben unas a las otras en *nuestro* trabajo; si no continuarán haciéndolo sin nosotros.

EDITORA DE DOCUMENTS

Retado por un lado por las filosofías lingüísticas que recalcan la forma en que el lenguaje traiciona las ideologías de los que lo utilizan en vez de permitirles acceso directo al mundo que les rodea, y por otro lado por teorías psicoanalíticas que enfatizaban la convencionalidad de la conciencia humana y el poder de las fuerzas irracionales en la constitución de la subjetividad humana, se ha llegado a ver la noción de la naturaleza humana como un concepto cuya validez es históricamente relativa. Igual que la noción del sujeto humanista como ser capaz tanto de conocerse a sí mismo como el mundo que lo rodea, ha demostrado ser históricamente determinado, es el momento de reconocer que la historia del arte, una disciplina cuya principal premisa es que el valor estético es una respuesta humana universal, también pertenece al pasado.

Confrontada con el reto de su razón disciplinaria la historia del arte se ha acomodado a las nuevas circunstancias sin traicionar su lealtad a sus suposiciones tradicionales. Lejos de elegir entre continuar con su negocio de la misma forma o transformarse en la luz de la teoría postestructuralista, la historia del arte ha jugado en terreno seguro. Por lo tanto la crisis en la que se encuentra la historia del arte está en gran medida en la visión del observador.<sup>1</sup>

1 Ver «The Crisis in the Discipline» número especial del *Art Journal* 42 (1982), ed. Henri Zerner; *The New Art History*, ed. A. L. Rees y Frances Borzello (London: Camden Press, 1986); «Essays Towards a New History», número especial de *Critical Inquiry* 15 (1989), ed. W. J. T. Mitchell; y Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989).

De alguna forma la disciplina consigue producir monografías, catálogos de exposiciones, etc., que están basados en la noción de objetividad cuya base es el sujeto humanista así como una interpretación histórica que reconoce el papel activo de la subjetividad de dar forma a la producción de narrativas históricas. Comprende metodologías ya establecidas, como análisis estilísticos e iconografía, así como enfoques como el feminismo, estudios gays y lesbianos y estudios postcoloniales que dependen de la noción posthumanista de la subjetividad. Es suficientemente paradójico que estas contradicciones ahora vayan unas al lado de las otras aunque no siempre sea un contacto cómodo.

¿Qué le ocurriría a la historia del arte si como respuesta a los retos de los estudios visuales abandonase su sometimiento a la creencia de que el valor estético depende de una respuesta humana universal y que esta respuesta puede ser mejor calibrada según la respuesta de los miembros de la comunidad culturalmente más sofisticados? Parece haber al menos dos caminos abiertos y los dos son mejor descritos bajo la rúbrica de los estudios visuales que la de la historia del arte. Primero, la disciplina podría mostrar interés por el estudio de todas las imágenes. Podría estudiar la capacidad de producción de imágenes de las culturas humanas en todas sus manifestaciones. Con este modelo, los estudios visuales prestarían atención a todas las culturas que produjesen imágenes, tanto pasadas como presentes. Estudiaría las imágenes digitales y electrónicas junto con tiras de comic y anuncios sin hacer distinciones cualitativas entre ellos. Este concepto de la disciplina prevé una amplia empresa, una tan sumamente grande que será difícil discernir su agenda intelectual, social o pedagógica. Cada rama del

aprendizaje tendrá sus propios paradigmas de significado-producción pero las ramas mismas serán indiferentes a lo que ocurre en las otras. En dichas circunstancias, será difícil diferenciar los principios según los cuales las actividades de los distintos ámbitos pueden ser jerarquizadas, organizadas o incluso institucionalizadas. ¿Por qué las fotografías sacadas con un microscopio de electrones se pueden considerar como más o menos interesantes (valiosas) que las imágenes producidas en tests Rorschach?

De manera alternativa, y más aconsejable, la disciplina puede estar interesada en todas las imágenes que han sido o son propuestas como un valor cultural distinguido. Dicho modelo respetaría la tradición por la cual se fundó la disciplina, es decir que a ciertos objetos se les ha dado y se les da un especial significado cultural pero rechazan aceptar el corolario de que la experiencia estética deriva de la respuesta universal. Dicho concepto de la estética claramente involucra una redefinición de su ámbito intelectual y función social. Dicho brevemente, el concepto de los estudios visuales como el estudio de imágenes identificadas con valor cultural debe re-articular la idea de la estética como algo concreto, específico y local más que indefinible, inefable y universal.

Considerando que la definición del concepto de estética de la Ilustración lo convertía en una especie de sublime agujero negro intelectual, un término con el cual se puede evocar aquello que va más allá de la articulación porque es supuestamente accesible y obvio para todos, me gustaría definirlo como un término que sólo adquiere significado de acuerdo con las circunstancias culturales e históricas en el que gana articulación. Mas que ser un concepto que se considera como parte de la experiencia de todos los seres humanos en todos los tiempos y lugares el término se hace

culturalmente específico. Utilizado de esta forma, la estética se convierte en una forma en que la tradición Occidental puede reconocer los límites circunscritos entre los cuales sus tentativas para crear significado tienen y están de actualidad. Desde este punto de vista, la estética responderá a distintas clases, géneros, razas y nacionalidades. En una época que ha visto una proliferación de identidades construidas, cada búsqueda para preguntarse la forma en que el concepto de cultura visual se ha naturalizado al apoyar la jerarquía social, la estética se convierte en una parte integral de la aserción de diferencia, el registro de la no voluntad a someterse a los mitos de universalidad e homogeneidad del que depende el uso efectivo del poder colonial.<sup>2</sup>

Una de las consecuencias de lo que se podría llamar una noción motivada de la estética es que el foco de la atención disciplinaria de los estudios visuales no dependería más del medio en que el trabajo se había creado. Hoy en día, la historia del arte consigue dar la espalda al estudio del cine, la televisión, las tiras cómicas, la publicidad, etc. Todos estos medios de comunicación se pueden incluir en el campo de los estudios visuales ya que se interesan por la forma en que las imágenes manifiestan valor cultural. Por supuesto, está claro que

2 Para tratar el rol de la construcción-subjetividad en el discurso político contemporáneo ver Gayatri Spivak, «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography», en *Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen, 1987); Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990); Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature, and Difference* (New York: Routledge, 1989); Anthony Appiah, «African Identities», *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture* (New York: Oxford University Press, 1992), pp.173 – 80.



los estudios visuales no podrán prestar atención a todos con la misma intensidad. Lo mismo que con la historia del arte tradicional el estudio de distintas formas de arte y del arte de distintas zonas geográficas dependía de la jerarquía de intereses sociales de manera que, por ejemplo, únicamente esos objetos con valores estéticos reconocidos por la elite eran considerados dignos de estudio, en los estudios visuales habrá una lucha continuada por captar la atención que tendrá como resultado el reconocimiento de ciertas formas de producción visual y el rechazo de otras.

Finalmente, el hecho de que sea imposible definir una experiencia estética con alguna esperanza de validez universal, el hecho de que las opiniones estén tan divididas, garantiza que nunca será posible ser preciso sobre los límites disciplinarios del estudio de imágenes. Lo que se considera central para el estudio de la cultura visual en un momento dado puede no ser incluido en otro. El contenido de estos estudios dependerá del éxito de los elementos constituyentes que compitan. A diferencia de la historia del arte, cuyos parámetros disciplinarios se han fosilizado por su fidelidad a una noción ahistórica y por lo tanto «natural» de los valores culturales, los estudios visuales pueden comprometerse en un diálogo inacabable con las fuerzas sociales que persiguen privilegiar un concepto de lo valioso sobre otro. Al animar la estética, haciéndola una piedra angular de su enfoque disciplinario, los estudios visuales aseguran su continua capacidad para el cambio.

HISTORIA DEL ARTE, BARNARD COLLEGE,  
UNIVERSIDAD DE COLUMBIA

#### PARADOJAS DE LO VISUAL

D.N. RODOWICK

Existen dos opiniones diferenciadas aunque interrelacionadas hiladas a través del cuestionario de *October*. Por un lado, cada respuesta reconoce la aparición de una nueva área de estudio -los estudios visuales- como un hecho. Por otro lado, a pesar de las variadas respuestas -positivas, negativas o ambivalentes- cada uno asume que esta aparición requiere una crítica concomitante de nociones vigentes por largo tiempo sobre disciplinaridad en el arte y la historia del arte.

Yo también mantengo esta posición. Sin embargo, encuentro más productivo considerar la visualidad como un concepto paradójico. A este respecto, la crítica de disciplinaridad incluida en la aparición de estudios visuales, sin tener en cuenta como se defina, está basada en dos series de preguntas divergentes que pueden, actualmente, ser bastante productivas en su circularidad. Estas preguntas se pueden resumir de la siguiente forma:

¿Se están disolviendo las viejas disciplinas por su fracaso al conceptualizar nuevos fenómenos? Así los estudios visuales reconocen la visualidad cada vez mayor de la cultura contemporánea o el siempre discutido poder y actualidad de lo visual conducidos por la aparición de los llamados nuevos medios -las artes electrónicas y digitales interactivas.

¿O está la disciplinaridad bajo sospecha por una presión crítica y filosófica interna? Las disciplinas persiguen crear imperios intelectuales y mantener sus límites al defender la propia identidad de los objetos -pintura, literatura, música, arquitectura, cine- y los conocimientos que se adhieren a ellas. Tanto Derrida como Foucault realizan poderosas críticas de un fundamentalismo que produce

regímenes de conocimiento basados en la auto-identidad y que suponían la coherencia interna de autores, conceptos (señal, sistema, sujeto, el inconsciente, la imagen), o campos (historia, filosofía, ciencia, arte). También defenderé que los nuevos medios «figurativos» están incómodos en las categorías estéticas de auto identidad y así pueden inspirar una crítica de las disciplinas persiguiendo tomarlas como objetos.

También están en juego poderosas fuerzas políticas y económicas. La mayor escasez de recursos disponibles para las universidades significa que menos profesorado está impartiendo más clases y, consecuentemente, se les pide que se especialicen menos e improvisen más en las nuevas áreas. Hay un lado oscuro de la interdisciplina: los decanos y directores de colegios universitarios pueden alentar el crecimiento de áreas como los estudios visuales para así reducir y reasignar recursos y también reducir el tamaño y poder de los departamentos.

Sin lugar a dudas, todos estos factores son relevantes para el momento actual. Por ello comienzo con una advertencia. Muchos de los pensadores y administradores más innovadores caminan sobre la cuerda floja. Lo interdisciplinario aparece de forma más contundente donde las estructuras institucionales y las posiciones filosóficas fluyen. En los años sesenta y principios de los setenta las fuerzas institucionales propiciaban programas innovadores como los estudios de mujeres, estudios de cine, y estudios africanos en una época de expansión económica. Hoy en día las innovaciones interdisciplinarias en cambio están motivadas por la cada vez mayor escasez de recursos. La primera paradoja de los estudios visuales bien podría ser que la interdisciplina creativa creó incertidumbre sobre la escasez.

Este tema rondará a todo tipo de programas interdisciplinarios durante algún tiempo. No obstante, quiero dejar a un lado la advertencia histórica y profundizar en las paradojas filosóficas que surgen de la idea de los estudios visuales. En la Universidad de Rochester se ofrece un Doctorado en estudios Visuales y Culturales. Nuestro programa, como muchos otros, se mantiene unido a través de un consenso basado en reconocer puntos en común entre los medios visuales -pintura, escultura, fotografía, cine, video y nuevos medios de comunicación- y las teorías críticas que los acompañan.

¿Pero que ocurriría si abandonamos nuestra noción de «sentido común» de lo visual? ¿Qué pasa si ya no le concedemos coherencia interna al concepto de visualidad al someterlo a una crítica filosófica y genealógica?

Derrida, entre otros, ha mostrado que la auto identidad de un concepto sólo puede ser aseverada y mantenida a través de una lógica de oposición y jerarquía. La supuesta coherencia de la visualidad es producto de una larga tradición filosófica de dividir la forma discursiva de las artes visuales. En su *Laoconte*, Lessing codificaba la distinción conceptual entre lo visual y lo poético o literario. La vigencia de esta distinción, ampliamente sostenida desde el siglo XVIII, continua imbatible a pesar de la fuerza de varios retos artísticos y filosóficos. Él argumentaba que ningún juicio era válido sin señalar claramente los límites entre las artes basadas en sucesión y las basadas en la simultaneidad. En otras palabras, Lessing abogaba por una estricta división entre las artes temporales y las espaciales. A partir de este momento, la definición filosófica de lo estético se convierte en un tema de diferenciación de medios a través de criterios de auto identidad y después los ordena en

jerarquías de valor. A través de Kant, Hegel y demás, las artes más temporales e inmateriales como la poesía lírica se clasificaban en lo más alto ya que se suponían que eran las más espirituales, es decir, se correspondían de forma más próxima a la inmaterialidad y temporalidad de pensamiento. Esto es un prejuicio logocéntrico ya que en el caso de la poesía impresa de ninguna forma se devaluó la equivalencia del discurso y el pensamiento. Ni exigió que el «texto» fuese tratado como un fenómeno espacial o figurativo. Recíprocamente, las artes con más material y abrumadas de gravedad se clasifican más abajo en el esquema. La simultaneidad como una expresión «espacial» implica que el grosor de la materia -pigmentos, tierra, piedra, cuerpos, resiste y ralentiza tanto la expresión como el pensamiento. La idea de lo estético en la filosofía de los siglos XVIII y XIX suponía una diferencia entre la percepción y el pensamiento en relación con la materia o sustancia. Pensar -el «juego de ideas» según Kant- se ralentiza y complica si lo expresa la mano y lo absorbe el ojo. Pero se eleva de forma ingrátida si lo libera el aliento para entrar en el oído. También juega en dos direcciones la idea de referencia o designación. Las artes espaciales o visuales arrebatan percepciones de la materia y de la misma manera tienden a ser valoradas (o devaluadas) por su parecido con los objetos físicos o acontecimientos que los inspiraron. Las artes lingüísticas o temporales extraen su valor de la abstracción e inmaterialidad que comparten con la actividad pura del espíritu y el pensamiento.

Por lo menos desde finales del siglo XVII y a partir de ahí la idea de lo estético ha contado con una oposición entre la lingüística y las artes plásticas. La visualidad o artes visuales se definen aquí como una aceleración del pensamiento en materia,

agradable si no finalmente deseable. Esto es lo que la simultaneidad viene a significar para alguien como Lessing y la tradición filosófica que le acompaña. Una señal se adhiere de forma espacial y entonces se convierte en una señal «visual», únicamente en virtud de las cualidades en bruto y rebeldes de una materia de la cual se tiene que arrebatar el sentido con tanta fuerza como una artesanía. El artista visual trabaja como un obrero pero el poeta vuela.

Entre los «nuevos» medios, la aparición del cine, ahora con cien años de antigüedad, confundía este esquema filosófico aunque no lo desplazara con éxito. En las mentes de la mayoría el cine permanece como un medio «visual». La mayoría de las veces el cine defiende su valor estético al encuadrarse con las demás artes visuales y defender su propia identidad como un medio de producción de imágenes. Aún así la gran paradoja del cine, con respecto a las categorías conceptuales de la estética de los siglos XVIII y XIX, es que es tanto temporal e «inmaterial» como un medio espacial. La naturaleza híbrida de la expresión cinematográfica -que combina imágenes fotográficas en movimiento, sonidos y música así como discurso y escritura- ha inspirado igualmente a los defensores y detractores del cine. Para los defensores del cine, especialmente en los años 1910 y 1920, el cine representaba una gran síntesis hegeliana -el apogeo de las artes. De forma alternativa, desde el punto de vista más conservador el cine nunca puede ser un arte precisamente porque es un medio mestizo que nunca se encontrará cómodo dentro de la historia filosófica de lo estético. Estos problemas se exacerban con la aparición y proliferación de los medios digitales. Las artes digitales además confunden los conceptos de la estética ya que no tiene sustancia y por lo tanto no se identifican como objetos fácilmente. La base de toda

«representación» es la virtualidad: las abstracciones matemáticas que dan todas las señales como equivalentes sin tener en cuenta su medio de salida.

Como concepto, la visualidad es un espacio habitado por la paradoja. Lo que más me interesa sobre los estudios visuales contemporáneos no deriva ni de la supuesta diferenciación de los medios ni de las etnografías culturales de los espectadores. De hecho, el constante reto que quiero proponer a los estudios visuales y culturales está relacionado con un problema filosófico: la invención y crítica de conceptos que surgen de forma implícita en la aparición histórica de los nuevos medios. Para mí, los nuevos medios inspiran estudios visuales a través de una confrontación filosófica implícita. El cine y las artes electrónicas son producto de conceptos que no son reconocidos por el sistema de la estética, ni deberían serlo; en este sentido, están *adelantados* a la filosofía.

Por lo tanto, para mí, los estudios visuales inician la deconstrucción de los conceptos de la visualidad y la discursividad así como de la tradición filosófica de la cual derivan. Este posicionamiento requiere tanto una crítica genealógica de la estética como una investigación positiva de los conceptos inventados o sugeridos por nuevos medios que yo de manera informal he designado con las señales de «lo figurativo» y «cultura audiovisual».<sup>1</sup> Nuestra era no es ya una de

imágenes y señales. Sino que se define como un simulacro en el sentido que Deleuze le da al término: series paradójicas donde los conceptos de modelo y copia, lo Mismo y el Uno, lo Idéntico y lo Similar, no se reconcilian de forma fácil ni se reducen por principios de unidad y auto-igualdad.

ESTUDIOS VISUALES Y CULTURALES, UNIVERSIDAD DE ROCHESTER

<sup>1</sup> He esbozado un enfoque a la genealogía de lo estético en mi ensayo sobre la interpretación de Kant de Derrida, «Impure Mimesis, or the Ends of the Aesthetic», in *Deconstruction and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture*, ed. Peter Brūñete and David Wills (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 96 – 117. Mis investigaciones filosóficas sobre las paradojas que surgieron del concepto de lo figurativo aparecen

en «Reading the Figural», *Camera Obscura* 24 (1991), p. 11 – 44 y «Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge», *New Literary History* 26 (1995), p. 111 – 21.

LA TAREA PARADÓJICA...

(SEIS PENSAMIENTOS)

GEOFF WAITE

1. *Lo Ausente Nuevo*. La paradójica tarea de los intelectuales (los cuales nunca pueden volver a creer que hacen historia, menos aún por nosotros mismos) no es la de «pensar en el hecho logrado». Es más bien la de pensar (como Althusser lee a Machiavello) «el hecho que ha de ser consumado, lo que Gramsci llamaba el «tener que ser» ... ser fundado ... y en condiciones extraordinarias, ya que estas son las condiciones de la ausencia de cualquier forma política adecuada para la producción de este resultado»<sup>1</sup>. ¿Qué hecho tiene que ser representado y qué resultado? Una suculenta reformulación de esta perenne (parte transitiva, parte intransitiva) paradoja que hoy llega a ser «Pensar lo nuevo en ausencia total de sus condiciones»<sup>2</sup>. ¿Cómo podremos nosotros, los académicos intelectuales, pensar en algo nuevo -o sólo realmente diferente- sobre los estudios visuales (nuestro sujeto) o la cultura visual (nuestro objeto)? ¿Cómo se podría definir cada término? ¿Y hasta qué punto haríamos dichas preguntas, dada la posible, sino probable, ausencia de formas sociopolíticas eficaces, convenientes a la producción de cualquier resultado realmente radical de este deseo de pensar o hacer algo nuevo? ¿Y todo esto en una época donde la visión y la visualidad (y su condición previa: la visibilidad), aún cuando parecen hegemónicas en la época posliteraria, están siendo remplazadas de forma rápida (una vez más

1 Louis Althusser, «Machiavelli's Solitude» (1977), traducción Ben Brewster, *Economy and Society* 17, nº4 (Noviembre 1988), p. 472 – 73.

2 Antonio Negri, «Notes on the Evolution of the Thought of the Later Althusser», in *Postmodern*

tecnológicamente (si no también conceptualmente) por una «visión invisible»<sup>3</sup>

2. *Contra la Interdisciplinariedad*. Todavía es un error, en esta condición, pensar que cualquier campo disciplinario o interdisciplinario (o, mutatis mutandis, cualquier inter-medio de comunicación o intercultural) debe responder *a priori* y *necesariamente* a todas las actuales presiones contingentes históricas, sean intestinales o externas, reales o imaginarias. Cualquiera que sea su procedencia y forma es obviamente necesario *reaccionar* ante las presiones. Pero la reacción nunca es suficiente. De cualquier disciplina o interdisciplina que merezca ese nombre (disciplina: la *actividad* de formar y enseñar que necesariamente es informada por lo aleatorio y por la violencia -opuesta a la *doctrina*, la *cosa* con la que se debe formar y pensar, que intenta expulsar lo aleatorio y disfrazar la violencia óptica, y que de esta forma puede hacerse violenta de manera ontológica e invulnerable) se exige de forma añadida un *activo*, interrogación continuada de la auto definición, responsabilidad social, metodología y bases filosóficas y teóricas propias. (Lo cual no quiere decir, sin embargo, que se deban permitir unas bases permanentemente revolucionarias que adopten la forma de lo abyecto, auto-legitimando eternamente mirarse fijamente el ombligo o las estrellas). Los problemas que rodean e informan a dichas bases son comparativamente perennes y transhistóricas, hasta universales. Además, es una realidad bien conocida pero que muchas veces se olvida que el intento de identificar nuevas tendencias «ahí fuera» de forma ostensible es además una representación o creación de

3 Paul Virilio, *The Vision Machine* (1988), traducción Julie Rose (Bloomington: Indiana University Press, 1994), p.73.

esas mismas tendencias «ahí dentro». «Localizar» las tendencias y luego responder a ellas es por lo tanto una forma encubierta de «predicción». Y, tal y como apuntó Gramsci, «Cualquiera que haga una predicción tiene de hecho un «programa» por cuya victoria está trabajando y su predicción es precisamente un elemento que contribuye a esta victoria»<sup>4</sup>. Dicho con otras palabras, debemos asumir una responsabilidad teórica, metodológica e ideológica, a menudo abrumadora, de todas nuestras respuestas más o menos reactivas, más o menos activas a las presiones que residen en el emplazamiento, la crítica y la creación de disciplinas o interdisciplinas. Rechazo el deseo de contaminar tendencias únicamente para perder conocimiento de a qué están sirviendo realmente, incluyendo a aquellas que inevitablemente exceden los límites de lo disciplinario e interdisciplinario. Y particularmente lamento la reciente reacción violenta y repentina, disponiendo lo torpe a través de las ciencias humanas y sociales contra la precisión filosófica y teórica y la habilidad para dibujar líneas de demarcación dentro y contra el pluralismo débil y carente de sentido. Esto indudablemente se puede aplicar tanto a las presiones varias que existen en contra, como a los intentos *meramente* interdisciplinarios para definir o practicar, digamos, los estudios visuales y la cultura visual.

3. *Lo real*. Con respecto a la llamada común de hoy en día para cambiar de las disciplinas al trabajo interdisciplinario -alrededor de «mesas redondas» reales y conceptuales - hay muy poco que pueda añadir al comentario hecho por Althusser: «La práctica de «mesas

<sup>4</sup> *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. Y traducción Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), p. 171.

redondas» va necesariamente acompañada por una ideología de las virtudes de la interdisciplinariedad, de lo cual es el contrapunto y la masa. Esta ideología está incluida en una fórmula: cuando uno no sabe lo que el mundo no sabe es suficiente con congregarse a todos los ignorantes»<sup>5</sup>. El huésped no invitado «que de forma silenciosa habita la «conciencia» de todos estos especialistas» es «ideología teórica común», y «cuando se reúnen habla en voz alta -a través de sus voces»<sup>6</sup>. «Muy concretamente, la interdisciplinariedad es de forma habitual el eslogan y la práctica de la ideología espontánea de los especialistas: oscilando entre un vago espiritismo y el positivismo tecnocrático»<sup>7</sup>. En términos menos insultantes (para *todos* nosotros) aunque necesariamente negativos, nuestro propio cambio evidente hacia el trabajo *interdisciplinario* es en demasiadas ocasiones no más que un encubrimiento del hecho ideológico de que no sabemos ni lo que es una disciplina ni cuáles son los resultados sociales y cómo deberían concretarse los presupuestos *inter-, intra-, y extra-*disciplinarios. La masa social siempre está ya más informada de lo que está cualquier disciplina o interdisciplina por aquello que *excede* a la expectativa y el control. (Como apuntó Bataille, el exceso excede a la filosofía; y como definitivamente apuntó Lenin, las revoluciones son siempre menos predecibles e indómitas de lo que nunca se puede prever o controlar. Ni siquiera se tendría que decir que no estoy argumentan-

<sup>5</sup> Althusser, «Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists» (1967), en *Philosophy and the Spontaneous Philosophy of the Scientists & Other Essays*, editado con una introducción por Gregory Elliot, traducción Ben Brewster et al. (London: Verso, 1990), p.97

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

do en contra del trabajo disciplinario o interdisciplinario en otros términos, o por principio sino que estoy argumentando en contra de las muy comunes, auto satisfactorias y contraproducentes suposiciones de que conocemos a priori lo que *son* las disciplinas o interdisciplinas, y por qué incluso nos molestamos en *bacerlas*, salvo por razones arribistas. Para abreviar, el eslogan de la interdisciplinidad es ideológico en el sentido de Althusser, es decir «falso en lo que afirma designar pero al mismo tiempo un síntoma de una realidad distinta a aquello que designa de forma explícita»<sup>8</sup>. Esta otra realidad puede ser lo Real para Lacan; para Althusser (el filósofo neo-spinozista y «especialista de la totalidad»)<sup>9</sup> esta realidad es «el Todo»: y para Althusser (el comunista) es «condiciones de vida» y «modos de producción» globales -en la dura o seductora luz de la cual la visión, la visualidad y la visibilidad son importantes modalidades claramente determinadas de un problema *básico* entre otras modalidades.

4. *Ningún Objeto*. Como una persona que se auto define como un comunista intelectual, todavía trabajando -más o menos- en la tradición filosófica y política Althusseriana y por lo tanto spinozista (que acarrea, en parte, intentar negociar el irreducible vacío entre comunismo y filosofía), debo decir que - como todas las demás «ciencias humanas» (con posibles excepciones como el psicoanálisis y la lingüística Lacaniana, que por esta razón puede que no sean ciencias humanas) y a diferencia de todas las ciencias naturales propiamente dichas - la cultura visual y los estudios visuales *no tienen ningún objeto*. Y por lo tanto tampoco ningún *objetivo* real. Si las ciencias humanas no se pueden comprometer a las

correspondientes definiciones de verdad de las ciencias naturales, entonces deben por lo menos comprometerse al criterio de coherencia. A este respecto, tiene un parecido con la teología, que, como mostró Kant, es una «ciencia» (en el sentido de modos sistemáticos de estudio, si no otros modos) «sin un objeto»<sup>10</sup>. En cambio, como la filosofía, los estudios visuales y la cultura visual debe esforzarse para *producir* un objeto apropiado para ellos mismos, las propiedades que entonces puede que estudien -y las objetivas represiones a las cuales entonces también tendrían que someterse. Por consiguiente, los estudios visuales y la cultura visual requerirían aquello que pueden *pensar* que tienen pero que es sin embargo aquello de lo que *carecen*, esto es, unas bases filosóficas y teóricas convincentes y eficaces. Así es que «las filosofías y las categorías filosóficas «aprovechadas» de esta manera por las ciencias humanas son utilizadas por ellas prácticamente como un sustituto ideológico para la base teórica de la cual carecen»<sup>11</sup> (Althusser). Como contraposición, el sujeto y objeto de la filosofía es «crear conceptos que siempre sean nuevos» (Deleuze)<sup>12</sup>, para «producir «objetos» teóricos sin ningún complemento «en lo real» (si lo prefieres, una ficción particularmente inflexible y particularmente eficaz)» (Balibar parafraseando a Althusser)<sup>13</sup>. Y esto es lo que los estudios visuales y la cultura visual no han hecho por la sencilla razón de que, al faltarles un objeto, no lo pueden hacer -o por lo menos no pueden dejar de oscilar, adelante y atrás, entre el espiritualismo y el positivismo,

10 Ibid., p. 89.

11 Ibid., p. 91.

12 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *GAT Is Philosophy?* (1991), traducción Hugh Tomlinson y Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994, p.5.

8 Ibid., p. 79.

9 Ibid., p. 80.

surfeando despreocupadamente las mareas de la moda, altas y bajas.

5. *Ninguna Historia*. En este, *nuestro* chiaroscuro, aparentes cambios de paradigma o rotura epistemológica, aparentes evoluciones o revoluciones en cosas visuales, se descubren a sí mismas por ser únicamente eso: *aparentes*. Ocurre lo mismo con lo que aparentemente es el problema más urgente a mano en *October*, esto es, el debate sobre si la cultura visual y/o los estudios visuales se han movido y/o si deberían moverse de un modelo basado en «el arte en contexto» o «nueva historia del arte» a un modelo basado en «la antropología». ¿Podría ser esto un no-tema? Por la simple razón de que la misma crítica filosófica de una se puede aplicar a la otra, en la medida en que ninguna tenga en cuenta el Todo del cual es un modo *inter alia inter pares* y ninguna deje claro su base filosófica, o la falta de ella, y en la medida en que ambas estén basadas en la fidelidad no demarcada a la «interdisciplinidad», y ambas se afirmen en al menos dos suposiciones bicondicionales, fundamentalmente falsas y peligrosas que fueron definitivamente destruidas por Spinoza: humanismo e historicismo. Ya que estas no son únicamente pecados gemelos contra Dios y la naturaleza (*Deus sive Natura*) -acusando al anterior de existir y convirtiendo al último en un pozo negro letal- sino también un doble crimen contra la humanidad. Lo que en «la nueva historia del arte» pasaba como «historia» (*historia*) era más o menos lo que ahora pasa por «hombre» (*anthropos*) en la nueva «antropología» o en la inevitablemente nacionalista «etnografía» (*ethnos*) del arte. En una hábil paráfrasis de

13 Étienne Balibar, «Althusser's Object» (1991), traducción Margaret Cohen y Bruce Robbins, *Social Text* 39 (Verano 1994, p. 157.

Althusser y Macherey, «La suprema originalidad de Spinoza consiste en haber rechazado la noción de que el individuo [o la historia] es la expresión de una sustancia más primaria, la cual debe ser necesariamente reducida para ser inteligible». Para Spinoza, la vieja pregunta filosófica sobre la relación del todo a sus partes y de la unidad en relación con sus diversidades dejan de ser problemas: la unidad de la sustancia es sus diversidades, la sustancia no tiene existencia fuera de la diversidad sin límite de una infinidad de atributos<sup>14</sup>. Y como Gramsci solía decir, también es así que nuestros «debates» actuales acerca de la cultura visual y los estudios visuales sólo ejemplifiquen el cruel mecanismo con que «las cuestiones políticas se disfrazan de culturales, y como tales se hacen insolubles»<sup>15</sup>. En su pura falta de base filosófica, si no por otras razones, podríamos decir que como la ideología misma, la cultura visual y los estudios visuales *no tienen historia* (si no hay objeto no hay historia) -y a partir de ahí ni la posibilidad de una evolución *real* ni la de una revolución *real*. Lo cual viene a decir: no hay nada nuevo bajo el sol, excepto, de forma crucial, la aparición luminosa de tendencias y el hecho opaco de estar de moda. (*Schein*, para reencauzar el modismo del Idealismo Alemán). Esto no quiere decir que debamos dar la espalda cínicamente a las determinaciones históricas, tampoco a las nociones ahistóricas o transhistóricas. Esto tampoco viene a decir

14 Warren Montag, «Beyond Force and Consent: Althusser, Spinoza, Hobbes», en *Postmodern Materialism*, p. 104. Ver también Pierre Macherey, *Spinoza ou Hegel* (Paris: Maspero, 1979).

15 *Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, p. 149. Cita Eleanor R. Morse (St. Petersburg, Fla.: The Salvador Dali Museum, 1986), p. 174.

*Édition posthume d'oeuvres de Louis Althusser*, vol. 1: *Textes Autobiographiques*, p. 74.



que el objeto de los estudios visuales debería ser, digamos, cualquier «nuevo concepto forjado de lo visual como imagen incorpórea» -por la simple razón de que los estudios visuales no *tienen* objeto como incluso no *tienen* historia. Ni, finalmente, quiere esto decir que algo que haya sido concebido visualmente (i.e., como una «imagen incorpórea») corra necesariamente un riesgo al «ayudar de su propia modesta forma académica a producir sujetos para la próxima fase de capital globalizado». Ya que, al final del día, esto es lo que *todas* las disciplinas e interdisciplinas hacen, o por lo menos todas aquellas que desde una adecuada perspectiva comunista inmediatamente permanecen (a) sin una base en filosofía y (b) fundamentalmente no comprometido, incluso adecuadamente de cualquier modesta forma académica, al derrocamiento colectivo del capital. Lo cual nos vuelve a llevar a nuestro problema básico de la existencia dentro de la estética del capitalismo geopolítico como se describía al principio: «Pensar lo nuevo en ausencia total de sus condiciones.»

6. *Para-noia*. ¿Qué dirección deberían tomar los estudios visuales y la cultura visual? A la luz de la actual hegemonía de capital -sus implacables, rapaces manejos impuestos externamente e incorporados internamente para la dominación global- la paranoia no es totalmente inapropiada. (La cultura visual o los estudios visuales no tienen un lugar ejemplar en este marco -pros o contras.) Existe una paranoia clínica, reactiva y una paranoia creativa y filosófica, activa: *paranoia*, *para-doxa*. Aquí nosotros los postcontemporáneos podemos recordar el remoto proyecto modernista -al que se llegó en parte colaborando y en parte de forma individual -de Dalí y Lacan para estudiar y producir «locura razonada», esto es, «un delirio de interpretaciones en el que series de

imágenes, ideas o acontecimientos se perciben como si tuvieran conexiones casuales o todas estuvieran relacionadas con una idea central y son internamente coherentes para el sujeto de la ilusión aunque sin sentido para un observador externo»<sup>16</sup>. (¿Porqué, que *es* la mayor parte del mundo *excepto* un observador externo de los estudios visuales de los intelectuales y de las producciones de la cultura visual?) Dicho de otra forma, debemos ser para-, un prefijo griego particularmente vago, que entre otras cosas quiere decir: al lado de, además de, más allá de, más allá, defectuoso, irregular, adyacente a, inmediato a ... mente o *doxa*. En su soledad-cum-responsabilidad ejemplar, Althusser dolorosamente observo que «las alucinaciones también son hechos» (también queriendo decir comunismo)<sup>17</sup>. Sin duda: las peculiares tendencias políticas de Dalí también muestran (como podrían las de Lacan o -ciertamente- las mías propias) que la ilusión -por lo menos si es meramente individual- es como mucho el comienzo de nuestros problemas, nunca estará al final. O así es como algunos de nosotros, todos nosotros, podemos esperararlo. Siempre contra la esperanza.

ESTUDIOS ALEMANES, UNIVERSIDAD CORNELL

16 Dawn Ades, citado en Salvador Dalí, *The Tragic Myth Of Millet's Angelus: Paranoiac – Critical Interpretation, Including the Myth of William Tell (The Whole Truth about My Expulsion from the Surrealist Group)*, traducción Eleanor R. Morse (St. Petersburg, Fla.: The Salvador Dalí Museum, 1986), p. 174.

17 Althusser, *L'avenir dure longtemps* (1985), en *L'avenir dure longtemps [suivi de] Les faits*, ed. Olivier Corpet y Yann Moulier Boutang (Paris: Stack/IMEC, 1992; *Édition posthume d'oeuvres de Louis Althusser*, vol. 1: *Textes Autobiographiques*), p. 74.

## CHRISTOPHER WOOD

«Estudios visuales» se ha convertido en una abreviatura para la idea de que imágenes, edificios y diseño deberían ser tratados por la misma disciplina y la idea de que la diferencia entre el arte mayor y menor es engañosa. «Visualidad», entre tanto, es una abreviatura para la idea de que la visión es un proceso activo interpretativo que está gobernado con mano de hierro por las comunidades e instituciones en lugar de una inocente apertura a los estímulos naturales.

No estoy seguro de lo que se gana con un cambio de nomenclatura ya que todas estas ideas ya se encuentran en el concepto de «figuralidad». Las figuras se aplastan, poseedoras de un espacio manipulable que nos permite anatomizar, comparar y criticar percepciones. Las figuras son metáforas nacidas de la necesidad para el resultado de la percepción y la cognición. También son el punto de partida para interpretaciones de informaciones complejas. Desenredamos madejas desconocidas al buscar parejas con patrones familiares. Es difícil ver como conseguiríamos ir más allá de las figuras.

La figuralidad ha sido el modelo predominante para pensar a cerca de imágenes dentro de la historia del arte durante un siglo. A pesar de las advertencias de Norman Bryson y otros, las laxas suposiciones sobre la naturalidad de la percepción o la transparencia de la tecnología mimética tienen una posición poco clara dentro de la disciplina. La historicidad de cualquier acto de figuración es obvia. Tampoco es precisamente una nueva idea la impaciencia con la jerarquía alta-baja.

Sin embargo, existen dos objeciones posibles al modelo de figuralidad. En primer lugar, no trata realmente el problema de la

percepción. De hecho, la figuralidad tiene tan poco que ver con lo peculiarmente visual que el término hace el mismo servicio en el análisis literario. Uno puede pensar, simplemente por el nombre, que los estudios visuales harían un mejor trabajo de esto. La visión es un complicado puzzle. Los estudiosos de las disciplinas humanísticas están escasamente equipados para tratar con ello. Son engañosas las exigencias de interdisciplinaridad ya que el término en la forma en que es utilizado por los humanistas por costumbre descarta los intercambios con las disciplinas que actualmente estudian la visión y la percepción, como la neurobiología o la ciencia cognitiva. Lo que en ocasiones hacen los historiadores del arte es desechar la totalidad del problema con afirmaciones axiomáticas de la historicidad de la visión, afirmaciones sacadas de las ciencias sociales, teniendo en cuenta todos los lugares donde se podría investigar, reducen la percepción a un acto de interpretación ilativo. Como resultado, lo que los historiadores del arte dicen sobre la visualidad acaba siendo sobre figuralidad de todos modos.

En otras palabras, los estudios visuales, deciden sobre la pregunta de la percepción por adelantado. Por lo menos, el modelo de figuralidad tiene el mérito de entrecomillar la pregunta o rechazar hacer comentarios sobre ella. La figuración es una *hipótesis* de la percepción. Es por definición el aspecto histórico de la visión.

Introducir el verdadero y ahistórico problema de la visión en la historia del arte sería abrir una brecha en los límites del análisis formal y semiótico. La semiótica y el formalismo por supuesto anuncian sus propios límites externos; pero no hacen ninguna predicción propiamente dicha sobre lo que subyace al otro lado. Fluye y refluye la curiosidad sobre ese otro lado en las

humanidades. Los proyectos interpretativos más dramáticos de principios del siglo XX siempre involucraban rebeldía contra la auto disciplina y metafóricidad del formalismo. La simbología de Aby Warburg, cogiendo un ejemplo de la historia del arte, tenía como referente las teorías de empatía y expresión de finales del siglo XIX. Para Warburg, el símbolo era una concretización de impulsos elementales y aversiones. Los símbolos son los puntos que desaparecen donde se disolvían las convenciones y el trabajo del arte se vinculaba a las fuentes somáticas del comportamiento humano. A propósito, Warburg, desconfiaba bastante de los manejos oscuros y los rituales primitivos. Contaba con que la racionalidad interviniese y proporcionase *Denkraum*, o distancia intelectual. Warburg era impaciente con los enfoques historicistas predominantes del arte para relativizar y neutralizar el poder de las figuras. Al descontextualizar la figuración de la historia como lo hizo la trajo de nuevo a la vida -pero entonces sólo con el propósito de volverla a dominar con la razón.

Hoy en día la historia del arte admira a Warburg por su audacia y falta de respeto hacia los límites disciplinarios. Pero la verdad en este tema es que la interdisciplinariedad imaginativa de este tipo puede traer consigo torpes hipótesis a cerca de la verdadera procedencia de las figuras. Suena bien cuando se esboza de forma elíptica, en forma de manifiesto. Pero cuando se lleva a proyectos eruditos la gente retrocede, y esto es comprensible. El instinto del erudito es poner entre comillas las preguntas peligrosas sobre la realidad y en cambio seguir adelante con la interpretación de figuras.

Una posible segunda objeción al modelo de figuralidad es que está demasiado profundamente implicado en la estética y el culto de las bellas artes. Si esto es así, podría ser una razón para renovar la disciplina.

Es una realidad que las figuras son los bloques de construcción de los textos. Los textos son complejas reuniones de significado que piden gestos superpuestos muy elaborados de interpretación. Los textos están sellados fuera de materiales circundantes textuales o no textuales por marcos y así dejan espacio para la virtualidad o la ficción; generan significados a través de operaciones tropológicas como la catacrexis; estos tropos (o figuras) son interpretados típicamente por procesos ilativos como la abducción o sobrecodificación. Los textos a menudo hacen gala de una transparencia semántica que no pueden mantener. Recuerdan alguna representación inicial, auténtica, arraigada en la vida real pero siempre están separadas de ellas.

Pero yo argumentaría que los llamados textos estéticos no se diferencian en género de los textos en general. El texto estético es sólo un texto excepcionalmente ambiguo y cohibido (enfocado). O dicho de otra forma, la textualidad es sólo una versión relajada de la textualidad estética. Una disciplina armonizada a las transformaciones efectuadas por la figuración tenderá a fijarse en los textos estéticos. Cuando se define de esta forma el texto estético no creo que nadie pueda poner ninguna objeción. El antagonismo hacia el «arte» en la historia del arte se cimienta en el resentimiento no de la textualidad estética sino de las instituciones e intereses que protegen lo estético en nuestra cultura. La historia del arte es ridiculizada cuando sirve como ayudante de investigación para los museos y casas de subastas o cronistas de la corte. Está claro que cuando una cultura favorece o privilegia algunos géneros de textualidad sobre otros o los clasifica en una jerarquía injusta debe ser sometida a crítica. Pero no se podría proseguir sin un concepto avanzado de la textualidad. También es difícil imaginar

como sería una figuralidad (o visualidad si fuese el caso) no estética a fondo.

Preocuparse por el nombre de las disciplinas es un pasatiempo para burócratas. Con el nombre que tiene la historia del arte ha sido bastante flexible. Lo que sí que necesita la historia del arte es una semiótica más refinada de la imagen. Exponentes -es decir, exponentes verdaderos, y no simplemente los signos de contigüidad, como la metonimia- tiene un importante papel en el discurso de autenticidad de las imágenes Occidentales. La iconocidad es todavía un problema desconcertante. La percepción de parecido -es decir, el aislamiento de las propiedades comunes con el resultado de identificar cosas como miembros de un tipo- no se puede analizar de forma lógica como ha mostrado Quine. Porque, ¿cómo puede ser que algunos  $x$  sean más parecidos a  $y$  que a  $z$ , a pesar de que comparte innumerables propiedades con ambos? La ciencia ha eludido este problema al considerar el parecido como una categoría de trabajo. La ciencia trata el efecto del parecido como una respuesta aprendida, es decir, como un sujeto para una semiótica histórica, o como una respuesta subcortical o prerracional, y por lo tanto de uso limitado para la práctica científica, que está basada en la lógica. Pero presumiblemente la historia del arte se interesa por las posibilidades no lógicas. Si va a retener a cualquier autoridad interdisciplinaria -por ejemplo la disciplina responsable de la figuralidad- debe reconocer que la recepción de señales icónicas recapitulará muchos de los puzzles de la percepción misma.

HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE YALE



