

MOSTRANDO EL VER:  
UNA CRÍTICA DE LA CULTURA VISUAL\*

W.J.T. MITCHELL

Mi primera intención era aportar a este volumen un ensayo entretenido sobre «La obra de arte en la era de la reproductibilidad biocibernética», haciendo una presentación multimedia del poder de los estudios visuales o cultura visual como metodología crítica, además de un estudio sobre alguno de los más interesantes avances que se han producido en los ámbitos del arte contemporáneo y los *media*. Pero, conforme el día de mi participación en la Clark Conference se iba aproximando, y el significado de su ambicioso título («Historia del Arte, Estética y Estudios Visuales») comenzaba a hacer mella, comprendí que era necesario aportar algo más específico y fundamental, algo que atendiera a los supuestos básicos de un campo emergente de investigación y pedagogía como el constituido por los «estudios visuales»<sup>1</sup>. Este ensayo, por lo tanto, no resultará tan entretenido como el de la «Reproductibilidad biocibernética», y, lo que es más, se caracterizará, más bien, por un tono gris o incoloro, que le vendrá dado por el tratamiento de todas esas cuestiones un tanto aburridas y abstractas que toda disciplina necesita realizar para establecerse como tal. ¿Cuál será el objeto de investigación de los estudios visuales? ¿Cuáles son los lindes y las definiciones encargadas de delimitar dicho campo? ¿Es, en este sentido, un campo o simplemente un momento de turbulencia interdisciplinal en medio de tantas transformaciones dentro de la historia del arte, la estética y los estudios mediáticos?

---

\* Este ensayo se publicó originalmente en el volumen *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, eds. Michael Ann Holly and Keith Moxey, Sterling & Francine Clark Art Institute, Mass, 2002. El volumen recogía las aportaciones al Congreso del mismo título celebrado en el Clark Institute en Marzo de 2001 [N. del E.].

<sup>1</sup> Estoy agradecido a Jonathan Bordo, James Elkins, Ellen Esrock, Joel Snyder y Nicholas Mirzoeff por sus valiosos consejos y comentarios.

## W.J.T. MITCHELL

Después de casi diez años impartiendo, en la Universidad de Chicago, un curso titulado «Cultura Visual», todavía no tengo respuestas categóricas para ninguna de estas cuestiones <sup>2</sup>. Lo que sí que puedo ofrecer, sin embargo, es mi opinión acerca del lugar hacia el que se dirigen en la actualidad los estudios visuales, y el modo en que se podrían evitar una serie de escollos con los que pudieran tropezarse a lo largo del camino. Lo que viene a continuación está basado principalmente en la experiencia acumulada como especialista literario que se ha visto envuelto, en tanto que trabajador nómada, en campos como la historia del arte, la estética y los estudios mediáticos. No hay que olvidar tampoco mi experiencia como profesor que intenta despertar a los estudiantes a las maravillas de la visualidad, de esas prácticas consistentes en ver el mundo y especialmente la mirada de los demás. Mi objetivo, en este curso, ha sido recorrer el velo de la familiaridad y la evidencia que rodea la experiencia de la visión, y tornarla en un problema susceptible de ser analizado, en un misterio que debe ser sacado a la luz. Obrando de este modo, sospecho que soy bastante más típico que aquéllos que enseñan sobre estos temas, y que, en definitiva, éste es el núcleo común de nuestro interés, no obstante lo diferentes que puedan resultar nuestros métodos y listas de lecturas. El problema consiste en poner en escena una paradoja que puede ser formulada de numerosos modos: ora que la mirada es en sí misma invisible; ora que no podemos ver lo que la mirada es; ora que el globo ocular (*pace* Emerson) no es nunca transparente. Asumo que mi tarea como profesor es mostrar la visión misma, ponerla al descubierto, y hacerla accesible al análisis. Yo llamo a esto «mostrar la mirada», una variación del ritual característico de las escuelas elementales americanas llamado *show-and-tell*, al cual volveré al final de este artículo.

### EL SUPLEMENTO PELIGROSO

En primer lugar, hay que abordar los asuntos grises –las cuestiones de disciplinas, campos y programas que son atravesados por los estudios visuales. Es útil distinguir, desde un principio, entre «estudios visuales» y «cultura visual», el primero el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo. Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual. Esta aclaración evita la ambigüedad que infesta materias como la de la «historia», en la cual el campo y las cosas abarcadas por el mismo reciben el mismo nombre. En la práctica, por supuesto, confundimos frecuentemente los dos, y hay una cierta elegancia en el permitir que «cultura visual» se utilice para representar tanto el

2 Para aquellos, no obstante, interesados en anteriores tentativas mías sobre tales cuestiones, ver: «What Is Visual Culture?», en *Meaning in the Visual Arts: Essays in honor of Edwin Panofsky's 100th Birthday*, ed. Irving Lavin (Princeton: Princeton University Press, 1995), y «Interdisciplinary and Visual cultura», *Art Bulletin* 77, n° 4 (December 1995): 540-544.

## MOSTRANDO EL VER

campo como el contenido, dejando al contexto en cuestión la tarea de clarificar el significado. Cultura visual es también menos neutral que «estudios visuales», y supone la aceptación de una serie de hipótesis que necesitan ser examinadas –por ejemplo, que la visión es (como así decimos) una «construcción cultural», que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada –en algún modo todavía por determinar– con la historia de las artes, las tecnologías, los *media*, y las prácticas sociales de representación y recepción; y (finalmente) que se halla profundamente entreverada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto. Hasta aquí, espero (posiblemente en vano) que todos estemos en la misma onda <sup>3</sup>.

La disonancia comienza cuando preguntamos acerca de la relación existente entre los estudios visuales y disciplinas ya existentes tales como la historia del arte y la estética. En este punto, las ansiedades disciplinares, por no mencionar las actitudes defensivas y el mal humor, comienzan a emerger. Un representante, por ejemplo, de los estudios de cine y mediáticos podría preguntar la razón por la cual la disciplina que aglutina las más novedosas y sobresalientes formas de arte del siglo XX ha sido excluida a favor de campos que datan de los siglos XVIII y XIX <sup>4</sup>. Un representante de los «estudios visuales» podría ver la triangulación de este ámbito en relación a los venerables campos de la historia del arte y la estética como el clásico movimiento de pinzas, realizado con el fin de borrar a los estudios visuales del mapa. La lógica de esta operación es bastante fácil de describir. La estética y la historia del arte se encuentran unidas a través de una alianza basada en la mutua colaboración y complementariedad. La estética es la rama teórica del estudio del arte. En virtud de ello, se ocupa de cuestiones fundamentales como la naturaleza del arte, el valor artístico, y la percepción artística dentro del campo general de la experiencia perceptiva. La historia del arte, en cambio, es el estudio histórico de artistas, prácticas artísticas, estilos,

.....

3 Si el espacio lo hubiera permitido, habría insertado una nota a pie de página mucho más extensa para informar sobre los muchos tipos de trabajos que han hecho posible esto, hasta llegar a la formación de un concepto de campo como el de «estudios visuales».

4 Para un debate en torno a la peculiar distancia existente entre los estudios visuales y los estudios sobre cine, ver Anu Koivunen y Astrid Soderbergh Widding, «Cinema Studies into Visual Theory?», en la revista digital *Introduction*, <http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>. Otras formaciones institucionales que parecen notablemente excluidas son la antropología visual (la cual tiene ahora su propia publicación, con artículos recopilados en *Visualizing Theory*, ed. Lucien Taylor, (New York: Routledge, 1994), ciencia cognitiva (muy influyente en los estudios cinematográficos) y teoría y retórica de las comunicaciones, cuyas ambiciones pasa por instalar los estudios visuales como un componente de los programas introductorios de escritura impartidos en el colegio.

movimientos e instituciones. Juntos, entonces, la historia del arte y la estética aportan una suerte de visión completa, ya que se encargan de «cubrir» cualquiera de las cuestiones susceptibles de ser formuladas al respecto de las artes visuales. Y si, en este sentido, son concebidas en sus manifestaciones más expansivas -la historia del arte como iconología o hermeneútica de las obras visuales, la estética como estudio de la percepción y la sensación-, entonces, parece claro que ambas se ocupan de algunos de los asuntos concernientes a los estudios visuales. La teoría de la experiencia visual es, en este sentido, asunto de la estética; la historia de las imágenes y las formas visuales lo sería de la historia del arte.

Los estudios visuales, entonces, aparecen, desde un cierto y familiar punto de vista disciplinar, como algo absolutamente innecesario. No los necesitamos, debido a que se limitan a aportar un indefinido cuerpo de materias que ya se encuentran adecuadamente cubiertas por estructuras de conocimiento académicas ya existentes. Y, sin embargo, helo aquí, surgiendo como una especie de pseudo-campo o pseudo-disciplina, abundante en antologías, cursos, debates, conferencias y profesores. La única cuestión es: ¿qué síntoma presentan los estudios visuales? ¿A qué se debe esta apariencia de cosa innecesaria que les distingue?

La ansiedad disciplinar provocada por los estudios visuales es un ejemplo clásico de lo que Jacques Derrida ha denominado «el suplemento peligroso». La relación de los estudios visuales para con la historia del arte y la estética es ambigua. De un lado, funciona como un complemento interno de esos campos, como un modo de llenar determinadas lagunas. Si la historia del arte opera sobre las formas visuales, y la estética sobre los sentidos, ¿qué podía ser más natural que una subdisciplina que se centrara en la visualidad como tal, uniendo a la estética y a la historia del arte en torno a problemas de luz, ópticas, aparatos visuales y experiencia -el ojo como órgano perceptivo, la conducción escópica, etc.? Pero esta función complementaria de los estudios visuales amenaza con tornarse igualmente suplementaria, ya que, en primer lugar, indica una incompletud en la coherencia interna de la estética y la historia del arte, según la cual ambas habrían fracasado a la hora de prestar atención a lo que era el núcleo y motivo principal de sus campos disciplinares; y, en segundo, la apertura de ambas disciplinas a materias «externas» constituye una amenaza para sus fronteras. Los estudios visuales amenazan con convertir a la estética e historia del arte en subdisciplinas dentro de algún campo de investigación más extenso, cuyas fronteras estarían lejos de quedar fijadas. ¿Qué es, después de todo, lo que se puede considerar como perteneciente al campo de los estudios visuales? No precisamente la historia del arte y la estética, sino la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la

## MOSTRANDO EL VER

representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc.. Si el objeto de los estudios visuales es lo que Hal Foster llama «visualidad», éste no se puede considerar más que como un tópico capcioso, a partir del cual resulta imposible efectuar delimitación alguna de un modo sistemático <sup>5</sup>.

¿Pueden considerarse los estudios visuales como un campo emergente, una disciplina, un dominio coherente de investigación, incluso (*mirabile dictu*) un *departamento* académico? ¿Debería la historia del arte plegar su tienda y, en una nueva alianza con la estética y los estudios mediáticos, aspirar a la construcción de un edificio mayor en torno al concepto de cultura visual? ¿Deberíamos concentrar todas las materias en el campo de los «estudios visuales»? Sabemos muy bien, por supuesto, que esfuerzos institucionales de esa índole han sido acometidos hace ya algún tiempo en lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin, y sin duda tantos otros de los que no tengo conocimiento. Yo mismo he contribuido, modestamente, a esos esfuerzos, aunque soy consciente, sin embargo, de las grandes fuerzas en el seno de la política académica que, en algunos casos, han explotado esfuerzos interdisciplinarios del tipo de los estudios visuales para empequeñecer y eliminar departamentos y disciplinas tradicionales, o para producir lo que Thomas Crow ha llamado la «des-habilitación» de generaciones enteras de estudiantes <sup>6</sup>. La erosión de las habilidades de tipo forense implícitas en la labor de reconocimiento y autenticación propias de los historiadores de arte, a favor de una experta y generalizada interpretación «iconológica», constituye una transformación que debe preocuparnos. Quiero que ambos tipos de expertos sean posibles, de modo que la próxima generación de historiadores de arte domine *tanto* la materialidad concreta de las prácticas y objetos artísticos *cuanto* los intrincados caminos de la turbadora presentación *PowerPoint*, que se desplaza sin esfuerzo a través de los medios audiovisuales en busca de significado. Quiero que los estudios visuales atiendan *tanto* a la especificidad de las cosas que vemos *cuanto* al hecho de que la mayor parte de la historia del arte tradicional se hallaba ya mediada por sistemas de representación sumamente imperfectos como, por ejemplo, la diapositiva y, antes incluso, por el grabado, las litografías y las descripciones verbales <sup>7</sup>.

Es de este modo que si los estudios visuales constituyen un «suplemento peligroso» para la historia del arte y la estética, resulta importante, de una parte, que no se incurra ni en un romanticismo ni en una subestimación de dicho peligro, y, de otra, que no dejemos que las ansiedades disciplinares nos hagan caer en la trampa de

5 En *Vision and Visuality* (Seattle: New Press, 1998)

6 Ver las respuestas de Crow al cuestionario sobre cultura visual en *October* 77 (Summer 1996).

7 Para un estudio tajante acerca de las meditaciones históricas sobre el arte, ver Robert Nelson, «The Slide Lecture: The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry*, nº 3 (Spring 2000): 414 - 34

una mentalidad sitiadora, que concentre todos sus efectivos policiales en torno a la «historia del arte correcta» o que estreche las nociones de tradición <sup>8</sup>. Podríamos consolarnos en el propio precedente canónico del suplemento peligroso derridiano, el fenómeno de la *escritura* y su relación con el habla, con el estudio del lenguaje, de la literatura y del discurso filosófico. Derrida describe el modo en que la escritura, considerada tradicionalmente como un medio exclusivamente instrumental para el registro del habla, invade el dominio de ésta una vez que es comprendido que la condición general del lenguaje es su iterabilidad, su establecimiento en la repetición y en la re-citación. La *presencia* auténtica de la voz, del núcleo fonocéntrico del lenguaje, conectado *inmediatamente* al significado en la mente del hablante, se pierde en las huellas de la escritura, que permanecen cuando el hablante se halla ausente –y últimamente, incluso, cuando él o ella están presentes. El entero dominio onto-teológico de la presencia originaria se ve minado y reorganizado como consecuencia de la escritura, de una serie infinita de sustituciones, aplazamientos y diferenciales <sup>9</sup>. Semejante hecho fue recibido, en los círculos académicos americanos de los años 70, como si de una noticia peligrosa, intoxicante y difícil de asimilar se tratase. ¿Podría suceder que no sólo la lingüística, sino todas las ciencias humanas y el conocimiento humano en general, fueran a ser engullidos por el nuevo campo llamado «gramatología»? ¿Sería posible que nuestras propias ansiedades acerca de la ausencia de límites de los estudios visuales no fueran sino la reedición de un anterior momento de pánico provocado por las noticias de que «nada hay fuera del texto»?

Una conexión obvia entre estos dos ataques de pánico se puede encontrar en el énfasis puesto por ambos sobre la *visualidad* y el *espaciamiento*. La gramatología promueve los signos visibles del lenguaje escrito, desde los pictogramas hasta los jeroglíficos, pasando por las escrituras alfabéticas, la invención de la imprenta y, finalmente, los *media* de origen digital; desde su *status* como suplementos parasitarios hasta su posición de primacía, como la condición de salida general para todas las nociones de lenguaje, significado y presencia. La gramatología desafía la primacía del lenguaje como habla auténtica e invisible en la misma medida que la iconología desafía la primacía del artefacto único y original. Una condición general de la iterabilidad o «citabilidad» –la imagen acústica repetida en un caso, la imagen visual en el otro- es que socava el privilegio tanto del arte visual como del lenguaje literario, situando a ambos en un campo mayor que, en un principio, parecía solamente

8 Aludo, aquí, a la conferencia que, bajo el título de «Straight Art History», impartió O. K. Werkmeister, en el Art Institute de Chicago, hace ya varios años. Tengo un gran respeto por la obra de Werkmeister, y considero esta conferencia como un lamentable desliz dentro de su habitual rigor.

9 Ver Derrida, «The Dangerous Supplement», en *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

## MOSTRANDO EL VER

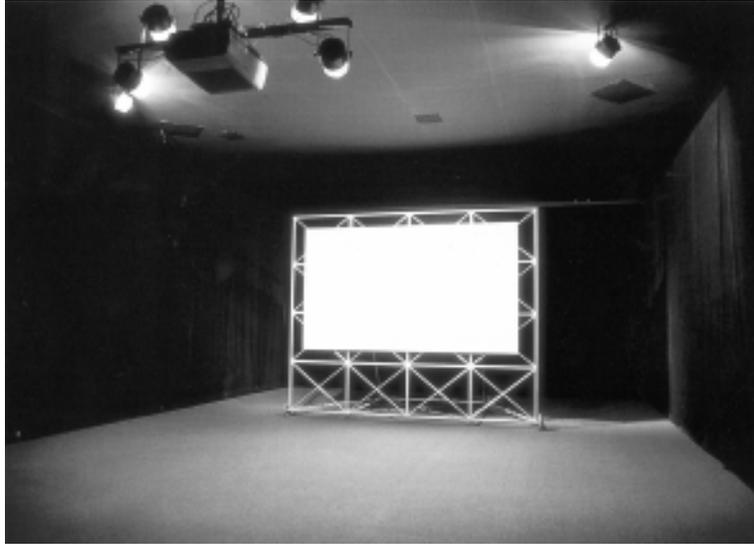
suplementario a ellos. La «escritura» se encuentra, no casualmente, en ese punto de unión entre el lenguaje y la visión cuyo epítome sería la figura del jeroglífico, la «palabra pintada» o el lenguaje visible del habla gestual que precede a la expresión vocal <sup>10</sup>. Tanto la gramatología como la iconología evocan, entonces, el miedo por la imagen visual, un pánico iconoclasta que, en un caso, conlleva no pocas ansiedades en torno a la representación del espíritu invisible del lenguaje en formas visibles, mientras que, en otro, expresa su preocupación por el hecho de que la dimensión inmediata y concreta de la imagen visible corra el peligro de ser espiritualizada a cargo de la copia visual e inmaterial –una mera imagen de una imagen. No es casual que la investigación realizada por Martin Jay acerca de la historia de la óptica en el marco de la filosofía sea, fundamentalmente, un relato de sospechas y ansiedades sobre la visión, o que, en esta misma línea, mis exploraciones en el campo de la «iconología» se hallasen orientadas al hallazgo de una suerte de miedo latente hacia las imágenes en cada teoría que sobre ellas ha sido emitida <sup>11</sup>.

Es posible que las posturas defensivas y las ansiedades territoriales resulten inevitables en los campos de batallas burocráticos de las instituciones académicas, pero resultan notablemente perniciosas para los propósitos del pensamiento claro y desapasionado. A mi juicio, los estudios visuales no son tan peligrosos como se los ha querido representar (no constituyen, por ejemplo, un campo de entrenamiento en el que se preparen sujetos para una fase ulterior del capitalismo global) <sup>12</sup>; lo que sucede es que sus propios defensores no se han mostrado especialmente hábiles a la hora de cuestionar los supuestos sobre los que éstos se basan y el impacto producido que, en tanto que nuevo y emergente campo, eran capaces de producir. Me gustaría regresar, por esto mismo, a un conjunto de falacias y mitos referidos a los estudios visuales que son comunmente aceptados (con diversos cocientes de valor) tanto por los detractores como por los defensores de este campo. Inmediatamente después, ofreceré una serie de contratesis que, desde mi punto de vista, emergen cuando el estudio de la cultura visual se desplaza más allá de esas ideas por todos admitidas, y pasa a la fase del análisis y definición de su objeto de investigación de un modo más detallado. He resumido todas esas falacias y contratesis en el siguiente epígrafe (seguido por un comentario), que, quizás, puede resultar práctico a la hora de llamar a la puerta de ciertos departamentos académicos .

10 Para una reflexión más amplia sobre la convergencia de la pintura y el lenguaje en el signo escrito, ver «Visible Language: Blake's Art of Writing», en *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

11 Jay, *Downcast Eyes* (Berkeley: University of California Press, 1993); Mitchell, *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

12 Esta es una frase que aparece en el cuestionario sobre cultura visual, publicado en el nº 77 de *October*. (La traducción del mismo se incluye en este volumen). [N.del E.]



Gary Hill, *Travesía de la medianoche*, 1977. Instalación.

## MOSTRANDO EL VER

### CRITICA: MITOS Y CONTRATESIS

#### MITOS DE LA CULTURA VISUAL

1. La cultura visual entraña la liquidación del arte tal y como lo hemos conocido desde siempre <sup>13</sup>.
2. La cultura visual acepta de forma aproblemática la idea de que el arte tiene que ser definido, exclusivamente, a partir de sus facultades ópticas.
3. La cultura visual transforma la historia del arte en una historia de las imágenes.
4. La cultura visual entiende que la diferencia entre un texto literario y una pintura no constituye un problema. Palabras e imágenes disuelven sus particularidades en el campo indiferenciado de la «representación».
5. La cultura visual implica una predilección por la imagen desmaterializada, incorpórea.
6. Vivimos en una era predominantemente visual. La modernidad conlleva la hegemonía de la visión y los medios visuales.
7. Existe una clase de cosas perfectamente definida llamada «medios visuales».
8. La cultura visual trata fundamentalmente acerca de la construcción social del campo de lo visual. Lo que vemos, y la manera en que llegamos a verlo, no es simplemente el resultado de una habilidad natural.
9. La cultura visual acarrea una aproximación antropológica y, por consiguiente, antihistórica a la visión.
10. La cultura visual consiste en una serie de «regímenes escópicos» e imágenes desconcertantes que deben ser derribados por la crítica política.

#### OCHO CONTRATESIS SOBRE LA CULTURA VISUAL

1. La cultura visual alienta la reflexión sobre las diferencias entre lo que es arte y lo que no, entre los signos verbales y los visuales, y entre las ratios habidas entre los diferentes modos semióticos y sensoriales.
2. La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido. De igual modo, reflexiona sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama la atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia.
3. La cultura visual no se encuentra limitada al estudio de las imágenes o de los *media*, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y el mostrar, especialmente

13 Cada una de las siguientes afirmaciones es una cita directa o una paráfrasis exacta de comentarios sobre cultura visual realizados por reconocidos estudiosos. Anímense a descubrir la fuente.

a aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas. Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores.

4. No existen los medios visuales, en el sentido en que todos los medios son mixtos, con varias *ratios* de tipos sígnicos y sensoriales.

5. La imagen incorpórea y el artefacto corporeizado constituyen elementos constantes en la dialéctica de la cultura visual. Las imágenes actúan dialécticamente con respecto a sus diferentes concreciones representativas (pintura, fotografía, cine), mientras que la obra de arte lo hace en la manera en que, en la biología, se relaciona una especie con los especímenes.

6. No vivimos en una era exclusivamente visual. Lo «visible» o «giro visual» constituyen un tropo muy recurrido que desplaza el pánico político y moral hacia los así llamados medios visuales. Las imágenes son utilizadas como víctimas propiciatorias, de modo que el ojo ofensivo resulta arrancado, con sus propias manos, por una crítica implacable.

7. La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión. La cuestión de la *naturaleza* visual supone, por consiguiente, un asunto central e inevitable, junto con el papel de los animales como imágenes y los espectadores.

8. La tarea política de la cultura visual es ejercer la crítica sin el confort de la iconoclastia.

#### COMENTARIO

Si existe un momento determinante en el concepto de cultura visual, supongo que éste habría de ser localizado en el instante en que el ya viejo concepto de «construcción social» se convierte en sí mismo en el eje central de este campo. Todos estamos familiarizados con este momento crucial, en el que revelamos a nuestros colegas y estudiantes que la visión y las imágenes visuales, las cosas que (para los principiantes) resultan aparentemente automáticas, transparentes y naturales, constituyen construcciones simbólicas, en la misma medida en que lo supone un lenguaje que ha de ser aprendido, un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo real y nosotros <sup>14</sup>. Esta superación de lo que ha sido

.....

14 Este momento determinante ha sido repetido, por su puesto, en numerosas ocasiones por los historiadores de arte en sus encuentros con la ingenuidad literaria motivada a raíz del estudio de las imágenes. Uno de los rituales recurrentes a la hora de impartir cursos interdisciplinarios, que congregan tanto a estudiantes de literatura como de historia del arte, es el momento en el que los estudiantes de historia del arte «ponen en su sitio» a las gentes de la literatura en lo que se refiere a la no-transparencia de la representación visual, la necesidad de comprender los lenguajes del gesto, vestuario, orden compositivo y motivos

## MOSTRANDO EL VER

llamado la «actitud natural» ha sido crucial para la elaboración de los estudios visuales como una arena para el desarrollo de la crítica política y ética, de modo que no deberíamos de minusvalorar su importancia <sup>15</sup>. Pero si, por alguna razón, esto llegara a convertirse en un axioma no cuestionado, existe el riesgo de que se convierta en una falacia tan inútil como la «falacia naturalista» a la que debía impugnar. ¿Hasta qué punto es la visión *diferente* del lenguaje, funcionando –tal y como observa Roland Barthes a propósito de la fotografía- igual que un «mensaje sin código»? <sup>16</sup> ¿En qué modo *trasciende* la forma específica o local de la «construcción social» para obrar igual que un lenguaje universal que se encuentra libre de los elementos interpretativos o textuales? (Deberíamos recordar que Bishop Berkeley, el primero en llamar la atención sobre el hecho de que la visión era igual que el lenguaje, insistió también que ésta era un lenguaje universal, y no un práctica nacional o local) <sup>17</sup>. ¿Hasta qué extremo se puede considerar *no* como una actividad «aprendida», sino como una capacidad genéticamente determinada y, por esto mismo, como un conjunto programado de automatismos que tienen que ser activados en el momento exacto, pero que no requieren de un proceso de aprendizaje al igual que sucede con otros lenguajes humanos?

Una concepción dialéctica de la cultura visual deja la misma abierta a todas esas cuestiones en lugar de reprimirlas por medio de todo el conocimiento recibido de la construcción social y de los modelos lingüísticos. Estudiada desde este prisma, la idea de la visión como una actividad *cultural* lleva implícita una investigación de sus dimensiones *no* culturales, de su pervivencia como un mecanismo sensorial que opera en todos los tipos de organismos animales, desde la pulga hasta el elefante. Esta versión de la cultura visual no se comprende sino como la consecuencia de un diálogo con la *naturaleza* visual. No hay que olvidar la advertencia de Lacan de que «el ojo se extiende hasta las especies que representan la apariencia de la vida», y que, en este sentido, las ostras son organismos con capacidad para ver <sup>18</sup>. Es más, esta noción de la cultura visual no se contenta con sus victorias sobre las «actitudes visuales» y las «falacias naturalistas», sino que contempla la aparente naturalidad de la visión y la

iconográficos. El segundo –y más difícil todavía- momento en este ritual es cuando los historiadores de arte tienen que explicar por qué todos esos significados convencionales no se incorporan a una descodificación lingüística o semiótica de la imágenes, por qué hay un excedente inefable en la imagen.

15 Ver Norman Bryson, «The Natural Attitude», capítulo 1 de *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Have: Yale University Press, 1983).

16 Ver Barthes, *Camera Lucida* (1981; New York: Hill and Wang, 1981).

17 *The Theory of Vision or Visual Language* (1733).

18 Lacan, «The Eye and the Gaze», en *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: W.W. Norton, 1981), 91

esfera visual como un problema que debe ser abordado, en vez de como un prejuicio producto de la ignorancia, y que urge superar <sup>19</sup>. En resumen, la concepción dialéctica de la cultura visual no puede permanecer acomodada en la definición de su objeto de estudio como el resultado de la «construcción social del campo visual», sino que, al contrario, debe insistir en la exploración del reverso quiásmico de esta proposición, a saber: *la construcción visual del campo social*. No se trata sólo de que, en tanto que animales sociales que somos, veamos el modo en que ejercemos la visión, sino, de igual modo, que, en tanto que animales con capacidad para ver, comprobemos la forma adquirida por nuestros compromisos sociales.

La falacia de la superación de la no menos «falacia naturalista» (lo que podríamos denominar como «la falacia de la falacia naturalista») no es la única presuposición que ha paralizado una disciplina todavía en estado embrionario como la cultura visual <sup>20</sup>. Este campo ha quedado atrapado dentro de la amplia red de supuestos y lugares comunes que, desafortunadamente, se han convertido en el recurso habitual de los que defienden y los que atacan los estudios visuales como un suplemento peligroso para la historia del arte y la estética. He aquí, pues, a continuación, un resumen de las «falacias constitutivas» o mitos de la cultura visual, tal y como han sido perfilados en el epígrafe anterior.

1. Que la cultura visual constituye un punto y final en la distinción entre imágenes artísticas e imágenes no artísticas; en sí misma, supone una disolución de la historia del arte en la historia de las imágenes. Habría que llamar a esto la falacia de la «igualación» o falacia «democrática»; idea la cual fue recibida con alarma por los modernistas de corte tradicional y los estetas a la antigua usanza, y proclamada como una ruptura revolucionaria por los teóricos de la cultura visual. Esta falacia conlleva una serie de inquietudes (o euforias) conectadas entre sí en el nivel de las distinciones semióticas entre las palabras y las imágenes, entre la comunicación analógica y la digital, entre el arte y el no-arte, en definitiva, entre las diferentes clases de *media* o tipos de artefactos concretos.

2. Que existe un reflejo de todo ello, y consiste en un «giro visual» o «hegemonía de lo visible» en la cultura moderna, un dominio de los medios visuales y del espectáculo sobre las actividades verbales del habla, la escritura, la textualidad y la lectura. Esta idea se encuentra vinculada con la creencia de que otras modalidades sensoriales como el oír o el tocar están atrofiadas en la presente era de la visualidad.

19 Un ejemplo es la denuncia que Bryson realiza de la «actitud natural», la cual considera como el resultado de un error de «Plinio, Villani, Vasari, Berenson y Francastel» y, sin ninguna duda, de toda historia de la teoría de la imagen desde sus orígenes hasta su tiempo.

20 Debo esta frase a Michael Taussig, quien desarrolló la idea en un seminario impartido conjuntamente que, bajo el título de «Vital signs: The Life of Representations», se celebró, durante el otoño de 2000, en la Columbia University.

## MOSTRANDO EL VER

Tal opinión podría ser calificada como la falacia del «giro visual», que ha conocido un amplio desarrollo en nuestros días, observado con horror por los iconofóbicos y detractores de la cultura de masas -los cuales lo señalan como la causa del declive de la literatura-, y con deleite por los iconofílicos -quienes miran la plétora de medios visuales hoy existentes como una fuente de la que emergen nuevas y más elevadas formas de consciencia.

3. Que la «hegemonía de lo visible» es una invención moderna y occidental, un producto de las nuevas tecnologías mediáticas, y no un componente fundamental de las culturas humanas como tales. Llamemos a esto la «falacia de la modernidad técnica», la cual supone un supuesto que no falla a la hora de irritar a cuantos estudian las culturas visuales no-modernas y no-occidentales, y que, por el contrario, es tomada como absolutamente evidente por aquellos que creen que los medios técnicos modernos (televisión, cine, fotografía e internet) *son* simplemente el contenido central y los ejemplos determinantes de la cultura visual.

4. Que existen cosas tales como los «medios visuales», ejemplificados habitualmente por el cine, la fotografía, el vídeo, la televisión e internet. Esto, que conoceremos como la falacia de los «medios visuales», es repetido por ambas partes como si denotara algo real. Cuando los teóricos de los *media* objetan que podría ser mejor pensar en algunos de esos medios «audio-visuales», o medios mixtos y compuestos que combinan imagen y texto, como una posición de defensa, no se está sino enfatizando el dominio del componente visual en los medios técnicos de masas. No de otro modo se puede afirmar que «cuando vemos la televisión, no la escuchamos»; argumento éste que es reforzado por el hecho de que el mando a distancia del aparato incorpora un botón para quitar el sonido, pero no para dejar en blanco la imagen <sup>21</sup>.

5. Que la visión y todas las formas visuales constituyen la expresión de relaciones de poder, en las cuales el espectador domina el objeto visual, mientras que las imágenes y sus productores ejercen poder sobre los observadores. Este lugar común llamado la «falacia del poder» es compartido por los defensores y detractores de la cultura visual, quienes muestran preocupación acerca de la complicidad de los medios visuales con los regímenes de espectáculo y vigilancia, el uso de la publicidad, la propaganda y todas aquellas estrategias desarrolladas para controlar a las poblaciones y erosionar las instituciones democráticas. El punto de conflicto surge cuando se aborda la cuestión de si necesitamos una disciplina llamada «cultura visual» para suministrar una oposición crítica a esos «regímenes escópicos», o si, por el contrario, es mejor delegar dicha crítica en la estética y la historia del arte, más

21 Nicholas Mirzoeff, *An introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 1959), p.10. [Trad. cast. Introducción a la cultura Visual, Paidós, Barcelona, 2002. N. del E.]

preparadas para ello debido al hundimiento de sus profundas raíces en los valores humanos y en los estudios mediáticos, así como por su énfasis en lo institucional y la habilidad técnica.

Llevaría muchas páginas refutar en detalle, y uno por uno, la totalidad de estos supuestos. No obstante, intentaré perfilar las principales tesis de una contraposición que pretende tratarlas como lo he hecho con la falacia de la falacia naturalista, esto es, no como axiomas de la cultura visual, sino como invitaciones a cuestionar e investigar.

1. *La falacia de la «igualación» o falacia democrática.* No hay duda de que muchas personas piensan que la distinción entre arte elitista y cultura de masas está desapareciendo en nuestro tiempo, o que, en su defecto, las distinciones entre *media*, o entre formas verbales y visuales, se van poco a poco deshaciendo. La cuestión es: ¿sucede esto en realidad? ¿El que una exposición suponga un acontecimiento multitudinario implica que los museos de arte se hayan transformado en medios de masas, indistinguibles de los eventos deportivos y circenses? ¿Es realmente así de simple? Pienso que no. El hecho de que algunos estudiosos pretendan abrir el «dominio de las imágenes» para considerar no sólo las imágenes artísticas, sino, igualmente, las no-artísticas, no supone una abolición inmediata de las diferencias entre ambos dominios<sup>22</sup>. Se podría argüir, en efecto, que las fronteras encargadas de separar lo artístico de lo no-artístico se hacen únicamente claras cuando se mira a ambos lados del siempre movedizo límite y se señalan las diferentes transacciones y traslaciones realizadas entre ellos. De modo similar, con las distinciones semióticas entre palabras e imágenes, o entre los diversos tipos de *media*, la apertura del campo general de estudio que se opera no elimina las diferencias existentes, sino que hace posible su tratamiento como objeto de investigación, alejándose, por tanto, de otras posturas que las abordan como si se tratase de una barrera que debe ser vigilada y nunca cruzada. Particularmente, he estado trabajando, a lo largo de tres décadas, entre los campos de la literatura y las artes visuales y entre los de las imágenes artísticas y las no-artísticas, no encontrándome nunca dubitativo acerca de cuál era uno y cuál otro, aunque sí algo confuso sobre la razón que hacía que la gente se comportase con tanta ansiedad a propósito de esta empresa. Como materia práctica, las distinciones entre las artes y los *media* se encuentran al alcance de la mano y constituyen una forma vernácula de teorización. Ahora bien, el problema aparece (como Lessing anotó hace mucho tiempo en su *Laocoonte*) cuando intentamos atribuirles a esas distinciones un estatus sistemático y metafísico<sup>23</sup>.

22 Hago eco, aquí del título del reciente libro de James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press. 1999).

23 Ver una reflexión sobre Lessing en Mitchell, *Iconology*, capítulo 4.

2. *La falacia del «giro visual»*. Partiendo de esta etiqueta<sup>24</sup>, intentaré señalar su sentido exacto. En primer lugar, no he pretendido manifestar que la era moderna se muestra sola y carente de precedentes en su obsesión con la visión y la representación visual. Mi pretensión era poner de manifiesto la percepción de un «giro hacia lo visual» o hacia la imagen como un *lugar común*, como algo que es afirmado de modo casual e irreflexivo a propósito de nuestro tiempo, y que es saludado sin ningún tipo de cuestionamiento tanto por aquellos que les place la idea como por los que, en el frente opuesto, la odian. Pero el giro visual no deja de ser un tropo, una figura del habla que ha sido repetida hasta la saciedad desde la antigüedad. Cuando los israelíes se «apartaron» del dios invisible para ir hacia el ídolo visible, no hicieron otra cosa que operar un giro visual. Cuando Platón advierte contra el dominio del pensamiento por imágenes, parecidos y opiniones, en la alegoría de la caverna, no pretende más que instar a un rechazo de la experiencia visual que mantiene a la humanidad cautiva, como un paso previo al viaje hacia la luz de la razón. Cuando Lessing avisa, en su *Laocoonte*, sobre la tendencia de las artes literarias a imitar los efectos del arte visual, está intentando combatir un giro visual que interpreta como una degradación de las propiedades culturales y estéticas. Cuando Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, se queja de que «una imagen nos mantiene cautivos», se está lamentando del dominio ejercido por cierta metáfora de la vida mental, que ha mantenido a la filosofía atrapada en sus garras.

Se entiende, por tanto, que el giro visual no es único en nuestro tiempo. Es una figura narrativa repetida a lo largo de la historia que adquiere, en nuestro tiempo, una forma muy específica, pero que, sin embargo, parece manifestarse, en su forma esquemática, en una innumerable variedad de circunstancias. Un uso crítico e histórico de esta figura la enfocaría, por tanto, como un instrumento óptimo para el diagnóstico y análisis de los momentos específicos en los que un nuevo medio, una invención técnica o una práctica cultural irrumpe, provocando reacciones de pánico o euforia (usualmente, ambas a la vez) en torno a «lo visual». La invención de la fotografía, de la pintura al óleo, de la perspectiva artificial, de la fundición escultórica, de internet, de la escritura o de la propia mimesis constituyen conspicuas ocasiones en las que un nuevo modo de crear imágenes visuales parece marcar un punto de inflexión histórico, para bien o para mal. El error, empero, consiste en construir un gran modelo binario de historia centrado sólo en uno de esos puntos de inflexión, y proclamar una única «gran división» entre (por ejemplo) la «era de la literatura» y la «era de la visualidad». Tales narrativas bipolares resultan embaucadoras, prácticas para los propósitos perseguidos por las polémicas actuales, pero inútiles desde el punto de vista de la genuina crítica histórica.

.....

24 Me refiero al concepto que yo mismo he acuñado y desarrollado en *Picture Theory*, capítulo 1.

3) No debería, entonces, ofrecer duda alguna el hecho de que la supuesta «hegemonía de lo visible» que se escenifica en nuestro tiempo (o, incluso, en el siempre flexible periodo de la modernidad y, por qué no, en el del dominio de «lo occidental») es una quimera que ha sobrevivido a su inutilidad. Si la cultura visual significa algo, no puede ser sino el estudio de todas las prácticas sociales de la visualidad humana, excluyendo, en consecuencia, cualquier confinamiento en la modernidad o el ámbito de lo occidental. Vivir en una cultura cualquiera es vivir en una cultura visual, excepto para, quizás, aquellos raros ejemplos de sociedades de la ceguera, las cuales, por esta misma razón, merecen especial atención en una teoría de la cultura visual <sup>25</sup>. En cuanto a la cuestión de la «hegemonía», ¿qué podría ser más arcaico y tradicional que el prejuicio a favor de la mirada? La visión ha desempeñado, desde que Dios miró a su propia creación y se percató de lo buena que era –o, quizás, antes, cuando comenzó el acto de la creación con la separación de la luz y las sombras-, el papel de «sentido soberano». La idea de la visión como sentido «hegemónico» o no hegemónico es, en rigor, un instrumento demasiado contundente como para servir de mucho en el camino de la diferenciación histórica y crítica. La tarea verdaderamente importante es describir las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares. Descartes contemplaba la visión como una mera –aunque sensorialmente poderosa- extensión del tacto, lo cual se explica porque, en su *Dioptrica*, él comparaba la mirada con el bastón que utiliza el ciego para caminar a tientas en el espacio real. La historia del cine es, en parte, la historia de la colaboración y el conflicto entre las tecnologías visuales y los mecanismos sonoros de reproducción. La evolución del cine no se puede explicar, en este sentido, a partir de una serie de apriorismos que relaten la misma como si de una hegemonía de lo visible se tratara.

4) Esto nos conduce al cuarto mito, *la noción de los medios visuales*. Es comprensible el empleo de este término como una construcción abreviada encargada de establecer la diferencia entre –digamos, por ejemplo- las fotografías y las grabaciones fonográficas, o entre las pinturas y las novelas; ahora bien, he de subrayar mi oposición a esta apresurada aserción de que «los» medios visuales constituyen, en realidad, un tipo de cosas diferentes, o lo que es lo mismo, que existen determinadas cosas susceptibles de ser calificadas como medios puramente visuales <sup>26</sup>. Se puede proponer, en este sentido, como contra-axioma, que todos los medios son mixtos, y,

25 Ver la maravillosa novela de José Saramago *Blindness* (New York: Harcourt, 1997), la cual explora la premisa de una sociedad inmersa, repentinamente, en una epidemia de ceguera, propagándose mediante el contacto ocular.

26 Para una mayor dimensión de este aserto de que «todos los medios son medios mixtos», ver *Picture Theory*, y, especialmente, el estudio sobre la investigación de Clement Greenberg en torno a la pureza óptica de la pintura abstracta. Realmente, la visión «no-mediada» no un asunto

## MOSTRANDO EL VER

a partir de tal aseveración, abrir un nuevo frente de investigación que, desde luego, no nos conducirá por el camino equivocado de caracterizar a medios audio-visuales como el cine y la televisión como si fueran -y he aquí un eco de la falacia hegemónica-exclusiva o «predominantemente» visuales. El postulado de los medios híbridos, mixtos, nos conduce a los códigos de especificidad, a los materiales, tecnologías, prácticas perceptivas, funciones sgnicas y, en definitiva, las condiciones institucionales de producción y consumo que recubren un medio. Tal circunstancia permite romper con el proceso de concreción de los *media* en torno a un único órgano (o entorno a un único tipo de signo o de vehículo material) y prestar atención a lo que se encuentra delante de nosotros. En lugar de, por ejemplo, recurrir a la pasmosa redundancia implícita en la afirmación de que la literatura es «un medio verbal y no visual», ha de procederse a la enunciación de la siguiente verdad: que la literatura, en la medida en que es escrita o impresa, posee un inevitable componente visual que comporta, a su vez, un componente sonoro en virtud del cual se establece una diferenciación entre la lectura en voz alta y la lectura en silencio. Permitásenos anotar, igualmente, que la literatura, tanto en técnicas del tipo de la *ekphrasis* y la descripción como en otras más sutiles, de orden formal, conlleva experiencias «imaginativas» o «virtuales» del espacio y la visión que no se pueden considerar como menos reales por el hecho de que sean comunicadas, directamente, a través del lenguaje <sup>27</sup>.

6. Llegamos, finalmente, a la cuestión del *poder de las formas visuales*, su eficacia como instrumentos y agentes de dominio, seducción, persuasión y engaño. Este tópico resulta importante porque manifiesta el interés existente por las diferentes formas de opinión política y ética patentes en las imágenes, su celebración como vías de acceso a un nuevo estado de consciencia, su denigración como fuerzas hegemónicas, la necesidad de vigilar y, de este modo, concretar las diferencias habidas entre los «medios visuales» y los demás o entre el reino del arte y el mucho más vasto dominio de las imágenes.

Aunque no existe ninguna duda de que la cultura visual (igual que la cultura material, oral o literaria) puede ser un instrumento de dominio, no pienso que resulte productivo singularizar campos como el de la visualidad, las imágenes, el espectáculo o la vigilancia como los vehículos exclusivos de la tiranía política. Y, con ello, no pretendo causar malentendidos de ningún tipo. Comprendo que muchos de los trabajos más interesantes en torno a la cultura visual han surgido de investigaciones con una clara intencionalidad política, especialmente los estudios que abordan la construcción de las diferencias raciales y sexuales en el campo de la mirada. Pero los

.....  
exclusivamente óptico, sino el resultado de la acción coordinada de la información óptica y táctil.

27 Ver mi capítulo «Ekphrasis and the Other», en *Picture Theory*.

difíciles días en los que fuimos los primeros en descubrir la «mirada masculina» o el carácter femenino de la imagen han quedado detrás, y la mayoría de los estudiosos de la cultura visual que trabajan sobre cuestiones de identidad lo saben. No obstante, existe una desafortunada tendencia a caer en concepciones reduccionistas de las formas visuales, que son consideradas como fuerzas todopoderosas, frente a las cuales sólo cabe comprometerse en una suerte de crítica iconoclasta que imagina que la destrucción o desenmascaramiento de las falsas imágenes significará una victoria política. Tal y como he afirmado en otras ocasiones, «las imágenes son antagonistas políticas de índole popular, debido a que uno puede adoptar una actitud de resistencia ante ellas y, sin embargo, al cabo del día, todo permanece más o menos igual. Los regímenes escópicos pueden ser subvertidos repetidamente sin que ello provoque efecto alguno sobre la cultura política o visual»<sup>28</sup>.

Una aproximación más equilibrada y matizada podría localizarse en el equívoco existente, por un lado, en la interpretación de la forma visual como un medio y agente, como un instrumento para la manipulación, y, por otro, en su concepción como una fuente aparentemente autónoma y capaz de decidir sus propios objetivos y significados, y el modo en que éstos son transmitidos al otro. Esta aproximación abordaría la cultura visual, en general, y las formas visuales que la conforman como «enlaces» entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de tamices y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos. La cultura visual encontraría, por tanto, su escenario primordial en lo que Immanuel Levinas denomina el rostro del Otro (comenzando, supongo, con el rostro de la Madre): el encuentro cara a cara, la disposición a identificar los ojos de otro organismo (lo que Lacan y Sartre llaman la «contemplación»). Estereotipos, caricaturas, figuras clasificadoras, imágenes de búsqueda, mapas del cuerpo visible, de los espacios sociales en los cuales parecieran constituirse las elaboraciones fundamentales de la cultura visual, sobre las que el dominio de la imagen –y del Otro– se construye. En tanto que enlaces o entidades «subalternas», las imágenes actúan como filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a los otros. Suponen mediaciones que, paradójicamente, hacen posible lo «no-mediado» y el «enfrentamiento» a todas aquellas relaciones que Raymond Williams postula como el origen de la sociedad como tal. Lo que quiere decir que «la construcción social del campo visual» tiene que ser continuamente reeditada como «la construcción visual del campo social», como un tamiz invisible o, incluso, una especie de celosía por la que pasan las figuras aparentemente no-mediadas, revistiéndose con ese efecto de mediación que las caracteriza.

Lacan, como se recordará, fijó la estructura del campo escópico por medio del juego consistente en entrelazar hilos o cuerdas con las dos manos, y que extrae su

## MOSTRANDO EL VER

significado de una serie de intersecciones dialécticas con la imagen proyectada que se crea en el centro del espacio delimitado por aquéllas. Las dos manos encargadas de mover las cuerdas o hilos son el sujeto y el objeto, el observador y lo observado. Pero entre ellas, moviéndose en el ojo y la mirada, se encuentra la curiosa cosa intermedia, la imagen en sí y la pantalla o medio sobre la cual se proyecta. Esta «cosa» fantasmática fue descrita, en la óptica antigua, como el *eidolon*, esto es, la plantilla sobre la que el ojo penetrante e indagador imprime la imagen, o lo que es lo mismo, como el simulacro del objeto visto, repudiado o «propagado» por el objeto del mismo modo que una serpiente se deshace de su piel en un número infinito de veces <sup>29</sup>. Tanto la teoría de la ex-transmisión como de la in-transmisión de la visión comparten el mismo tipo de proceso visual, difiriendo sólo en la dirección hacia la cual fluye la energía y la información. Este antiguo modelo, aunque constituyendo, sin duda alguna, una interpretación equivocada de la estructura fisiológica y psicológica de la visión, supone, todavía, la mejor explicación que se pueda ofrecer de ella como un proceso psico-social. Es más, se puede afirmar que aporta un poderoso instrumento para la comprensión del porqué las imágenes concretadas por las obras de arte, *media*, figuras y metáforas poseen una «vida propia» y no pueden ser explicadas, simplemente, como instrumentos comunicativos y retóricos o, en otros casos, como ventanas a la realidad. La visión intersubjetiva implícita en el referido juego nos ayuda a comprender la causa por la cual esos objetos e imágenes nos «devuelven la mirada»; la razón por la que la imagen «propagada» de un objeto se muestra tan eficaz para la propaganda, tan fecunda a la hora de reproducir un número infinito de copias de sí misma. Igualmente, la estructura de este juego resulta esclarecedora al respecto de por qué la visión no es nunca una calle de dirección única, sino el resultado de numerosísimas intersecciones con imágenes dialécticas; a qué se debe que las muñecas con la que juegan los niños se caractericen por tener una vida a medio camino entre lo animado y lo inanimado; cuál es el motivo por el que las huellas fósiles de la vida extinta resuciten en la mirada del observador. En definitiva, su valor consiste en poner de manifiesto que las interrogantes que se formulan en torno a las imágenes no deben ser del tipo de «¿qué significan?» o «¿qué hacen?», sino, más bien, de «¿cuál es el secreto de su vitalidad?» y «¿qué quieren?».

### MOSTRAR LA MIRADA

Quisiera finalizar reflexionando sobre la localización disciplinar y las implicaciones pedagógicas de los estudios visuales. Espero que haya quedado suficientemente claro que no tengo interés alguno en establecer, de una manera

29 Ver David Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976, 1976), 2-3.

urgente, programas o departamentos. Si existe un interés en la cultura visual, éste parece residir, en mi opinión, en los diferentes momentos de transición que jalonan el proceso educativo: en el nivel introductorio (lo que solemos llamar la «apreciación del arte»), en el paso del instituto a la universidad, y, por último, en la fase de posgrado, justo antes de que el recién licenciado comience su carrera como investigador <sup>30</sup>. Los estudios visuales encuentran, por tanto, su campo de desarrollo en el primer año de colegio, en la introducción a las licenciaturas en humanidades o artes y ciencias, y en los cursos de doctorado.

En cada uno de esos momentos cruciales, he encontrado absolutamente útil volver a uno de los más antiguos rituales pedagógicos de la educación elemental americana, a saber: el ejercicio de *show-and-tell*. En este caso, el objeto de cada una de estas sesiones de *show-and-tell* es el mismo proceso de la mirada, lo que, convenientemente interpretado, se podría denominar como «mostrar la mirada». Su funcionamiento es el siguiente: le pido a los estudiantes que enfoquen sus exposiciones en público asumiendo que son etnógrafos que provienen de una sociedad que no tiene concepto alguno acerca de la cultura visual, y a la cual tienen que informar acerca de aquello en lo que consiste la misma. Bajo ningún concepto, pueden presuponer el conocimiento, por parte de su audiencia, de nociones cotidianas tales como el color, la línea, el contacto visual, los cosméticos, la ropa, las expresiones faciales, los espejos, los cristales o el voyeurismo, y, menos todavía, de mecanismos de reproducción como la fotografía, la pintura, la escultura o los así llamados «medios visuales». La cultura visual se transforma, de este modo, en un dispositivo orientado a mostrar lo extraño, lo exótico, aquello que, en definitiva, necesita explicación.

Esta tarea es, qué duda cabe, completamente paradójica, ya que la audiencia vive, ciertamente, en un mundo visual, y, pese a ello, tiene que aceptar que no lo es y que todo lo que parece transparente y evidente requiere una explicación. Para que funcione, les concedo a los estudiantes la oportunidad de construir una ficción. Algunos escogen solicitarles a la audiencia que cierre sus ojos y que atienda a la exposición, únicamente, a través de sus oídos y demás sentidos. Cuando esto sucede, proceden, ante todo, mediante la evocación de lo visual a través del lenguaje y el sonido, contando *cómo* es aquello a lo que se refieren. Otra estrategia consiste en fingir que esa audiencia ha sido provista con una serie de órganos visuales protésicos, cuyo modo de empleo no alcanzan a comprender todavía. Este ejercicio goza de un gran predicamento entre los estudiantes, ya que les permite la presentación visual de

30 Puede valer la pena mencionar aquí que el primer curso sobre cultura visual ofrecido en la University of Chicago fue en el contexto del seminario «Art 101», impartido por mí, en 1991, con la impagable asistencia de Tina Yarborough.

## MOSTRANDO EL VER

objetos e imágenes. La audiencia, claro está, tiene que fingir ignorancia, y el presentador ha de conducirlos a la comprensión de las cosas que, habitualmente, dan por sabidas.

El espectro de ejemplos y objetos que los estudiantes utilizan y traen a clase es muy amplio e impredecible. Hay, no obstante, algunos elementos que se repiten continuamente: las gafas constituyen un objeto muy recurrido en sus explicaciones, y algunos de ellos suelen traer un par de «falsos espejos», a fin de ilustrar la situación consistente en «ver sin ser visto», y el enmascaramiento del ojo como una estrategia común en la cultura visual. Las máscaras y disfraces más empleados por ellos son todos aquellos instrumentos más populares y extendidos entre la sociedad: ventanas, prismáticos, caleidoscopios, microscopios y algunos otros aparatos técnicos. Los espejos son utilizados con asiduidad, con amplias referencias a las leyes ópticas de la reflexión, discursos sobre la vanidad, el narcisismo o la autoconstrucción, pero sin alusiones de ningún tipo al estadio del espejo lacaniano. Abundan, igualmente, las cámaras. No sólo para explicar su funcionamiento, sino para hablar acerca de los rituales y supersticiones que acompañan su uso. Un estudiante logró el acto reflejo familiar de la «vergüenza ante la cámara», al tomar, de un modo agresivo, instantáneas de otros miembros de la clase. Otras exposiciones requieren, incluso, de un menor número de instrumentos, centrándose, en ocasiones, en la imagen del cuerpo de quien habla, por medio de la atención puesta en la ropa, los cosméticos, las expresiones faciales, los gestos y otras formas de «lenguaje corporal». He tenido estudiantes que dirigieron ensayos de un repertorio de expresiones faciales, cambios de ropa en frente de la clase, sabrosas actuaciones en las que se evocaba un (limitado) *striptease*, maquillaje (un estudiante se agrega pintura blanca facial, describiendo, al mismo tiempo, sus sensaciones conforme entra el mundo silencioso de la mímica; otro se presenta como su propio gemelo, y le sugiere la posibilidad de que fuera su hermano haciéndose pasar por él; y, en otro caso, un estudiante masculino se intercambia la ropa con su novia, planteando la cuestión de cuál es la diferencia entre el travestismo masculino y el femenino). Otros estudiantes dotados para la interpretación han representado reacciones como el sonrojo y el llanto, abriendo debates en torno a la vergüenza y la inseguridad en el momento de ser visto, las respuestas visuales involuntarias y la importancia del ojo como un órgano con tanta capacidad expresiva como receptiva. Quizás, la demostración, sin ayuda instrumental de ningún tipo, más simple a la que yo he asistido jamás fue la realizada por un estudiante que enfocó la clase como una introducción a la experiencia del «contacto visual», y cuya culminación consistía en un juego tan elemental como el de mantener fija la mirada, de tal modo que quien pestañeaba, perdía.

Sin ninguna duda, la versión más divertida y extravagante del *show-and-tell* que he visto jamás fue la realizada por una joven que, para su exposición, se ayudó de su bebé de nueve meses. La misma consistió en la presentación del niño como un objeto

de la cultura visual cuyos atributos visuales específicos (cuerpo pequeño, cabeza grande, rostro mofletudo y ojos brillantes) se sumaban, en sus propias palabras, para crear un extraño efecto visual que los seres humanos llamaban «monería». Esta joven no dudaba en confesar su incapacidad para explicar tal idea de la monería, pero, a pesar de ello, se atrevía a decir que debía de ser un aspecto importante de la cultura visual, porque todas las señales sensoriales desprendidas por el niño –olores y ruidos en particular– nos conducirían a despreciar y, probablemente, matar al objeto que las produce, si no fuera por el efecto compensatorio de la «monería». Lo verdaderamente maravilloso de esta exposición fue, sin embargo, el comportamiento del niño. Mientras su madre estaba realizando, con la seriedad apropiada para ese momento, su intervención, el niño se estaba revolviendo entre sus brazos, contestando a los reclamos de la audiencia con risas –al principio, con frialdad, pero gradualmente (cuando comprendió que se encontraba a salvo) con una especie de deleite y agresiva teatralidad. Se podría decir que comenzó a «lucirse» ante la clase mientras que su madre intentaba continuar, pese a las continuas interrupciones, con su «discurso» sobre las características visuales del bebé. El efecto fue el de una representación contrapuntística y mixta, que manifestaba la disonancia o falta de sutura entre la visión y la voz, entre el mostrar y el decir, a la vez que se demostraba algo ciertamente complejo acerca de la misma naturaleza del ritual del *show-and-tell* como tal.

¿Qué es lo que aprendimos de todas esas exposiciones? Los informes de mis estudiantes sugieren que todos los ejercicios orientados a «mostrar la mirada» permanecen como los momentos más memorables de todo el curso, muy por delante de las clases de teoría de la perspectiva y óptica. Tales exposiciones juegan con la ventaja de escenificar el método y las lecciones contempladas en el temario, el cual se elabora en torno a un conjunto de simples pero, a la vez, complejas cuestiones: ¿Qué es la visión? ¿Qué es una forma visual? ¿Qué es un medio? ¿Cuál es la relación de la visión con el resto de los sentidos? ¿Y con respecto al lenguaje? ¿Por qué está la experiencia visual tan cargada de ansiedad y fantasía? ¿Tiene la visión historia? ¿En qué manera participa el encuentro de lo visual con la gente (y con las imágenes y objetos) en la construcción de la vida social? Ejercicios como el «mostrar la mirada» reúnen un archivo de demostraciones prácticas que pueden ser utilizadas como referentes dentro del –en ocasiones– reino abstracto de la teoría visual. Es sorprendente la mayor claridad con la que se presentan las «teorías paranoicas de la visión» de Satre y Lacan, después de que se haya asistido a unas cuantas exposiciones en las que se subraya la agresividad de la visión. Las intrincadas discusiones de Merleau-Ponty en torno a la dialéctica de la mirada, el quiasmo del ojo y la mirada y el entreveramiento de la visión con la «carne del mundo» se tornan más terrenales cuando el espectador / espectáculo ha sido visiblemente corporeizado y representado en el aula.

## MOSTRANDO EL VER

Un objetivo más ambicioso si cabe de este «mostrar la mirada» es su potencial como un instrumento de reflexión sobre la teoría y el método en sí mismos. Como resulta evidente, tal aproximación se encuentra atravesada por una suerte de pragmatismo, aunque, en ningún caso –al menos, así es de esperar–, tal circunstancia supone un rechazo del componente especulativo, experimental e, incluso, metafísico. En el nivel más fundamental, constituye una invitación a volver a pensar el hecho en sí de la teoría, esto es, la «teoría visual» y la «teoría de la representación» como una práctica visible, corporeizada y comunal, en lugar de cómo una introspección solitaria de la inteligencia descorporeizada.

La lección más simple que se puede extraer del ejercicio de «mostrar la mirada» es la que se refiere al ejercicio de des-diciplinariidad. A través de él, aprendemos, en efecto, a salir de la idea de que la «cultura visual» se encuentra «revestida» por los materiales o métodos de la historia del arte, la estética y los estudios de *media*. La cultura visual comienza en un área –el reino de lo no-artístico, de lo no-estético, de las experiencias y formas visuales no-mediadas o «inmediatas»– en el que no se presta atención a aquellas disciplinas. Dicha área comprende un campo mayor, informado por lo que se podría denominar como «visualidad vernácula» o «mirada cotidiana», que se encuentra apartado de las disciplinas contenidas en las artes y medios visuales. Igual que la filosofía del lenguaje cotidiano y la teoría del acto de hablar, la «cultura visual» fija su atención en todas aquellas cosas extrañas que hacemos mientras miramos, contemplamos, mostramos y presumimos –o, por el contrario, mientras nos ocultamos, disimulamos o rehusamos mirar. En particular, nos ayuda a comprobar que incluso algo tan amplio como «la imagen» no agota todas las posibilidades de la visualidad, que los estudios visuales no son lo mismo que los «estudios de imagen» y que el estudio de la forma visual es sólo uno de los componentes de un campo mucho más amplio. Las sociedades que prohíben imágenes (como la Talibán) poseen, todavía, una cultura visual extremadamente vigilada en la que las prácticas cotidianas de representación humana (especialmente, la de los cuerpos de las mujeres) se encuentran sujetas a una estricta regulación. Podríamos, incluso, ir un poco más allá y decir que la cultura visual emerge en su forma más marcada cuando el segundo mandamiento –es decir, la condena de toda práctica de producción y representación de ídolos– es interpretada literalmente, de manera que la mirada es prohibida y la invisibilidad obligada.

Un aspecto final que se pone de manifiesto en este ejercicio de «mostrar la mirada» es que la visualidad, entendida no sólo como la «construcción social de la visión» sino como la construcción visual de lo social, constituye un problema que se halla próximo –aunque en ningún momento sin llegar a ser absorbido– por las disciplinas tradicionales de la estética y la historia del arte, o, si se apura, por las nuevas disciplinas surgidas al calor de los estudios mediáticos. Quiere esto decir que los estudios visuales no son meramente una «indisciplina» o un suplemento peligroso para

W.J.T. MITCHELL

las disciplinas que abordan el asunto de la visión desde una óptica tradicional, sino que, más bien, exigen ser contemplados como una «interdisciplina» que se vale de sus fuentes y de aquellas otras disciplinas para construir un nuevo objeto de investigación específico. La cultura visual es, entonces, un dominio específico de investigación, cuyos principios y problemas fundamentales acaban de ser articulados en nuestro tiempo. El ejercicio de «mostrar la mirada» supone, en este sentido, un modo de ascender, con éxito, el primer peldaño en la formación de este campo, descorriendo, para ello, el velo de la familiaridad y despertando la -en no pocas ocasiones adormecida- capacidad para sorprenderse, de suerte que muchas de las cosas que se dan por sentadas acerca de las artes visuales y los *media* (y, quizás, también, al respecto de todas aquellas formas de expresión verbal) sean puestas en cuestión. Es más, puede devolvernos a las disciplinas tradicionales de las humanidades y las ciencias sociales con ojos renovados, nuevas cuestiones y mentes abiertas.

[ Traducción de Pedro A. Cruz Sánchez ]