

## LA CULTURA VISUAL Y LA ESCASEZ DE LAS IMÁGENES \*

NORMAN BRYSON

Siempre que surge un nuevo área de investigación dentro de las humanidades, una de las tareas prioritarias debe ser reflexionar sobre qué puede impulsar y qué puede obstaculizar su desarrollo. Esta es precisamente la tarea que lleva a cabo Mieke Bal en su ensayo con, pienso, extremada precisión y sutileza. El argumento de Bal me parece tan bien meditado y amplio en su reflexión sobre el posible futuro o futuros de la «cultura visual» como área de investigación (cuando no como campo o disciplina en sí misma), que mi lectura del mismo me ha llevado a un cambio de rumbo: de la pregunta sobre hacia dónde se dirige el estudio de la «cultura visual» en el futuro, a cuestiones sobre el presente y el pasado. Si los cambios de esquema y marco intelectual dentro de las humanidades no se producen aisladamente sino que están profundamente cimentados en diversas experiencias sociales, ante la aparición de un nuevo área de conocimiento es lógico preguntarse también: ¿a qué cambios en la esfera social se debe esta aparición?

No hace falta entrar en detalle para recordarnos que, a nivel diario, tanto la producción como la circulación de imágenes se han intensificado de una manera imposible de ignorar. A lo largo de un día cualquiera, cada uno de nosotros se ve expuesto a una cantidad y dispersión de imágenes a lo largo y ancho de todos los ámbitos culturales, que hubiera resultado inimaginable hace cien o incluso cincuenta años.

Podemos decir que un periodo de escasez, en el que las imágenes eran relativamente poco frecuentes ha dado paso a una economía de riqueza o incluso exceso, en la que la televisión, el cine, los periódicos, los libros, la publicidad, el diseño e internet contribuyen a hacer la fibra social vibrar con la profusión de imágenes. Con la llegada del siglo XXI, el cuerpo de imágenes que hay en circulación por el globo no sólo había aumentado notablemente en volumen, sino también en la amplitud de su distribución y en el ritmo de consumo. La reproducción electrónica

---

\* Todas las respuestas se publicaron originalmente en JOURNAL OF VISUAL CULTURE, Volumen 2, Numero 2, Agosto 2003.

potenciaba la velocidad de las imágenes, reducía su vida media y las hace ligeras y descontextualizándolas, y cortando el vínculo que las une con su lugar de producción. Esto produjo una implosión histórica e intercultural en la que —independiente del lugar del globo en el que te encontrases— imágenes externas a la cultura e incluso de periodos remotos ahora fluían y se fusionaban con la imaginería de la propia cultura, mezclándose y combinándose en formas nunca antes vistas. Si la imagen fue una vez un bloque sólido, único, contenido en un lugar, ahora se convertía en un fluir, al que conectarse como al agua o a la electricidad, un fluir constante e inagotable.

Sin embargo, esta designación de una era de escasez seguida por la actual era de abundancia puede resultar incompleta. Como Camiel van Winkel (2003) recientemente señalaba, aunque una experiencia primaria de nuestra vida diaria es sentirnos envueltos y sobrecogidos por las imágenes, puede ser más productivo darle la vuelta a la hipótesis de la abundancia: que la visualidad contemporánea está, en realidad, basada sobre un principio de pobreza, la escasez o falta acumulada; sencillamente nunca hay suficientes. Dentro de la visión contemporánea, el motor central es la presión a la que estamos sometidos para visualizar, para expandir y mejorar los momentos de visualización: un «régimen de visibilidad» que atraviesa todos los niveles de la cultura y la sociedad, desde el centro a los márgenes, desde lo alto a lo bajo. Las imágenes en sí mismas son menos poderosas que este *«imperativo que nos obliga a visualizar»* (el subrayado es mío). Este imperativo no se limita sólo a la noción clásica de la imagen como forma dentro de un marco: con cada vez más frecuencia, las obras de arte y otros artefactos culturales no se crean sino que se diseñan. En todas partes, desde el arte al comercio, a la moda y el estilo de vida, el modelo productivo dominante gira en torno a la estilización, la codificación y la comunicación efectiva con el público. No es sólo que la corriente de imágenes, el flujo pictorial, se haya multiplicado y proliferado, más bien que el entorno se está sometiendo al imperativo del diseño y la estilización visual.

La aparición del concepto de la cultura visual como objeto de conocimiento podría tener como una de sus condiciones, por tanto, la sensación de que, de algún modo, este cambio cultural necesita registrarse dentro de las humanidades, precisa ser aceptado como un factor de la experiencia contemporánea y ha de perseguirse, como señala el ensayo de Bal, con los medios analíticos más sagaces y reflexivos que se puedan encontrar o crear. En nuestra experiencia diaria, la presencia y la circulación de imágenes se ha intensificado y expandido y el análisis cultural necesita readaptarse para poder reconocer y comprender este cambio y expansión. En este sentido, la emergencia de este nuevo área de investigación no es un fenómeno pasajero, sino que está profundamente enraizado en procesos sociales reales que no parecen tender a

disminuir: «la cultura visual» ha venido para quedarse, aunque qué forma adoptará en el futuro no resulta nada evidente. Y, analizando el posible futuro de este área de investigación, parece nuevamente necesario –guiándonos por el espíritu de reserva de Bal con respecto a las trampas que presenta este desarrollo– lanzar una señal de alarma.

Si nos referimos al hecho de que las humanidades están reaccionando a un cambio radical dentro del régimen visual contemporáneo, la idea de una reacción presupone una escisión entre el proceso social, por una parte, y por otra el análisis de este proceso (el desarrollo de una «cultura visual» como área de estudios). ¿Qué ocurriría si considerásemos la aparición de estos estudios visuales-culturales no como respuesta a un posible cambio en la esfera social, sino como parte de este mismo cambio –el fenómeno en sí. En otras palabras: ¿y si los estudios visuales/culturales señalan el lugar en las humanidades en el que la presión de este «régimen de visibilidad» y su economía productivista se perciben con más intensidad dentro de la cultura de la universidad? Hay elementos definitorios de este régimen que corresponden de manera muy cercana a aspectos de esta presión que nos obliga a visualizar, a aumentar la cantidad de imágenes que reclaman nuestra atención, a profundizar nuestro compromiso con la corriente de imágenes, a navegar con sus complejas velocidades y flujos.

Por ejemplo, la incómoda posición de la historia del arte en relación con la experiencia visual contemporánea. La base de imágenes de la disciplina se ha limitado casi siempre al canon y al conjunto de reproducciones de este canon («clases interminables en las que las diapositivas dan la impresión de que los objetos son todos del mismo tamaño»). Mientras en la vida diaria la experiencia de la imagen ha sido una de aumento y multiplicación, la experiencia de la imagen dentro de la historia del arte ha sido de relativo estancamiento. A pesar del, tan a menudo expresado, deseo de ir más allá del canon –por ejemplo, el deseo de romper con el eurocentrismo de la disciplina y avanzar hacia el «arte mundial» y aumentar el cuerpo de imágenes incluyendo la cultura popular o de masas– la realidad es que el cuerpo de imágenes estudiado por la historia del arte durante las últimas generaciones ha aumentado tan sólo ligeramente, en comparación con la vasta expansión de la corriente de imágenes dentro de la esfera social. Es quizás la acentuación de esta brecha entre un canon más o menos inmóvil y el impulso expansivo que rige el régimen de visibilidad, un factor clave para que el estudio de la «cultura visual» se perciba como algo necesario. La historia del arte ha sido sencillamente incapaz de llevar a cabo la orden dada desde el régimen dominante de la visibilidad de multiplicar e intensificar su base imaginaria. En esta brecha se ha abierto un espacio designado específicamente como la zona para el crecimiento del cuerpo de imágenes.

Esto nos lleva a pensar en la posibilidad de que la «cultura visual» no sea el área pionera y orientada hacia el futuro que su talante oficial, incluso en el ensayo de Bal, nos quiere hacer pensar, sino una aparición dentro del campo universitario (tardía y posterior a los acontecimientos) de un régimen de visibilidad que ya es predominante dentro de todos los entornos culturales. La orden principal del régimen de visibilidad es que el sujeto cultural moderno y disciplinado, debe saber cómo navegar por la corriente veloz y múltiple de imágenes, y existen razones para pensar que en el mundo en general se está acatando esta orden con energía y entusiasmo. Por fin, esta orden alcanza los remotos destacamentos de la cultura universitaria en un momento de sus debates sobre estudios visuales y culturales. ¿Está el ámbito universitario simplemente poniéndose al día con respecto al resto del mundo? A esto se debe que la aparición de la cultura visual deba ser recibida con ambivalencia. Por una parte, se puede percibir como una absorción, una normalización o incluso una capitulación: las mismas condiciones que en el resto del régimen de visibilidad, el mismo postulado de la escasez de imágenes y el imperativo de proliferar y diversificar la vida de la imagen empieza a sentirse en las disciplinas de las humanidades. ¿Es posible que este reajuste particular de la cultura universitaria a fenómenos sociales que la rodean sea la continuación de otros ajustes recientes, como la emergencia de modelos corporativos de gobierno, el establecimiento y la medida de los niveles de producción, el micro-establecimiento de los procesos internos, el fin del excepcionalismo y el presunto arcaísmo de la cultura de la universidad?

Por otra parte, si es verdad que la emergencia de una cultura visual como objeto de conocimiento corresponde o es parte de un avance tentacular y capilar de un régimen generalizado de la visibilidad, no hay razón para pensar que la absorción o capitulación sean la única solución. Como defiende el ensayo de Bal, la cultura visual es un área de negatividad y negociación crítica: «ver es un acto de interpretación y la interpretación puede influir la forma en que vemos, por tanto imaginando posibilidades de cambio». El estudio de la estructura y las operaciones de regímenes visuales y sus efectos imperativos y normalizadores es ya una de las características definitorias de la «cultura visual» en contraste con la historia del arte tradicional. Y en este sentido, es un área en la que los lugares y momentos del análisis cultural, de la resistencia y de la transformación van por fuerza a proliferar y multiplicarse, al ritmo de las tendencias expansivas del propio régimen.

#### REFERENCIA

Van Winkel, Camiel (2003) «On Visibility», presentación para la Jan van Eyck Academie, Maastricht, Países Bajos, 24 de marzo.

## NUEVE MODELOS DE INTERDISCIPLINAREIDAD PARA LOS ESTUDIOS VISUALES

JAMES ELKINS

Estudios visuales, cultura visual, estudios de la imagen, antropología de la imagen, (*Bild-Anthropologie*), ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*): este campo aún no bautizado se expande con gran rapidez y está creciendo a ritmos diferentes en diferentes partes del mundo. La *Bildwissenschaft* alemán, según el empleo del término de Horst Bredekamp (ver más adelante), se refiere a una expansión de los recursos de la historia del arte para poder abordar todo el espectro de imágenes. La antropología de la imagen, título de la obra de Hans Belting (2001), es una fusión experimental de preocupaciones antropológicas, filosóficas y de la historia del arte. En Ciudad de México, los estudios visuales están naciendo de la semiótica y la teoría de la comunicación<sup>1</sup>. En Copenhague, la cultura visual es una combinación entre la historia del arte americana y los estudios culturales ingleses, en la que las influencias francesas apenas si se perciben<sup>2</sup>. Cultura visual, estudios postcoloniales, estudios de cine y estudios culturales se funden en estudios en lugares tan dispares como Bergen, Taipei, Delhi, Buenos Aires y Bolonia. Dada la multiplicidad de clases, cursos, departamentos, nombres y lenguajes, resulta casi imposible seguir la pista a las emergentes genealogías de la disciplina —si es que los estudios visuales, como los denominaré yo, son una disciplina.

En esta cacofonía tan productiva creo que hay una serie de voces reconocibles. Primero las presentaré de modo esquemático para profundizar más adelante.

1. Están los historiadores del arte que preferirían seguir investigando e impartiendo clases sobre los periodos y obras establecidos, al margen de cómo se han establecido. En mi experiencia, un historiador del arte nunca reconocerá que éste es su caso: después de todo, dentro del clima político actual, resultarían demasiado conservadores. Al mismo tiempo, dudo que entre los historiadores del arte que están a gusto con sus especialidades haya muchos a los que les molestaría que la disciplina se ampliase. Casi ninguno es activamente conservador, sino que están inmersos, como cualquier especialista, en sus campos. Estos historiadores son como ascetas, balanceándose sobre pilares de conocimiento puro. Yo propondría a Charles Dempsey como ejemplo: sin rival en su conocimiento sobre diversos artistas del

Renacimiento en Italia central, desde Botticelli a Carracci. No sería posible para un historiador del arte no especializado emular lo que un estudioso como Dempsey (2000) ha conseguido.

2. Hay algunos que desean, como propone Horst Bredekamp, utilizar los recursos metodológicos de la historia del arte para arrojar luz sobre una serie de temas de nueva aparición, normalmente partiendo del cine y la fotografía. Según este modelo, la historia del arte como *Bildwissenschaft* se expande y pone al servicio de una selección de materiales cada vez más amplia su experiencia y la densidad de sus análisis contextuales. Bredekamp está principalmente especializado en el arte del siglo XVII, pero ha escrito abundantemente sobre la historia de la ciencia, la historiografía de la historia del arte y sobre el arte desde el Renacimiento hasta la actualidad. Desde un punto de vista historiográfico, la historia del arte alemana en particular concentra desde hace tiempo su interés en los sujetos de los que ahora se ocupan los estudios visuales –comenzando con Riegl y Warburg, y pasando por Benjamin y Panofsky. Una consecuencia lógica es que el camino productivo para el futuro debe pasar por expandir el campo de investigación de la historia del arte para incluir tipos nuevos de objetos.

3. Hay quienes quieren replantear la percepción que la historia del arte tiene de sí misma proyectando sobre ella metodologías traídas del exterior. Uno de los ejemplos recientes más interesantes es la *L'image survivante* de Georges Didi-Huberman, un monográfico sobre el concepto de imágenes de Warburg<sup>3</sup>. Esta obra puede leerse como una investigación sobre la forma en la que una lectura psicoanalítica, combinada con las obsesiones Warburgianas, pueden reanimar el sentido histórico-artístico de la historia de las imágenes. La *Pathosformel* de Warburg, su concepto de *Nachleben*, y el interés freudiano por la relación entre el inconsciente y las imágenes, se combinan y forman un modelo alternativo de genealogías y modelos de influencia que siguen justificando los intereses de la historia del arte. La obra de Didi-Huberman no ha sido traducida al inglés y no está claro qué tipo de influencia tendrá en una comunidad de académicos cuyas posiciones metodológicas son cada vez más diferentes.

En este resumen esquemático estoy intentando limitarme a historiadores del arte contemporáneos. Pero si estuviera haciendo un recuento histórico, E.H. Gombrich entraría dentro de esta categoría, aunque sólo fuera por el interés que mostró a lo largo de toda su vida por la psicología y por su afirmación de que él no es un historiador del arte.

4. Están aquellos cuya obra conlleva una nueva concepción de la historia del arte según un principio explicativo más poderoso. Ellen Dissanayake es un ejemplo de

este fenómeno: le interesa hallar los fundamentos biológicos del arte, y su revisión de los fenómenos de la historia del arte, en la medida en que es acertado, tiene el mismo efecto que en su día tuvieron las teorías de B.F. Skinner en los primeros modelos de comportamiento animal. Un programa de fuerza similar aunque completamente diferente fue el desarrollado por Pierre Bourdieu (1994). En teoría, su interpretación marxista-sociológica del deseo de poseer y comerciar con arte sería una lectura modelo de la historia del arte, con la que la literatura existente pasaría a ser un fenómeno secundario, una reflexión inadecuada de deseos sin realizar completamente. Hasta donde sé, ni Dissanayake ni Bourdieu tuvieron en mente absorber la historia del arte como disciplina, pero para todos los que se dejan persuadir por sus escritos, la historia del arte pasa necesariamente a ser un epifenómeno dependiente de otras ideas más fundamentales.

5. Hay quienes desean fusionar diferentes campos para hallar un punto de encuentro para diversas disciplinas, una especie de bazar o *collage* de fragmentos caleidoscópicos y alternativos de las mismas. Si los estudios visuales se constituyeran de esta manera, la historia del arte sería una de diversas disciplinas (o fragmentos de las mismas), sin especial preeminencia. La reciente exposición y libro de Bruno Latour, *Iconoclash* (2002), es buen ejemplo de ello. A Latour le interesa encontrar un espacio democrático e integrador para los que él llama estudiosos «iconofílicos» de distintos tipos. El espacio intelectual de *Iconoclash* se encuentra entre los estudios de religión, estudios científicos y la historia del arte. Es lo que llamaría la teoría «urraca» de la interdisciplina, porque se basa, al menos en un principio, en la acumulación. Es generosa, indisciplinada y optimista. Sus únicos enemigos son los iconófobos, los fetichistas de los iconos y los iconoclastas, que no son capaces de participar en un foro de ideas «iconofílico».

6. A partir de este punto, las cosas que complican. Hay quienes quieren fusionar campos, pero sin propiciar la aparición de algo que pudiese considerarse como una nueva disciplina o conjunto de ellas. Hay esperanzas para este fenómeno interdisciplinario elusivo. En una versión el espacio interdisciplinario es exactamente un vacío entre disciplinas. «puntos de oscuridad» de la «oscuridad del espacio interdisciplinario» pueden, según el crítico literario Robert Hodge inyectarse en el blanco de las disciplinas mixtas<sup>4</sup>. Para los estudios visuales, un ejemplo fundamental sería el de Jacques Derrida, en cuanto que sus incursiones en la visualidad no están ancladas en ninguna disciplina «origen». Las *Memoirs of the Blind* de Derrida no interrogan a las disciplinas ni especifica sus incursiones, pero un listado de los campos analizados en el texto –que incluiría la lingüística, la fenomenología, la cultura clásica, la ontología, la historia del arte, la conservación, los estudios

comparativos de las religiones y la teoría literaria– nos demostraría que su trabajo se desarrolla entre estos espacios etiquetables.

7. Stephen Melville dio otra versión conceptualmente intrigante del deseo de lograr una interdisciplinariedad genuina. «No me parece evidente», escribió en el cuestionario sobre cultura visual de octubre de 1996, «que los estudios culturales visuales sean interdisciplinarios de forma que resulte interesante, ni que vayan a provocar nada que pueda considerarse interesantemente interdisciplinario» (pág. 53). La interdisciplina, según Melville se produce si el nuevo campo permite que su orden o desorden conceptual localice el objeto de su estudio. O desde el punto de vista contrario, el que los estudios visuales sean una nueva configuración de métodos interpretativos ya existentes para objetos anteriormente identificados (ver punto 5) es buscar la seguridad del pensamiento interdisciplinario convencional.

Si mi interpretación de Melville es correcta, si los estudios visuales se constituyen como un vacío en movimiento entre diversas disciplinas conocidas, no se podría considerar genuinamente interdisciplinario, ya que la propia existencia de un mapa conceptual, con el blanco y el negro indicando el espacio de disciplinas y vacíos –viciaría el interés conceptual genuino que se podría extraer únicamente de una incertidumbre continua con respecto a la fuerza y el propósito de las disciplinas.

8. Otro tipo de interdisciplina para los estudios visuales sería una que buceara por debajo de las disciplinas y se instalase en una especie de subsuelo más allá del terreno intelectual habitado. Tom Mitchell (1996: 178) sugiere exactamente esto con su propuesta de que la cultura visual debe ser un ejercicio de des-disciplina. «Necesitamos huir de la noción de que la «cultura visual» está «cubierta» por los materiales de la historia del arte, la estética y los medios», escribe. «La cultura visual comienza en un área inferior que escapa a la atención de estas disciplinas –el campo de imágenes y experiencias visuales no artísticas, no estéticas, libres de intervención o inmediatas». Se trata del «ver cotidiano», que está en un «paréntesis» entre las disciplinas que normalmente se ocupan de la visión. Es una idea sugerente: si existe esta manera de-disciplinada de pensar en el «ver cotidiano», tendrá que emerger suavemente de entre las muchas iniciativas, disciplinarias, anti-disciplinarias y trans-disciplinarias que constituyen este campo.

9. Estos últimos son modelos móviles en los que los estudios visuales tendrían que estar en movimiento continuo al estilo de Deleuze, para poder encontrar sus objetos. Una posición final y más radical sería renegar de estas fronteras en sí mismas. Así argumenta Richard Johnson (1986–7) al quejarse de la «codificación del conocimiento» que se opone a algunas de las principales características de los estudios culturales, entre otras su «naturaleza abierta y versatilidad teórica, su talante reflexivo (e) incluso



## RESPUESTAS A MIEKE BAL

autoconsciente y especialmente la importancia de la crítica». Una de las cosas que Mieke Bal argumenta en «Esencialismo visual» es que ciertas fronteras y ciertas personas que quieren mantenerlas cerradas, deben eliminarse si la cultura visual ha de evolucionar de la manera más interesante posible. Una posición ejemplar, más meditada que ninguna de las existentes en este campo. También es una especie de jaque mate textual, porque más allá de este texto –más allá de las prácticas que pone en marcha en su propia escritura que abordan las fronteras de formas muy diferentes –no podría haber nada salvo escritura amorfa, formada por las elecciones hechas sin tener en cuenta las disciplinas y sus fronteras.

Algo realmente interesante con respecto a la teorización de las disciplinas es, según mi punto de vista, que poner cualquiera de estas teorías en práctica significa coexistir con otras opciones –las dos mencionadas y otras muchas. No es posible poner en práctica una de ellas sin trabajar desde, al menos, una de las otras. Las restricciones a la teorización de la interdisciplinareidad, es aplicable no sólo a la coherencia de las teorías en sí mismas, sino a la posibilidad de poner en práctica una de ellas – excepto la primera que existe todavía como término definitorio, aislada de esta problemática. Incluso el enfoque de Bal, que es, en mi opinión la crítica más alerta del concepto mismo de la disciplina, depende, como ella misma admite, de la persistencia de estas disciplinas. Como consecuencia, es imposible escoger de esta lista ni de otra similar. Sólo en este punto estoy en desacuerdo con el ensayo de Bal, en el énfasis que pone en evitar el esencialismo. No quiero ser guardián de disciplinas ni mantener la pureza de la historia del arte (¡ni mucho menos!) pero encuentro que la existencia de textos que dependan de una pureza disciplinaria es, en sí misma, crucial para hacer posible un cruce de disciplinas verdaderamente innovador. Sin resistencia, toda resistencia es fútil. Un ejemplo perfecto, demasiado a menudo olvidado en los debates actuales es el de Barbara Stafford. Durante décadas ha escrito entre, dentro y alrededor de un gran número de disciplinas, y sin embargo, su obra nunca se asienta en un único enfoque disciplinario. A veces escribe como si la observación de las fronteras disciplinarias fueran el mayor impedimento para un buen trabajo, en otras escribe desde la especialización más profunda. En su obra se intuye la resistencia hacia la *pérdida de habilidades* que a menudo resulta de la relajación de las fronteras disciplinarias y escribe sin dudar y confiada sobre los más arcanos temas. Al mismo tiempo, se percibe que de la constelación de residuos del conocimiento implacablemente especializado surgirá un modelo, una señal, como afirma Mallarmé, proyectada sobre una superficie vacía. Stafford fue una de las supervisoras de mi disertación y, en mi época de estudiante pasé dos años haciendo cábalas sobre su obra y sus fuentes de coherencia (Elkins, 1992: 517–20). Leopardi describía su labor escolástica como «peregrina». Esta metáfora es más maravillosa de lo que el propio Leopardi podía imaginar, porque los halcones tienen dos máculas en cada ojo, una

para enfocar lo que hay delante, en estéreo, y la otra para mirar con agudeza hacia ambos lados. Cuatro máculas, tres puntos en la tierra enfocados en rápida sucesión. ¿Por qué no escribir de manera que lleve años encontrar el foco? ¿Qué significa buena escritura, si no un reto pactado con el lector?

Así, estoy de acuerdo con Bal en que la protección de las disciplinas es perjudicial para lo que los estudios visuales pueden conseguir, pero me gustaría conservar algunas fronteras, algunas puezas y competencias que ofrezcan una oposición resistente al ácido de los espacios abiertos de la interdisciplinaridad. Incluso el repliegue más conservador a la fortaleza de la excelencia disciplinar –como el del primer elemento de la lista– es necesario y deseable para el desarrollo práctico y teórico de los estudios visuales.

Yo mismo he puesto a prueba diversas de las nueve teorías, a veces como adepto, a veces como visitante. La segunda teoría en la que la historia del arte aplica sus herramientas interpretativas a objetos no pertenecientes al canon, fue en buena medida, mi estrategia en *Domain of Images*. En la medida en que en este libro hice uso de lingüística, arqueología y antropología, también se podría considerar ejemplo de la quinta teoría (la teoría de la urraca). Dentro del contexto de aquel proyecto defendería ambas estrategias. La razón por la que debemos considerar la historia del arte como una fuente válida para estudios visuales más amplios (es decir, la segunda teoría), es que la historia del arte tiene una de las historias más ricas y profundas de encuentros con objetos enraizados en la historia. Por eso resulta tentador echarlo a un lado y criticar el interés de algunos historiadores del arte en hacer que de su propia disciplina surjan unos estudios visuales más amplios. La razón por la que la historia del arte, la lingüística y otras disciplinas necesitan unirse (como defiende la quinta teoría) es porque sus competencias particulares dan lugar a un productivo *iconoclash*, por adoptar el término de Latour. Y así en adelante: hay argumentos, creo, en favor de cada una de las nueve teorías y muchas otras además, y estos argumentos se pueden hacer desde el punto de vista del experimentalismo radical, que no es aliado de ninguna disciplina. El reto genuino para los estudios visuales, pienso, es encontrarse a sí mismo en lugares en los que todas las teorías funcionales de (inter)disciplinas aún pueden llevarse a cabo. Estoy muy de acuerdo con el tono del ensayo de Bal, y su ejemplar insistencia en la problemática de las fronteras. Sólo deseo subrayar que hay razones para intentar arreglar las vallas entre vecinos: la existencia de fronteras y las competencias dentro de ellas es lo que da sentido a nuestro estudio «peregrino»

## RESPUESTAS A MIEKE BAL

### NOTAS

1. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es la fuente principal de actividad teórica en el campo de los estudios culturales, pero la «Tec» de Monterrey, una universidad técnica con un programa de humanidades amplio, ofrece cursos en estudios visuales divididos entre el departamento de humanidades y el departamento de comunicación y tecnología de la imagen. Una tercera universidad, la universidad Iberoamericana, ofrece también cursos sobre esta disciplina en su departamento de arte
2. En otoño de 2002, la universidad de Copenhage comenzó a ofrecer un máster en cultura visual. «Billedernes Tid: Teorier og Billeder I den Visuelle Kultur» («The Time of Images: Theories and Pictures in Visual Culture») de Niels Marup Jensen, un manuscrito sin publicar en el que apunta a la semiótica, teorías sobre el tiempo y meditaciones de Derrida en la contextualización. El curso de Jensen, «Visuel Kultur», incluye las lecturas de Raymond Williams, Martin Jay, Régis Debray («Three Ages of Looking»), W.J.T. Mitchell, Svetlana Alpers, Jonathan Crary, Susan Sontag («In Plato's Cave»), John Taylor (from Body Horror), Roland Barthes, David Freedberg, Robert Nelson («Appropriation», from Critical Terms for Art History), Hal Foster, Claudine Isé («To be Primitive Without Culture»), tres ensayos de la recopilación de la editorial Routledge sobre la cultura visual, Paul Virilio, y Lev Manovic («The Automation of Sight»).
3. Didi-Huberman (2002): del que se espera una traducción en la editorial de la Pennsylvania State University Press.
4. Hodge (1995) también apoya la tesis anterior (la número 5 de mi lista), ya que sostiene que es posible crear campos transdisciplinarios «juntando unas y otras disciplinas en una mezcla promiscua» mientras, al mismo tiempo, se mezcla «lo disciplinario con lo no-disciplinario». Él mismo mezcla sus metáforas al hablar de tomar fragmentos y devolverlos a las disciplinas, en un maniqueísmo algo conflictivo.
5. Melville afirma que esta es la diferencia entre la línea «científica» (Panofski) y la «línea disciplinaria» representada, resumiendo su argumento, por Wölfflin y Riegl.

## JAMES ELKINS

### REFERENCIAS

- Belting, H. (2001) *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink.
- Bourdieu, P. (1994) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, traducción al inglés de Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bredenkamp, H. (forthcoming) «*Art History as Bildwissenschaft*», *Critical Inquiry*.
- Dempsey, W. (2000) *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*. Fiesole, Italy: Edizioni Cadmo.
- Derrida, Jacques (1993) *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, traducción al inglés de Pascale-Anne Brault and Michael Nass. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2002) *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- Elkins, J. (1992), «*Review of Barbara Stafford's Body Criticism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991)», *The Art Bulletin* 74(3): 517–20.
- Elkins, J. (aún no publicado) *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Hodge, R. (1995) «*Monstrous Knowledge: Doing PhDs in the New Humanities*», *Australian Universities Review* 2: 35–9.
- Johnson, R. (1986–7) «*What is Cultural Studies Anyway?*» *Social Text* 16: 38–80.
- Latour, B. (ed.) (2002) *Iconoclash!* Karlsruhe: ZKM.
- Melville, S. (1996) «*Response to Visual Culture Questionnaire*», October 77, Summer: 53.
- Mitchell, W.J.T. (1996) «*Showing Seeing: Response to Visual Culture Questionnaire*», October 77, Summer: 38.
- Skinner, B.F. (1995) *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York: The Free Press.

## DE VEZ EN CUANDO

MICHAEL ANN HOLLY

En los tiempos pioneros de los estudios visuales (allá por los años 80) la cosa no estaba tan grave como el ensayo de Bal nos hace suponer que está ahora. Tomando champán juntas una noche, para coger fuerzas para afrontar nuestra misión, nos reíamos tanto como maquinábamos. El catedrático en la universidad de Rochester nos había animado a diseñar para el día siguiente una propuesta de un programa para una nueva especialidad, «arte comparado», que se beneficiase de una alianza entre su departamento, «literatura comparada», y el mío —«historia del arte». Durante los meses que siguieron, el disquete con el programa paso de mis manos a las de Mieke innumerables veces, a medida que íbamos añadiendo y eliminando cosas según dictaba la política de la universidad y sus mandamases (la junta estatal de educación). El programa se desarrolló con increíble rapidez convirtiéndose en el primer doctorado en «estudios culturales y visuales», que se alimentaba de la energía de sus nuevos adeptos: Norman Bryson, Craig Owens, Kaja Silverman, Constance Penley, Lisa Cartwright, David Rodowick, Janet Wolff y Douglas Crimp. Una constelación de estrellas —muchas de las cuales con el tiempo han tomado otros caminos— irrepetible en los anales de los estudios visuales. Las conversaciones, constantes y divertidas, los enfrentamientos con el departamento administrativo de la Universidad, feroces y revigorizantes. Nadie sabía cuáles serían los logros de esta nueva «interdisciplina», pero todos sabíamos que estaba destinada a grandes cosas. Y Mieke fue nuestra profeta. Por supuesto, los estudios de cultura visual, como les gusta llamarlos ahora, surgieron en muchos lugares al mismo tiempo, más allá de nuestro campus en Nueva York, y ya no estoy segura de cuándo empezaron las discusiones serias, ni de cuándo se proclamaron las primeras convicciones, ni cuándo surgió en casi todo el mundo la necesidad de escribir su propio manifiesto sobre qué son los estudios / la cultura visual. Si no fuéramos conscientes de la industria editorial dedicada a la publicación de libros sobre esta disciplina o de la existencia de esta revista, sería fácil llegar a la conclusión tras la lectura del ensayo de Bal de que hay algo inestable, por no decir podrido, en el estado de la cultura visual. ¿Qué camino hemos de tomar? ¿Cuándo empezó a intensificarse tanto el debate y por qué intenta resolverlo Mieke Bal? Aún así, este ensayo me ha sorprendido. ¿Han cambiado los estudios visuales, o sus analistas? Tantos «debería»... Vamos a retroceder otra vez. Si no recuerdo mal (y este

es mi recuerdo, no el de Mieke), el primer esbozo de los estudios visuales tomaba su energía no de su talante serio, sino de su talante lúdico. En algunos sentidos compartíamos la actitud liberadora del «todo vale», siempre que la exploración de las obras de arte se alejara de los métodos fosilizados tradicionales de la historia del arte. Puede que suene idealista, pero las imágenes eran demasiado importantes para nosotros. Considerábamos la antigua disciplina y sus métodos en bancarrota debido a sus resultados apolíticos y nada creativos, y muchos deseábamos hacer algo nuevo. En aquella época lo intentábamos por dos vías: mediante la expansión y el enriquecimiento de lo que considerábamos «representación» (originalmente con los estudios de cine, más adelante con la publicidad y la imagen digital) y/o mediante la importación de ideas postestructuralistas (feminismo, psicoanálisis, semiótica, deconstrucción...) para darle chispa a nuestros objetos de arte (en principio) tradicionales. Esta segunda vía fue la que nos atrajo a Mieke y a mí. O, para ser más exactos, fue lo que, en gran medida, me enseñó Mieke. Admiraba su agilidad y la facilidad con la que pasaba de una perspectiva crítica a otra al analizar arte y artistas del canon tradicional (por ejemplo Rembrandt o Vermeer o Caravaggio). Su método en aquella época, si así se lo puede llamar, era coger una reverenciada obra de arte y traviesamente «frotarla» (como diría Nietzsche) contra una teoría y ver qué efectos se derivaban de la fricción. La explosión solía hacer temblar los cimientos de la «antigua» historia del arte. Este fue el papel que a menudo desempeñó su escritura. Nadie como Mieke podía descubrir un detalle y construir un nuevo mundo intelectual alrededor del mismo. Mi recuerdo favorito es el de aquel día en que, visitando la *National Gallery* me hizo detener súbitamente delante del cuadro de Vermeer de la mujer sosteniendo una pesa. Partiendo de un, apenas visible, agujero pintado en la pared trasera —supuestamente el lugar donde otrora colgara un cuadro de un clavo, Mieke tejió una narrativa de desubicación que dejaba al descubierto las más profundas cuestiones filosóficas en relación con la naturaleza de la pintura. Otros lectores han comentado a menudo la extática sensación de descubrimiento que han experimentado con ella. Es este aspecto jubiloso, atrevido, penetrante y travieso que más echo de menos en su ensayo. Una nube tormentosa de preocupación y falta de sentido del humor se cierne sobre él. Las cosas han alcanzado un punto —que ella denomina el punto primario del dolor— en el que incluso Mieke reniega parcialmente de su campo de estudios. Entiéndanme, no pretendo echar en cara a una desanimada Mieke por intentar aclarar definiciones y establecer sus diversos usos, pero me pregunto qué es lo que ha causado este cambio. ¿Han sido demasiados acontecimientos, demasiado rápido? ¿Cómo pasamos de Lacan a Internet, tan fácilmente como algunos estudiosos afirman? El ensayo de Bal es tan rico que es difícil discernir cuál es el argumento esencial en la maraña de críticas literarias, necesidad de polemizar y recriminaciones dirigidas a los falsos profetas de la cultura visual. Incluso Mieke se resiente por tener que comenzar el ensayo desde la negatividad. El

esencialismo visual, con el que hace referencia a la tendencia y el deseo de considerar los actos y objetos visuales como algo «puro» es su principal enemigo. Esta tendencia surgió, por supuesto en la «antigua historia del arte» pero la disciplina lo controló. Alejándose de sus orígenes, los estudios visuales se embarcan en la búsqueda de sus objetos guiados tan sólo por lo que pueden *ver* —el origen continuo de sus problemas. El aislamiento no reflexionado de lo visual como objeto de estudio es un objetivo lleno de trampas, ya que descuida otras formaciones discursivas (como son las verbales) que tuvieron parte en su nacimiento y lo amamantaron durante su desarrollo. (¿No nos lo viene advirtiendo W.J.T. Mitchell, 1994, 2002, desde hace mucho tiempo?) Como consecuencia, este nuevo campo no sólo ha heredado los pecados de su predecesor, sino que los combina en su pretensión de ser algo «nuevo», cuando está claro que no lo es. Las antiguas jerarquías y objetos pueden variar, pero las «metodologías» (una palabra que llama a error, por razones obvias) para examinarlas no cambian. Esta crítica lleva a Mieke a urgir a que se establezca el «territorio de los objetos».

Al no existir una escisión pura «entre lo visual y lo que no lo es» la maniobra más ambiciosa que pueden llevar a cabo los analistas es volver a crear sus objetos. No se trata ni de engalanar antiguos objetos con nuevos ropajes, ni de lijar las capas de historia y los residuos de metodología hasta que no queden restos, sino de «analizar los artefactos culturales desde una perspectiva teórica fundamentada y astuta» (algo parecido a la segunda ruta «metodológica» que escogimos en aquellos buenos tiempos). Aunque no sé qué aspecto tienen estos territorios del objeto (me cuesta pensar en un objeto como algo más allá de lo que puedo ver) en su creativa interdisciplina, está claro que ésta es «tierra de nadie». Algo muy positivo si tenemos en cuenta que otros estudiosos están continuamente reclamando posesión de territorios.

Ahora me estoy empezando a preocupar y a volverme agresiva. En mi opinión los estudios visuales contemporáneos no hacen justicia a los «objetos» y en su crítica se podría acusar a Mieke de restarle a la «historia» parte de su poder. Y si no puedo tener estas dos fuentes de fascinación primarias en el centro de una diana, rodeados de aros de teoría, mi idea de los estudios visuales se ha quedado sin un objetivo. Primero, la convicción fenomenológica fundamental de que los objetos son agentes activos en su interpretación parece estar a menudo ausente de los estudios visuales y culturales (Mieke nos recuerda que el objeto colabora en su análisis). Es más, la mayoría de estos analistas consideran los objetos producidos antes del siglo xx como algo obsoleto y pasado, y niegan la posibilidad de que el pasado (incluso el de hace siglos) «nos responda». Por supuesto, estas respuestas variarán según cambie el diálogo entre sujeto y objeto a través de periodos y lugares. ¿No es precisamente este ignorar que

existe una fuerza perpetua entre los polos de la subjetividad y la objetividad lo que hace que algunas obras de los estudios visuales contemporáneos parezcan tan livianas? El activo poder formador de los objetos desempeña sin duda un papel en la delimitación de los territorios. El juego (entre pasado y presente, sujeto y objeto, palabra e imagen, todos las parejas de sospechosos habituales) es lo que falta en la ecuación, si bien no en el ensayo de Mieke.

Mi segundo lamento es la idea de que la historia se haya expulsado de los estudios visuales y culturales, un proceso al que puede que, incluso una crítica tan reflexiva como Mieke, haya contribuido inconscientemente. Su «preposterous history» es una noción deliciosa, traviesa. Demuestra la «forma en que se puede afrontar el pasado, hoy», un giro que coloca lo que vino cronológicamente antes («pre») como un efecto secundario («post») de su reciclaje posterior» (Bal, 1999). Su *presentismo*, por supuesto, su conciencia de la presencia del presente en encuentros con el pasado es crucial. Es inevitable leer la obra de Caravaggio retrospectivamente. Esto, que puede tener efectos muy productivos a la hora de entender el arte de nuestro tiempo —mostrándonos formas en las que los artistas contemporáneos buscan significado en el pasado resulta a menudo menos «útil» a la hora de comprender el arte anterior desde un punto de vista histórico. Las ideas contemporáneas sobre producción de objetos visuales pueden distar mucho del concepto que del «arte» tenían los mundos que lo produjeron en el pasado. Desde Kant, Hegel y los filósofos idealistas del siglo XIX, esperamos que los artistas sean filósofos o poetas de la experiencia. Les creemos capaces de reflexiones profundas en torno a la naturaleza de la condición humana. Estas ideas sobre la naturaleza de las artes plásticas, sin embargo, tienen poco o nada que ver con lo que de ellos se esperaba en el siglo XVII, por poner un ejemplo. La noción de creatividad individual pasaba entonces por el filtro de la admiración ideológica hacia el arte de la antigüedad, una admiración que servía para garantizar la relevancia de estilos concretos y construcción de significados. Es un momento excitante, que surge una y otra vez en actos interpretativos, cuando nos damos cuenta de que el arte del pasado se rebela contra los esfuerzos contemporáneos por comprenderlo.

Mieke es, por supuesto, consciente de todo esto, y no intento en absoluto afirmar que no lo sea. Mi queja se dirige más bien hacia lo que creo que otros practicantes de los estudios visuales pensarán sobre el arte del pasado, si es que piensan sobre él. Temo que el círculo hermenéutico se cierre demasiado rápidamente, sin más. La «historia» es un concepto que rara vez se invoca en los estudios visuales, y si se hace, la distancia entre horizontes históricos se derrumba con demasiada rapidez. Del mismo modo que debemos atender a la pregunta que nos plantea el objeto (sea cual sea), debemos ocuparnos de la profunda otoridad del pasado respecto del presente.



## RESPUESTAS A MIEKE BAL

La historia no es sólo la búsqueda de origen, puede ser escenario de la creación de significados, puede ser el lugar donde se inicia el cambio. Siempre y cuando una lectura histórica sea apropiada, rica, reflexiva, fiel a sus fuentes y unida a «imágenes» de mil colores, no importa si el significado que se extrae es el «correcto».

Los estudios visuales y culturales corren el peligro de olvidar que la historia aún tiene algo que decir. Bueno, ya basta de malas pulgas. Es tan fácil hacer críticas cuando uno analiza un «campo» que no es el suyo propio... Y el ensayo de Mieke tiene tanto que ofrecer como que criticar en los proyectos ajenos. A medida que se acerca a su conclusión, llega incluso a resultar visionario. Los territorios que nos ofrece, tal como las narrativas maestras invisibles como son el realismo, nacionalismo, género, racismo, geografía, son impactantes por lo que suponen para la política del campo de estudio. Hacer visibles estas construcciones culturales tan elusivas es una tarea filosóficamente más difícil que, por ejemplo, analizar las representaciones de la mujer en la publicidad, ya que introducen la naturaleza inquisitiva en el acto de mirar: «es la posibilidad de ejecutar actos de visión, no la materialidad del objeto visto, lo que decide si el artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios visuales culturales».

Como puede resultar evidente, con estos compromisos nos alejamos mucho de la historia del arte en la que me formé. Sin embargo, me alivia que los procedimientos y protocolos habituales de la historia del arte palidezcan en comparación con lo que ha sucedido en los últimos quince años. En un principio, cambiar el nombre de historia del arte a estudios visuales era un síntoma de que estudiar imágenes podía volver a ser un objetivo intelectual estimulante. El campo se centraba en ideas, no en objetos y en su clasificación. Tomábamos tantas cosas prestadas de iniciativas teóricas que no teníamos ni idea de a dónde nos iba a llevar esta interdisciplina. Un ensayo como éste nos puede recordar cuántas normas hemos quebrado ya. Con su carpeta de problemas y posibilidades Mieke siempre está preparada para viajar hasta la próxima parada. Yo, lo reconozco, sigo anclada en el pasado, tentada por la fascinación que sobre mi ejercen objetos de otras épocas y lugares. Quiero reflexionar sobre los temas –como la estética– que quedaron en la cuneta. Quiero dirigir mi atención a obras de arte (incluso del canon tradicional) que aún no han agotado todos los temas que les podemos aplicar. Quiero proteger la capacidad de los estudios visuales contemporáneos y mantener mi actitud sanamente desconfiada ante su tendencia a la banalidad. Y, ante todo, como buena melancólica, no quiero verme obligada a ver el tiempo correr, aún si es en detrimento del placer intelectual.

Si puedo cumplir estos deseos dentro de unos estudios visuales revitalizados, estoy encantada de pagar por el viaje. Siempre y cuando pueda sentarme junto a Mieke.

MICHAEL ANN HOLLY

REFERENCIAS

- Bal, M. (1991) *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. (1999) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2002) «*Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*», *JOURNAL OF VISUAL CULTURE* 1(2), August: 165–82.

## LA CULTURA VISUAL Y LA IDEOLOGÍA DE LO SUBLIME

PETER LEECH

Cuando Italo Calvino observaba en su *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), que «Vivimos bajo una lluvia incesante de imágenes», para él era una situación desesperada: desesperación, por ejemplo, ante la «inevitabilidad interior que debe marcar cada imagen como forma y significado, como una llamada de atención» (pág. 57 edición original). Como contraste, el teórico de la cultura visual encuentra este fenómeno altamente estimulante (en cualquier caso en esa desganada manifestación de la estimulación que Mieke Bal agudamente, aunque algo malévolamente, caracteriza como «las pasiones, la destrucción y la cháchara de las conferencias y publicaciones»). Un caso paralelo que se me ocurre es el tono apocalíptico que percibimos en los manifiestos futuristas de la primera década del siglo XX. Por ejemplo estas dos declaraciones futuristas: «Debe hacerse una limpieza general de temas rancios y raídos con objeto de expresar la voráGINE de la vida moderna, una vida de acero (...) temeraria velocidad...» (Marinetti, 1910: 293) o «Admirar una vieja obra de arte es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria en lugar de emplearla más allá en un derrotero inaudito, en violentas empresas de creación y acción.» (Marinetti, 1909: 287).

Me divierte ver con qué facilidad se pueden aplicar estas declaraciones a la terminología del teórico de la cultura visual: «la voráGINE de una vida de visualidad»; y me gusta especialmente la idea de las «violentas empresas de creación y acción» que refleja la idea de la cultura visual y, por ejemplo, el objetivo de establecer programas de cultura visual en las universidades (incluida la mía). Con estas afirmaciones introductorias estoy haciendo referencia a una afirmación de Bal en particular. El futurismo era, evidentemente, un *movimiento*, un movimiento artístico y, según una de las primeras afirmaciones de Bal, los estudios culturales no son tanto una disciplina (o multidisciplina, interdisciplina, no-disciplina, postdisciplina) como un movimiento. Estoy completamente de acuerdo. Mi respuesta, sin embargo, se centra en la implicación problemática sobre la constitución de un movimiento *como* movimiento. Con esto quiero decir, que ningún movimiento que se precie puede representarse como tal sin una ideología. (Esta reflexión va al hilo de la provocadora afirmación de Bal con respecto a la cultura visual y la religión). Una ideología tal, o

un sistema de creencias era, por supuesto, lo que daba sentido a los manifiestos del futurismo (o del dadaísmo o surrealismo).

A diferencia de los artistas, los académicos no pueden ser (o no pueden parecer) tan abiertamente ideológicos, así que hay muchas tímidas maniobras con «visiones estratégicas» para los estudios de la cultura visual –ningún caso más claro que el de uno de los primeros documentos del movimiento el «*Visual Culture Questionnaire*» publicado en OCTOBER<sup>1</sup>. Sin embargo, en mi opinión hay un tufillo a ideología en lo que a modo de diagnóstico propongo como el compromiso del movimiento de la cultura visual con la idea de lo sublime en un nuevo disfraz milenario, bautizado por Jeremy Gilbert-Rolfe con el apropiado nombre de lo «tecno-sublime» (Gilbert-Rolfe, 1999: 6) (imaginen ahora lo excitante que hubiera resultado este término a oídos Futuristas).

Si mi diagnóstico es correcto, vale la pena explicar brevemente la curiosa ausencia (o la vaguedad) de la delimitación en las descripciones de sus objetos por parte del movimiento de la cultura visual: la cuestión es, como Bal describe, que la falta de claridad en cuanto a cuál es el territorio del objeto es su punto primario de dolor. La esencia de la idea de lo sublime es su falta de delimitación, la fundamental imposibilidad de aprehenderlo ya sea cualitativa o cuantitativamente. Lo sublime es, según Kant, «una representación de la ausencia de límites».

Esta idea es paralela a la lluvia incesante de imágenes evocada por Calvino, y su voz se hace eco en la afirmación de Kant de que lo sublime «puede aparecer, en efecto, para contravenir los límites de nuestra capacidad de juicio, para no adaptarse a nuestra capacidad de presentación y como, por así decirlo, una afronta a la imaginación» .

Intentar delimitar lo ilimitado sería, en efecto, una afronta a la lógica elemental, así que hay una necesaria vaguedad en la manera en que los teóricos de la cultura visual presentan el territorio de sus objetos. Esto es, por lógica, algo imposible de remediar. La ausencia de límites que Kant relaciona con lo sublime tiene, según sus palabras, el pensamiento superpuesto de su totalidad. Pero, evidentemente, no puede haber *exclusiones* de una totalidad, igual que no puede *delimitarse* lo ilimitado. O dando la vuelta a este pensamiento, compartimos la exasperación de Thomas Crow (1996) ante el hecho de que la idea de la cultura visual parece consistir en atraer *todos* los objetos del mundo hacia una maraña de creación occidental (el subrayado es mío).

Pero si dejamos a un lado las consideraciones lógicas, creo que pensar en la complicidad entre las ideas de cultura visual y de lo sublime tiene cierta fuerza



El distrito Shinjuku de Tokyo

*descriptiva*. Sin duda, es cierto que vivimos bajo una lluvia incesante de imágenes. Nos ahogamos en ellas, en ningún lugar tanto como en Tokyo, en particular en el distrito del Shinjuku, la apoteosis del concepto japonés de *iki* (a grandes rasgos, «chic» o «cool» urbano)<sup>2</sup>.

La cacofonía visual es ineludible, omnipresente, con cada una de las clamorosas llamadas de atención de los monitores gigantes o anuncios de neón. Vale la pena tener en cuenta que esta clamorosa cacofonía visual va ligada a otra auditiva en la inescapable escandalera urbana de nuestras ciudades y me pregunto cómo a nadie se le ha ocurrido plantear unos estudios de la cultura auditiva. Esta observación no es casual (aunque no puedo abundar en ella) ya que nos retrotrae a un aspecto del «esencialismo visual» tan antiguo como Leonardo da Vinci. Una característica definitoria de la conciencia visual según Leonardo (retomada por Robert y Sonia Delaunay a principios del siglo pasado) es la simultaneidad: nuestra capacidad de registrar múltiples imágenes (pero, ¿cuántas en un momento dado?). Por contraste nuestra capacidad auditiva es fundamentalmente sucesiva (como en la música), y, por tanto resulta imposible para muchos de nosotros tener conversaciones rodeados de un estallido de sonidos procedentes de diferentes fuentes<sup>3</sup>.

Al hablar de la fuerza descriptiva de la complicidad entre las ideas de la cultura visual (o acústica) y lo sublime, mi intención es sencillamente señalar que fenómenos como éstos realmente describen nuestra «situación histórica vital», adaptando la frase de Jean-François Lyotard (1986)<sup>4</sup>. Sin embargo, quiero apuntar tres cosas en torno a la frase que reflejan características del ensayo de Bal y de la ideología de lo sublime. Así, aunque nuestra «situación histórica vital» describe de manera eficaz nuestra «cultura visual» actual (ilimitada y total) que el teórico del campo pretende explorar, lo cierto es que una *situación* no es una *cultura*. De acuerdo con Bal, a la palabra cultura ya hacía tiempo que le estaba llegando su hora. Yo creo que ha llegado la hora de algo tan patentemente obvio como es el hecho de que «cultura» es un término intencional. Una cultura se cultiva mientras que una situación simplemente se da<sup>5</sup>.

La frase de Lyotard tiene, sin embargo, dos raíces filosóficas, ambas (aunque de forma taimada) alimentando la clase de ideología que parece caracterizar el movimiento de la cultura visual. Partiendo de su primera raíz (en cuanto que es el origen de la idea de la cultura visual en la teoría posmoderna) la exploración de una situación histórica vital de Lyotard se anuncia como la *alternativa* deseada al «estatus de la experiencia estética». Se ha escrito mucho sobre esta supuesta alternativa. Por ejemplo, la antología de Hal Foster (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, y la afirmación del propio Foster: Si el «post-modernismo», como «anti-

estética», marca una posición cultural en el presente, ¿son aún validas las categorías extraídas de la estética?

La apostasía estética, como la he llamado en anteriores ocasiones, es una epidemia entre los teóricos de la cultura visual<sup>6</sup>. «El presente» de Foster (con su tono Baudelairiano), o la «situación histórica vital» de Lyotard pretenden explícitamente sustituir la idea de lo estético en favor de la idea de lo sublime. Lo que parece estar sucediendo es una toma de partido que sólo podemos describir como ideológica.

Permítanme dar un salto y ver la otra raíz filosófica de la situación de Lyotard. En su obra posterior, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Lyotard (1991) se ocupa directamente de la distinción que Kant establece entre la estética y lo sublime. Según Lyotard, la paradoja en el análisis de Kant es que (independientemente de lo que diga...) percibe en esta cacofonía (de lo sublime) una secreta eufonía de rango superior.

Es algo flagrante interpretar a Kant «independientemente de lo que diga» pero eso lo dejamos para la conciencia intelectual. Lo que me irrita en la actitud de Lyotard es la idea de que encontramos una eufonía secreta de un rango superior en la cacofonía, la cacofonía, por ejemplo de nuestra situación histórica vital en una cultura visual (o como ya he adelantado acústica). Esto es pura ideología: el mismo reflejo que sugiere —algo que puede resultar peligroso— «una eufonía secreta de rango superior» en cualquier movimiento ideológico, cualquier narrativa maestra que, como lo expresa Bal, «presuponga un partidismo», incluyendo enfáticamente, supongo, el tipo de ideología partisana de la «religión» con cuyo provocador paralelismo comienza el ensayo de Bal. «Los estudios de la cultura visual deberían», dice Bal, «tomar como los objetos primarios del análisis crítico las narrativas maestras que se nos presentan como naturales, universales, verdaderas e inevitables». Y, añade más adelante, (un precepto intelectual con el que coincido) «este elemento de auto reflexión es indispensable». Resulta deprimente, pero no me resulta nada obvio que los analistas de la cultura visual lleven esto a cabo. Por ejemplo, la afirmación de Foster sobre una «posición cultural anti-estética respecto al presente», que, como ya dije, suena a baudelairiano, cuando el poeta francés afirma en su *Pintor de la vida moderna* (1964): «El placer que obtenemos de la representación del presente se debe ... a su cualidad esencial de estar presente».

Cualquier elemento o instinto de auto reflexión filosófica sobre la idea del presente revela su absoluta fragilidad y liviandad necesaria. Ser rehén del «presente» —especialmente de las manifestaciones en continuo cambio de lo «techno-sublime»— es estar condenado a la fatalidad (por ello, sin duda, fue el futurismo un movimiento

PETER LEECH

singularmente corto; y por la misma razón la imagen de Shinjuku resultará dentro de un par de años obsoleta como nos resultan hoy las innovaciones en los móviles con cámara del mes pasado). Volviendo a la disyuntiva propuesta por Mieke Bal al comienzo de su artículo, mi propia intuición me dice que, como todos los movimientos [los estudios visuales culturales] «pueden morir pronto...» Su mortalidad, se autoinscribe en sus fijaciones con lo sublime y con lo «cultural» como presente.



## RESPUESTAS A MIEKE BAL

### NOTAS

1. «Visual Culture Questionnaire» (1996), October 77 (Summer): 25–70. Por supuesto este «cuestionario» (exento de preguntas) no se puede considerar el manifiesto de los estudios culturales visuales. De hecho, contiene diversas respuestas intensamente escépticas, entre ellas, las de Susan Buck-Morss y Thomas Crow).
2. El debate original en torno a *iki* surge en la obra del filósofo japonés Kuki Shuzo *The Structure of Iki* (1930), recientemente traducida al inglés como *Kuki Shuzo Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*.
3. Para consultar las opiniones de Leonardo da Vinci sobre la esencial simultaneidad de la visión véase Kemp (1989: 20–38). Para ver las opiniones de Robert Delaunay ver su ensayo «Light» (1968[1912]), así como *Virginia Spate's Orphism* (1979: 180ff).
4. En *La posmodernidad: (explicada a los niños)*, Lyotard (1986) cita la frase «una situación histórica vital» original de Habermas.
5. Utilizo la palabra «intencional» para describir la «cultura» en el sentido filosófico según el cual un término intencional escoge de manera ostensible un objeto u objetos específicos.
6. Véase, por ejemplo, Keith Moxey (1996) y mis reflexiones sobre su texto en Peter Leech (2000).

## PETER LEECH

### REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (1964) *The Painter of Modern Life*, trans. and ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon Press. Traducción al español: *El pintor de la vida moderna*, publicado en Murcia por COAAT (2004), traducción de Alcira Saavedra.
- Calvino, I. (1988) *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, MA: Harvard University Press. *Seis propuestas para el nuevo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez y César Palma — Madrid, Editorial Siruela, 2002.
- Crow, T. (1996) «*Visual Culture Questionnaire*», October 77, Summer: 36.
- Delaunay, R. (1968[1912]) «Light», in Herschel B. Chipp (ed.) *Theories of Modern Art*, pp. 319–20. Berkeley: University of California Press.
- Foster, H. (1983) «*Postmodernism: A Preface*», en *The Anti-Aesthetic*. Seattle: University of Washington Press.
- Gilbert-Rolfe, J. (1999) *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press.
- Kant, I. (1952) *Critique of Judgement*, trans. J.C. Meredith. Oxford: Oxford University Press. En español: *Crítica del juicio*, edición y traducción de Manuel García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Kemp, M. (ed.) (1989) *Leonardo on Painting*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Leech, P. (2000) «*Visual Culture and Aesthetic Apostasy*», in *Pre/dictions: The Role of Art at the End of the Millennium*, pp 53–8. Wellington, NZ: Victoria University of Wellington.
- Lyotard, J-F. (1986) *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Editions Galilée. Edición española: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch — Barcelona: Gedisa, 1992
- Lyotard, J-F. (1991) *Lesson on the Analytic of the Sublime*, traducción al inglés de J. Rottenberg. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Moxey, K. (1996) «*Animating Aesthetics*», in «*Visual Culture Questionnaire*», October 77, Summer: 56–9.
- Marinetti, F.T. (1909) «*The Foundation and Manifesto of Futurism*» (20 February) in Herschel B. Chipp (ed.) *Theories of Modern Art*, p. 287. Berkeley: University of California Press.
- Marinetti, F.T. (1910) «*Futurist Painting: Technical Manifesto*» (11 April) in Herschel B. Chipp (ed.) *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Shuzo, K. (1997[1930]) *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*, traducción al inglés de John Clark, ed. Sakuko Matsui and John Clark. Sydney: Power Publications.
- Spatz, V. (1979) *Orphism*. Oxford: Oxford University Press.
- «*Visual Culture Questionnaire*» (1996), October 77, Summer: 25–70.

## CONTENIDOS Y SINSENTIDOS

NICHOLAS MIRZOEFF

En su ataque a la cultura visual, las potentes frases que Mieke Bal utiliza para describir mi obra son sin duda impactantes: «sin sentido», «evidente sin sentido» y «deficiencia intelectual (además de moral)». ¿Me equivoco o estas frases dignas de la sección de cartas al director de *un periódico de derecha* constituyen un tipo de ataque característico de lo que Judith Butler ha denominado como la «izquierda neoconservadora»? Su violencia verbal concluye con la heladora frase de que el esencialismo visual —del que parece que soy un principal sospechoso— «debe desaparecer». ¿Cuál es el objetivo de todo esto? Con su pirotecnia verbal, Bal pretende distraer a los lectores del hecho de que los conejos que se saca de la chistera no son sino algo manido y familiar. Nos encontramos en lugar del *caso Sokal* frente al llamado *caso Bal*. No es nada nuevo. Todas las acusaciones que Bal lanza contra la cultura visual ya estaban en el «cuestionario» de OCTOBER de 1996. No creo que los lectores de la revista necesiten que se azuce el debate. No hay nada más aburrido que el revanchismo académico, pero permítanme puntualizar algo: nadie ha propuesto un esencialismo visual excepto la propia Bal, que lo apoya y defiende. El público debe decidir si le interesa un formalismo basado en el objeto o una crítica politizada del sujeto de visión construido por la modernidad occidental.

Según Bal, mi versión de la cultura visual cae en el «esencialismo visual». Apoya su afirmación con la, ya consagrada, fórmula de citar unas pocas palabras fuera de contexto e ignorar el argumento global de mi obra. La «esencia» que parece que celebro no aparece definida en ningún sitio. A lo largo de mi libro, *An Introduction to Visual Culture*, me muestro explícitamente contrario a cualquier esencialismo de este tipo. Al comienzo apunto que el «posmodernismo [¡qué anticuado suena!] no es, evidentemente, una experiencia simplemente visual» (Mirzoeff, 1999: 3); a medio camino, sin embargo, recuerdo a los lectores que «la cultura visual no lleva al divorcio unilateral de la visión y el cuerpo» (p. 123); asimismo concluyo con una vaga fórmula de lo «visual-popular», un término derivado de Gramsci, que concibe la cultura visual como algo con una existencia material, tanto visible como en un interfaz con el idioma». Todo esto no importa: es todo un sinsentido para Bal.

Incluso produce la inevitable deconstrucción, según la cual lo que ocurre es que me opongo a la visualidad: en cuanto que el componente espectacular de la visualidad moderna es, citando la famosa frase de Debord (que también cito en mi libro), «capital acumulado hasta el punto de que se convierte en imagen»: entonces sí, por supuesto que soy antvisual. Dado que la visualidad, como término, tal como ya he señalado en esta misma publicación, fue inventada por el historiador conservador Thomas Carlyle, parece poco probable que un compromiso radical con la subjetividad visual apoyase sencillamente y sin sentido la visualidad.

El proyecto de la cultura visual no ha hecho que la gente se alíe a un lado u otro a favor o en contra de lo visual, sino que lo ha puesto en tela de juicio. La pregunta que planteaba en mi *Introducción* no era «¿no es lo visual maravilloso?» sino más bien ¿por qué insiste la modernidad en visualizar todo, incluso aquello que no necesita convertirse en imagen visual? Como escribí: «la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna de convertir la existencia en imagen, de visualizarla». Según mi argumento es esta visualización compulsiva lo que hace de la modernidad occidental un fenómeno concreto y no una verdad universal. La tendencia visualizadora no ha sido derrotada (que levante la mano quien tenga cámara en su móvil) y la pregunta de cómo afrontarlo en la vida diaria sigue estando a la orden del día. Por ello el argumento de *An Introduction to Visual Culture* puede considerarse historicista con su énfasis en la particularidad de la insistencia en la visualización característica de la modernidad occidental, algo que necesariamente implica las regiones afectadas por el imperialismo occidental y el neocolonialismo del capitalismo financiero. Pero es un error considerarlo esencialismo. Hay un cierto énfasis en la complejidad e importancia de la cultura visual en mi libro. Cuando lo estaba escribiendo (1996–7) las figuras punteras de la academia no estaban tratando los materiales visuales con respeto. Fredric Jameson percibía la corriente de cultura visual popular avasallando a la literatura, hasta tal punto que declaró: «lo visual es esencialmente pornográfico».

En una prosa algo sobreexcitada determinaba que: «lo misterioso en la lectura se convierte en superstición y poderes adultos, que las artes más humildes imaginan sin comprenderlos del mismo modo que los animales pueden soñar sobre el extraño pensamiento humano». No es difícil deducir que Bal quiere incluirme a mí entre esos animales soñadores. Sigo pensando que en este pasaje Jameson genera «sin duda de forma no intencional, ecos de pensamiento racistas». En contra de lo que afirma Bal, no he llamado a Jameson racista ya que sería absurdo: Bal sí me llamó intelectual y moralmente deficiente por cuestionar a Jameson. Irónicamente, como ya habrán

## RESPUESTAS A MIEKE BAL

notado, es el propio Jameson quien explícitamente utiliza la idea de esencialismo visual que Bal parece apoyar con su feroz oposición a mi crítica.

Si hay algún escándalo, es lo que Wendy Steiner denominaría el escándalo de mi placer por los materiales visuales. Para Bal esto es todo una tontería basada en una referencia no documentada a la definición de Laura Mulvey (1989[1975]) del placer visual como algo masculino. Pero no se reconoce la forma en que el feminismo y el pensamiento gay han hecho más complejo el modelo binario, tanto así que la propia Mulvey ha tenido que readaptar su posición hace más de una década. Con un guiño algo anticuado ya a la teoría posmoderna que ocupa algo más de página y media de mi libro, cité como «sublime» aquello que, en ciertos momentos dramáticos (citaba la caída del muro de Berlín, la primera escena de *2001: A Space Odyssey* y un cuadro de Cézanne) excede lo textual en la representación visual. Con esto, sin embargo no pretendía apoyar taimadamente «la reinterpretación que hace Lyotard del texto de Kant». Es justo lo contrario a sugerir, como hace Bal, que una imagen vale mil palabras. Si hay que usar un cliché, entonces usaría «no tengo palabras para describirlo» que son, por supuesto, palabras. Lo sublime se puede definir casi a gusto de cada uno: para Kant era algo ilimitado, mientras que William Gilpin lo veía como el resultado de la falta de nitidez que surge en la imaginación cuando va que sus esfuerzos por concebir una idea oscura y obtusa fuera de alcance no da resultados (Cheetham, 2001: 121). Como lo visual, lo sublime es, sin duda aquello que más le conviene al escritor en un momento dado. De hecho, en mi libro nunca ofrezco una definición de lo visual por sí mismo, porque no es algo que me interese: siempre he estado y sigo estando interesado en lo visual en su interacción con lo social a través del sujeto.

Hay un modelo recurrente en este ensayo en el que Bal ofrece ideas que son muy parecidas a las mías pero cuya proximidad se rechaza por razones políticas. Bal quiere que la cultura visual se centre en el «evento visual» que resulta de lo «que sucede cuando alguien mira», y afirma que el acto de mirar es «profundamente impuro». ¿Suena familiar, no? En 1999 sugerí que las partes constituyentes de la cultura visual no se definen, por tanto, por el medio tanto como por la interacción entre el que ve y lo visto, que se puede denominar el evento visual. Con evento visual me refiero a «la interacción del signo visual, la tecnología que lo hace posible y sostiene, con lo que ve». En el mismo párrafo advierto de que no hay y no puede haber una teoría pura de los signos que atravesase con éxito las fronteras del tiempo y el espacio. Bal comparte incluso mi interés en los fantasmas. Así que su desacuerdo, por muy violentamente que Bal lo exprese, no puede ser personal, ya que compartimos muchos argumentos: la diferencia es, por supuesto política.

Lo que sucede en este ensayo no es un intento sutil de eliminar las diferencias subjetivas de la cultura visual y reemplazarlas con una teoría de la visión «inherentemente sinestética» centrada en el objeto. ¿No es esto, me atrevería a preguntar, algo esencialista? Al apoyar y proponer su propio esencialismo, Bal prueba la vieja táctica del giro completo (o apotropismo en lenguaje teórico) para ocultar la forma en que su teoría del territorio del objeto marginaliza al sujeto. Aparte de una o dos referencias, buscaremos en vano en el ensayo de Bal un compromiso sostenible con el pensamiento gay o con estudios de raza, etnicidad, o cualquier otra forma de diferencia subjetiva. La opción que se nos ofrece es, por tanto, la antigua entre el ojo bueno y su objeto y el sujeto de lo que Irit Rogoff denomina «el ojo curioso». En mi obra más reciente, sobre la que no voy a extenderme ahora, he argumentado en favor de una cultura visual que tenga como prioridad los dilemas del sujeto visual. Con objeto visual «me refiero a la persona que está constituida tanto como agente visual (independientemente de su capacidad biológica de ver) y como el efecto de una serie de categorías de la subjetividad visual». Los lectores percibirán un rechazo explícito al esencialismo visual, pero déjenme añadir algo obvio, y es que el papel de la persona como sujeto visual no es todo lo que el individuo es o debe ser. Aún así, existe un campo de investigación coherente en que la diferencia se ha explorado, explicado, taxonomizado visualmente y que no se puede reducir al territorio del objeto.

## RESPUESTAS A MIEKE BAL

### REFERENCIAS

- Cheetham, Mark (2001) *Kant, Art, and Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel (1987 [1790]) *Critique of Judgment*, trad. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett. Edición española: *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente — Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mulvey, Laura (1989 [1975]) *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press.





## EL OSCURO OBJETO DE LA CULTURA VISUAL

W.J.T. MITCHELL

Las reflexiones de Mieke Bal en «El esencialismo visual y el objeto de la cultura visual» contienen muchas ideas contra las que nadie puede tener nada que objetar. La cultura visual claramente necesita especificar el objeto de su investigación más claramente. Necesita evitar el esencialismo visual del tipo que postula un campo visual puro separado de los otros sentidos o del discurso, el contexto, la interpretación, la historia, la tecnología, la mediación, las prácticas sociales y miles de otras cosas. Tiendo a estar de acuerdo con Mieke Bal en que la cultura visual no puede depender de conceptos prefabricados de cultura (ni de los estudios culturales) para conseguir una base sólida. Más que citar todos los puntos en los que estoy de acuerdo con Bal, quizás sea más interesante expresar las áreas en las que estoy en desacuerdo o en las que tengo dudas a la hora de aceptar su postura. Para empezar, no entiendo porqué vacila en aceptar la «definición» como el procedimiento adecuado para especificar el objeto, ni por qué imagina que «crear el objeto» no requerirá el mismo gesto de definición en un momento dado. Cada acto creativo, en mi opinión (y siguiendo a William Blake) es a su vez un acto de definición, la formación de una «identidad definida y determinada» partiendo de multitud de posibilidades y potenciales. La cultura visual se encuentra a punto de ser definida. Ya es muchas cosas: «estudios sobre» temas tan variados como cultura y medios populares; representaciones sub o no-artísticas; creación de imágenes científicas y técnicas; medios comerciales; prácticas sociales de visión y de la condición de espectador; dimensiones ópticas de la vida mental consciente e inconsciente (memoria, fantasía, imaginación); lo que Gombrich denomina «la participación del espectador» en la formación de imágenes; las fronteras entre la visión y el lenguaje; la visión y la audición; la visión y lo invisible; la frontera entre lo visto y lo no visto; entre la representación visual general y el campo específico de las artes plásticas.

Mieke Bal pone en tela de juicio la capacidad de establecer fronteras rígidas entre estas esferas y plantea cuestiones sobre si la cultura visual podría acabar siendo una operación de imposición de normas. Yo soy, sin embargo de la opinión que se pueden estudiar las fronteras sin vigilarlas. Se pueden observar distinciones entre lo

visual y lo verbal sin cosificarlas. Asimismo, se puede buscar una definición de «visualidad» sin caer presa necesariamente del «esencialismo». Incluso el peor temor de Mieke Bal, la escisión entre lo visual y lo que no lo es, presupone una pureza que no es tan fácil de evitar como ella puede pensar. No basta con declarar que la visión es siempre «impura». El concepto mismo de impureza depende, dialécticamente, de una noción de pureza que necesita especificarse lo más concretamente y definidamente posible, sin rechazarla dogmáticamente como un mero error dogmático o ilusión ideológica. La pureza óptica de la abstracción modernista puede, pensándolo bien, resultar una fantasía, pero una fantasía específica que debe investigarse en sus propios términos, incluso historizarse. Por supuesto, estoy de acuerdo en que el historicismo dogmático debe evitarse. Pero es que el dogmatismo es siempre poco deseable. No veo razón para rechazar la historia sólo porque algunos historiadores la hayan considerado una rutina dogmática que no anima a la reflexión teórica. Quizás espero menos del potencial metodológico y teorético de la cultura visual que Mieke Bal. Como ella, no sé todavía si será un campo, un departamento, una subdisciplina, una disciplina o un momento transitorio de turbulencia interdisciplinaria. Llevo bastante tiempo en el mundo académico para saber que ser un departamento no es lo mismo que ser una disciplina y me sorprende ver cómo Mieke Bal sostiene que los departamentos de inglés y literatura comparada son modelos de coherencia disciplinaria. Llevo 35 años impartiendo clase en departamentos de inglés sin siquiera ver un atisbo de unidad disciplinaria. Imaginamos, supongo, que en departamentos como el de física, matemáticas o lingüística debe existir esta identidad disciplinaria (¿algo como la pureza?) pero cuanto más nos acercamos a estos campos, más rápidamente se evapora este espejismo. He tenido la oportunidad de comparar los protocolos disciplinarios de los estudios de literatura e historia del arte y he observado la rápida profesionalización de los estudios de cine durante los últimos 20 años. La disciplinabilidad es un concepto relativo, unido a la profesión, a los enfrentamientos, a los discípulos, y a una genealogía de prácticas, a menudo, en competición. Pocas veces depende del establecimiento por consenso de un «objeto», ya sea definido o creado.

Aún así, estoy de acuerdo en que el esfuerzo por teorizar el objeto es importante, aunque sólo sea para establecer las líneas de debate, y sospecho que mi objeto no es muy diferente del que Mieke Bal tiene en mente. Considero el momento en que Hal Foster acuña el término «visualidad» como clave, paralelo a aquel en que Frye, Jakobsen, y otros postularon la «literaridad», mientras que Friedrich Kittler insistió en la «medialidad». Sin embargo, pienso que debemos ser conscientes de lo que conlleva la creación o definición de un objeto. Supone postular algo peligrosamente parecido a una esencia, y creo que debemos enfrentarnos al problema de la esencia lo antes posible, en lugar de ignorarlo con una retórica antiesencialista. Para mí, la esencia de

lo visual debe comenzar con el ojo y sus operaciones, con la historia y la teoría de la óptica y el acto de la percepción visual en todos los organismos dotados del órgano adecuado. (Lacan señala que hay un equivalente al ojo en organismos tan sencillos como la ostra). Esto significa que, independiente de lo que sea la cultura visual, su objeto no se puede definir ni crear sin atención a la naturaleza de la visión. Esto no significa, debo subrayar, una reducción de la visualidad a un reflejo natural o a un proceso automático y mecánico: lo que significa es que la visualidad está constituida por una dialéctica entre operaciones que son automáticas y deseadas, reflexivas y aprendidas, programadas y escogidas libremente. Significa que la pregunta de lo «puramente» óptico es una cuestión relativa. Los estudios de la percepción visual desde Descartes al obispo Berkeley, de Diderot a Oliver Sacks, han observado de manera consistente que la percepción visual «normal» —la habilidad de distinguir objetos, figuras y fondos, y orientar nuestro cuerpo en el espacio visual, es un proceso aprendido que requiere la coordinación de lo táctil y lo óptico. No podríamos ver el mundo si no hubiéramos aprendido a movernos en él y a tocarlo. Esto significa que la visión «pura» existe en realidad —como el equivalente funcional de la ceguera— en individuos que han recuperado la visión tras extensos periodos de ceguera. «El ojo inocente» como observó Gombrich, «es ciego», pero eso no significa que lo eliminemos como tema crucial en el estudio de la visualidad. Lo que significa es que la visualidad no puede describirse adecuadamente como facultad sensorial o poder perceptivo, sino que debe teorizarse como un impulso que moviliza al organismo en torno al dolor y el placer, la aversión y el deseo.

Esto nos lleva a un segundo momento en mi especificación del objeto de la cultura visual: que la experiencia de ser visto es de igual importancia y está ligada al proceso de ver. La escena primaria de la visualidad no es, en mi opinión, ver objetos, imágenes o espacios, sino la cara del otro, un encuentro del ojos y miradas que atraviesa la frontera entre naturaleza y cultura, entre organismos animales y humanos. Esto es, por supuesto, un precepto lacaniano básico que me apropio como punto de partida para la especificidad de la visualidad, no como limitación dogmática para la investigación subsiguiente. Espero establecer un concepto de lo visual fundamental como dialéctica entre ver y mostrar, entre vigilancia y espectáculo, *voyeurismo* y exhibicionismo investigación y demostración.

De estos postulados esenciales surgen muchas cosas, algunas de las cuales están en sintonía con el programa de Mieke Bal, otras no. Mi visión no es compatible con su afirmación de que «la cultura actual es primordialmente visual» (todas las culturas humanas conocidas han sido, de algún modo, visuales). La visualidad no es una invención moderna, aunque sus operaciones se adaptan, analizan y reproducen a través de los medios técnicos, y por tanto parece lógico pensar en la visualidad como

poseedora de una dimensión histórica (aunque también una profundamente no-histórica). Se pone en juego la posibilidad de que «lo visual se pueda aislar para su estudio», no en el sentido de un aislamiento absoluto, sino posicionándolo en el centro de un campo de relaciones: relaciones sensoriales (con lo auditivo y táctil, principalmente, lo que Hegel denominaba los «sentidos teóricos»); relaciones semióticas (con las funciones como la tríada de Peirce formada por el símbolo, el índice y el icono); relaciones con los medios (con la pintura, el dibujo, el cine y el vídeo, con la sustitución alfabética del «ojo por oreja» según la frase de McLuhan); con las relaciones psicológicas de lo imaginario, lo simbólico y lo real y el entrelazarse de los instintos escópicos y vocativos con los «bajos» instintos (anal, genital, etc.); con las prácticas sociales de ver y ser visto, ver y mostrar, curiosidad y vergüenza. Todo esto nos lleva a concluir que, en efecto, la cultura visual está buscando un objeto específico que llamaríamos «visualidad»; que tenemos que arriesgarnos a esencializarlo con el fin de definir o crearlo o incluso para tener algún tipo de debate en torno suyo y que algo como la siguiente definición (marcada de manera crucial por un cisma que puede reflejar la estructura «esencial» del nervio óptico) vale la pena: «la cultura visual es el estudio de la construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social»<sup>1</sup>.

Si esto convierte la cultura visual en una subdisciplina dentro del campo de la historia del arte o en una provocación a la misma en un campo más amplio, que así sea. Si deja la cultura visual deambulando como un hilo brillante en el tejido sin final de la estética o los estudios sobre los medios (en crisis constante como disciplina – ver el «Requiem for the Media» de Baudrillard), para mí no supone ningún problema. Espero que podamos aplacar nuestro temor sobre la coherencia disciplinaria y el marcar territorios propio del mundo académico y nos centremos de manera más intensa en lo que realmente se puede aprender de una investigación histórica, intercultural y teórica en el campo eternamente fascinante de la visualidad.

#### NOTAS

1. Presento esta reflexión de manera más elaborada en «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», *JOURNAL OF VISUAL CULTURE* 1(3), August: 165–83. Traducción cast. en *ESTUDIOS VISUALES*, num 1, Noviembre 2003.

## LA CULTURA VISUAL Y SUS DESCONTENTOS: UNIRSE AL DEBATE

GRISELDA POLLOCK

En 2001 me invitaron a un Congreso en el Clark Art Institute organizado bajo signo de los tres árboles de Rembrandt: «estética, historia del arte y estudios visuales». Lo organizaban Michael Ann Holly y Keith Moxey, que ya habían editado una de las colecciones más significativas, mostrando una forma de tratar imágenes históricas de archivo, prácticas artísticas y discursos sobre las mismas de forma diferente a lo que los cánones de la historia del arte institucional dictaban. Evidentemente había representantes del esteticismo y sus críticos en la conferencia. Había historiadores del arte que examinaban sus relaciones con la estética tradicional y con las posturas antiestéticas contemporáneas. Asistieron defensores de la cultura visual. La idea era considerar las relaciones y las tensiones entre estas tres formas de plantear algo entre el arte y la imagen. Como feminista se esperaba, creo, que me uniese a la postura antiestética. Dada la larga historia de destrucción ininterrumpida de la historia del arte, supongo que se esperaba que me uniese al bando de la cultura visual más que a los otros dos, que, se suponía, se mostrarían bastante hostiles al tipo de análisis cultural feminista que he practicado, alto y claro.

De hecho, mi ponencia se llamaba «La estética de la diferencia» y trataba sobre pintura. Con una orientación primordialmente psicoanalítica, trataba sobre la posibilidad de lo femenino en relación con debates sobre el trauma y la representación en el arte contemporáneo. Resultaría difícil enmarcar mi ponencia en ninguna de estas tres tendencias. Ciertamente era un diálogo con la estética del siglo XVIII, pero interpretada de acuerdo con el concepto psicoanalítico lacaniano de la belleza como el encuentro suspendido con la muerte. Esto queda fuera del marco de la filosofía. Yuxtaponiendo a Leonardo, Ucello, Jaws y Bracha Ettinger, no estaba siguiendo ningún modelo de historia del arte ni de la cultura visual, cuyo referente cultural es, probablemente, Foucault más que Freud. Trataba, sin complejos, sobre la pintura, o más bien lo que defino como «la pintura después de la pintura después de la historia» es decir, la pintura reaplicada a sabiendas tras la autotransformación modernista y el desprecio y la trivialización que trajo el postmodernismo y en el que ha caído ante la falta de un sentido sobre su propias historias y ante su potencial

modernista aún por realizar. Trabajando psicoanalíticamente alrededor del trauma en la pintura contemporánea en oposición a una genealogía de sus representaciones de lo femenino, ¿dónde queda mi trabajo? Esta pregunta plantea la idea de un dominio institucional en lugar de una auto-etiquetación intelectual. Precisamente mediante esta «especie de» abandono de la historia del arte a la vez que trabajando con las historias y prácticas de arte junto con otras áreas de interés: teoría cultural, psicoanálisis, cine, he creado una práctica propia en un espacio no identificable ni categorizable de proceso crítico. He dependido de alianzas casuales, afinidades creadas, redes informales y ese concepto cultural de la década de los 70 tan favorecido: intervenciones.

Así, en *Differencing the Canon* (1999) declaraba que compartía en cuanto al objeto de mis estudios el mismo terreno que otras formaciones disciplinarias como la historia del arte, pero que no me ajustaba a la disciplina en el estudio de esos objetos comunes: en lugar de tener como objeto y, por ello, producto de mi trabajo la idea del «arte», planteaba la historia de prácticas artísticas y de los regímenes de representación dentro del marco de la diferencia de género. Pero la diferencia de género y el arte no pertenecen al mismo orden de cosas. Similarmente, al plantearme la cuestión de la diferencia de género, no estaba rechazando la categoría de arte de las prácticas artísticas como forma singular de articular un régimen de diferencia de género o de transformarla. No es necesario pensar en el arte según la concepción de «arte» de la historia del arte. Sin embargo, podemos aún así analizar lo estético como algo entre el trauma y la fantasía y como algo que surge según Bracha Ettinger, de la zonas arcaicas en las que se forja la sexualidad. Lo estético podría, por tanto, teorizarse psicoanalíticamente o textualmente o, como en el psicoanálisis, o incluso de manera comparable a las nociones del formalismo ruso sobre lo literario en la literatura en contraste con los usos prosaicos del lenguaje en la vida cotidiana. Así, aunque no busco utilizar el discurso con el fin de mantener un concepto idealizante y ahistórico del arte, sin embargo, quiero ser capaz de analizar la singularidad de esas prácticas que se denominan a sí mismas creación de arte en la forma en que articulan o se enfrentan a la problemática de relaciones de significado y diferencia como la sexual. Es, ante todo, la fluidez con la que puedo trabajar en una transdisciplina entre afirmaciones a la vez persuasivas y contradictorias procedentes de diversas formas de pensamiento y prácticas lo que aprecio como la cualidad de la disidencia radical de un campo disciplinar. La historia del arte presenta a sus estudiantes y estudiosos diversas formas de pensar sobre su objeto, con el fin de crear la conciencia de este objeto como objeto de la historia del arte. Su orientación histórica produce una narración consistente sobre el objeto de arte que es tan ajena a, por ejemplo, las narrativas de sus estudiosos como a las de los antropólogos culturales. La posición desde la que esto resulta visible: las narrativas culturales que compiten y crean los

## RESPUESTAS A MIEKE BAL

objetos que definen los discursos que se presentan meramente como respuestas a objetos ya dados, es necesariamente externa a la historia del arte. Pero eso no significa que esté o deba estar en otro lugar. Este punto arquimédico crítico es el campo político-intelectual igualmente creado de una revolución de gran relevancia en las humanidades en el sistema universitario (principalmente francés) a finales del siglo XX. París se convertía una vez más en capital de una formación cultural decisiva en Europa de modo que se fue filtrando en una transformación-diaspórica intelectual y política de sus recursos para relativizar los propios eurocéntricos. Lo que sucedió en la cultura intelectual parisina llegó por diversas vías a la vida académica anglófona: publicaciones, grupos de mujeres, estudios de cine y culturales. Este popurri de autodidactismo informal y formaciones interdisciplinarias emergentes a partir de la filología, la sociología o la filosofía, que se reconfigura en nuevos y atrevidos espacios marginales en las nuevas universidades o politécnicas, sirve de zona para la experimentación creativa. El peligro es que la informalidad de estas nuevas formaciones rápidamente da paso a una necesaria formalización para cubrir los requisitos de la institución en la que sólo los estudiosos pueden sobrevivir. Necesitan puestos de trabajo y alguna infraestructura para dar clase e investigar. Una vez que lo que se está creando se convierte en una práctica a la que se une directamente una nueva generación, el eje formativo de la disidencia y la desubicación, de la formación disciplinaria y la crítica interdisciplinaria, deja de operar y lo que antes era abierto se cierra en una disciplina formalizada a la fuerza. Lo heredan aquellos que sólo la conocen por dentro.

Por ello el intento de crear un punto de referencia, un estandarte que se denomine cultura visual, con sus propios departamentos y programas de estudios, me desasosiega desde el punto de vista filosófico y político tanto como a Mieke aunque ella lo exprese de forma más formal en su artículo. Hay momentos en mi obra en los que «hago» estudios culturales, en otros momentos me ocupo de la teoría feminista y de las artes visuales. En otras ocasiones estoy interesada principalmente en las obras de arte buscando una forma de comprender sus complejidades culturales mejor de lo que lo han hecho algunas clases de historia del arte, pero que inevitablemente atraen al debate los pensamientos genuinamente inteligentes y críticos sobre el objeto y que aún se consideran historia del arte. No desprecio ninguna contribución; el discurso institucionalizado y su política son lo que ha atraído mis críticas por sus funciones como una maquinaria de selección y exclusión poderosa. Como escribimos Fred Orton y yo en 1982: no hay nada malo con el formalismo en sí como método de análisis de obras de arte en la era modernista. El problema surge si se convierte en el único método permitido o imaginable. Enfrentándolo contra otros requisitos de la historia ha resultado particularmente interesante e intelectualmente significativo.

Todo depende de pensar sobre el arte de manera histórica o, quizás, genealógica. Al menos, para mí suponía pensar en la pintura de la manera en que pueden hacerlo los artistas. Para el historiador del arte, lo sucedido en los años 50 es agua pasada y su trabajo consiste en hacer un seguimiento de los movimientos y los desarrollos subsiguientes que nos llevan al presente a la vez que se explica la década de los 50 solamente de acuerdo con su propio momento productivo.

Cualquiera que retroceda por la línea del tiempo buscando retomar rotas narrativas de posibilidad debido a la intersección con otros imperativos históricos o psicológicos creados por un tedio ante lo por venir —el triunfo de la mirada en las formas de arte basadas en la lente— le parecería al historiador de arte simplemente retrógrado, pasado de moda. Para el artista, sin embargo, el arte pasado, se abre frente a él como una vasta sincronización de posibilidades, aún cuando se deba calcular cada movimiento a la hora de establecer una justificación para un movimiento lateral o con retraso (aplazado) en relación con la política del presente. Por ello, quizás necesitábamos menos la recolocación de la crucifixión en un paisaje con tres árboles, propia del protestantismo de Rembrandt, y más una ubicación algo más compleja sobre al menos cuatro árboles y quizás sobre un bosque; por ello la imagen de una red con muchos caminos marcando la ruta entre y alrededor de claros contingentemente creados para picnics transdisciplinarios. Incluso a nivel de la localización de cada uno de los árboles debemos nombrar al menos uno: la práctica artística en sí. Así, el paso para mí no fue de la historia del arte a la cultura visual, sino a una red más compleja de intercambios entre distintas prácticas de creación y análisis, informada por rigurosas expansiones del entrenamiento intelectual en el terreno del psicoanálisis, la filosofía y la semiótica.

Una vez que la práctica entra dentro de la ecuación parece menos fácil construir una oposición o una realineación. La historia es como sigue: volviendo la espalda a la idea de valores absolutos y universales que sostienen un canon incuestionable visto a través de la lente del formalismo y la iconografía humanista propia de la guerra fría, algunos estudiosos se alejaron de una historia del arte basada en la estética para poder tener la libertad de analizar más amplios «regímenes de representación» en métodos definidos por recursos teóricos y conceptos interdisciplinarios surgidos del giro cultural de la nueva izquierda. Estas cubrían específicamente las necesidades de los exiliados del discurso por los cánones estéticos definidos por la historia del arte: mujeres, lesbianas y gays, gentes de regiones postcoloniales, minorías étnicas, discapacitados, gente no occidental, etc. Esta lista es una alianza política, en ocasiones no tan aliada. Pero es una lista política. Define los intereses y estos a veces se alzan hasta el nivel de una crítica teórica amplia. En esta crítica, es la obra de Michel Foucault la que nos facilita un modelo más accesible: genealógico, basado en casos



específicos y en la relación poder/conocimiento, define la formación de discursos y regímenes de verdad. Como anatomía de la modernidad, el modelo de Foucault ha unido el detalle de la semiótica y el estructuralismo con el barrido conceptual del postestructuralismo y su práctica de «crítica» sostenida. Así podríamos tener la sexualidad como un concepto histórico para ser usado tanto para poner a prueba estudios de casos históricos como para definir toda la problemática en la que se pueden incluir obras de arte, revistas, películas, arte con el cuerpo, anorexia, autoidentificación étnica y más cosas en una revelación asombrosa de lo que antes eran continuidades y persistencias altamente protegidas. Siguiendo las obras claves que introducen el modelo de Foucault a disciplinas como la teoría e historia de la fotografía, al análisis feminista y a la teoría del cine, percibimos una conjunción creativa y altamente transformadora de necesidad y recursos que abrió la genealogía, el archivo, el concepto de autoría, el discurso, el poder y el conocimiento. *Vigilar y Castigar* y *La historia de la sexualidad* son seguramente las obras más importantes, con ensayos como «*El ojo del poder*», «*¿Qué es un autor?*» y el discurso inaugural del *College de France*. También hay un ensayo sobre Las Meninas de Velázquez con el que comienza *Las palabras y las cosas*.

Esto nos lleva al alejamiento de los materiales convencionales de las historias de alta cultura, ya que Foucault reconoce la importancia de la obra de arte como un tipo específico de texto operando su práctica representacional en la intersección de diversos discursos, instituciones, prácticas y nexos entre poder y conocimiento. Su lectura revela algo de vital importancia sobre el trabajo de las obras de arte más allá de su producción discursiva como ficciones de la historia del arte. La obra clave de Foucault *Las palabras y las cosas*, depende de la entrada en la estructura y el pensamiento artístico de una pintura que viene a simbolizar para él la episteme clásica de la idea de representación del siglo XVII. La pintura expone la posición central de la mirada soberana y su campo de poder. La dispersión de una mirada centralizada y centralizadora en el medio invisible de la vigilancia que marca la era moderna con su abolición del modelo de poder altamente visualizado frente a los métodos disciplinarios encubiertos de la institución y el discurso nos hace prestar atención histórica a la trayectoria de la mirada, no convertirla en fetiche como una nueva identidad que puede convertirse en la base de una Cultura Visual. Es precisamente así en el a menudo insatisfactorio pero retador juego entre la formación histórica y la formación estructural, en que el legado de Foucault crea un proceso dinámico y transformador para interrumpir la inmovilidad de la interpretación y exposición basadas en el autor/objeto.

En este punto estoy de acuerdo con Mieke Bal cuando insiste en que la reificación de lo visual en la Cultura Visual pone en juego dos cosas. La cultura visual supone un

alejamiento sólo en su segundo término de las «artes visuales» que son un sinónimo del terreno de la historia del arte. Lo visual se ha usado constantemente para defender a la historia del arte de las intrusiones del análisis teórico. Este último lleva la palabra alienígena al campo de la imagen visual. Históricamente, la expansión de la fantasmagoría visual en la imagen fotográfica, en la publicidad, en el cine y en las imágenes y la comunicación producidas digitalmente ha sido tanto cuantitativa como cualitativa. Pero, en ningún caso han sido la imagen de la representación occidental clásica ni las comunicaciones modernas mundiales una cosa puramente visual: ya sea mediante la presencia concreta de palabras, de diálogo, de etiquetas o con la mezcla de formas textuales y visuales o en la presencia virtual de historias, teologías u otros sistemas de discurso implícitos. El encuentro con el arte, la fotografía, el cine, la publicidad, llama a una retórica compleja que comprende con mayor facilidad en el contexto de su juego complejo de la semiótica. Lo visual dentro de los privilegios que la historia del arte se otorga a sí misma no debe importarse a un nuevo terreno de lo falsamente visual. El propio trabajo de Mieke Bal es ejemplar en su intento de empujarnos a pensar más allá de la oposición entre palabra e imagen utilizando precisamente la narratología y la semiótica de formas sistemáticas que redefinen la naturaleza retórica de lo visual y el carácter visual del lenguaje a la vez que hacen posible una relación inteligente con lo se está haciendo en prácticas artísticas como la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía. Este es el punto clave de su ensayo. La historia del arte cree saber qué ha hecho el arte. El análisis cultural se ocupa de la productividad activa de la retórica del arte. Por ello, no opone el arte frente a la cultura mientras se produce una hipóstasis de lo visual. Bal opone el historicismo a la textualidad con el fin de tener medios de dilucidar qué está haciendo una obra en particular dentro de su especificidad textual. La disputa de Bal, por tanto, con diversos textos que tenían como su tarea la definición de un programa para la cultura visual, realmente no se puede considerar una disputa. Su análisis de la cultura visual y sus descontentos ha llegado en el momento oportuno y nos pone a prueba. No creo que Bal condene la cultura visual en sí. Pienso que simplemente está lanzando una señal de aviso sobre los riesgos que corren los movimientos intelectuales cuando se auto-institucionalizan con el fin de definirse frente a otras instituciones. Los practicantes de esta disciplina tienen justificadas razones para construir muros defensivos frente a los ataques agresivos contra la cultura visual y frente al precio que se ha pagado (ver los ejercicios de evaluación recientes) al adoptar sus prácticas de una posición institucional mal defendida. El rechazo de los historiadores del arte frente a modelos críticos de lectura considerados «distintos» y «menores» que han surgido para redefinir nuestro campo de estudio mediante conceptos, en lugar de objetos expuestos, ha tenido efectos materiales e institucionales a los que debemos enfrentarnos con firmeza absoluta. Sin duda hay otras trayectorias de estudio y análisis que se pueden seguir en la nueva liberación del

historicismo nacional y en la conservación de posesiones de calidad que no sólo son una buena inversión sino, casualmente, también patrimonio cultural. Hay diversas razones para optar por la institucionalización defensiva. Algunas son políticas. Otras surgen de la ambición profesional. Otras son sintomáticas de la confusión que reina en un sistema académico suspendido entre los antiguos modelos disciplinarios y los efectos de los desarrollos interdisciplinarios después de la década de los 60. Algunos documentos recientes como el que comparaba los logros en historia del arte, arquitectura y diseño son ámbitos dolorosos de negociaciones imposibles entre proyectos intelectualmente, que no institucionalmente, incompatibles. El imperativo histórico de garantizar que los estudiantes tienen conocimiento sobre el arte del pasado clasificado por periodo, estilo, movimiento, artista principal y teorías principales, produce estudiantes educados de acuerdo con los modelos del nacionalismo del siglo XIX, dentro del cual el museo se convierte en una parte de la pedagogía y los logros de los estados nación modernos. Por otra parte, los autores del documento comparativo son conscientes de que hay críticas a esta posición basadas en aumentar la metodología y la autoconciencia de la posicionalidad académica. El documento mismo se convierte en un síntoma de la difícil coexistencia de los estudios tradicionalmente históricos y el pensamiento interdisciplinario ya bien establecido y teóricamente fundamentado en torno a prácticas culturales. Por ello, he optado en mi propio ejercicio de institucionalización por la fórmula del análisis, teoría e historia cultural —asociado con la escuela de análisis cultural de Amsterdam fundada por Mieke Bal. La teoría y la historia marcan una diferencia con el análisis cultural a secas: ya que siempre me han intrigado los temas historiográficos y nunca me ha convencido la idea de abandonar el «qué hizo esto posible» en favor de «qué hace esto posible», es decir lo genealógico y lo sincrónico.

La obra de Mieke Bal sobre Rembrandt o Caravaggio transforma radicalmente a ambos abriendo procesos culturales significativos que hacen las historias del arte muy atrayentes para los lectores contemporáneos. Bal nos hace ver la retórica y la semiótica en pleno funcionamiento. Para ello creo que no hace falta excluir simultáneamente la posibilidad de una investigación paralela de las condiciones de posibilidad para algunas formas de hacer y reflexionar a través del arte, que, por su parte se abren a cuestiones culturales sobre tipos de relación social, poder, y lo que llamará la *otroridad* del pasado histórico perdido pero archivado. Así, el análisis, teoría e historia cultural utiliza el primer término para abarcar una gama muy amplia de prácticas que se definen a través de su creación de significados y negociación social. El segundo término registra la necesidad de teorización y conceptualización desde una amplia gama de modelos de pensamiento y análisis. El tercer término interroga sobre cómo el análisis y la teoría están situados históricamente y hasta qué punto son históricos en sí mismos.

El análisis cultural ofrece entonces un enfoque de concepción teóricamente interdisciplinaria sobre las maneras en las que pensamos sobre imágenes y su funcionamiento. Este planteamiento rechaza la autoría, la biografía y la especificidad histórica en favor de una semiótica postestructural. En su reciente obra sobre Louise Bourgeois, Mieke Bal (2001) demuestra su concepto de obra de arte como objeto teórico: un proceso de pensamiento a través de materiales, espacialidad y posicionamiento del espectador. Con ello pone a disposición de la creación de arte un modelo de pensamiento que sólo se puede discernir mediante la clase de encuentro comprometido que es la «lectura». Este modelo conlleva el auto-reconocimiento del lector y la resistencia de la práctica incorporada en sus formas materiales frente a las proyecciones del espectador. Hay una distancia entre lo que se presenta inmediatamente para ser visto y lo que genera una mirada que lee en la intersección de una práctica: el del creador y el de otro: una lectura activadora que, sin embargo, sea consciente de que está leyendo arte. Pero para hacer esta lectura necesitamos saber cómo leer imágenes, crítica y metódicamente, y en un juego extendido de relaciones sobre-determinadas con una gama de visualidades, narrativas, procesos y formaciones.

Sin regresar al antiguo vocabulario que elevaba el «arte» a un nivel más alto, en mi modelo hay un tercer árbol, una singularidad de lo que Julia Kristeva denominaba «prácticas estéticas». Esta singularidad es de tres tipos. Históricamente es contingente. Es lo enunciativamente particular: una persona que habla desde lo que llamo una especificidad generacional y geográfica. Es singular como evento que está sucediendo: como texto es productivo sólo en los momentos de la lectura, poniendo en juego la subjetividad intelectual y afectiva de su interlocutor desconocido que es su fuente (recurso) activador. Así, en relación con la meditada llamada de alerta de Bal ante la autoinstitucionalización que corre el riesgo de exponerse a hacer afirmaciones intelectuales insostenibles y generalizaciones que marcan el lugar del pensamiento creativo, a la vez que a menudo cae en afirmaciones que abarcan demasiadas cosas, creo que mis comentarios se limitaban a esto. Hay mucho en juego en el debate sobre los significados de la cultura. Institucionalmente, el museo con su vínculo cómplice con el capital empresarial y el turismo nacional está materialmente unido a una pedagogía problemática que se perpetúa a través de la continuación acrítica del canon de la historia del arte y sus métodos de estudio. Tiene que haber otros modelos de análisis que, por una parte, enmarquen de nuevo los objetos preciosos de la historia del arte como textos, y por otra parte, las prácticas teóricas. Tiene que haber otras pedagogías que eduquen a las nuevas generaciones de estudiantes en formas de lectura y análisis que les ofrezcan una comprensión amplia de los regímenes de representación históricos y contemporáneos para que puedan ser protagonistas

## RESPUESTAS A MIEKE BAL

autoreflexivos y críticos de su momento cultural propio. Tiene que haber momentos para la contestación crítica hacia lo que representan las inversiones ideológicas en el arte oficial y las inversiones de capital a nivel mundial en la cultura popular. En este sentido el movimiento de la alta cultura-historia del arte a la cultura popular-cultura visual sería completamente retrógrado. Los estudiantes se decantarán por la cultura visual o los estudios culturales en busca de cosas que conocen y aman. El reto de la educación es interrumpir el bien engranado mecanismo de la incorporación ideológica. Hagamos lo que hagamos, tiene que mantener su fidelidad al carácter disidente del pensamiento crítico, al adestramiento de modelos autocríticos de comprometernos con lo que hacemos en la cultura, diferenciarnos de ello y tomar responsabilidad por ello: en la práctica de la cultura y las prácticas del análisis cultural. El *JOURNAL OF VISUAL CULTURE* puede convertirse en escenario de la autoafirmación de una nueva fracción institucionalizada con sus diplomaturas, sus masters, sus doctorados, sus catedráticos y sus conferencias. Estos son árboles inevitables y probablemente útiles bajo los que los estudiantes y profesores se pueden reguardar en un entorno académico hostil. La publicación puede ser también un espacio intelectual que intente irritar a sus propios votantes, rechazando la complacencia de una entidad ilusoria: la cultura visual. Esta invitación al debate es a un tiempo valiente y significativa: tras los brutales ataques a la cultura visual desde otras publicaciones, lo responsable es preparar el propio territorio para un debate con aquellos que no desean participar en esta nueva etiquetación pero que siguen siendo aliados políticos, y saber que lo que está en juego en este debate de conocimiento crítico sobre cultura y arte es extremadamente serio. Luchando hasta el final con esta palabra, arte, invito a esta publicación a seguir explorando sin complejos las relaciones críticas entre los estudios culturales y la cultura visual, la práctica artística y las benditas almas que siguen queriendo hacer intervenciones feministas y de otro tipo en las historias del arte y a quienes muchos quisieran eliminar. El momento es defensivo. Necesitamos defendernos frente a aquellos que nos arrinconarían institucionalmente. El momento también es oportuno para mantener las posibilidades de interrogación abiertas en lugar de hacer definiciones. Nada nos aburriría más que encontrarnos con que la cultura visual ha diseñado un nuevo aparato histórico para historias de visualidad, que pronto resultaría tan aburrido como cualquier otra cosa. En consecuencia: es necesario distinguir tácticas inmediatas para alianzas institucionales y formaciones de la necesidad ética y política de una fluidez estratégica.

## GRISELDA POLLOCK

### REFERENCIAS

- Bal, Mieke (2001) *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel (1990) *History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage. Versión española: *Historia de la sexualidad* (traducción de Ulises Guinazú, Martí Soler, Tomás Segovia) . — Madrid : Siglo XXI de España , 1980-1995.
- Foucault, Michel (1994) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage. Versión española: *Las Palabras y las cosas*, Madrid : Siglo XXI de España , 1968.
- Foucault, Michel (1995) *Discipline and Punish: Birth of the Prison*, traducción al inglés. Alan Sheridan New York: Vintage. Versión española: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* traducción de Aurelio Garzón del Camino — Madrid : Siglo XXI de España , 2000;
- Pollock, Griselda (1999) *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art)*. London: Routledge.
- Pollock, Griselda and Orton, Fred (1996[1982]) *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press.