

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

MIEKE BAL

Michael Holly se pregunta por qué escribí este artículo, y por qué en este momento. Bueno, ante todo, para provocar el tipo de reacciones que han surgido. Estoy feliz, realmente feliz, por todas ellas. Juntas ofrecen un espectro muy amplio de perspectivas, ideas y opiniones sobre lo que el campo al que se refiere esta publicación debería de ser. Pero también sentía que era el momento adecuado para este tipo de artículo. Hacia el final de la narración de Pollock sobre el proceso que la llevó a adoptar su posición actual, encuentro la respuesta a la pregunta planteada por Holly: y es que en un momento determinado en la consolidación de un movimiento —y el segundo aniversario de una publicación dedicada a la cultura visual es el momento oportuno— la autoreflexión y el debate me parecen más productivos que una actitud partidista, de autoindulgencia y autocomplacencia.

El debate, más que el deseo de «arreglar las cosas» como sugiere Holly, ha sido mi principal objetivo. Que mi artículo sea digno de respuestas por parte del que considero el cofundador e inspirador del movimiento (Mitchell), de compañeros de viaje (Holly, Bryson), de una feminista como yo (Pollock), de alguien que ha luchado junto a mí y con el que he cruzado la espada alguna vez (Elkins), de alguien que conozco desde hace poco tiempo (Leech), y de alguien cuya forma de entender la cultura visual es lo que ha provocado el artículo (Mirzoeff), resulta verdaderamente gratificante. Esta representación cubre todo el espectro de relaciones académicas dentro del que trabajamos, y dentro del cual cada uno intenta hacerlo lo mejor posible. Por ello, estas respuestas y la oportunidad de responder a ellas constituyen el principio mismo del debate que estaba deseando iniciar con este artículo. Sólo espero que se genere más debate, no para acabar poniéndonos todos de acuerdo, sino, más bien, para que las cuestiones en juego en lo referente al estudio de la cultura visual se debatan de una manera productiva.

Esperaba que resultara evidente que, como miembro de la tribu con carné (como miembro del comité editorial de esta publicación, colaboradora en ésta y en otras publicaciones con objetivos similares y, por último pero no por ello menos

importante, supervisora de las tesis de muchos estudiantes de este campo en el pasado y en el presente), he escrito este artículo desde dentro de los (estudios) de cultura visual. Paralelamente lo publiqué en una revista dedicada también a este campo. Y, como ya anunciaba claramente al principio de mi artículo, lo escribía con el objetivo de facilitar un acceso productivo a un debate sin el que, opino, se llevaría a este campo al suicidio. Así, lo que Mirzoeff hace en las primeras líneas de su artículo, afirmando que lo mío es «un ataque contra la cultura visual» y comparando mi artículo con el infame número de OCTOBER de 1996, es una distorsión de lo que he escrito, de mis intenciones y de mí misma. Más adelante me ocuparé de esta errónea interpretación. Antes, sin embargo, elaboraré sobre algunas cuestiones planteadas por otros comentaristas. Tendré que limitarme sólo a algunos temas, específicamente aquellos que parecen que pueden preocupar más a nuestros lectores. Responderé a ciertas afirmaciones relativas al papel de la historia y la estética, y la problemática en torno a la relación entre los estudios de la cultura visual y de la historia del arte; las fronteras entre disciplinas, la cuestión de definir el terreno, las tareas de los estudios de cultura visual. Como respuesta a Leech y Mirzoeff, reiteraré mi desacuerdo con la asociación que este último establece entre la visualidad de lo sublime, y terminaré el debate en torno a su postura con respecto al formalismo basado en el objeto.

La respuesta de Pollock es un ejemplo de un encuentro productivo. El suyo ha sido un itinerario diferente al mío, que nos ha llevado hacer algunas elecciones similares –para el análisis cultural, porque no se debe aislar lo visual, y para la integración de la estética en un campo no elitista y abierto– y algunas diferentes, como es su búsqueda continua de conocimiento y esclarecimiento en el pasado mientras que yo opto por concentrarme en el presente. Al cabo de los años, la interacción con esta colega ha sido tremendamente productiva y nos hemos influido la una a la otra y ayudado a articular visiones diferentes. Un resultado visible de este proceso es la existencia hoy de dos institutos dedicados a la investigación del análisis, la historia y la teoría cultural, uno en Amsterdam y otro en Leeds. Mientras estos dos institutos tienen un perfil propio claro, también están evidentemente relacionados. Y mientras ninguno de ellos habla específicamente de «estudios de la cultura visual», el estudio de la cultura visual sí ocupa un lugar importante e indispensable en ambos institutos. Nuestros orígenes diferentes, Pollock procedente de la historia del arte y yo del campo de la literatura ayuda más que dificulta el intercambio.

A Holly también le preocupa el lugar que ocupa la historia dentro de la cultura visual. Se pregunta si mi trabajo sobre la «historia ridícula» no ha contribuido al

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

agotamiento de la «historia». Sé que muchos otros comparten esta preocupación. Pero me importa suficiente la historia como para combatir este análisis. Parte de mi compromiso crítico continuo con (de nuevo, no es un ataque contra) la historia (del arte) es suplementario en un sentido polémico. Con el fin de equilibrar un énfasis excesivo que, en ocasiones, deja de ser autoreflexivo, puede parecer que estoy rechazando lo que, de hecho, estoy intentando «salvar de sí mismo» (Holly no percibió el humor —¿quizás la autoironía valga por ahora?). Entiendo a Holly cuando afirma que hemos de tener en cuenta la recepción de obras de arte en el siglo XVII. Estoy de acuerdo en que esta recepción me concierne menos (aunque sólo un poco) de lo que le concierne a ella. De nuevo, encuentro que este carácter suplementario es necesario en cuanto que la historia del arte se ocupa de sí misma. Tras leer algunos análisis sobre recepción histórica, a menudo me siento frustrada, porque no encuentro respuestas a ninguna de estas tres preguntas: ¿qué dicen realmente los documentos (resultan a menudo tan superficiales y multisémicos)? ¿Nos preocuparíamos de la recepción de las obras de arte si no nos interesasen éstas en sí mismas? ¿Qué significa esto para la cultura de hoy? Pero, al final, cuando los estudiosos de la cultura visual llenan las imágenes (incluidas las del siglo XVII) de intencionalidad postromántica, me alío sin dudarlo con Holly. Mi objetivo es dar la batalla en torno al historicismo desde dentro de los estudios de la cultura visual, sin dejar la cuestión de las diferencias temporales a la historia del arte, que ya tiene bastantes cosas entre manos.

Si dejamos el análisis cultural por completo a la historia del arte, estamos permitiendo de manera excesivamente eficaz que a la cultura visual le salgan auténticos enemigos. En lugar de ello, las mismas personas, los mismos proyectos deben analizar la historia a la vez que el presente, para que la diferencia temporal realmente importe. Aunque en un principio no lo parezca, a Bryson también le preocupa la historia y una respuesta histórica a las imágenes. Plantea esta pregunta desde la complicada pero importante posición estratégica del presente. Como demuestra su respuesta, esta historización de la interacción con imágenes, tanto dentro del entorno cultural en general como dentro del análisis académico, nos enfrenta a preguntas punzantes de carácter autoreflexivo. Este es el tipo de respuesta que esperaba cuando escribí mi artículo como ejemplo de esta autoreflexión. El texto de Bryson aporta una imagen mucho más diferenciadora de las actitudes que la cultura actual tiene hacia las imágenes que el texto de Mirzoeff, simplemente porque este último da por supuesto lo que Bryson analiza. La propuesta de Bryson supone un giro en la atención crítica de las presunciones evidentes y eufóricas de la sobredosis visual, a preguntas relativas al «imperativo

visual» —el que nos obliga a diseñar y estilizar todo lo que creamos de acuerdo con el deseo de mirarlo, una contribución crucial al estudio crítico de la cultura visual.

En efecto, si el imperativo que nos obliga a historizar, usando una frase paralela, es tan importante para los estudios de la cultura visual como lo es para la historia del arte, es porque lo que considero digno de estudio, más que las imágenes en sí mismas, son los regímenes visuales, incluidos el dominante, el que nos domina. Si no lo hacemos, el régimen dominante nos tendrá a su merced mientras permanezca invisible y resistente a la crítica. Este es el peligro que yo percibo en las obras de los estudiosos de la cultura visual, y que he intentado criticar en mi artículo.

Al igual que Pollock, Holly también quiere pensar sobre estética, acerca de lo que las obras de arte canónicas tienen en cualquier caso que contribuir a ese terreno de confrontación que es lo cultural en el sentido expuesto por Fabian, y sobre lo que la historia del arte en su concepción tradicional no puede plantearse. Yo también. De hecho, sólo dando un vistazo a mi currículum podemos ver que me he centrado muchísimo en el arte canónico: Rembrandt, Caravaggio, Bourgeois, junto con la Biblia, Proust y Flaubert. También he reflexionado sobre los museos, la prensa popular y las postales. Sin embargo, dentro de los estudios culturales, este tipo de pensamiento no puede evitar reflejarse en los muros de separación que la ideología esteticista ha erigido entre el «arte» y el «resto» de lo visual. Y, esta reflexión, la autoreflexión que sigue siendo esencial a mis ojos, se siente más a gusto en el campo de los estudios de la cultura visual. Y es que es aquí donde mejor se pueden examinar las fronteras (ver Mitchell). En lugar de rechazar de manera fácil una reflexión profunda sobre lo que es y sobre por qué la estética no ha sido sólo dominante como una preocupación, sino también en el sentido político, es vital. Así pues, no debe permitirse que los estudios de la cultura visual pasen por alto la cuestión estética. Para tranquilizar a Holly, me referiré a los análisis que Silverman realizó sobre las instalaciones de James Coleman: teoría convencional sobre arte establecido y sin embargo, una rara muestra de que la estética tiene una importancia social, algo que aún no he visto en las obras objeto de crítica en mi artículo.

Holly cierra su contribución con una mención al tiempo que no es sólo una reiteración de la necesidad de historizar. De acuerdo, al menos, con la teoría psicoanalítica, la melancolía amenaza con paralizar a sus sujetos y nada más lejano de la tendencia de Holly. ¿Pero se puede mantener a raya sí, bajo la antigua etiqueta de historia, el tiempo vuelve a convertirse en la dimensión central a costa de lo que ocurre entre las imágenes y los sujetos que las miran? Si el tiempo se convierte en el único foco, el sujeto se encierra en él. He propuesto una temporalidad dual que

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

pone en evidencia el lapsus, la brecha. Dentro de esta brecha otras temporalidades, diferencias temporales de todo tipo, empiezan a brillar.

Otra razón por la que insisto en mantener a Holly y a Pollock en el equipo se hace evidente al leer la respuesta de Elkins. He intercambiado ideas anteriormente con Elkins y, aunque aprecio su esfuerzo analítico en el útil repaso que hace a lo que llama relaciones interdisciplinarias, mantengo mi oposición contra la posición central que da a la historia del arte, como si fuera incapaz de ver desde una posición externa, aunque sólo sea de forma provisional, para ver mejor las estructuras de dominio que mantiene en su sitio.

No pretendo sugerir que la historia del arte no merezca un lugar importante. Es cierto que la historia del arte es el lugar donde buscamos, tomando prestada la bella formulación de Elkins, una de las más ricas y profundas historias de encuentros con objetos enraizados en la historia. Pero el hecho de que, por ejemplo, los mejores estudiosos de Shakespeare, algunas interpretaciones de la Biblia y la musicología nos proporcionan historias igualmente ricas y profundas no parece ocurrírsele a Elkins. Aprecio estas historias tanto como reconozco lo necesarias que son. ¿Pero es un historiador del arte como Elkins capaz de ver que algunas personas pueden hacer algo diferente y que sus esfuerzos pueden ser también valiosos?

Según Mitchell, distinguirse de la historia (del arte) no es equivalente a rechazarla. No recuerdo haberme expresado a favor de eliminar el tipo de especialización que describe Elkins en su primer modo de «interdisciplinaredad para los estudios visuales». Empezar articulando modos interdisciplinarios distintos en una monodisciplina me parece sintomático. No recuerdo tampoco haberme mostrado partidaria de la destrucción o la abolición de las disciplinas en general, como parecen haber entendido tanto Elkins como Mitchell. Por el contrario, en el capítulo siete de *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Bal, 2002) —un capítulo dedicado a la relación entre la historia del arte y el análisis cultural en torno a la problemática de la intención— me muestro a favor de un encuentro productivo entre las dos disciplinas y arguyo que «la mejor situación sería una academia con lugar explícito para las dos». Continúo defendiendo el tipo de discusión que mi artículo en esta publicación favorece, una discusión entre disciplinas y análisis cultural, como una interdisciplina (como una disciplina que no existe más allá de las interconexiones con otras disciplinas. Lejos de desear la eliminación de las fronteras entre disciplinas he propuesto desarmar a los guardas que las protegen con el fin de que las propias fronteras sean temas y herramientas de la articulación y el debate. No me interesa desarticular la historia del arte. Como disciplina ha sido muy importante para mí y ha

recibido mi trabajo con gran hospitalidad. Simplemente no creo que referirse a ella como su centro, fuente o punto de partida para los estudios de la cultura visual ayude mucho. Como tampoco, me doy prisa en añadir, ayuda considerarla su enemiga, por las muchas razones que cito en mi artículo.

Vienen a cuento dos afirmaciones sobre la respuesta de Elkins. Su tipología pasa de la monodisciplinaridad a la multidisciplinaridad a la interdisciplinaridad. Es una buena idea reflexionar nuevamente sobre las posibilidades de relacionarnos con los marcos disciplinarios que hemos heredado de la tradición académica. Resulta de utilidad seguir reflexionando sobre dónde nos encontramos individualmente, más allá de las obligaciones que nos prescriben nuestros puestos. El análisis de Elkins incluye todas las disciplinas precisamente donde yo prefiero mantener estos términos específicos para las enseñanzas metodológicas que conllevan. También deseo distanciarme de la forma en que introduce el término *deskilling* (pérdida de habilidades) como una forma de interdisciplinaridad, ya que este término era parte de la retórica de OCTOBER. La pérdida de habilidades siempre fue empobrecedora. Esto, subrayo, fue una de las razones que me llevaron a escribir mi artículo —no en contra sino dentro de los estudios de la cultura visual. Las habilidades y la especialización siempre han sido indispensables, pero no tienen que ser necesariamente las que marcan las disciplinas establecidas. Otras habilidades como el análisis detallado de las imágenes y detectar su relación con cuestiones sociales de importancia actual, son también indispensables, así como más fáciles de desarrollar en el campo que Elkins caracteriza como «abierto» y que yo concibo mejor como un viaje entre fronteras.²

Para dejar clara mi postura, cuando Elkins afirma que desea «fronteras, algunas pureza y competencias que ofrezcan una oposición resistente al ácido de los espacios abiertos de la interdisciplinaridad», encuentro que sus términos no nos ayudan. Fronteras, sí; pureza, no; competencia, sí: de nuevo son tres temas aislados. Rechazar la pureza porque es una ideología de la exclusión no supone rechazar fronteras ni una pérdida de competencias. Tanto Mitchell como Elkins se oponen a mi rechazo de la pureza (visual). Sin embargo, ninguno de ellos ofrece un argumento para explicar cómo la pureza nos puede ayudar a entender la cultura visual. La afirmación de Elkins de que la interdisciplinareidad puede ser antagónica hacia la competencia no se sostiene. Su acritud en relación con lo abierto me sorprende. Al sugerir esto pierde valor su, por otra parte, muy útil análisis de las posibles relaciones ente disciplinas. Pese a nuestras diferencias, es hacia la obra de Mitchell hacia la que siento mayor afinidad. Quizás se deba a que él también llegó a los estudios visuales desde la literatura. Muchas de las cosas que escribe en su

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

respuesta resultan de utilidad y coinciden con la postura que expreso en mi artículo. En particular me gusta su frase: «se puede estudiar una frontera sin vigilarla». Exacto. Incluso creo que podemos sustituir el «puede» con un «debe». Creo que Mitchell estaría de acuerdo con una formulación más fuerte que determinase que estudiar una frontera y vigilarla son actividades incompatibles. Al vigilar un frontera crees en ella, en la necesidad evidente de mantenerla. Ya no se puede cuestionar, del mismo modo que la policía no puede cuestionar la ley. Por contraste, cuando estudias una frontera la pones en riesgo, la desnaturalizas y quizás la modificas o quizás la mantienes por motivos estratégicos, no esencializadores. Lo mismo sucede con la fantasía específica de la pureza óptica en la pintura modernista con la que Mitchell dice se defiende la noción de pureza visual: la estudiamos, pero no podemos defenderla. Para historizarla, debemos des-esencializarla³.

Algunas respuestas a algunas otras preguntas que Mitchell plantea son legítimas y las apoyo precisamente porque comparto de todo corazón su postura y porque deseo reconocer cuánto me ha influido su obra. La razón por la que soy un poco aprensivo frente a las definiciones es que, a pesar de su utilidad como medio para especificar, tienden a confundirnos, como he explicado en el artículo. Definir la cultura visual como una colección de objetos ha causado todos los males de los que he hablado desde la página 7 y luego durante todo el artículo (Bal, 2003).

A lo que yo quería llegar es a que las definiciones o bien excluyen o sobregeneralizan dónde el dominio del objeto consta de algo más que cosas. Citaba los estudios literarios (ya fueran comparados o en inglés) como ejemplo de un campo que históricamente ha *crystalizado* en torno a ciertas presunciones y enfoques, no porque esté en posesión de una coherencia inmanente.

Con todos los respetos, la definición general que Mitchell hace de la cultura visual es tan general que incita a preguntarse a dónde nos lleva: ¿qué selección de enfoques, objetos, eventos, sujetos e historias son las más apropiadas para hacer justicia a un territorio tan amplio? ¿Cómo y en base a qué criterios podemos hacer esta selección y evitar caer en el «todo vale» que tanto Mitchell como yo aborrecemos? Mi artículo intentaba sugerir un nuevo paso sobre cómo enfrentarse a esta difícil pregunta. En particular, hay dos párrafos intermedios que son mi intento de continuar el pensamiento de Mitchell, «The act of looking and its aftermath». La conclusión al final de esa breve definición puede entenderse mejor a través del artículo reciente de Douglas Crimp (1999) sobre Warhol. El análisis integral de la obra de Warhol y cómo se ha enmarcado, las cuestiones culturales en esta clasificación y el daño que hace a la obra en sí, así como la posición histórica

de la obra y su significado cultural son ejemplares dentro del tipo de estudio que defiendo en mi artículo. Mitchell no puede sino estar de acuerdo en que necesitamos algo más específico que su definición; sus propios brillantes análisis demuestran esta necesidad.

Finalmente creo que Mitchell me malinterpreta cuando al expresar su desacuerdo con mi supuesta afirmación de que la cultura actual es principalmente visual. Nunca he hecho tal afirmación. No podría estar más de acuerdo con que la visualidad en diferentes manifestaciones siempre ha tenido un papel protagonista en todas las culturas conocidas. Lo que escribí al parecer llamaba a engaño: «*Juzgando por las apariencias*, la [cultura visual] describe la naturaleza de la cultura actual como primordialmente visual» (p.6). Precisamente con ello quería demostrar que la noción de cultura visual *no* debe juzgarse por las apariencias. Es decir, estaba describiendo exactamente la posición de Mirzoeff y añadía una nota con una referencia a su obra. Todo esto me devuelve a la respuesta de Mirzoeff a mi artículo: confirma mis críticas a sus publicaciones (les remito a mis afirmaciones en el artículo).

Permítanme referirme a dos cuestiones más: lo sublime y el formalismo objetual. En lo referente a lo sublime, mi crítica se dirige a lo absurdo de calificaciones tales como «lo visual» y lo fútil que resulta utilizar estos conceptos fuera de contexto. Cito la esclarecedora frase de Mirzoeff: «Como lo visual, lo sublime es sin duda aquello que más le conviene al escritor en un momento dado». Criticaba la equiparación entre lo visual y lo sublime. Encuentro que esta frase es sintomática del tipo de eclecticismo que es incompatible con la obra intelectual que los estudios de la cultura visual deberían llevar a cabo en un compromiso con la política cultural. Con referencia a este ejemplo, como mencionaba en mi artículo, no existe «lo sublime» como tal, sino sólo una experiencia que algunos filósofos, dentro de una teoría rigurosamente razonada, han denominado sublime. El uso generalizado del término sugiere que, para Mirzoeff, el término sí que significa «lo que le conviene al escritor en un momento dado». Este subjetivismo generalizado obstaculiza el debate y protege a Mirzoeff de cualquier crítica o ataque como pensador. Por estas razones me preocupa que sus publicaciones vayan a ser utilizadas como libros de texto, y es por ello por lo que critico las obras de Mirzoeff, una crítica que mantengo y veo confirmada en su respuesta. Mirzoeff escribe que en su libro nunca ha ofrecido una definición de lo visual en sí mismo. Por el contrario, yo defiendo que sí la ha ofrecido; una definición poco satisfactoria. La definición la daba, en mi opinión, en tres fascículos. Primero, cuando habla del elemento que hace a cualquier imagen visual diferente del texto, es decir, su inmediatez sensorial (1999: 15).

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

La «inmediatez» le niega el aspecto cultural de la cultura visual y mistifica el marco de las imágenes. Segundo, donde justifica tal generalización con tres ejemplos y haciendo referencias al «Poder de las Imágenes» de David Freedberg. Y por último, cuando proclama: vamos a darle un nombre a este *sentimiento*: «*sublime*» (la cursiva es mía). Les aseguro que la definición de lo sublime generaliza, banaliza y, al mismo tiempo especula sobre ese tan misterioso, «lo visual». Déjeme el lector apuntar a la respuesta de Leech, en la que «lo sublime» se destapa como ideología. Este argumento llega casi a ser la razón por la que sentí necesario expresar mi oposición ante la generalización de Mirzoeff. La respuesta de Leech me hace querer eliminar la palabra «movimiento» de los estudios visuales culturales. Independientemente de lo que haga, este esfuerzo analiza y estudia ideologías, más que apoyarlas.

La segunda cuestión sobre la que quiero comentar algo —el formalismo objetual— se presenta de forma reveladora en la frase «por supuesto»: ya que nuestro desacuerdo no puede ser personal «tiene que ser, por supuesto, político». (Para una feminista de la vieja escuela, lo personal es político y viceversa, pero olvidemos eso por ahora). A esta afirmación le sigue una lista de fuentes políticamente correctas que, al parecer, faltan en mis referencias. Lo siento si Spivak, Bhabha y Butler ya no teorizan «subjetividades diferentes» a sus ojos. Tampoco deseo citar las abundantes partes de mi obra en las que me ocupo de estas subjetividades en detalle. Los que conocen mi obra están familiarizadas con ellas. Pero, para nuestros fines, es más relevante considerar cómo Mirzoeff expresa su postura. Primero, la acusación de neoconservadurismo de izquierdas, basado en mi crítica hacia él, me parece un argumento más narcisista que político. Segundo, se basa en una vulgar oposición binaria: si te preocupan los objetos, debes ser formalista, *ergo*, la corrección política requiere una indiferencia hacia los objetos visuales. Tercero, al reclamar un estatus especial para cuestiones de raza y de sexualidad dentro de los estudios visuales, Mirzoeff con su acalorado discurso no hace sino confirmar nuevamente la ideología de que la diferencia sexual y racial es una cuestión específicamente visual. Una consecuencia extremadamente preocupante de esta línea de pensamiento es que, antes de que nos demos cuenta, los gays y los negros volverán a convertirse en espectáculo. Con esta respuesta, Mirzoeff me obliga a reiterar que en su obra encuentro una concepción de los estudios visuales mal documentada, partidista, políticamente correcta (de forma no política) y llena de palabras bonitas sobre las cuestiones que dice importarle pero exentas de un compromiso real a un nivel productivo. Prefiero unos estudios visuales que se comprometan tanto con los diversos campos que tocan, como con las problemáticas sociales que puede traer al estudio de la visualidad y que en otros campos como el de la historia del arte en particular se tiende a (o incluso es preciso) dejar de lado. La visualidad como

práctica social en la que participen personas sobre las que se han proclamado demasiadas generalizaciones. No contribuyamos con más generalizaciones. En su lugar, vamos a intentar, cada uno a su modo, hacer justicia a los encuentros que se producen entre personas e imágenes cuando ven cosas. Estos encuentros se producen en el marco del tiempo, de la historia. También suceden en lugares específicos y tienen un efecto en las vidas de las personas. Este es el punto de partida que propongo.

Finalmente la respuesta de Mirzoeff confirma mi crítica anterior sobre su obra, porque ha malinterpretado enteramente el argumento de mi artículo. Desde la primera a la última página, critico la noción de que los estudios visuales deban contentarse con una autodefinición basada en una colección de objetos. En su lugar expreso mi convicción de que necesita inventar un objeto en el sentido de una finalidad y en el sentido de un territorio que no pertenezca a nadie (Barthes). La distinción entre estas dos acepciones de la palabra objeto, y un análisis detallado de todas las sutiles significados de palabras como «objeto», «objetivo», «territorio de objetos» y «objetividad» están más o menos presentes en el núcleo de mi artículo. Esta es mi contribución a la claridad de pensamiento mínima que creo que tiene que reinar en cualquier debate. ¿O es la claridad de pensamiento en sí misma reaccionaria? Para mí el compromiso con la claridad es una cuestión de respeto hacia los interlocutores que nos brindan tan generosamente su tiempo cuando hablamos, escribimos, debatimos. Para aclarar mi postura, esto es, mi descripción de la visualidad como algo inherentemente sinestésico, así como de inherente especificidad de cada elemento visual —vuelvo a la respuesta de Leech, donde cita una imagen de Japón, y de paso, e inconscientemente, *El imperio de los signos* de Roland Barthes (1983), devolviendo con ello la semiótica al debate sobre lo sublime, la ideología y la cultura visual. La imagen parece extremadamente ruidosa, pero ¿es posible mirar esta escena urbana sin oír el claxon de los coches y las voces entremezcladas? La imagen está inmóvil, sin movimiento ni sonido, y, sin embargo, se mueve con las personas que en ella caminan y las luces de neón que brillan y percibo un sonido diferente, con gente hablando idiomas que no entiendo. Para conseguir claridad a la hora de comprender qué es la visualidad, es preciso reconocer los aspectos sinestésicos, afectivos y quinéticos de esta fotografía. La especificidad requiere que describa hasta qué punto casi me sobrecoge con su tiempo y espacio y con mi ignorancia, mi ansiedad y mi sensación de forastero. La claridad nos ayuda a comprender mejor la naturaleza de la visualidad; la especificidad protege esta visión de la banalidad generalizada. En lo que se refiere al objeto —objetivo, territorio— de los estudios de la cultura visual, hacia el final de mi artículo, escribo: «los estudios visuales deberían tener como sus objetos principales de análisis crítico las narrativas maestras que se presentan como naturales, universales, verdaderas e inevitables y desarticularlas de modo que otras narrativas se

RESPUESTA A LAS RESPUESTAS

hagan visibles»⁴. Esta visibilidad está pidiendo ser vista. Aquí es donde entran en juego los objetos visuales, como asuntos que, por derecho propio, ponen a prueba nuestra tendencia de ver sólo lo que ya conocemos. Pero sólo se manifiestan tras una autoreflexión crítica, si no se nos aparecen con una inmediatez sensual y nos golpean en la cabeza, dejándonos fuera de combate.

MIEKE BAL

NOTAS

1. Para ahorrar espacio y no hacer distinciones entre gente que conozco personalmente y otros, utilizaré los apellidos a partir de ahora.
2. Me refiero a Bal (2002), obra dedicada enteramente a estas cuestiones de interdisciplinaredad.
3. Ver el ensayo de Joan Scott (1991) sobre la experiencia e historización. Sigue siendo uno de los análisis más certeros acerca de la necesidad de historizar en interés del presente.
4. Citaré sólo unas cuantas referencias a fragmentos en los que precisamente arguyo que el objeto de los estudios visuales es el momento de la visión, es decir, sus objetos, con todas sus diferencias: pág. 8 (versión inglesa) último párrafo; pág. 9, (versión inglesa) tercer párrafo; pág. 11 (versión inglesa), el título «against objects»; pág. 14 (versión inglesa), donde apoyo la postura de que el objeto primario del análisis visual es la ilusión (de transparencia) y más adelante, que el objeto primario es el que ve, no el objeto visto o la página 19 (versión inglesa): «la visualidad aislada, de acuerdo con los objetos que son visuales, participa en una estrategia de dominación».

REFERENCIAS

- Bal, Mieke (2002) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland (1983) *Empire of Signs*. London: Jonathan Cape. Versión española: *El imperio de los signos*, traducción Adolfo García Ortega; Madrid: Mondadori, 1990.
- Crimp, Douglas (1999) «*Getting the Warbol We Deserve*», *Social Text*: 59.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Scott, Joan (1991) «*The Evidence of Experience*», *Critical Inquiry* 17(4): 773–9.