Guía de Lectura Enero de 2011

Mieke Bal

Bibliografía en el CENDEAC

Bal, Mieke [1946-]

Conceptos viajeros en las humanidades [Texto impreso] : una guía de viaje / Mieke Bal . -- Murcia : Cendeac, D.L. 2009 458 p. -- (Ad litteram ; 7)

Bal, Mieke [1946-]

Una casa para el sueño de la razón : (ensayo sobre Bourgeois) / Mieke Bal ; [traducción, Rafael Sánchez Cacheiro] . -- Murcia : Cendeac, D.L. 2006
131 p. -- (Ad literam ; 3)

Bal, Mieke [1946-]

Teoría de la narrativa : (una introducción a la narratología) / Mieke Bal ; [traducción de Javier Franco] . -- 7 ed . -- Madrid : Cátedra, 2006 164 p. ; 21 cm . -- (Crítica y estudios literarios

Mieke Bal ed.

The practice of cultural analysis: exposing interdisciplinary interpretation / edited by Mieke Bal with the assistance of Bryan Gonzales . -- Stanford (California) : Stanford University Press, 1999 xix, 392 p -- (Cultural memory in the present (Stanford University Press))

The point of theory :practices of cultural analysis / edited by Mieke Bal and Inge E. Boer . -- New York : Continuum, 1994 333 p.

Bal. Mieke [1946-]

Double exposures :the subject of cultural analysis / Mieke Bal. with Das Gesicht an der Wand / Edwin Janssen . -- New York [etc.] : Routledge, 1996 xiv, 338 p.

Bal, Mieke [1946-]

Looking in :the art of viewing / essays and afterword, Mieke Bal; introduction, Norman Bryson . -- Amsterdam : G+B Arts International, cop. 2001 viii, 298 p. -- (Critical voices in art, theory and culture)

Bal, Mieke [1946-]

2 move : video art migration / [texts by, Mieke Bal, Miguel A. Hernández-Navarro] . --



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Mieke Bal

[Murcia]: CENDEAC, [2008]

219 p.

Bal, Mieke [1946-]

Travelling concepts in the humanities :a rough guide / Mieke Bal . -- Toronto : University of Toronto Press, cop. 2002 369 p. : ill. ; 24 cm . -- [Green College lectures [University of Toronto Press]]

or p. . i.i., 24 cm. . . (or con ooklege testales (omversity or reven

Bal, Mieke [1946-]

Quoting Caravaggio :contemporary art, preposterous history . -- Chicago, Ill. : University of Chicago Press, 1999 xvi, 305 p. ; 25 cm

Artículos en publicaciones periódicas

- Bal, M., 2010. *Territorios del análisis cultural: una entrevista con Mieke Bal.* Artecontexto: arte cultura nuevos medios = art, culture, new media, (25), pp. 51-57.
- Hernández-Navarro, M.A., 2008. Experiencia en movimiento: entrevista con Mieke Bal. Exit: revista de libros de arte y cultura visual, (8), p. 8.
- Bal, M., 2008. Estéticas migratorias: movimiento doble. Exit: imagen y cultura, (32), p.138.
- Bal, M., 2003. Conceptos viajeros en las humanidades, Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Nº3, [online]. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal concepts.pdf
- Bal, M., 2004. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales, Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Nº2, [online]. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf
- Bal, M., 2004. Respuesta a las respuestas, Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Nº2, [online]. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/respuesta bal.pdf



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Territorios del análisis cultural

Una entrevista con Mieke Bal

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS*

La holandesa Mieke Bal es una de las más reconocidas teóricas y críticas culturales. Es profesora de la Academia Real de Artes y Ciencias de Holanda, además de cineasta y curadora independiente. Tuvimos la oportunidad de entrevistarla con motivo de la reciente presentación de su libro *Conceptos viajeros en las humanidades* (CENDEAC, 2009).

Hablemos de los conceptos viajeros. Usted parece situarse en tierra de nadie para poder describir ese curioso proceso mediante el cual un concepto se traslada de una disciplina a otra.

Esa tierra de nadie es en realidad el espacio del análisis cultural, donde también caben otros objetos de estudio de los que no se podría ocupar ningún otro campo en particular. Esto resulta más comprensible una vez que concebimos los límites no como líneas divisorias sino como territorios en sí mismos, espacios de negociación. Cada disciplina está demasiado anclada a sus categorías. Para que entienda a qué me refiero, en mi libro Conceptos viajeros en las humanidades hablo del caso –bastante habitual por cierto– de ese tipo de seminarios interdisciplinares en los que, digamos, se cuenta con la participación de un filósofo, un crítico psicoanalítico, un narratólogo, un historiador de la arquitectura y un historiador del arte. La palabra "sujeto" aparece una y otra vez. Sin embargo, mientras el primero asume que se habla del auge del individuo, el segundo sólo ve el inconsciente; a su vez, el tercero ve la voz del narrador, el cuarto al ser humano enfrentado

al espacio y el quinto al destinatario, al creador o al tema de la obra de arte, por ejemplo. El problema es que cada participante cree estar encarando el asunto de la única manera correcta posible. Los conceptos, sin embargo, tienen una vida propia mucho más rica que la que supone cada disciplina entre las cuatro paredes de sus métodos. Los conceptos viajan. Tomemos el concepto de performatividad. Inicialmente nació en el terreno de la filosofía, de donde se trasladó a la teoría literaria. Luego regresó a la filosofía, de donde partió hacia los estudios culturales, para volver nuevamente a la filosofía. En todas esas idas y venidas, en cada regreso que efectúa a su campo original -la filosofía-, el concepto sufre una serie de mutaciones que crean el terreno del análisis cultural.

¿Se trataría entonces de una disciplina nueva sin métodos precisos?

En el análisis cultural no es posible delimitar con facilidad el campo de estudio y, por ende, la construcción habitual del objeto mediante la utilización de un método fijo es un asunto bien distinto. El hecho de que existan esos conceptos viajeros y la elección de estos como objeto de estudio, nos conduce a una situación nueva en la que se propicia un encuentro entre varios métodos y en ese encuentro participa también el objeto. Objeto y métodos constituyen el campo, pero ese campo no está claramente delimitado. Por eso insisto en que el viaje es el terreno del análisis cultural. Al igual que la antropología,

el análisis cultural construye un objeto, pero lo hace con un sentido diferente. Después de tus viajes es posible que ese objeto ya no se parezca a lo que inicialmente te llevó a elegirlo.

Lo cual permite tener presente en todo momento que el objeto forma parte del campo más amplio de la cultura.

Sin embargo hay que aclarar que el objeto del análisis cultural tampoco es la cultura. El adjetivo cultural sirve en este caso para recalcar que este tipo de análisis no toma el objeto como una piedra preciosa aislada, sino que lo concibe siempre inmerso en ese contexto más amplio del que emerge. Lejos de ofrecerse exclusivamente a las limitaciones de una u otra especialidad, el objeto construido en este caso queda expuesto al dominio público y es allí donde contribuye a los debates culturales.

La teoría tiene una modalidad ficcional. La teoría no encapsula al objeto, se acerca, lo asedia hasta que éste empieza a mostrar resistencia. La teoría hace hablar al objeto. Se trata de permitir que el objeto sobresalga, contando incluso con las fracturas que pueda ocasionar a la teoría.

Su propia trayectoria intelectual parece una puesta en escena de esta idea de los conceptos viajeros. De la narratología a la historia del arte, pasando por los estudios bíblicos...

En realidad nunca he pertenecido de lleno a ninguna de estas disciplinas. Precisamente mi interés inicial por la narratología se debió a que consideré que la teoría de la narrativa no se limitaba a una única disciplina. La narrativa no es un género, sino un modo. Una fuerza. Fluctúa entre los diversos estratos de la cultura y permite recorrerlos. Sin embargo, con los años me di cuenta de que fue a través del concepto difuso de narrativa (no de la narratología, que es la disciplina específica enmarcada en el campo de los estudios literarios) como empecé a pensar en la cultura. Sin desdeñar la teoría que se produce desde cada campo específico, mis objetos de estudio toman cuerpo a partir de conceptos transdisciplinares.

En su trabajo de vídeo o cine parece haber un interés por tratar esta clase de cuestiones en casos reales donde los conceptos, digámoslo así, se hacen explícitos, cobran vida. El trabajo en todo caso se da como un viaje, como si usted esperara a que el objeto se construya y se manifieste.

Así es. Yo empecé a hacer películas de un modo más bien accidental. Vivía en París y por entonces mis actividades en la academia no podían estar más lejos del cine. Mi vecino era un joven tunecino sin papeles que había llegado a París con la intención de estudiar informática. Trabajaba ilegalmente para pagarse los estudios y recibía constantes visitas de la policía, que pretendía expulsarlo, una situación habitual que habria podido dejarme indiferente. Pero no fue así. Me pareció que de algún modo me atañía y que mi responsabilidad era asumir una postura al respecto. La ética por sí misma, como un saber aislado y hermético, no me interesa. La ética sólo puede interesarme en el contexto de lo político, de lo social. Fue así como empecé a filmar

su vida, su lucha diaria por quedarse en Francia, por terminar sus estudios. El vídeo está organizado desde un evento central: su boda con su novia, una ciudadana francesa de origen magrebí. Era el hecho, por tanto, que le permitiría conseguir sus papeles y continuar con su vida. El montaje permite que, bajo la superficie de las celebraciones, continúe surgiendo la política de la inmigración. Y el propósito de toda la película es conseguir que quien la vea no pueda continuar indiferente. Hacer del espectador un invitado a la boda y mostrar, por otro lado, cómo la gente se las arregla para vencer al "sistema" o cómo se enfrenta a las distintas situaciones adversas que la experiencia de la inmigración pone en juego.

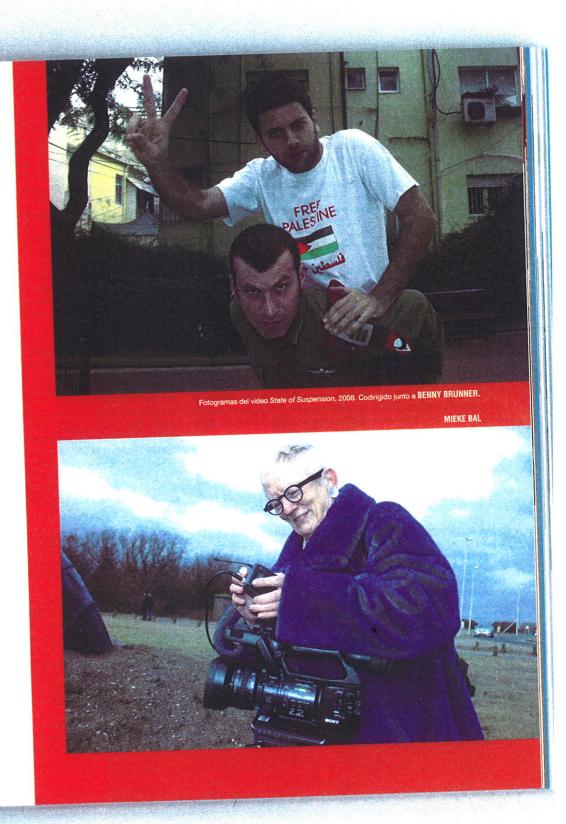
Posteriormente realizó una película en Brasil Ilamada Separations.

Fue una película autobiográfica que codirigí con Andréa Seligmann, una cineasta judía que vive en Amsterdam. Su madre huyó del exterminio nazi cuando tenía sólo tres años, en 1939, y emigró a Brasil, donde hizo su vida y tuvo cinco hijos. En el filme los cinco hijos se reúnen y rememoran su diáspora, además de incidir en un evento traumático: la crisis psicótica que sufriera la madre unos años atrás. Nos centramos en este hecho para indagar en los traumas heredados de la generación anterior. De nuevo, las cuestiones de la migración ocupan un lugar central en el relato. En los dos filmes que hice en Israel, *State of Suspension y Access Denied* estos conflictos quedan expuestos desde otra perspectiva. La metáfora del viaje es en realidad el camino de los desencuentros culturales.

Y así como en estos casos los desencuentros sacan a la luz el objeto complejo del análisis cultural, en el filme que hizo en Brasil la locura aparece como otro de esos terrenos de nadie que permiten un abordaje donde las categorías de una disciplina entran en conflicto con las categorías de las otras especialidades.

Sin duda. El tema de la enfermedad mental queda revelado como producto, no de una simple disfunción personal, individual, sino de un entramado social, político, económico, histórico. Asimismo, el loco tiene una particularidad y es que no es encajable ni siguiera en las categorías de exclusión habituales de raza, credo, nación, opción sexual, etc. Un loco puede ser cualquiera. Actualmente estoy trabajando, con la artista británica Michelle Williams Gamaker, en una película de ficción un poco más grande, con más presupuesto, Mère folle [Madre loca], basada en la novela de la psicoanalista Françoise Davoine. La narración pone en escena dos enfrentamientos: por un lado el de una terapeuta con sus pacientes y por otro, el del mundo contemporáneo con el de los locos o bufones. La película mezcla ficción, documental y teoría en un montaje que lleva a la protagonista a ser juzgada por una corte de locos medievales a lo largo de una noche que también dura varios siglos, tiempo necesario para que la terapeuta intente demostrar su inocencia ante un jurado bastante particular. En el transcurso de este viaje la narradora también se traslada a su propio pasado, de modo que los límites de su "normalidad", espacio, tiempo, memoria, se funden en una misma materia extraña, lo cual conduce a la terapeuta a un proceso de identificación con sus pacientes. Esta especie de método radical de inmersión y hermanamiento con el delirio de sus pacientes es lo que a la postre le permitirá a la terapeuta crear espacios para el enfrentamientoylaposiblesanación de las "regiones catastróficas". Me interesa evitar una interpretación individualista y autobiográfica de la historia, pues de ese modo se pasarian por alto todos los niveles discursivos, los hallazgos teóricos y la singularidad de los personajes. La importancia de la película radica en la representación positiva del psicótico, en la posibilidad de abrir una relación fructifera entre la gente sana y los enfermos mentales. En la película son los locos medievales los que rompen esa dialéctica. Ellos no son locos, pero se hacen los locos. Aún así, ¿cómo podemos saber lo que significa ser loco? ¿Cómo percibir la diferencia entre ser un loco y jugar a ser un loco?

- * Juan Sebastián Cárdenas es escritor, traductor y crítico de arte.
- ** Todas las imágenes son cortesía de Mieke Bal.



MIEKEBAL



Experiencia en movimiento

Mieke Bal es catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Ámsterdam y directora fundadora de ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis). Su amplia obra, esencial para comprender el desarrollo de la Historia del arte y la Cultura visual actual, se ha acercado a los objetos culturales a través de una perspectiva transdisciplinar en la que se dan la mano la teoría literaria, la semiótica, el feminismo, la historia del arte, los estudios culturales o la teoría postcolonial. Esta entrevista se centra en su transición a través de las disciplinas y en su interés en la cultura visual, la figura del espectador y su experiencia ante las imágenes.

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

Tus inicios se encuentran en el ámbito de la narrativa y los estudios literarios. Sin embargo, y a pesar del rápido éxito de libros como Narratology, pronto decides pasar al campo del arte y la cultura visual. ¿Cuándo sientes la necesidad de acercarte al mundo de las imágenes y cuáles son las premisas de esa suerte de "Image Turn"?

Siempre me ha atraído ir más allá. Cuando estudié la novela francesa, necesité la teoría narrativa. Ese es el primer paso: me convertí en una "narratóloga". Cuando me di cuenta de que el *corpus* era demasiado límitado para permitir generalizaciones, comencé a trabajar con narrativas antiguas que se habían eliminado de la cultura. Mi trabajo con imágenes surgió casi casualmente al íntentar profundizar en un tema. Estaba estudiando un texto narrativo de una cultura antigua. Ese texto tenía un problema filológico que los expertos no habían sido capaces

de resolver. Yo me imaginé el momento de la historia como una imagen. Y "vi" tanto la imagen como la solución al problema. Pero yo no lo llamaría un "image turn". Antes de aquello ya había realizado giros antropológicos, bíblicos y antes, un giro teórico. Para mí es una forma de desarrollo natural.

Del mismo modo, después de escribir Reading Rembrandt, y de haber desarrollado una cierta capacidad para analizar obras de arte de forma teórica, no tuve que leer La verdad en pintura de Derrida para darme cuenta de que el marco de un cuadro es su punto final. Mi libro Double Exposures considera que las exposiciones son "textos" o, si prefieres decirlo así, "imágenes", lo que constituyó un fantástico momento de libertad. Aunque los análisis son muy precisos y detallados, la obra se basa estrictamente en el objeto, incluso si ese objeto se define de una forma distinta. También debes comprender que yo

siempre he seguido de cerca y he vuelto con asiduidad a los estudios literarios. Después de Rembrandt escribí sobre Proust, pero esta vez con la ayuda de la obra de Rembrandt.

Esa idea de escribir y pensar "a través de" o "con la ayuda de" pone en juego una especie de diálogo entre disciplinas. Una interdisciplinariedad que has reclamado como un valor esencial para el acercamiento a la cultura visual. ¿Podrías comentar esta importancia y sobre todo su relación con una de las iniciativas pioneras de los estudios de cultura visual como fue el Visual and Cultural Studies Program de la Universidad de Rochester?

Ciertamente, para mí, todo comenzó en Rochester. Michael Holly y yo estábamos interesadas en contar con Norman Bryson para un encuentro conjunto de la Historia de arte (el campo de Michael) y de la Literatura comparada (el mío). Nos inventamos para aquella ocasión una idea que, al principio, llamamos "artes comparadas" y que pronto cambió a

"estudios de cultura visual". El éxito del programa, en forma de un curso de doctorado nuevo y pionero, fue apabullante. Creo que estos estudios dieron notoriedad a Rochester, pero, lo que es más importante, fueron imitados por muchos otros programas, de forma que algo como los estudios de cultura visual son algo normal en la actualidad. Siempre echaré de menos los momentos de aquel año en los que Michael Holly, Norman Bryson, Kaja Silverman y otras personas se reunían cada semana para diseñar el programa. Un año que cambió mi vida. Cuando más tarde me enfrenté a la posibilidad y a la necesidad de crear ASCA, ya tenía algo como referencia.

Desde esos momentos germinales la situación ha cambiado bastante. Actualmente asistimos a una revisión y a una especie de institución de la disciplina. ¿Qué piensas del estado actual del campo? ¿Crees que tiene sentido constituir una disciplina o es una tarea estéril?



Louise Bourgeois. Seven in Bed, 2001. Cortesía Cheim and Read, Galerie Karsten Greve, Galerie Hauser & Wirth

El campo de los estudios de cultura visual, como cualquier otro campo, ha ofrecido nuevas e interesantes formas de análisis, pero también ha cerrado otras. Los historiadores del arte lo dominaron rápidamente para ajustar cuentas con sus disciplinas, al mismo tiempo que constituía una oportunidad para integrar el trabajo de la historia del arte con otras obras a partir de imágenes, como se hace, por ejemplo, en antropología visual, ciencias políticas, filosofía y en otros campos. Sucede igual que con los estudios sobre la mujer, los recientes estudios de género y los estudios sobre gays y lesbianas: momentos necesarios que, más tarde, se pueden integrar en las disciplinas e innovarlas desde dentro. No estoy a favor ni en contra de una disciplina separada, pero sí que me gusta tener una publicación con la que identificarme. Una publicación es necesaria porque proporciona la posibilidad de debate desde una cierta distancia.

En tus estudios de cultura visual, has llegado a promulgar una lectura visual de la literatura, como sucede por ejemplo en el caso de tu libro sobre Proust. ¿Hay límites para los estudios de cultura visual? Sabemos que el objeto de la cultura visual es difuso. Pero ¿hay un "más allá" de esa disciplina, o "todo vale"?

Nunca he sido partidaria de la actitud del "todo vale"; lleva a un conocimiento pobre y, a su vez, a la vagancia intelec-

"MI OBRA SIEMPRE HA ESTADO EN MOVIMIENTO"

tual, que va seguida de los tópicos. Por el contrario, al superar el rígido esencialismo de los medios de comunicación que niega la superposición del lenguaje y la visión –haciendo que el lenguaje resulte árido y la visión muda–, me he sentido animada a descubrir cómo la mejor literatura utiliza la visualidad. Tomo un texto literario y busco dónde y cómo me fuerza visualmente a reflexionar y a teorizar sobre lo que significa y lo que es la visualidad.

Este término, visualidad, introducido en Vision and Visuality, la antología editada por Hal Foster, ha sido muchas veces utilizado como una palabra clave de los estudios de cultura visual. ¿Podrías aclararnos qué significa para ti?

Visualidad es lo que estudiamos bajo el nombre de historia del arte y/o de cultura visual. Por supuesto, hay cosas que consideramos objetos, por ejemplo, imágenes, esculturas o exposiciones. Pero es necesario "crear" su definición, colocación, estatus cultural y funcionamiento. Por consiguiente, no resulta obvio de ninguna forma que la "cultura visual" y, por tanto, su estudio, pueda constituir un "aparte", ni mucho menos que esté formada sólo por imágenes. Como mínimo, el dominio de los objetos está formado por todas las cosas que podemos ver o cuya existencia está motivada por su visibilidad; son las cosas

que tienen una visualidad o una cualidad visual especial referida a las áreas sociales que interactúan con ellos. Podríamos decirlo reciclando la frase de Arjun Apparudai: la "vida social de las cosas visibles", un segmento de cultura material. Para mí, en resumen, la visualidad es la cualidad que permite que las cosas funcionen socialmente sobre la base en su visibilidad.

Tus estudios de historia del arte se han alejado de la perspectiva tradicional de la disciplina, centrada en la producción y el artista, para privilegiar la experiencia del espectador y la del lector de imágenes. ¿En qué sentido tu aproximación es deudora de la teoria de la recepción de autores como Iser o Jauss?

Iser y Jauss, cada uno a su manera, han desarrollado ideas —Leerstelle o espacios, y Erwartungshorizonte, horizonte de espectativas— que resultaron puntos de partida útiles, pero seguían siendo demasiado vagos. Ambos se basaban en filósofos alemanes de antes de la guerra, como Cassirer y, más adelante, Gadamer. No siento una filiación especial con estas figuras. Ellos eligieron un interés cambiante. Ninguno se atrevió a teorizar, por ejemplo, cómo —y este fue nuestro punto de partida para ASCA— las lecturas de imágenes abren nuevas visiones verdaderas a la vez que no contradicen el conocimiento histórico adquirido.

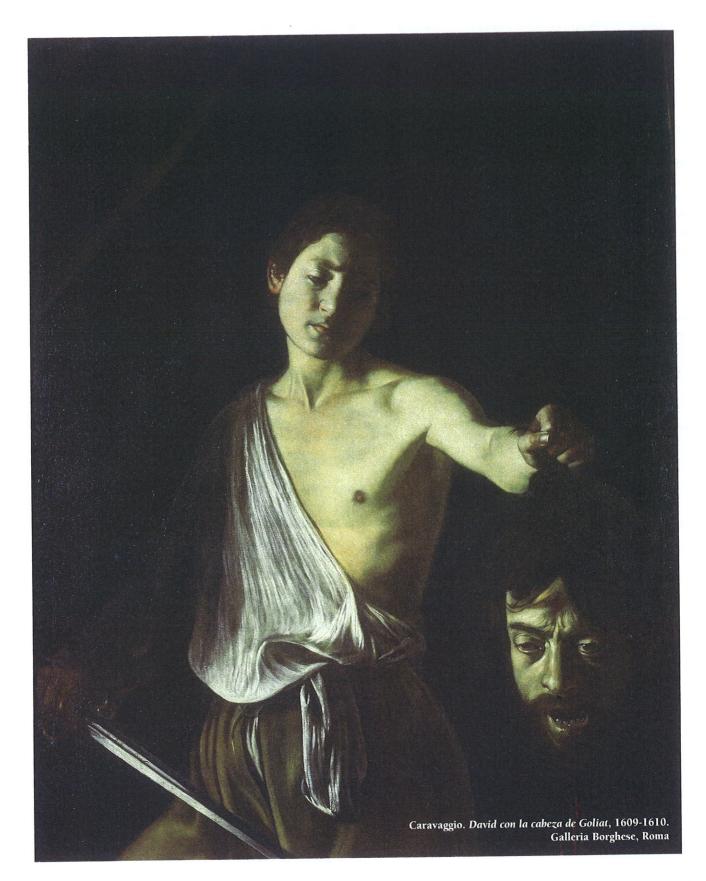
Honestamente, creo que soy una de las pocas personas (Michael Fried es otra y a veces Michael Baxandall) que ofrece lecturas detalladas y "cercanas" de imágenes visuales del nivel de la tradición en los estudios literarios. Si debo citar una influencia, sería Leo Spitzer, el filólogo alemán y Paul Zumthor, un medievalista suizo que fue mi profesor.

En cierto modo esos detalles de los que hablas nos muestran "lo no dicho", los excedentes y lapsus de la imagen. ¿Qué relación mantiene ese enfoque en el detalle con otras maneras de aproximación como, por ejemplo, el psicoanálisis, que también atiende al excedente y lo no evidente?

Aprendí este interés por los detalles de las dos influencias que acabo de mencionar. No aprecio una diferencia fundamental entre mi enfoque y el método de la interpretación psicoanalítica. La diferencia reside en el fondo o en el contexto en el que se basa el analista para interpretar esos detalles. Para un crítico psicoanalítico, todo el cuerpo del conocimiento psicoanalítico es algo que nunca se pierde de vista. Para mí puede ser así y en su lugar se pueden destacar y utilizar otras perspectivas, por ejemplo, sociales, culturales y de género.

Aparte de Spitzer y Zumthor ¿cuáles son tus referentes fundamentales, y cómo han ido cambiando a lo largo de tu tra-yectoria intelectual?

Creo que esta es la pregunta más complicada. Me he ido abriendo camino a través del estructuralismo francés (Genette, pero también Althusser), del psicoanálisis (Freud y más tarde Lacan) y de las obras clave de la antropología (Geertz, más tarde



ENTREVISTA CON MIEKE BAL

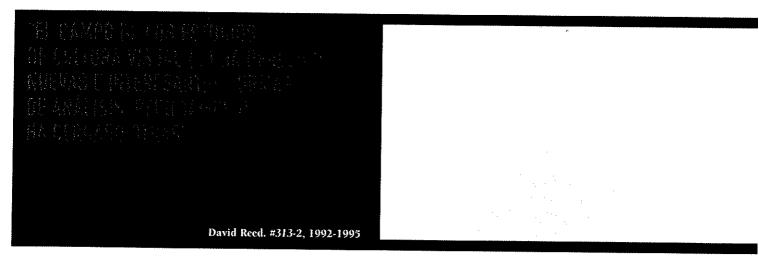
Clifford), pero sinceramente nunca me he sentido tentada a convertirme en una crítica tipo, ni psicoanalítica, ni estructuralista. Quizá me encuentro en una posición excepcional de un cierto eclecticismo combinado con una fuerte necesidad de pensamiento consistente. Y dado que aprendo, también de forma teórica, de los nuevos objetos, nunca me puedo mantener en un enfoque durante mucho tiempo.

Volviendo a tu lectura de la historia del arte, en ensayos como el dedicado a Bourgeois arremetes contra la tradición biográfica, e intentas una aproximación más allá de lo puramente biográfico a la obra de una artista en la que, en principio, nada parece ser dicho más allá de su propia interpretación. ¿Quiere decir eso que es necesario poner en suspenso el artista en la obra? ¿Hasta qué punto estamos autorizados a desautorizar al artista?

Esto es verdad en el sentido de la mediación que acabo de mencionar. Pero la mediación, por definición, tiene lugar *entre* dos elementos. De modo que descuidar la obra de arte haría que la mediación fuera imposible. También, mi perspectiva analítica rebate la tendencia populista de privilegiar al espectador.

De todos modos, de tu trabajo se desprende que es el espectador el que tiene la última palabra. Pero ¿hay espectadores o interpretaciones más certeras que otras? ¿Crees, como Derrida, que la interpretación es infinita? ¿O hay interpretaciones y experiencias aberrantes e ilegitimas de una obra?

Sí, aunque la interpretación cambia con el tiempo, y por tanto, no puede ser finita, se pueden señalar las interpretaciones menos certeras. Nadie puede reivindicar que sus interpretaciones son "correctas", pero las pueden apoyar con argumentos razona-



No quiero desautorizar al artista. Además, el artista es su primer espectador crítico. De hecho, cuando trabajo como comisaria, me tomo los deseos de los artistas muy en serio. Sin embargo, los intelectuales tienen su propia función, que es la social. El trabajo del crítico o del historiador del arte no es identificarse con el artista, sino mediar entre la obra de arte y el público. Obviamente, no digo esto en el sentido directo populista. Sólo se puede llegar al público de forma indirecta, a través del cuerpo de la comprensión y el conocimiento que se desarrolla a través del arte y de sus funciones. Pero estamos a cargo de la mediación, y es precisamente la identificación excesiva con la intención del artista la que daña esa relación. El capítulo de *Travelling Concepts* dedicado a esta cuestión lo aclara mucho mejor de lo que lo puedo hacer yo.

¿Hasta qué punto estás de acuerdo con la afirmación de Bryson de que tu obra, más que sobre el arte o los artistas, habla de los espectadores? bles. Estas interpretaciones pueden ser históricas y teóricas, sociales y psicológicas sobre argumentos muy individuales que sin embargo resultan convincentes, porque aclaran el poder del objeto. Yo no doy al espectador la última palabra; no hay última palabra. Como consecuencia, ni el artista, ni el espectador, ni el experto tienen la última palabra.

Una de las claves de tu pensamiento (desarrollada en Quoting Caravaggio) es la ruptura de la historia temporal lineal, llevada a cabo por medio de la introducción del concepto "Preposterous". Este término en español no tiene traducción total, pues significa tanto "preposterior" como "absurdo". ¿Podrías resumirnos en qué consiste esa visión preposterior del tiempo y del arte?

Creo que tu término "preposterior" abarca de forma adecuada el significado serio de la palabra. El segundo significado, algo absurdo, es un poco en broma. Una broma que hace referencia a la resistencia que espero que provoque esta idea. En cualquier caso, con el término quiero decir dos cosas relacionadas. Primero, que seguimos revisando la historia simplemente porque

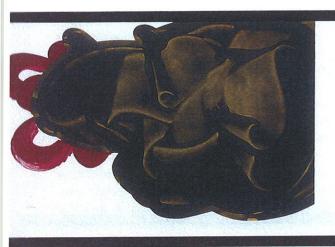
el presente "da color" al pasado de una forma distinta; lo reescribe. Un ejemplo rápido serían los cuadros de David Reed. Este artista americano inventa colores y usos de los colores de manera que nos hace ver a Caravaggio de una forma distinta. Sin duda, Caravaggio nunca podría haber conocido esos colores, porque no existían en su época. Sin embargo, la obra de Reed demuestra la posibilidad de experimentar con el color en el límite de lo posible, y así, ahora lo podemos ver nosotros, al igual que hizo Caravaggio. Desde el punto de vista histórico es preciso, pero antes de Reed no lo podíamos ver. En segundo lugar, como resultado, el tiempo no sólo no es lineal y progresivo, sino que tampoco es "uno". Muchas temporalidades diferentes pueden coexistir. Esto es algo que, como sabes, subyace en muchos de los vídeos de nuestra exposición 2*Move*.

de forma activa, es necesario "tener" esos recuerdos para cambiar las situaciones insostenibles.

¿Es en ese sentido en el que la actuación de las obras en el presente puede ser concebida desde un punto de vista político?

En efecto. Así es como la obra de Salcedo resulta política. Creo que es así la manera en la que el arte contribuye a una política a la que no se puede aproximar ningún partido ni ningún partidario. Para mí, esta es la razón principal por la que el arte resulta indispensable para una sociedad sana.

Volviendo a tu trayectoria intelectual, me resulta curioso el modo en que, más que como crítica literaria, historiadora del arte o pensadora, tú te defines como una analista cultural. ¿Qué significado tiene el análisis cultural y cómo lo podrías diferenciar de otras "disciplinas"?



Parece claro que lo "preposterous" produce una fractura en la linealidad del tiempo, y nos hace pensar que las fronteras entre pasado y presente no son tan fuertes como estamos habituados a pensar, sino que, más bien, hay que concebirlas como algo poroso e interconectado. Esto está presente en tus escritos sobre la memoria, en especial en lo que tú denominas "actos de memoria". ¿Podrías precisar qué es un "acto de memoria"?

Con ese término intento destacar la noción de que la memoria es activa, y no algo que nos ocurre de forma pasiva. Las personas somos capaces de activar o suprimir, destacar o rechazar los recuerdos, nos podemos sumergir en ellos o guardarlos en un lugar marginal. Un "acto de memoria" es cualquier acto que tenga lugar en esas presencias o ausencias de recuerdos. En arte contemporáneo, por ejemplo, pienso que la escultora colombiana Doris Salcedo ejemplifica cómo el arte, en su función mediadora, nos puede obligar a activar recuerdos que quizá preferiríamos eliminar porque son dolorosos. Pero

El análisis, como un concepto distinto de los "estudios culturales", por ejemplo, tiene que ver con una detallada relación con el objeto. Mi autodefinición como "analista cultural" es una forma de colocar los objetos –las obras de arte, pero también otros artefactos culturales— en primer lugar. Creo firmemente que esto es necesario como movimiento estratégico para permitir la innovación del conocimiento y de la comprensión. Entonces, lo que ocurre es que en lugar de proyectar sobre el objeto el conocimiento que ya (pensamos que) tenemos –ya sea teórico o histórico—, es el objeto el que nos guía. Sólo en ese momento es cuando podemos aprender algo nuevo.

Las conexiones con otras relaciones como disciplinas tradicionales se pueden establecer, en cierto sentido, tras el hecho de que ya se ha construido una nueva visión. Como explico ampliamente en el capítulo "Intention" de mi libro *Travelling Concepts in the Humanities*, mi posición no es una alternativa, no está en contra de la historia del arte, ni de otra disciplina tradicional. Más bien, me gustaría encontrarme con estas disciplinas



Doris Salcedo. Instalación para la 8ª Bienal de Estambul, 2003

tras haber visto antes la obra de arte. De ahí que considere el análisis cultural como un complemento productivo y, de hecho, indispensable para esas disciplinas. En ocasiones también una rectificación, pero que va en ambas direcciones.

A mediados de los noventa, y en plena efervescencia de ese "análisis cultural", decidiste crear ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis). ¿Podrías hablar de cómo surgió esta iniciativa y cuáles han sido los resultados de un centro como éste?

El día en que me di cuenta de que si quería tener colegas, es decir, un contexto, necesitaba comenzar desde lo que consideraba importante, en lugar de adaptarlo y difundirlo, surgió la visión de un nuevo centro. Las ideas que albergaba mi obra –así como las de unos cuantos colegas— eran una pequeña cantidad de prioridades, en ocasiones lo contrario de lo que solía ocurrir:

a. El objeto viene primero; lo circunscribimos, caminamos alrededor de él, lo dejamos que exista y lo dejamos hablar;

- b. El primer paso de la obra es un análisis pormenorizado, un diálogo detallado con ella;
- c. Por tanto, el punto de partida es el presente; la historia se reescribe de forma explícita desde la posición estratégica del presente;
- d. La teoría, o mejor dicho, la actividad de teorizar, es una parte importante del diálogo entre el analista y el objeto; se trata más del bagaje del analista que del conocimiento histórico;
- e. El objeto no está solo, ni está muerto. Funciona en un mundo social en el que también trabaja el analista; por tanto, el mundo social es el punto en común que permite el diálogo entre los dos.

El centro ha tenido éxito no sólo porque era diferente ("una bocanada de aire fresco"), sino también porque produjimos tesis y libros que ofrecieron nuevas ideas y perspectivas a gente de todo el mundo.

Casi de modo excepcional, tu trabajo también se ha desarrollado en el campo de lo que llamas "teología postmoderna", un ámbito que no ha sido demasiado conocido dentro de tu trayectoria "oficial" como teórica cultural. ¿Qué es eso de "teología postmoderna" y, sobre todo, qué papel ocupan estos estudios en el conjunto de tu obra?

No, este término, teología postmoderna, sólo fue el título de un artículo que escribí para una publicación teológica. No me considero y nunca me he considerado una teóloga. He escrito sobre la Biblia hebrea, que es de donde surgió el malentendido. Pero esos escritos nunca fueron teológicos, incluso si en algunas ocasiones mis interpretaciones tuvieron consecuencias teológicas. Por eso a los tres libros que escribí sobre la Biblia se les llaman "trilogía" y he recibido premios de organizaciones teológicas. Han tenido bastante impacto en el campo de los estudios bíblicos. En este momento estoy publicando otro libro sobre una historia única de la Biblia, del Corán y la historia del arte. Quizá relacionar esa historia con sus parientes de otros campos culturales resulte un acto absurdo.

Últimamente, has trabajado en lo que llamas "estética migratoria". ¿Qué relación mantiene esto con el resto de tu trabajo anterior, también basado en la fluctuación y la movilidad de los conceptos, lecturas e interpretaciones de las obras de arte?

Ya lo has mencionado. Mi obra siempre ha estado en movimiento, así que el paso hacia las estéticas migratorias resulta natural. Recuerda los puntos de partida de ASCA; el presente, el marco social, la perspectiva teórica, la dedicación minuciosa a la obra, todo me obligó a mirar a mi alrededor y a participar de nuestra cultura migratoria actual. Considero que la cultura es enriquecedora e interesante; mucho menos sosa y aburrida que una monocultura. Resulta ridículo darse cuenta que la cultura occidental (así como otras culturas) siempre ha sido migratoria.

Pensemos en los judíos escapando de la Inquisición española hace siglos, el momento en el que la conexión histórica entre nuestros dos países cambió, aunque siguió existiendo.

De un tiempo a esta parte, también has comenzado a trabajar con el vídeo. ¿En qué momento surge en ti la necesidad de pasar de la pluma a la imagen? ¿Cuáles son las ventajas expresivas de este medio? ¿Ocupa lo creativo y emotivo un papel en el vídeo que no lo tiene en la escritura?

Esa es otra gran pregunta. Me ocurrió cuando estaba rodeada de libros, intentando comenzar un nuevo proyecto, y me sentía un poco cansada. ¿Por qué escribir otro libro? Siempre me ha interesado mucho mirar a mi alrededor, al igual que utilizar cualquier tipo de creatividad que poseyera. Este fue uno de esos momentos de mirar alrededor y preguntarme "¿y si...?".

El medio del vídeo permite el despliegue simultáneo de muchos sentidos y formas distintas del intelecto. Considero que la emotividad y la creatividad también son formas del intelecto. Esto enriquece la densidad de lo que yo puedo "decir". También me permite analizar las situaciones que no están nada o poco documentadas en las bibliotecas. Por tanto, se puede realizar un análisis más "denso" (Geertz) de los temas culturales. Además, el vídeo también permite llegar a un público diferente. Al principio quería que los vídeos fueran formas alternativas de conocimiento, y pensaba que podrían ofrecer algo nuevo a la televisión. Pronto descubrí que eran mejor recibidos en contextos artísticos.

Recientemente la Universidad de Chicago ha publicado un reader sobre tu obra, y el último número de la revista Art History se centra en tu obra a modo de homenaje. Parece como si, de algún modo, asistiésemos a un momento de 'clausura' de tu obra, aunque supongo que no es ni mucho menos cierto. ¿Cuáles son tus actuales líneas de trabajo?

Espero que el *reader* no tenga ese efecto de clausura. Más bien ofrece a los lectores una publicación útil para actualizarse con mi obra, de forma que sigan con más facilidad lo que está por venir. Siempre me resulta difícil decir qué es lo próximo que voy a hacer. Aún me encuentro en medio del proyecto *Estéticas Migratorias*. La exposición visitará otros lugares, y hay publicaciones colectivas que exigen trabajo. Estoy trabajando en una nueva película maravillosa, esta vez de 52 minutos, y estoy planificando otra cuando acabe. Mi editor está esperando cuatro o cinco libros. Uno versa sobre el arte político, otro sobre las estéticas migratorias, otro es un libro de artista sobre mi videoinstalación *Nothing is Missing*, y algún otro más. Y, si puedo tomar como referencia el año pasado, recibiré más invitaciones para escribir artículos en catálogos y textos para monográficos sobre artistas. Así que no te preocupes, no hay clausura; estaré ocupada.

Miguel Á. Hernández-Navarro Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia y Director del CENDEAC



Estéticas migratorias: movimiento doble / Mieke Bal

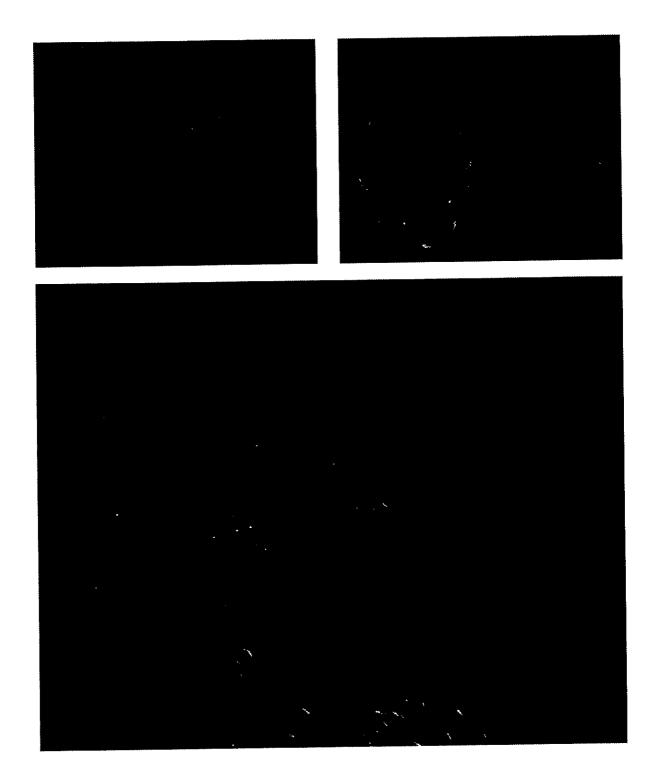
Estéticas migratorias, es un concepto que he desarrollado en los últimos cinco años, y al que hace poco le di forma en una exposición organizada en Murcia, en la que Miguel Ángel Hernández Navarro y yo actuamos como comisarios. La exposición titulada 2MOVE: Estéticas migratorias ha viajado a Enkhuizen (Países Bajos), Oslo (Noruega), Belfast y Navan (en las dos Irlandas). Fue un intento de concretar el concepto en una exploración de la interacción entre dos tipos de movimiento, el vídeo, como forma muy difundida de la imagen en movimiento, y la migración y el movimiento social de las personas. El proyecto a más largo plazo comenzó cuando vi que en la biblioteca no conseguía encontrar lo necesario para comprender las ciudades contemporáneas de Europa occidental¹.

El lugar donde la migración y su estética, es decir, la "estética migratoria" resulta más evidente, aunque de hecho sea de forma invisible, es en las ciudades interiores, esos lugares donde William Labov descubrió que contar cuentos es una actividad natural². La pregunta que comencé a plantearme fue, de qué manera el "aspecto" de las ciudades se ha vuelto estéticamente más agradable, más alegre, si se quiere, más colorido, en los últimos años. Esta estética puede calificarse también de "interesante", siempre que el término signifique interés genuino, y de "atractiva", en el sentido de que despierta nuestro interés, en oposición al des-interés, en el sentido kantiano. La falta de estudios eruditos sobre el tema resulta desconcertante. Sin embargo, si se piensa bien, tiene sentido: si ya resulta muy difícil definir el aspecto de una ciudad, documentarlo y analizarlo lo es todavía más. Reconocer este punto me llevó a buscar otra manera de analizarlo que me permitiera, por decirlo con palabras del antropólogo Johannes Fabian, "llevar a cabo" el análisis "no sobre sino con" las personas implicadas³. El medio que me permitió estar más cerca de lograrlo fue la película. Porque la película es una herramienta para hacer visible lo que todos pueden ver pero permanece oculto por carecer de una forma que destaque⁴.

Por ello, hace poco me he puesto a rodar películas como forma de explorar el aspecto de las cosas, como algo opuesto a explicar por qué tienen el aspecto que tienen. Esta experiencia me obligó, a su vez, a reunir una serie de obras en vídeo que abordan, desde muchos ángulos distintos, esa (in)visibilidad de la cultura migratoria. El punto que diferencia a esta exposición de la mayoría es que no gira en torno a un tema, es decir, a la migración, sino que, por el contrario, está diversificada y tiene como modelo a la misma cultura migratoria diversificada.

Tomemos como ejemplo, el trabajo de Roos Theuws en la exposición, Gaussian Blur. El vídeo de Theuws parpadea con puntos de luz que, a menudo, parecen ampollas en la piel del vídeo. Las capas de imágenes pastorales y de tempestades violentas, que amenazan la tranquilídad del paisaje, fluyen de manera lenta y simultánea a través del marco. El vídeo vacila entre unas imágenes fijas que recuerdan la pintura impresionista y unas imágenes sumamente ralentizadas de personas y animales reales. Esta obra nos dice que ciertas cosas resultan difíciles de ver, que requieren mucha atención, porque no se rinden al ojo perezoso. Por el contrario, exigen que nos impliquemos con la superficie de la luz y, sólo entonces, se rinden y nos permiten el tan codiciado acceso. Una especie de atemporalidad recorre este movimiento innegable pero sumamente ralentizado. Aunque el espectador es físicamente consciente de la temporalidad externa de su cuerpo -conciencia intensificada por los puntos de luz que lo aguijonean a un ritmo muy diferentesurge otra temporalidad que se impone a la prisa habitual e instila lentitud en la sensación de mirar.

Esta exposición combina un tema o motivo con una reflexión teórica. Los dos aspectos se funden, de manera que se teoriza sobre el tema y la teoría queda plasmada. Se trata de una yuxtaposición en sentido literal: si colocamos una cosa cerca de otra, veremos cómo comienzan a fundirse, a converger o a oponerse. Dicho de otro modo, el ángulo específico de una exposición, el modo en que el vídeo puede contribuir a articular la cultura migratoria y viceversa, obliga a establecer un marco teórico dentro del cual las obras individuales cobran sentido y al cual éstas, a su vez, contribuyen. La escritura sobre luz o escritura visual de Theuws en su experimento videográfico sugiere cuatro conceptos clave. Dichos conceptos, movimiento, tiempo, memoria y contacto,



Roos Theuws. Gaussian Blur, 2005-06. Courtesy of the artist.

aclararán cada vez con más precisión, de qué manera el vídeo y lo migratorio pueden explicarse mutuamente, y unidos, plasmar el concepto de "estéticas migratorias".

Movimiento. El movimiento, aspecto esencial aunque en modo alguno propiedad exclusiva del vídeo como medio, se encuentra en la base de la cultura migratoria. No es el movimiento en sí mismo, sino la forma en que resulta desnaturalizado, lo que comienza a revelar un vínculo específico entre vídeo y cultura migratoria. De esta manera, el movimiento se convierte en un medio en sí mismo. Este proceso de desnaturalización, llevado a cabo de distintas maneras y con distinto énfasis temático por todas estas obras, se debe a la superposición de los dos términos que conforman el título del proyecto, "estéticas" y "migratorias". Utilizo aquí la palabra "estéticas" no tanto en su sentido filosófico, sino con su significado tradicional, como término para referirme a una sensación vinculante, a una conectividad basada en los sentidos, y en plural, para alejarme de su significado de "teoría de las condiciones de la belleza". El adjetivo "migratorias" no quiere referirse a las experiencias reales de los inmigrantes, sino que apunta a los rastros, también cargados de sensaciones, de los movimientos migratorios de la cultura contemporánea. Ambos términos son programáticos: se ofrecen distintas experiencias estéticas a través del encuentro con dichos rastros⁵.

Gaussian Blur es la obra más difícil de la exposición, y temáticamente, la menos relacionada con la migración. En cierto sentido, el trabajo de Theuws no es más que la hermosa representación de un cuadro figurativo, casi inmóvil, de ahí su efecto perturbador: niños, un caballo, césped, árboles. Gracias a la edición experimental en capas, el vídeo resulta abstracto. Aunque debo aclarar que depende de lo que entendamos por abstracción. En lugar de referirse a la resistencia a la forma y, por tanto, a lo opuesto a la figuración, en este contexto, por abstracción entendemos la apertura, incluso a través de medios tradicionales, a lo potencialmente nuevo, a formas todavía no inventadas⁶.

El principal instrumento para abrir la forma a lo todavía no formado es la superficie. La piel cubierta de ampollas del vídeo no sólo hace que las imágenes sean menos legibles, sino que enriquece sus formas, pues cada capa ofrece su nueva forma, no del todo visible,

pero seguramente abierta, preparada para que el espectador la vea si está dispuesto a abandonar la supremacía perceptiva. El vídeo de Theuws y la prosa de Delany tienen en común el hecho de abrir la puerta a una forma de mirar que, como explicaré aquí, me gusta ver como abstracta y, por tanto, política debido a cuatro aspectos.

En mi opinión, esta manera de mirar es característica del potencial del vídeo como medio, al menos eso es lo que transmiten las obras seleccionadas para esta exposición colectiva. El trabajo de Theuws explora esa cuádruple abstracción y de esa manera, mediante la luz, escribe el corazón del proyecto Estéticas migratorias. El primer lugar, la manera de mirar capta el movimiento en el nivel dual de las imágenes y de las figuras, así como entre ellas. Se mueven de forma no sincronizada. En consecuencia, aquello que se espera queda velado permitiendo que lo nuevo pase a ser visible. Mediante esta herramienta de movimiento para lo político, las formas de vida todavía no visibles llegan a existir gracias a la mirada. En segundo lugar, esta obra provoca una manera de mirar porque es abstracta, en el sentido que muestra atisbos de nuevas formas posibles, porque parte o divide el tiempo, con una "técnica de tiempo" que combina la velocidad (el parpadeo) con la lentitud (la ensoñación). Las temporalidades que, normalmente, están claras, se mezclan de un modo inquietante.

En tercer lugar, este mirar imágenes en movimiento se filtra en la memoria, guiado por el recuerdo y el olvido. En este caso, el recuerdo de las pinturas vistas y las experiencias de placer y peligro de la niñez. La memoria y el velo del olvido que, inevitablemente, la oscurece o contradice, constituye otra clave de la experiencia migratoria y de sus rastros en la estética del mundo migratorio. En el vídeo, la memoria suele referirse al pasado y a los recuerdos de otra persona, que nosotros, como espectadores, no podemos recordar. Estos recuerdos ocurren por primera vez. Sin embargo, quedan irrenunciablemente anclados en la alter memoria o heteromemoria que la obra representa para nosotros. El hecho de desarrollar y fomentar dichos heterorecuerdos contribuye a formar un tejido social más coherente, de ahí su potencial político.

Por último, cabe destacar que, sin lugar a ninguna duda, estamos ante una obra de arte. Este aspecto lleva su propia forma de politizar la abstracción. En cuarto lugar, mediante referencias iconográficas así como mediante la atmósfera y la luz, y las tensiones entre estas últimas, Gaussian Blur invoca y reactiva recuerdos culturales de momentos estéticos emocionantes, así como de desastres naturales inminentes o actualizados que nos enfrentan a su belleza, como si representaran, apenas visible en el fondo, la oposición kantiana entre lo que pueden provocar las experiencias de lo hermoso y lo sublime.

Esta obra plantea el abandono del control visual que da paso a lo que podríamos denominar inconsciencia, o quizá, inconsciencia social y física de lo visible. Lo más importante, lo que nos induce a elaborar nuevas formas es lo que no vemos a través de las imágenes que nos entran por los ojos. La obra conduce el acto de mirar a un terreno sensual y táctil que permite una intimidad hasta entonces imposible, indiscreta, de *voyeur*. Y lo hace valiéndose de una interdependencia y una atracción física que todavía no existe pero que cobra forma en el momento de mirar. Para ello, se sirve de su "aspecto" que no tiene nada de íntimo, sino que es frío, impactante y a veces violento. Bajo el velo de esa superficie, el aspecto es objeto del deseo ocular. En este sentido, la obra se resiste a entregarse.

La primera forma de abstracción surge de experimentar con el movimiento en el límite; el movimiento reducido a su esencia. Dado que uno de los instrumentos empleados es la ralentización extrema, la segunda abstracción radica en experimentar con la temporalidad que permite el vídeo como medio. La tercera proviene de las figuraciones incontrolables, la sensación de ineptitud de nuestros modelos rutinarios y materiales de relleno. La cuarta es una técnica nueva que permite tratar la superficie como si fuera piel. El hecho de que los parpadeos de luz parezcan ampollas no es mera coincidencia. Duelen, nos tocan, hacen contacto, pero no se trata de un contacto fácil y obvio. Los cortes de un clip a otro, detrás de la piel del vídeo, son considerablemente crudos, nunca aparecen mitigados por transiciones fluidas. Los puntos parpadeantes de luz en forma de ampollas forman la piel del mundo cinético y visible.

El segundo término del título de la exposición, y el segundo movimiento, deriva de la migración pero no se funde con ella. La migración es el desplazamiento de personas con una duración y un destino no determinados. Aunque no es mi deseo circunscribir la migración a

definiciones ontológicamente dudosas, debo precisar que no es lo mismo que el turismo, un viaje voluntario con billete de vuelta. Tampoco pueden mezclarse en nuestra comprensión cuestiones como el exilio, la diáspora y los desplazamientos por motivos políticos o económicos, que no aparecen aquí diferenciados. En el contexto de este proyecto, sin embargo, analizo los rastros de todos estos tipos de migraciones, por ser rastros del movimiento de personas.

Para quienes perciben estos movimientos, los inmigrantes constituyen una imagen en movimiento. Como el vídeo, forman imágenes en movimiento que nos conmueven. En Shadow Procession de William Kentridge, vemos un torrente interminable de figuras sombrías que no cesan de andar, algunas de ellas, cargan a la espalda con sus enseres, una imagen de la migración, de gente desplazándose. Mediante la técnica del teatro de marionetas de Brecht, la obra nos presenta el movimiento de una forma implacable. En este caso, la representación realista se deja de lado para optar por una forma de presentación que deja al espectador elegir con qué humor observará las filas de personas desplazadas, esas siluetas con sus cargas, sus hatillos, entre los que hay un minero colgando de la horca, obreros cargando prácticamente con barrios enteros y paisajes urbanos. Esta ambigüedad del humor o, visto desde otra perspectiva, de la libertad, explica el discurso visual y musical del vodevil, un entretenimiento alegre que impacta al espectador con sus súbitos momentos en que aprecia la "cruel coreografía de las relaciones de poder"?.

Si no queremos que la sombría performance de lo migratorio se tome estrictamente como temática, podemos ver a continuación otro tipo de procesión de sombras. En ella contemplamos un movimiento desnaturalizado de personas que pueblan la instalación *I can be you*, de Jesús Segura. Las oscuras siluetas de la Quinta Avenida de Nueva York que, en un lado de la instalación caminan en un sentido, y en el otro, en sentido contrario, siluetas lentas y semitransparentes, demuestran dos aspectos del movimiento de personas, pese a que, en este caso, lo más probable es que no se trate de inmigrantes, sino de gente que va de compras. Sin embargo, estas categorías pueden intercambiarse entre los inmigrantes y quienes van de compras, de ahí el título "I can be you". Ese es justamente el planteamiento visual de

esta instalación. Se trata de una reflexión teórica sobre la subjetividad, muy oportuna en el caso de la cultura migratoria. Por una parte, yo puedo ser tú, como en el intercambio lingüístico que produce la subjetividad. Aquí ocurre literalmente; las direcciones opuestas de las dos pantallas dan al espectador la opción de unirse a una de las dos corrientes que caminan hacia adelante o hacia atrás partiendo desde la esquina. Por otra parte, cada sombra se solapa sobre siluetas más sustanciales, como un parásito, se pegan a nuestra ilusoria autonomía para minarla. Estas sombras son fantasmas. Pero el sujeto (occidental) no puede quitarse de encima esta sombra, sino que yo puedo convertirme en tú y enriquecer la textura de mi subjetividad con ese intercambio que resulta inevitable para la formación de la subjetividad.

Se trata sólo de un ejemplo de una situación más general. Las sociedades mixtas surgidas como resultado de la inmigración se han visto sumamente beneficiadas por la llegada de gentes de culturas muy distintas. Las ciudades se han vuelto más heterogéneas, más "pintorescas", la música y el cine se han enriquecido, y la filosofía emplea, agradecida, el potencial que ofrece el pensar en términos de inmigración y a través de metáforas y conceptos relacionados con ella. Podemos poner en tela de juicio estas metáforas por ocultar una apropiación y una idealización de la condición migratoria. En el extremo receptor de la cultura migratoria de hoy, esta exposición abarca la riqueza que los recién llegados aportan pero, al mismo tiempo, intenta evitar gestos como estos por ser precipitadamente positivos².

Entretanto, los inmigrantes también cambian, de manera que su doble relación con el país de acogida y su país de origen produce una estética propia que, a su vez, contribuye también a producir cambios en los países de acogida y en sus expresiones culturales. Este proyecto se refiere a las estéticas surgidas de esta situación, aunque no necesaria o exclusivamente del tema de la inmigración misma. El intercambio entre el yo y el tú, modelo del que se sirve Segura para articular la estética con la inmigración, sugiere la decidida importancia de la instalación como práctica.

En el contexto del proyecto actual, estas dos características se funden. El movimiento hace que estas imágenes sean efimeras, una vez más, en el doble sentido de que se mueven por el marco o la pantalla, y de que exhi-

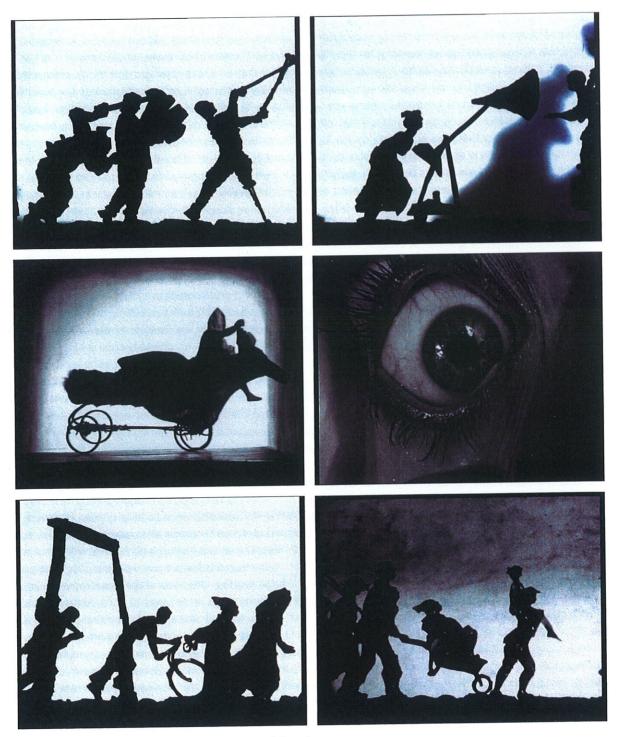
ben el movimiento resultante del aspecto migratorio de la cultura. Todo cambia constantemente, el aspecto de la colectividad que forma la población de las ciudades, los acontecimientos deportivos, los restaurantes, las calles.

En la obra pionera de Mona Hatoum *Measures of Distance* se explica estéticamente el movimiento bidireccional pero asimétrico de la inmigración. Esta obra profundiza en el potencial del vídeo para integrar el doble movimiento de la inmigración. En las cartas de su madre, hay un movimiento que va desde su casa, hasta el lugar lejano donde fue a parar su hija; el otro movimiento tiene lugar en los recuerdos de la hija. Estos recuerdos se representan a través de múltiples capas, la voz, las cartas, el cuerpo en la ducha.

Un punto clave de esta obra respecto de las estéticas migratorias es la forma especial en que se analiza su carácter epistolar, con sus capas de escritura y voz. En efecto, lo epistolar se elabora con una enorme complejidad y la poesía del trabajo de Hatoum se convierte en un topos en el video migratorio. En este sentido, el trabajo de Hatoum alberga las características más significativas del vídeo como medio móvil en el doble sentido. En cuanto a esto, es importante que el movimiento sea construido, hecho, no grabado. Los fotogramas borrosos se van encadenando. El movimiento se produce sólo en la superficie, en la pantalla, no en las figuras que están en la imagen.

La obra de Hatoum, en capas como la de Theuws, hace que la superficie de la pantalla se vuelva opaca, y revele poco a poco el cuerpo de la madre. Al principio, cubierto por la cortina de la ducha para que resulte abstracto, después, cubierto por el agua, y durante todo el tiempo, por los caracteres árabes de sus propias palabras, de modo tal que la madre no se ofrece al espectador sin varias capas protectoras. El paso de un fotograma al siguiente, el árabe hablado a toda velocidad, seguido por una voz que habla en inglés más pausado, convierten el tiempo en una experiencia multifacética, lo que denomino más adelante, "heterocronía". La temporalidad demorada del contacto epistolar es otra capa más que complica la visibilidad.

Heterocronía. Uno de estos puntos de encuentro es la política del tiempo. El vídeo es el medio de nuestro tiempo, accesible a muchos, destinado a diversos usos. También es el medio del tiempo, del tiempo afectado, manipulado y ofrecido de formas distintas, de forma



William Kentridge. Shadow Procession, 1999. Courtesy of the artist.

intrincada, en varias capas. La inmigración es un tema de actualidad. Aunque en el mundo nunca dejó de haber inmigración, de repente, parece como si a todo el mundo le hubiera dado por trasladarse, pero no como en el turismo de masas. A diferencia de estos viajes emprendidos libremente y con billete de vuelta, el movimiento es despiadado en su urgencia y va en una sola dirección, como la Shadow Procession de Kentridge. La inmigración es también la experiencia del tiempo como algo múltiple, heterogéneo. El tiempo de la prisa y la espera, el tiempo del movimiento y el estancamiento, el tiempo de la memoria y de un presente inquietante que no se sustenta en un futuro predecible. A este fenómeno lo he denominado "multitemporalidad", y su experiencia es la "heterocronía". La multitemporalidad parece invalidada por el predominio de lo mensurable, el tiempo lineal en la organización de la vida social. La heterocronía es algo que puede aquejarnos, de lo que podemos padecer. Se puede tener heterocronía como se tiene gripe. Cuando la multitemporalidad se convierte en un problema, en una inhibición, en una contradicción paralizante, entonces, uno tiene heterocronía. Sin embargo, también puede producir una agradable sensación de plenitud, cuando las corrientes múltiples y temporales de un día hacen que ese día resulte especialmente intenso y valioso. El vídeo y la cultura migratoria intensifican las experiencias de heterocronía. En ambos aspectos, al centrarse en dos objetivos como el vídeo y la inmigración, la exposición es oportuna y funciona con su propia oportunidad y con la de las obras.

Las superposiciones, las tensiones y los encuentros incongruentes de distintas temporalidades nos señalan el hecho simple, aunque con frecuencia olvidado, de que el tiempo no es un fenómeno objetivo. Aunque nuestras vidas estén reguladas por un reloj implacable y por los horarios que nos impone, obviamente, quien está aburrido siente el tiempo de otra manera que quien se mata a trabajar y nunca logra hacer lo que hace falta. Hay personas que siempre tienen prisa, otras, no. En las situaciones de inmigración la gente se debate entre la prisa y la inmovilidad. En la era postcolonial, esta simple discrepancia en las experiencias se compone de multiplicidades temporales políticas y económicas.

Imaginemos el día a día de alguien que espera a que le den los papeles de residencia, o el tan necesario permiso de trabajo, o a recibir noticias de la familia lejana. Al mismo tiempo, el reloj sigue marcando las horas. Esa persona necesita ganar dinero para mantener a la familia que dejó en su país de origen, con lo cual quedan justificadas la separación de la familia, la vida que lleva. En esas situaciones, el ritmo ajetreado de la vida social y económica, siempre demasiado veloz, contrasta notablemente con el tiempo de espera, siempre demasiado lento. En la vida de todos existen discrepancias temporales y ritmos agitados, resulta fácil darse cuenta de que la multitemporalidad es muy tangible en la vida de quien se encuentra siempre en movimiento.

La heterocronía es algo más que una experiencia subjetiva. Contribuye a la textura temporal de nuestro mundo cultural y a que la experimentemos y entendamos como una necesidad política. Esta textura es multitemporal. El vídeo posee las características técnicas que permiten hacer visible esta multitemporalidad y tangible la experiencia de la heterocronía. La obra Gaussian Blur de Theuws capta la profunda sensación física de una multitemporalidad que implica la experiencia de la heterocronía en su misma esencia. La lentitud posee algo de implacable, una especie de insistencia en la cualidad continua del tiempo, precisamente porque avanza a un ritmo insoportablemente pausado. Entretanto, el parpadeo de puntos de luz nos mantiene conscientes de la rapidez fugaz del tiempo "fuera" de estos movimientos lentos. El tiempo de la superficie guarda una relación disyuntiva con el tiempo de las imágenes. Dicha disyunción define la experiencia visual de esta obra. Enseña al espectador a ser sensible a este aspecto de la disyunción temporal en las vidas de la gente que nos rodea.

El tiempo así de denso, contradictorio y no líneal, primero se agudiza, luego supera la oposición entre imágenes inmóviles y en movimiento. La importancia radica en el impacto afectivo de la ralentización resultante. De esta manera, también supera el espacio existente entre un objeto y su carga afectiva. Es la estética propuesta por *Gaussian Blur*. Entre las consecuencias de este estado paradójico podemos mencionar una relación compleja, no sólo en cuanto a la representación y la figuración sino también en cuanto a otro aspecto de la naturaleza humana, la existencia en el tiempo. Los distintos aspectos de la temporalidad constituyen un lugar importante donde la estética y lo migratorio se cruzan: el tiempo heterogéneo,

la ralentización, el pasado aislado del presente y la necesidad de actos activos que nos impongan mirar realmente.

Memoria. Si la heterocronía trastoca las narraciones lineales en las que se injertan las respuestas e imágenes rutinarias, también ofrece un refugio temporal para los recuerdos. Y los recuerdos son, en sí mismos, heterogéneos, cargados de múltiples sensaciones. El aspecto más importante y, tal vez contrario a la intuición, que caracteriza a la memoria es que ocurre en el presente. La memoria no es un recuerdo pasivo, una especie de invasión de la mente por el pasado. Ni es pasiva ni se basa en el pasado. La gente lleva a cabo actos de memoria, y lo hace en el momento presente. Sin memoria no puede haber presente. Sin un lugar en el presente no podemos tener recuerdos. Sin acción, los sucesos pueden afectar, destruir incluso la vida de las personas, pero no pueden convertirse en recuerdos. Por este motivo, el recuerdo traumático no puede equipararse a la memoria. La invasión repetida y no deseada de los horrores del pasado escapa a la acción del sujeto. En tiempos en que el presente está plagado de dificultades políticas y sociales, los actos de memoria se vuelven indispensables para la supervivencia psíquica y permiten una intimidad reconfortante en la que refugiarse.

La experiencia migratoria ilustra la presencia del pasado dentro del presente. En mi instalación de vídeo titulada Nothing is Missing esto es precisamente lo que las madres de los inmigrantes repiten a lo largo de sus conversaciones sobre el hijo ausente. Se escorza el tiempo hasta la distorsión, con el fin de invertir el agujero negro de lo lineal. En este sentido, el vídeo es un medio antimonumental. En las obras en las que los acontecimientos del pasado se mantienen como elemento subyacente de la fuerza descriptiva de la obra misma, la fugacidad de la obra de vídeo es relevante. La corta duración dentro del ritmo lento convierte esa fugacidad en un lugar donde se producen breves destellos de memoria, actos apenas perceptibles del recuerdo, necesarios y urgentes dada la fugacidad en la que deben realizarse. Solamente con esos destellos la figura es capaz de reunir la energía que requiere el doloroso esfuerzo de encontrar espacio para su cuerpo. En arte, la ralentización tiene ambiciones políticas. Más allá del bombardeo diario de imágenes fugaces, el arte parece ser el lugar adecuado donde detener-

nos para dotar de duración cultural a los acontecimientos del pasado que la gente lleva a sus espaldas (Kentridge) o los que resuenan con la evocación epistolar de la madre de Hatoum. El trabajo de Theuws explicita el escorzo temporal. Solidifica el tiempo hasta el extremo, sin llegar a congelarlo. Sostengo que el mundo en el que circulan las estéticas migratorias es un mundo que yuxtapone el placer a todo tipo de experiencias, muchas de las cuales surgen de la violencia. En mi opinión, la violencia social, es decir, la violencia que supone la indiferencia, el desdén, la falta de compromiso, transforma la temporalidad. Tanto la violencia como el placer pertenecen a lo político sin ser reductible a ella. La violencia convierte la experiencia del tiempo en algo no sólo corpóreo, sino heterocrono: rompe la continuidad no sólo entre presente y pasado, sino también entre los distintos presentes.

La violencia produce heterocronías extremas. Convierte al tiempo en incalculable, lo extiende, lo ralentiza, lo aísla de toda serie cuantificable de instantes. El instante en que las víctimas de la violencia colonial o militar se convirtieron en tales –el instante en que sus vidas quedaron destrozadas, su intimidad hecha pedazos, sus comunidades dispersadas— es cualitativa y radicalmente distinto de cualquier instante en el que se producen nuestra ansiedad, nuestro miedo, nuestro dolor tardíos, todos ellos heteropáticos y poderosos.

No es mi intención argüir que lo político puede reducirse a la violencia, ni que todos los aspectos de la violencia deberían entenderse únicamente en términos políticos. Sin embargo, si "político" se refiere a todo aquello que va más allá de la pasividad y la indiferencia impotentes al que la guerra actual reduce nuestra participación en el mundo, podemos traducir el "desinterés" kantiano en el sentido de "distancia respecto de un interés determinado", por una ética de la no-indiferencia. Sólo entonces podrá la experiencia estética volver a su antigua tarea de producir una vinculación corpórea, percibida por los sentidos.

Contacto. La videoinstalación comenzó como una adaptación del arte que traspasa las fronteras físicas comúnmente asociadas con el marco del cuadro y el pedestal y doblega la distinción entre pintura (imágenes presentadas a lo largo de una pared) y escultura (imágenes puestas en pie, libres de las paredes, dominadoras del espacio y el aire), entre interior y exterior, entre presente y futuro.

Además del intento de articular relaciones complejas entre el vídeo como medio de movimiento con el tiempo, y la inmigración como fenómeno social de movimiento a través del tiempo, la exposición es también una instalación colectiva, una obra en su conjunto que reúne obras de arte en un espacio y que nunca antes se habían instalado juntas.

Dalice, del artista brasileño Célio Braga, es un retrato. El hermoso retrato de una mujer de mediana edad.
Un primer plano sobre un fondo blanco que no deja resquicios a la distracción. Solamente una cara. El retrato
que, según los clásicos se considera el género que exige
nuestra presuposición de la realidad del modelo y su
identidad respecto de la imagen. Hay dos de estos retratos, dos vídeos idénticos colocados uno frente al otro, de
manera que el espectador debe situarse de pie entre
ambos. De pie, no sentado. Se encuentran al nivel de los
ojos, colocados sobre pedestales oscuros del tamaño de
un cuerpo. Nos preguntamos por qué este vídeo se presenta como instalación en lugar de ofrecerse como una
película en una sola pantalla.

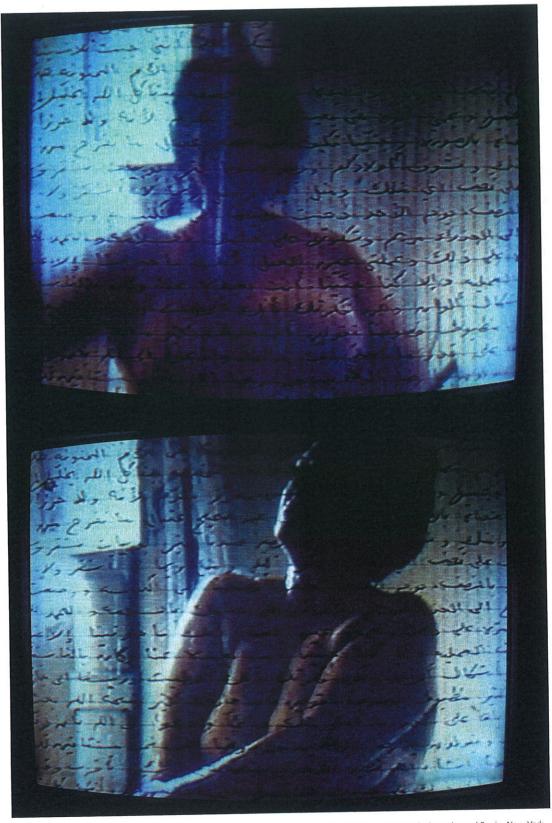
En mi opinión, los vídeos instalados producen una arquitectura que posee una intimidad desencantada y permite un compromiso ético con la "otredad interior" de la cultura migratoria contemporánea. Este argumento se basa en la arquitectura o bien, empleando un término de teatro, en el montaje de las obras y, en consecuencia, en la exposición como conjunto, el inevitable reflejo que se insinúa cuando uno se mueve por un espacio con muchas pantallas de vídeo, y el sentido específico de espacio que se deriva de la combinación de estos motivos.

Cámara en mano, Braga ha filmado la cara de su madre, en su casa. La filmó durante el tiempo que observó su pena interior, su soledad mientras está absorta tratando de asimilar el horror de la muerte de su hija. El hijo presencia la pena de su madre, y suponemos que sufre la pérdida de la hermana, sin embargo, lo único que puede hacer es filmar esa cara silenciosa, mientras permanece invisible. La mano que sostiene la cámara sostiene visualmente a su madre.

De este retrato puede decirse que apasiona, conmueve y es absolutamente simple. La mujer es impresionante, hermosa, pero no ha sido filmada ni exhibida por esas características. La única característica apenas visible que lo distingue de tantos y tantos otros retratos es el figero movimiento, inevitable cuando se trabaja cámara en mano. Este movimiento, cuando el espectador se coloca delante y se concentra en la cara porque no hay nada más que ver, se convierte en un caso de temporalidad escorzada: el espectador puede centrarse en el movimiento porque resulta muy dificil de ver, es ligero, lento, acentrado. Mientras que mirar a alguien a la cara supone centralizarse, el movimiento de este video es visible justamente en los bordes de la cara.

Tal como se instala, Dalice plantea muchas preguntas: sobre el retrato, el medio, la cara, la posibilidad de empatía, la intimidad. Las plantea con cierta urgencia, porque los hechos en si provocarían un malestar relacionado con el voyeurismo. Y esto, a su vez, está relacionado con el tema del "documentarismo". El retrato hecho por una cámara es innegablemente "ocasionado", pero ¿hasta qué punto es importante para esta obra la sensación de documental que implica este concepto? La realidad de la ocasión no podría ser más convincente, más dramática: una madre llora la muerte de su hija, una semana después. Por extraño que parezca, es como si hubiera tensión entre estos dos factores de la realidad. El retrato no es tanto un retrato de esta mujer, Dalice, como de la emoción que la abruma. Aquí es donde entra la especificidad del vídeo. La práctica inmovilidad de la imagen pregunta qué es un retrato en vídeo comparado con una fotografía. El ligero movimiento de la cara que parece la única diferencia entre estas formas de retrato, tiene su correlato en el ligero movimiento de la imagen causado por la mano que sostiene la cámara.

Esa mano, reducida a lo esencial por el medio, acaricia la cara como imagen. Cuando la cara se mueve sola, la imagen que presenta la cara también se mueve. Los movimientos secundarios, pequeños, apenas visibles son la consecuencia de la filmación cámara en mano. Es lo que produce el doble movimiento y, a través de él, plantea con mucha fuerza la poética del vídeo en la intimidad. Pregunta si es posible leer lascara, ver el dolor. Pregunta si es posible identificarse con una mujer desconocida y cruzar el espacio que nos separa, primero, de su soledad, segundo, de la ausencia de su hijo a causa de la emigración, unida aquí con la muerte (la de la otra hija) y tercero, superar el espacio que supone nuestra tardanza, nuestra incapacidad de establecer contacto. ¿Somos



Mona Hatoum. Measures of Distance, 1988. Courtesy of the artist, Jay Jopling/White Cube, London and Alexander and Bonin, New York.

capaces de ver que esta cara está de duelo o necesitamos este conocimiento íntimo?

En el caso de Dalice, aquí es donde entra de forma específica el aspecto de la instalación. El espectador se ve obligado a estar de pie entre los dos monitores, los dos pedestales del tamaño de un cuerpo. Sólo entonces puede enfrentarse a Dalice en el primer sentido y presenciar cómo se enfrenta ella a su pérdida. Mientras el hecho de estar cara a cara con la mujer es algo que se impone a quienes quieran ver esta obra, también lo es darle la espalda. Es imposible quedar cara a cara con ella sin que, al mismo tiempo, tengamos la incómoda sensación de que la mujer está detrás de nosotros, viendo cómo le damos la espalda, en cierto modo, pidiéndonos que nos vayamos, que dejemos la intimidad de su casa. Esta doble posición es doblemente conmovedora, en el sentido emocional del afecto del ver. Es importante entender que en ningún momento el espectador queda atrapado. Hay suficiente distancia para apartar la vista y alejarse. Pero cuando el espectador decide libremente mirar a Dalice a la cara, debe aceptar el hecho de que necesariamente también estará dándole la espalda.

El silencio de la obra se suma a este doble afecto. Especialmente porque el ruido de fondo de otras obras es tan audible como los ruidos de la calle cuando se cierra la puerta de casa. El pequeño espacio está dentro y fuera a la vez. Al espectador-visitante se lo recibe como huésped y, al mismo tiempo, no se lo invita a quedarse. Dalice nos invita a entrar y nos echa; invita a la intimidad del encuentro y estipula la ineluctable extrañeza que queda. Gracias a esta instalación, distinta de otra con una única pantalla, la figura de la mujer adquiere poder, la cara tiene representación y el voyeurismo del espectador se mantiene a raya.

La intimidad implica también contacto físico. Y lo conmovedor de la situación de muchos participantes en la cultura migratoria es que el componente físico, el contacto, es justamente lo que se corta, lo que resulta imposible. Por cada persona que se traslada, otras se quedan atrás, en casa. Las madres ya no pueden acariciar a sus hijos antes de irse a la cama. El marido y la mujer permanecen separados durante años. La textura de la piel de un niño cambia a medida que crece y el padre se pierde estos cambios. La piel, la superficie del cuerpo, es también el punto de contacto entre el exterior y el interior,

así como entre el yo y el otro. En una sociedad que siente fobia a la diferencia, la superficie es aquello con lo que la gente se niega a comprometerse. En el vídeo, la seductora cualidad de la superficie es el tema del experimento de autorreflexión. La sed de piel y la frustración por el acceso negado son características de muchas obras que experimentan con la superficie.

En La cámara lúcida, Roland Barthes comparó la fotografía con la piel como punto de contacto. La superficie satinada, escribió, es "una piel que compartimos". "Compartir una piel" también puede considerarse una especie de eslogan activista contra lo irreducible, aunque mayormente se trata de un racismo involuntario que impide a los participantes de una cultura disfrutar plenamente de la proximidad de los otros. Me refiero a actitudes tan simples como apartar la vista o no seguir mirando una vez concluida la evaluación del "extranjero". En este contexto, la piel no atrae, sino que repele, y esta calidad repelente proyectada sobre la piel de los otros es, precisamente, la base del racismo y la violencia excluyente que produce. Sólo visualmente, sólo por el color.

Con el brillo de una parte y la opacidad de la piel del otro, de la otra parte, el estatus del más extenso de los órganos del cuerpo humano se convierte en una característica del doble movimiento de las estéticas migratorias. Es una frontera entre el yo y el otro, entre lo interior y lo exterior, acceso al tacto deseado y resistencia al tacto no deseado. Se trata de algo todavía más pertinente cuando consideramos el brillo mismo como superficie reflectante que nos devuelve nuestra imagen. Con buena luz (o mala, depende de la expectativa estética de cada cual), el resplandor del monitor de vídeo también refleja al espectador y le devuelve su imagen. Inevitablemente, contemplar superficies brillantes supone cierta proximidad, cierta inclusión. Esto es muy diferente de una obra de vídeo proyectada, en la que a veces la instalación obliga a los visitantes a caminar a través de la imagen y dejar así su sombra.

Esto me devuelve a Dalice, a la necesidad de enfrentarse a ella y darle la espalda a su cara. Cuando no hay ningún espectador, las dos caras *están enfrentadas, como consolando a la mujer en su soledad ofreciéndole su propia imagen como espejo. Cuando el espectador se coloca entre los dos monitores, surge con fuerza irresistible la cuestión de la legibilidad de la cara. Al final, lo que vemos no es más que piel. Una piel, una superficie

que sugiere y oculta la profundidad emocional de la pena de la mujer que, en este momento, constituye toda su existencia. Una piel que está muy presente, con el grano sumamente fino que la amorosa cámara ha captado. La piel que lleva el peso de la edad y la muestra, como testimonio del tiempo.

La videoinstalación propone que entre la piel y el espacio hay un vínculo que fundamenta la estética del vídeo, y también las estéticas migratorias. En este sentido, la videoinstalación es una "zona de contacto", un espacio social donde las culturas se encuentran, chocan y negocian.

En conclusión, le recuerdo al lector una concepción del espacio que es "natural", pero que se tiene en cuenta con menor frecuencia de la que merece. El espacio es lo que Henri Bergson denominó un "sentimiento natural" y no, como en la perspectiva renacentista, geométrico, y por tanto medible e idéntico para cuantos lo perciben. Este sentimiento natural es heterogéneo, diferente para cada cual, independientemente de dónde se sitúen. Dicho espacio no se puede dividir ni medir. Bergson denomina a este espacio "extensidad". Emana del sujeto y se extiende hacia afuera, como la imagen del espejo, de ahí el término. La extensidad es como el escorzo, pero a la inversa. El espacio escorzado se extiende del otro hacia el sujeto, y no al revés; la extensidad va otra vez hacia afuera^s.

En Evolución creadora, un libro dedicado al enigma de la vida, Bergson escribió algo sobre este tema en el capítulo sobre "La resistencia de la vida". A lo largo de toda su existencia, el filósofo se dedicó a teorizar sobre la vida, el tiempo y el mundo en cuanto continuo, y escribió sobre la diferencia de lo que llama el "todo real":

- 1 Vid. 2MOVE: Video, Art, Migration, Cendeac, Murcia, 2008.
- 2 Vid. William Labov, Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1972. Se encontrará un tratamiento teórico del tema en Monica Fludernik, Towards a 'Natural' Narratology, Routledge, Nueva York, 1996.
- 3 Johannes Fabian, Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and theater in Shaba, University of Wisconsin Press, Zaire y Wisconsin, 1990.
- 4 Se trata más o menos del concepto de la visión según el "bergsonismo" de Deleuze. Vid. Paola Marrati, Gilles Deleuze: Cinéma et Philosophie, PUF, París, 2003.
- 5 En relación con el antiguo sentido de "estética", véase A.G. Baumgarten, Aesthetica, (Frankfurt am Main, 1750, vol. 1, 1758, vol. 2), Olms, Hildesheim, 1970.
- 6 Ernst van Alphen, "Opgenomen in abstractie", en Windstil, M. Breedveld, 2004, 5-25. Staphorts, Hein Elferink, basado en A Thousand Plateaux, Deleuze y Guattari, UMP, Minneapolis, 1980.

"Los sistemas que recortamos en su interior [del todo real] no serían, hablando con propiedad, de ningún modo las partes, sino que serían vistas parciales del todo" 10.

Es de todos sabido que Bergson revolucionó las actuales concepciones del tiempo. Sustituyó el tiempo medible, divisible, por una duración continua. La tensión entre fragmento y detalle es como la que hay entre la parte y lo parcial en el pasaje de Bergson. Apliquemos esta tensión al tiempo, como hace Bergson, y surge la clave del videoarte. Apliquémosla al espacio, y la instalación lo complementa.

El espacio, como el tiempo, es heterogéneo. Como ocurre con el tiempo, se complica por la posición y la acción del sujeto. Como vínculo entre el sujeto individual de la cultura de la inmigración, sea o no migratorio, transitorio o duradero, el espacio enmarca la piel. Da cuerpo a la piel, profundidad a la imagen. De esta manera, el espacio como aquello que emana de la piel completa, en última instancia, la especificidad de la compleja relación entre video y cultura migratoria, implementada en una estética que vincula por los sentidos. Esta estética adopta formas muy distintas. De ahí el plural del título: estéticas migratorias.

TRADUCIDO POR CEUA FILIPETTO

Mieke Bal, teórica y crítica cultural, es catedrática en la Real Academia de Artes y Ciencias (KNAW). Trabaja en la Escuela de Análisis Cultural (ASCA), de la Universidad de Amsterdam. Entre sus muchos libros, se encuentran A Mieke Bal Reader (2006), Travelling Concepts in the Humanities (2002) y Narratology (la 3º edición saldrá en 2009). Mieke Bal es también videoartista, entre sus documentales experimentales sobre migración se incluyen A Thousand and One Days; Colony y la instalación Nothing is Missing. De forma ocasional ha comisariado exposiciones.

- 7 Ari Sitas Sitas, "Procession and Public Rituals", en William Kentridge (cat. exp.), MoCA y New Museum, Chicago y Nueva York, 2001, p. 56-59. El telón de fondo de los suburbios de Johanesburgo y el paisaje devastado que los rodea resultan muy pertinentes en la obra del artista.
- Se encontrará una aguda crítica de estos gestos en Inge E. Boer, Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis, Mieke Bal, Bregje van Eekelen, Patricia Spyers (eds.), Rodopi, Amsterdam, 2006. Paul Patton ofrece una interpretación del uso por Deleuze, aunque no por sus seguidores, de conceptos no metafóricos como el nomadismo y la inmigración. "Mobile Concepts, Metaphor, and the Problem of Referentiality in Deleuze and, Guattari", en Thamyris / Intersecting: Place, Sex and Race, 2006, 12: 27-45.
- 9 Matter and Memory, Zone Books, Nueva York, 1994 (or. 1896).
- 10 Henri Bergson, Creative Evolution, University Press of America, Landham, 1983.

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades 1

¹ El presente artículo es la traducción del capítulo primero del libro *Travelling concepts in the* Humanities. University of Toronto Press, Toronto, 2002. Ocasionalmente el artículo alude a otros capítulos de ese libro, que a nuestro modo de ver constituye una de las más importantes reflexiones contemporáneas sobre las humanidades y su teoría crítica. Aparentemente, algún capítulo posterior (uno de ellos se dedica específicamente a las imágenes, otro a la performance) podría parecer más adecuado a las cuestiones que nuestra revista trata. Sin embargo, nos ha parecido que éste en particular, y tanto por la reflexión central del capítulo (la que pone en relación los conceptos de focalización y mirada, y a través de ello tanto las dimensiones narrativas de lo visual como las visuales de la narrativa) como, y en última instancia, la lucidísima reflexión acerca de lo que es un concepto (en una reflexión que continúa y deriva la de Deleuze y Guattari en ¿Qué es la filosofía?), constituye una aportación fundamental para entender el escenario de los estudios visuales en el contexto de una revisión rigurosa de los fundamentos (si todos estos términos pudieran seguirse usando igual, después de leído el texto de Bal, lo que ciertamente deja de ser fácil) de las humanidades. Agradecemos en todo caso a Mieke Bal, y muy encarecidamente, su autorización para traducirlo y publicarlo aquí. [Nota del Director]



Conceptos viajeros en las humanidades

Mieke Bal

concepto

- -algo concebido en la mente; pensamiento, noción
- -idea general que abarca varias cosas parecidas, derivada del estudio de ejemplos particulares

Sinónimos: véase IDEA (1)

Punto de partida

Los conceptos son las herramientas de la intersubjetividad: facilitan la conversación, apoyándose en un lenguaje común. Por lo general se les considera la representación abstracta de un objeto. Pero como sucede con todas las representaciones, en sí mismos no son ni simples, ni suficientes. Los conceptos distorsionan, desestabilizan y deforman el objeto. Declarar que algo es una imagen, una metáfora, una historia o lo que se quiera -es decir, utilizar los conceptos para etiquetar- es un acto que no sirve de gran cosa. El lenguaje de la ecuación -"es"- tampoco consigue ocultar las opciones interpretativas que se han tomado. De hecho, los conceptos son, o mejor dícho *hacen*, mucho más. Si pensamos sobre ellos lo suficiente, nos ofrecen teorías en miniatura y de ese modo facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías.

Pero en tanto en cuanto los conceptos son fundamentales para el entendimiento intersubjetivo, necesitan ser sobre todo explícitos, claros y definidos. De este modo, todo el mundo podrá adoptarlos y utilizarlos. Esto no es tan fácil como parece, ya que los conceptos son flexibles: cada uno de ellos forma parte de un marco, de un conjunto sistemático de distinciones,

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

no de oposiciones, que en ocasiones podemos poner entre paréntesis o incluso ignorar, pero que jamás podemos transgredir o contradecir sin causar serios problemas al análisis en cuestión. Los conceptos, y a menudo justo esas palabras que los no-expertos consideran una jerga, pueden ser enormemente productivos. Si son explícitos, claros y definidos, pueden ayudar a articular un cierto entendimiento, a expresar una interpretación, a controlar una imaginación desenfrenada y a promover un debate basado en términos comunes y en la conciencia de sus ausencias y exclusiones. Entendidos de este modo, los conceptos no son meras etiquetas que pudieran ser reemplazadas fácilmente por palabras más comunes.

Todo lo dicho hasta ahora refleja la opinión convencional sobre el estatus metodológico de los conceptos. Pero los conceptos no están fijos ni exentos de ambigüedad. Aunque comparto los principios que acabo de detallar, el resto de este capítulo tratará sobre lo que sucede en los márgenes de esta opinión estandarizada. En otras palabras, se ocupará del concepto de concepto en sí mismo, no como una legislación metodológica claramente delimítada, sino como un territorio por el que se ha de viajar con un espíritu aventurero.

En primer lugar, los conceptos se parecen a las palabras. Tal como Deleuze y Guattari apuntaron en su introducción a ¿Qué es la filosofía?, algunos requieren adornos etimológicos, resonancias arcaicas o caprichos idiosincrásicos para funcionar; otros necesitan compartir un aire de familia Wittgensteniano con sus parientes; y aún existen otros que son la viva imagen de palabras comunes. (1994:3). El "significado" es uno de estos casos de concepto-palabra común, que oscila como si tal cosa entre la semántica y la intención. Dada esta flexibilidad, que hace que la semántica parezca intención, uno de los objetivos de este libro -y del capítulo siete en particular-es plantear la idea de que la extendida predominancia del intencionalismo

-la equiparación del significado con la intención del autor o el artista- con todos los problemas que éste conlleva, se debe a esta equiparación irreflexiva de las palabras y los conceptos.

Decir que los conceptos pueden funcionar como esquemas de teorías acarrea varias consecuencias. Los conceptos no son palabras comunes, por mucho que para hablar (de) ellos (se) utilicen palabras comunes. Las personas que odian la jerga deberían sentirse algo reconfortadas por este hecho. Los conceptos tampoco son etiquetas. Los conceptos (mal) utilizados de esta forma pierden su fuerza operativa; se someten a la moda y no tardan mucho en perder su significado. Pero cuando se los utiliza como yo creo que deben ser utilizados -el resto de este libro tratará de explicar, demostrar y justificar cuál es este uso- los conceptos pueden convertirse en una tercera parte en la interacción entre crítico y objeto, que por lo demás permanece totalmente indemostrable y simbiótica. Esto es particularmente útil cuando el crítico no tiene ninguna tradición disciplinar en la que apoyarse y cuando el objeto no posee ningún estatus canónico o histórico.

Pero los conceptos sólo pueden realizar esta tarea, la tarea metodológica que anteriormente realizaban las tradiciones disciplinares, con una condición: que se sometan a escrutinio no sólo mediante su aplicación a los objetos culturales que examinan, sino a través de la confrontación con ellos, ya que los objetos mismos son sensibles al cambio y sirven para revelar diferencias históricas y culturales. El cambio de metodología que estoy proponiendo, se basa en una relación particular entre sujeto y objeto, una relación que no se conforma en base a una oposición vertical y binaria entre los dos. En lugar de ello, esta relación tiene como modelo la interacción, en el sentido que el término tiene en "interactividad". La razón por la que tomarse en serio los conceptos resulta provechoso para todos los campos académicos, pero especialmente para las humanidades, que cuentan con muy pocas tradiciones

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

aglutinadoras, es esta potencial interactividad y no una obsesión con el uso "correcto" de las palabras.

Pero los conceptos no están fijos, sino que viajan -entre disciplinas, entre estudiosos y estudiosas individuales, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas. Entre las disciplinas, el significado, alcance y valor operativo de los conceptos difiere. Estos procesos de diferenciación, deben ser evaluados antes, durante y después de cada "viaje". La mayoría de este libro -y gran parte de mis anteriores obras- se dedica a hacer este tipo de valoraciones. Entre los estudiosos individuales, cada usuario de un concepto oscila constantemente entre las presuposiciones irreflexivas y el miedo a los malos entendidos a la hora de comunicarse con los demás. En la antigua práctica académica, las dos formas de viaje -en grupo e individualmente- confluían. En realidad, las tradiciones disciplinares no sirvieron para resolver esa ambigüedad, pero desde luego ayudaron a que los y las estudiosas se sintieran seguras de la forma en que utilizaban los conceptos, una seguridad que por supuesto, podía revelarse fácilmente como engañosa. A mi modo de ver, el tradicionalismo disciplinar y las actitudes rígidas hacia los conceptos tienden a ir de la mano de la hostilidad hacia la jerga especializada, que casi siempre resulta ser una hostilidad anti-intelectual al rigor metodológico y una defensa del estilo crítico humanista.

Entre los periodos históricos, el significado y el uso de los conceptos cambia radicalmente. Pensemos en hibridación, por ejemplo. ¿Cómo es posible que este concepto biológico, que tenía como su "otro" un espécimen auténtico o puro, que asumía que la hibridación provocaba la esterilidad y que aparecía frecuentemente en el discurso imperialista con todos sus dejes racistas, haya pasado a indicar un estado idealizado de diversidad postcolonial? Es posible porque viajó. Se originó en la biología del siglo diecinueve y en un principio



se utilizó en sentido racista. Después cambió, moviéndose a través del tiempo, hacia Europa del Este, donde se encontró con el crítico literario Mijail Bajtín. Viajó de nuevo hacia el oeste y finalmente pasó a tener un papel breve pero protagonista en los estudios postcoloniales, donde fue criticado por sus preocupantes connotaciones, incluidos los restos históricos de la epistemología colonial. (2) Lejos de lamentar tan extenso viaje hacia un callejón sin salida provisional, entiendo lo importante que ha sido este término para el desarrollo y la innovación del mismo campo de estudios que ahora lo rechaza. La historia -en este caso la historia de los conceptos y sus sucesivos circuitos- puede convertirse en un peso inerte si se la apoya de forma no crítica en el nombre de la tradición. Pero también puede ser una fuerza extremadamente potente que activa los conceptos interactivos en lugar de constreñirlos. (3) Finalmente, los conceptos funcionan de forma diferente en comunidades académicas geográficamente dispersas que poseen diferentes tradiciones. Esto es así tanto respecto a la elección y el uso de conceptos, como respecto a sus definiciones y a las tradiciones que integran cada una de las diferentes disciplinas, incluso en el caso de disciplinas más recientes como los Estudios Culturales.

Todas estas formas de viaje hacen que los conceptos se vuelvan flexibles. En parte, es esta mutabilidad lo que hace que sirvan para crear una nueva metodología que no sea rígida e inmovilizante, ni arbitraria o "facilona". Este libro intenta demostrar que la naturaleza viajera de los conceptos es una ventaja, más que un peligro. En este capítulo, comentaré algunos de los itinerarios de este viaje -desde el punto de partida al de llegada y vuelta atrás. Muchos de ustedes reconocerán el caso que utilizaré como ejemplo: trata de la superposición parcial de algunos conceptos que hoy en día se utilizan en varias disciplinas, conceptos que tienden a volverse confusos en un contexto mixto. Para promover el paso de una confusa multidisciplinaridad a una interdisciplinaridad productiva, lo mejor será enfrentarse cara a cara a estos casos de superposición parcial.

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

Viaje entre palabras y conceptos

En las disciplinas culturales se utiliza una gran variedad de conceptos para enmarcar, articular y especificar diferentes análisis. Los más confusos son aquellos conceptos de un alcance demasiado grande que tendemos a utilizar como si su significado estuviera tan claro y fuera tan común como el de cualquier otra palabra en un lenguaje dado. Dependiendo del campo en el que el analista se haya educado y del género cultural al que pertenezca el objeto, cada análisis tiende a tomar por sentado un cierto uso de los conceptos. Otros pueden no estar de acuerdo con dicho uso, o incluso puede que lo perciban como un uso tan poco específico que ni siquiera vale la pena discutirlo. Esta confusión suele ser aún mayor con aquellos conceptos que se acercan al lenguaje ordinario. El concepto de texto podrá servir como un ejemplo convincente de esta confusión.

Se trata de una palabra del lenguaje ordinario, auto-evidente en los estudios literarios, utilizada metafóricamente en la antropología, generalizada en la semiótica, que circula ambívalentemente por la historia del arte y los estudios de cine y que es despreciada por la musicología: el concepto de texto parece andar buscándose problemas. Pero también invoca disputas y controversias que pueden ser maravillosamente estimulantes si se "trabaja sobre ellas". Si no es así, estas disputas y controversias pueden dar origen a malentendidos o lo que es peor, promover la peor clase de partidismo, incluyendo el conservadurismo disciplinar. Por ejemplo, hay muchas razones para referirse a las imágenes o a las películas como "textos". Esta referencia implica varias premisas, incluida la idea de que las imágenes poseen, o producen, significado y que promueven actividades tan analíticas como leer. En resumen, podemos decir que la ventaja de hablar de "textos visuales", es que nos sirve para recordar al analista que las líneas, los motivos, los colores y las superficies -al igual que las palabras- contribuyen a producir significado; por tanto, la



forma y el significado no pueden separarse. Ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata. En tanto en cuanto no son trasparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren la labor de la lectura.

Hay muchos que temen que hablar de las imágenes como textos convierta la imagen en un fragmento de lenguaje. Pero al despreciar la analogía lingüística (como en realidad deberíamos hacer) también ofrecemos una resistencia al significado, al análisis y a una preocupación cercana y detallada por el objeto. Esta resistencia es algo que, a su vez, deberíamos resistir o por lo menos cuestionar y discutir. El concepto de texto, *precisamente porque* es controvertido, promueve esta discusión, en lugar de reprimirla. Por tanto, se debería promover su uso, especialmente en áreas en las que no resulta automáticamente evidente, de modo que pueda recuperar su fuerza analítica y teórica. (4)

Pero quizás, "texto" sea un ejemplo con el que las cosas se llevan ya demasiado lejos. A lo largo de sus viajes, se ha ensuciado, ha adquirido demasiadas connotaciones, se ha resistido demasiado, por tanto, podría servir para aumentar la distancia entre los entusiastas y los escépticos. Entonces, ¿qué tal "significado"? Ninguna disciplina académica podría funcionar sin una noción de este concepto. En las humanidades se trata de una palabra clave. ¿O quizás de un concepto clave? A veces. Permítanme llamarla una "palabra-concepto". Esta utilización despreocupada, ahora como palabra, ahora como concepto, tiene dos inconvenientes fundamentales. Uno de los inconvenientes de utilizarlo a la ligera como palabra es la resistencia a discutir "significado" como un problema académico. El otro es que su uso está demasiado extendido. Por lo general, cuando los académicos y los estudiantes hablan de "significado", ni siquiera especifican si la palabra significa (sic) intención, origen, contexto o contenido semántico. Esto es

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

normal, inevitable. Justo ahora, no pude evitar utilizar el verbo "significar", porque me fue imposible decidir entre "querer decir" y "referir". Pero esta confusión es en gran medida responsable de un grave problema de todas las humanidades. Como resultado de ella, los estudiantes aprenden a decir que "el significado de un cuadro" es idéntico a la intención del artista, o a lo que sus motivos constitutivos significaron en un principio, o a la forma en que los entiende una audiencia contemporánea, o al sinónimo que proporciona el diccionario. Lo que trato de sugerir es que los estudiantes deberían aprender a elegir ~y a justificar~ uno de los significados de "significado" y a hacer de esta elección un punto de partida metodológico.

Los conceptos que comento en este libro pertenecen, en mayor o menor grado, a esta categoría en la que el lenguaje común y el lenguaje teórico se superponen. Otros conceptos o conjuntos de conceptos que se me ocurren -y que no son importantes para los casos que estudio en este texto- serían historia (y su relación con el presente); identidad y alteridad; subjet(ividad) y agencia; hibridación y etnicidad; individual, singular, diferente; metáforas cognitivas, científicas y tecnológicas; medio, modo, género, tipo; hecho y objetividad; y finalmente, cultura(s). (5) Pero tal como mencioné en la introducción, este proyecto no pretende proporcionar un recuento de conceptos claves para el análisis cultural. De eso ya se han encargado otros autores. Lo que hago es ofrecer casos de estudio como ejemplos de una práctica en la que los conceptos se van formando en el contexto en el que ocurren con mas frecuencia: a través del análisis de un objeto, o en otras palabras, a través de casos de estudio y utilizando fragmentos de mi propio trabajo de análisis cultural. (6) El objetivo de cada capítulo no es el de definir, discutir u ofrecer la historia del concepto del que trata. Más bien, lo que intento hacer es promover una atención flexible y detallada a lo que los conceptos pueden (ayudarnos a) hacer. Por tanto, lo importante no son los conceptos en sí, sino la forma en que propongo

que los utilicemos. En mi opinión, la mejor manera de pensar en ella es la metáfora del viaje.

También existe un aspecto social en la intersubjetividad que los conceptos ayudan a crear. Este aspecto social es mi principal preocupación en este texto. Los conceptos son, y siempre han sido, importantes áreas de debate. Como tales, promueven un cierto grado de consenso. Claro que el consenso absoluto no es posible o siquiera deseable, pero si se quiere ir más allá de una mera estrategia defensiva del propio terreno, será imprescindible llegar a un acuerdo -provisional, tentativo y valorativo- sobre cuál es el mejor significado que se le puede dar a un concepto. Este libro partió de la convicción de que, con la aparición de los estudios interdisciplinares, los conceptos y los debates acerca de ellos se han vuelto cada vez más importantes. La misión de los conceptos es vital si se guiere mantener y mejorar el clima social en la academia, que las disputas sirvan para promover y no para impedir la producción de conocimiento e ideas (como desgraciadamente sucede demasiado a menudo). Creo que es precisamente alrededor de los conceptos donde el análisis cultural puede alcanzar un consenso comparable a la consistencia paradigmática que ha mantenido vivas -aunque simultáneamente dogmáticas- a las disciplinas tradicionales. (7) Una forma de mejorar el ambiente humano, es rechazar el dogmatismo sin sacrificar la consistencia, ampliando a su vez la producción intelectual. Por esta razón considero que debatir sobre los conceptos proporciona una base metodológica alternativa para los "estudios culturales" y el "análisis". Por tanto, mi primer argumento tratará de defender la centralidad de la reflexión conceptual por las razones que se explican a continuación. (8)

Los conceptos nunca son meramente descriptivos; también son programáticos y normativos. Por tanto, su uso tiene efectos específicos. Tampoco son estables; están asociados a una tradición en particular. Pero su uso nunca

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

posee una continuidad simple. Lo cierto es que "tradición" es una palabra que se mueve y no es lo mismo que el "paradigma" (kuhninano), aunque este último también está a riesgo de adquirir categoría de palabra cuando se utiliza con demasiada ligereza. La "tradición" nos habla de "la forma en la que siempre hemos hecho las cosas" como si fuera un valor. El "paradigma" explicita aquellas tesis y métodos que han adquirido una categoría axiomática, para poder utilizarlas sin someterlas constantemente a escrutinio. Esta rigidez es estratégica y reflexionada. Pero la "tradición" no cuestiona sus cimientos; por tanto, esos cimientos se vuelven dogmáticos. Las tradiciones cambian lentamente, los paradigmas de forma repentina; las tradiciones cambian sin que sus habitantes se den cuenta, los paradigmas a pesar de su resistencía. Entre ellos existe la misma diferencia que hay entre el cambio subliminal y la revolución.

Los conceptos tampoco son nunca simples. Sus múltiples aspectos pueden ser descubiertos, las ramificaciones, tradiciones e historias que convergen en su uso actual pueden ser evaluadas una a una. Los conceptos casi nunca se utilizan exactamente de la misma forma. Por tanto, es posible debatir sobre el modo en que se utilizan haciendo referencia a las tradiciones y escuelas de las que surgieron, lo que permite valorar la validez de sus connotaciones. Esto facilitaría enormemente el debate entre las disciplinas participantes. Los conceptos no son sólo herramientas. Plantean problemas subyacentes de instrumentalismo, realismo y nominalismo, así como la posibilidad de interacción entre el analista y el objeto. Precisamente porque viajan entre las palabras ordinarias y las teorías condensadas, los conceptos pueden provocar y facilitar la reflexión y el debate a todos los niveles metodológicos en las humanidades.



Viajes entre la ciencia y la cultura

Permitanme pues, trazar la primera ruta de nuestro viaje. El trabajo con conceptos en absoluto se limita al campo cultural. Aunque los conceptos funcionan de forma diferente en las ciencias naturales y en las humanidades, los viajes de los conceptos en las ciencias y entre ellas pueden resultar ilustrativos. En el prefacio de su libro D'une science à l'autre, dedicado a la movilidad interdisciplinar de los conceptos que viajan entre las ciencias, Isabelle Stengers demuestra para qué sirve examinar los conceptos viajeros. Stengers anuncia que su libro trata de explorar cómo las ciencias pueden evitar la Escila de una falsa pureza e imparcialidad, así como la Caribdis de la arbitrariedad y la falta de interés -su libro, continúa Stengers-, ofrece conceptos. No a modo de glosario, sino como problemas teóricos, acaloradamente debatidos y susceptibles tanto de ser malentendidos como de promover el avance de la ciencia. Los conceptos como temas de debate. En nuestra cultura, las ciencias se toman más en serio que las humanidades. Esto merece una cierta atención, ya que esa diferencia puede no estar escrita en piedra.

Las ciencias se toman en serio por lo menos en dos sentidos diferentes. El primero es de jure "por derecho", o "por ley": "científico" es aquello que obedece las leyes del procedimiento científico. Los conceptos ocupan un lugar clave en la evaluación de la "legalidad" de las ciencias. Los conceptos son legítimos siempre que eviten la categoría de "mera metáfora" o ideología y siempre que se rijan por las normas de la cientificidad, en términos de la demarcación de, y la aplicación a, un campo de objetos. A este respecto la epistemología es normativa.

Los estudios de humanidades convencionales funcionan de forma implícita con un apoyo consensuado a esta normatividad. Es necesario arrojar la luz

de las humanidades sobre esta normatividad, ya que esta normatividad tiene un problema de lógica temporal. La normatividad legalista declara con antelación qué es lo que requiere de una explicación y un análisis. En este sentido, encarna la figura retórica del *proteron hysteron*: que es literalmente *pre-postero*, situando primero lo que en realidad va después, en términos tanto de temporalidad como de causalidad. Esta figura enturbia la precisa relación entre tiempo y causalidad. Al desenmarañarlo de esta forma, este problema puede reenmarcarse de forma más productiva como un problema narratológico: su figura fundacional es la *analepsis*, la narración de lo que va después antes de lo que va primero. Como consecuencia, la causalidad se vuelve opaca, si es que no se suspende.

La segunda forma en que la ciencia se toma en serio es *de facto*, "de hecho", o "en realidad": aquí, por contraste, lo "científico" es lo que es reconocido como tal dentro del campo socio-cultural de la práctica científica. Un buen ejemplo práctico es la costumbre establecida de requerir referencias de otros colegas para solicitar una beca. Concebidas así, las normas sobre lo que resulta aceptable se mueven, son inestables, están elaboradas por los mismos actores cuyo estatus como científicos depende de cómo se juzgue lo que resulta científico. De nuevo, la narratología puede servir para aclarar el tema. El problema epistemológico es de una lógica narratológica diferente. Es principalmente actancial y no temporal. (9) El principal problema epistemológico es la fusión actancial, el doble papel de los actores sociales -los científicos en activo- como objetos y sujetos de la evaluación. Muchos otros problemas se derivan de éste.

A menudo las comunidades científicas tratan de anular los intereses que todos los actores o partes implicadas tienen en el resultado de la evaluación, dando prioridad a la epistemología normativa. Para hacerlo, deben anular los problemas inherentes a ésta, atribuyendo una especie de permanencia



atemporal a sus criterios, bajo la forma del universalismo. Pero precisamente es esta retórica del universalismo la que choca de pleno con todo lo que hemos aprendido de la historia de la ciencia, que sugiere que el argumento de jure, es, como dice la expresión "de hecho", un argumento de facto. Y es que el interés que participa en este proceso que se supone desinteresado se vuelve evidente, haciendo que el debate se desplace inevitablemente desde la verdad legítima a la verdad de hecho, desde la ley, al uso, desde la lógica temporal, a la actancial. El segundo problema epistemológico ~el actancial, basado en la ilusión de una validez universal de las normas- es pernicioso sólo en tanto en cuanto las normas, como la neutralidad y la imparcialidad, incluyendo el criterio por el que éstas se establecen, estén inscritas en piedra, o determinadas por el interés. (10)

Aquí es donde se demuestra el papel clave que los conceptos juegan en los debates metodológicos. Los conceptos sirven para demostrar que esta neutralidad es en realidad una estrategia retórica en lugar de una mera posibilidad teórica. De hecho, la falta de interés es tan letal para la investigación científica como para la investigación humanística o de cualquier otro tipo. Esto es algo que se vuelve particularmente evidente al reflexionar sobre la naturaleza y la efectividad de los conceptos, ya que, por encima de todo, el papel del concepto es el de enfocar el interés. Como escribe Stenger, la definición principal de los conceptos científicos es la de no dejarnos indiferentes, la de "implicarnos y obligarnos a tomar una postura". (11) Una vez que nos hemos librado de la ficción de la neutralidad, aún será necesario emitir ciertos juicios. El único campo de análisis que nos permite emitir juicios sobre los conceptos como claves de la cientificidad es el campo sociocultural de la práctica científica. La epistemología legal y normativa sólo se puede subordinar a esa práctica y como la historia de la ciencia demuestra sobradamente, sus normas cambian constantemente.

Para entender el papel de los conceptos en la práctica científica, cuya prioridad sobre la epistemología normativa acabamos de defender, deberemos examinar las siguientes características de los conceptos científicos. Según Stengers, los conceptos requieren una operación que implica la redefinición de las categorías y los significados, tanto en el campo fenomenológico como en el social. De facto, los conceptos organizan un grupo de fenómenos, definen qué preguntas relevantes que se les pueden plantear y determinan qué significados se pueden atribuir a las observaciones sobre estos fenómenos. De jure -y aguí me gustaría insistir en que la segunda parte de este problema se subordina a la primera- la adecuación de los conceptos debe ser otorgada y por tanto, reconocida. Un concepto debe reconocerse como adecuado. Esta adecuación no es "realista"; no se trata de una representación verdadera. En realidad, un concepto será adecuado en tanto en cuanto provogue la organización efectiva de los fenómenos, en lugar de ofrecer una mera proyección de las ideas y presuposiciones de sus defensores. (12) Por supuesto, la razón de ser del debate en la práctica científica es la de minimizar el riesgo de tomar esto último -la proyección- por lo primero -la producción. Por tanto, es inevitable que exista una cierta predominancia de la epistemología posicionada [standpoint epistemology]. (13) Entre los criterios que se suelen aplicar están, por ejemplo, el requisito de que el concepto proporcione un cierto sentido de "acceso auténtico a los fenómenos" (Stengers, p. 11), de que la nueva organización sea atractiva y que produzca información nueva y relevante. Obviamente, todos estos criterios son de una naturaleza relativamente subjetiva, determinados por el interés que genera el concepto y lo que éste produce. Así pues, por lo menos en parte y de forma provisional, provocan una postura de epistemología-posicionada.

Stengers dedica gran parte de su introducción a la noción de que los conceptos "nómadas" tienen la capacidad de "propagación", un término que utiliza para evitar asimilarlo a su elemento negativo "propaganda". (12)

La propagación de un concepto -que surge de un campo- a otro campo -que cambia su significado y cuyo dominio es a su vez alterado- constituye la característica principal de los conceptos. Esto puede ser tanto una ventaja como una desventaja o un peligro. Sólo a través de la constante re-evaluación de la capacidad de un concepto para organizar los fenómenos de una forma nueva y relevante es posible valorar si éste continúa siendo productivo. Esta re-organización puede ser mucho más visible en las ciencias naturales que en los campos culturales. Pero incluso si nos limitamos a un sólo artefacto cultural, la reorganización de sus fenómenos, aspectos y elementos, como las palabras, los motivos, los actores o los eventos, a través de los conceptos que se aplican sobre este artefacto, puede ser innovadora y servir para llegar a nuevas formas de comprensión que sean más importantes que el artefacto en sí. El concepto, a través de la reorganización que facilita, genera la producción de significado.

En este punto nos encontramos con que las ciencias naturales y las disciplinas culturales comparten una preocupación metodológica crucial. Stengers lo explica identificando dos significados de "propagación": la difusión, que diluye y finalmente acaba por neutralizar los fenómenos, como sucede con la propagación del calor; y la propagación epidémica, en la que cada nueva partícula se convierte en un agente generador de una propagación que no se debilita en el proceso. (p. 18) La "difusión" es el resultado de "aplicar" los conceptos a la ligera y de forma injustificada. En este caso, tal aplicación implica utilizar los conceptos como etiquetas que no explican ní especifican, sino simplemente nombran. Este tipo de etiquetado ocurre cuando un concepto se pone de moda, sin que se busque un nuevo significado que debiera acompañar esta reutilización del concepto. Por ejemplo, recuerdo claramente la repentina frecuencia de la palabra "siniestro" [unheimlich], y lo que es más preocupante, también un cierto abuso de la palabra "trauma".

Aquí digo "palabra" y no "concepto" porque en estos casos, la dilución despoja al concepto de su fuerza conceptualizadora: de su capacidad de distinguir y por tanto de hacer el objeto comprensible en su especificidad, es decir, de "teorizarlo", aumentando así el conocimiento, la comprensión y el entendimiento. Por ejemplo, "trauma" se utiliza con ligereza para referirse a todas las experiencias tristes, aunque de hecho, el concepto teoriza un efecto psíquico distintivo provocado por acontecimientos de una magnitud tan demoledora que el sujeto que se ve asaltado por ellos, precisamente es incapaz de procesarlos en tanto que experiencia. Por tanto, como concepto, "trauma" ofrece una teoría que el uso poco cuidadoso de la palabra suprime. (13)

La "propagación" en el sentido de contaminación -a pesar de sus connotaciones negativas e incluso del miedo que esta metáfora provocamantiene el significado del concepto con una precisión constante, de modo que en lugar de diluirlo, funciona como una antorcha potente y bien delimitada. Estas dos metáforas conceptuales que proporcionan las ciencias, "difusión" y "propagación", también sirven para aclarar el intricado problema de la aplicación de conceptos en las humanidades.

El último elemento que define a un concepto es la capacidad fundacional inherente a su descubrimiento. Esto permite describir los fenómenos y experimentar con ellos, lo que a su vez posibilita una intervención real, un nuevo concepto funda un objeto consistente en categorías claramente definidas. (p. 29) En las humanidades, la capacidad fundacional va acompañada de una nueva articulación, que implica nuevos énfasis y una nueva ordenación de los fenómenos dentro de los complejos objetos que constituyen el campo cultural. Haciendo una interpretación un tanto grandilocuente, podríamos decir que un buen concepto sirve para fundar una disciplina o campo científico. Por tanto, anticipando el examen especializado al que se dedicará este libro, se podría decir que la articulación del concepto de narratividad en las

humanidades y las ciencias sociales fundó la disciplina de la narratología. Se trata de una inter-disciplina, precisamente porque define un objeto, una modalidad discursiva, que se encuentra activa en muchos otros campos.

Los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas gracias a dos consecuencias de su capacidad para propagar, fundar y definir un campo de objetos: fusionando la epistemología y la práctica científica, capturan la cientificidad de la metodología que sostienen; (14) y en el sentido opuesto, consiguen "endurecer" la ciencia en cuestión, al determinar y restringir lo que cuenta como científico. Puede que aquellos que desesperan ante el tipo de situaciones pedagógicas que describo en la introducción, encuentre aquí algún consuelo, pero será un consuelo falso, dado que en esas situaciones, lo que hace falta es des-endurecer el concepto, desnaturalizar la auto-evidencia que cada grupo disciplinar ha adoptado irreflexivamente. Las discusiones de naturaleza interdisciplinar no conducen ni a una actitud de "todo vale", ni a una incapacidad de decisión o aporía. En lugar de ello, el endurecimiento y el des-endurecimiento se alternan y cambian.

No es de extrañar que en ocasiones las discusiones interdisciplinares se vuelvan provincianas y quisquillosas. La mejor forma de resolver esa situación es a través de la discusión explícita. Cada participante debe responder tanto a su propia comunidad disciplinar en su terruño, como a los "extranjeros" que visita, cuyo lenguaje aún no domina. Aunque un participante haya sido educado en un campo interdisciplinar, ese campo no cubrirá todo el terreno que cubren todos los demás campos implicados, cuyos miembros participan en la discusión. El tener que responder por partida doble es una situación ventajosa, aunque laboriosa.

En este punto, me gustaría insistir en que la protección de las mono-disciplinas, no es simplemente negativa. Siempre que esta protección mantenga sus fronteras permeables, incluso la consideraría imprescindible, tanto para las disciplinas individuales como para los esfuerzos de la interdisciplinaridad. Un cierto proteccionismo es útil contra la dilución, con la que la imprecisión universal amenaza con derrocar los mecanismos mediante los que el concepto sirve al análisis. Los viajes que narro en este libro deben considerarse en términos de "propagación", no de "difusión". Sin embargo, esta última, es la práctica más habitual y a menudo se presenta bajo el eslogan de la multidisciplinaridad. La metáfora del viaje puede ayudarnos a aclarar la diferencia entre la interdisciplinaridad y la *multi*disciplinaridad y a comprender por qué esta diferencia es tan importante.

Viaje entre disciplinas: el mirar y el lenguaje

Permítanme que ofrezca un ejemplo de una situación en la que la propagación de un concepto es potencialmente productiva pero también potencialmente diluyente. El ejemplo consiste en un grupo de conceptos cercanos: la "mirada", "focalización" e "iconicidad". Estos conceptos son diferentes pero guardan una cierta filiación. Con frecuencia se los aglutina, lo que resulta nefasto, o alternativamente, se los separa, lo que resulta empobrecedor. El siguiente reportaje describe los viajes que han realizado. En este diario de viaje, aportaré mi visión de lo que ha pasado con estos conceptos en el campo cultural y me desplazaré entre este desarrollo general y mí propio itinerario intelectual.

La "mirada" es un concepto clave de los estudios visuales, sobre el que me parece importante ser algo quisquillosa si se quiere evitar la imprecisión. Se utiliza con frecuencia en campos cuyos miembros participan de los estudios culturales. El análisis que ofrece Norman Bryson de la vida de este concepto,

en primer lugar en la historia del arte y posteriormente en estudios feministas y de género, demuestra sobradamente por qué se trata de un concepto sobre el que vale la pena reflexionar. (15) Bryson insiste acertadamente en que el feminismo ha tenido un impacto decisivo sobre los estudios visuales; los estudios de cine no estarían donde están hoy si no fuera por éste. A su vez, los estudios de cine, sobre todo entendidos en su forma más amplia, que incluye a la televisión y a los nuevos medios, son un área clave de los estudios culturales. El itinerario que Bryson traza está influido en gran medida por la centralidad del concepto de la mirada en todas las disciplinas participantes. Si además tomamos en consideración que, por lo menos en Estados Unidos, los estudios sobre cine surgieron de los departamentos de Literatura, el mapa de espacio-y-tiempo se vuelve realmente interesante.

El concepto de mirada posee toda una serie de historias diferentes. En ocasiones se utiliza como un equivalente del concepto de "la visión" para indicar la posición del sujeto que mira. Como tal, señala una posición, real o representada. También se utiliza en contraposición al "ver", como un modo de mirar colonizador, fijo y fijador, que cosifica, se apropia, desarma e incluso, posiblemente, viola. Su sentido lacaniano (Silverman 1996), es ciertamente diferente, o incluso opuesto, a su uso más habitual como el equivalente de la "visión" o de una versión de ésta. (16) Por decirlo de forma más sintetizada, la "mirada" lacaniana es el orden visual, (equivalente al orden simbólico, o a la parte visual de ese orden) en el que el sujeto está "atrapado". En este sentido, se trata de un concepto fundamental para entender los campos culturales, incluidos aquellos basados en el texto. (17) La "mirada" consiste en el mundo que mira (de vuelta) al sujeto.

En su uso más habitual -quizás situado entre la palabra y el concepto- la "mirada" es el "ver" que el sujeto lanza a otras personas y cosas. Fue el feminismo el que comenzó a examinar el impulso cosificador de la mirada,

sobre todo en los estudios de cine, donde el sentido específicamente lacaniano continúa siendo importante (Silverman, 1996). Recientemente los críticos culturales -incluidos los antropólogos- se han interesado por el uso de la fotografía en la investigación histórica y etnográfica. En un sentido más general, se han reconocido los efectos productores de sentido de la imagen, incluidos sus efectos textuales-retóricos. Desde luego, la "mirada" también es fundamental en este tipo de análisis. (18) La cosificación y la debilitante exotización de los "otros", desarrollan aún más el problema de la desigualdad de poder que este concepto ayuda a revelar. De hecho, los conceptos afiliados de el otro y la alteridad han sido sometidos a escrutinio por su complicidad con las fuerzas imperialistas que "poseen" la "mirada" en este material fotográfico y cinematográfico. Este concepto, que permite analizar material no-canónico, como las fotografías familiares, también ayuda a superar las fronteras entre la cultura de élite y la cultura en general. Entre todos estos usos, es necesario examinar el concepto en sí mismo. No se trata de reglamentarlo o de prescribir un uso purificado de éste, sino de valorar sus posibilidades y de delimitar o asociar los objetos a los que se les ha aplicado.

A medida que se ha desarrollado en la comunidad cultural, el concepto de la mirada ha demostrado hasta ahora su flexibilidad e inclinación hacia la crítica social. Pero también tiene una importancia más práctica para el problema de la metodología interdisciplinar. Aunque no es idéntico a él, el concepto de mirada mantiene una cierta filiación con el concepto de focalización de la teoría narrativa. Es justo de este punto de donde partió mi interés por él. Mis primeras obras trataban de afinar ese concepto. De hecho, aunque su origen es evidentemente visual, en la teoría narrativa el concepto de focalización se ha utilizado para superar la rigidez visual y la subsiguiente proliferación de metáforas visuales en conceptos como "perspectiva" y "punto de vista".

El concepto de focalización puede ayudar a aclarar un problema tan complejo como la relación entre el mirar y el lenguaje, entre la historia del arte y los estudios literarios, precisamente porque no se trata de un concepto idéntico al de la "mirada" o el "ver" (aunque posea una filiación confusa pero persistente con éstos). La pregunta habitual hacia estos tres conceptos es qué efecto tiene el ver de una figura representada (narrada o figurada), sobre la imaginación del lector o sobre el ver del espectador. Permítanme aclarar brevemente lo que está en juego en esta pregunta como prueba de que los conceptos pueden ganar en precisión y alcance gracias a sus viajes, y no a pesar de ellos, siempre que la multidisciplinaridad "difusora" se rinda a la interdisciplinaridad "propagadora". (19)

La "focalización" fue el objeto de mi primera pasión académica cuando me convertí en narratóloga en los años setenta. Retrospectivamente, mi interés por desarrollar un concepto más fructífero que reemplazara aquello que los críticos literarios llamaban "perspectiva" o "punto de vista", tenía sus raíces en mi convicción sobre la importancia cultural de la visión, incluso para las formas de arte más textuales. Pero la visión no debe entenderse sólo en el sentido técnico-visual. En un sentido algo metafórico pero indispensable de lo imaginario -parecido pero no idéntico a la imaginación— la visión suele implicar tanto el ver como el interpretar, incluyendo los que participan en la lectura literaria. Aunque esta es una razón para recomendar el verbo "leer" para el análisis de las imágenes visuales, también es una razón para no excluir lo visual del concepto de focalización. Aquí, el peligro de dilución debe sopesarse cuidadosamente en relación al empobrecimiento que podría causar un excesivo esencialismo conceptual.

El término "focalización" también ha ayudado a superar las limitaciones de las herramientas lingüísticas heredadas del estructuralismo. Éstas se basaban en la estructura de la oración y no me sirvieron para explicar qué es lo que

sucede entre los personajes en la narrativa y las figuras en la imagen, y los lectores de ambos. El énfasis en el contenido expresable y generalizable de la semántica estructuralista dificultaba mis intentos de entender cómo se expresaban dichos contenidos -qué efectos y qué objetivos tenían- a través de lo que se podrían llamar "redes de subjetividad". (20) La hipótesis que dice que los lectores *visualizan*, es decir, que crean imágenes a partir de los estímulos textuales, atraviesa la teoría semántica, la gramática y la retórica para poner de relieve la presencia y la importancia crucial de las *imágenes* en la lectura. (21) En cierta ocasión, cuando conseguí descifrar un antiguo problema de filología bíblica "simplemente" visualizando el texto, en lugar de descifrarlo, saboreé el enorme placer y la inmensa excitación que acompaña a los "descubrimientos". (22) Permítanme llamar al resultado provisional de esta primera fase de la dinámica del concepto-en-uso, la mirada-comofocalizador.

La segunda fase circula en la dirección opuesta. Pensemos en "Rembrandt", por ejemplo. El nombre representa un *texto*: "Rembrandt" como el cúmulo cultural de imágenes, des-atribuidas y re-atribuidas según el talante cultural sea expansivo o purificador. Asimismo, representa los discursos acerca de la figura real e imaginaria que este nombre indica. Las imágenes llamadas "Rembrandt" demuestran una indiferencia notable hacia la perspectiva lineal, pero también son fuertemente narrativas. Lo que es más, muchas de estas imágenes están repletas de problemas importantes desde la perspectiva de género -como el desnudo, escenas relacionadas con la violación y pinturas de historia basadas en mitos en los que se encuadran a mujeres. Por todas estas razones, la "focalización" se impone como un concepto operativo. Por otro lado, la "perspectiva" no nos traería más que problemas. Pero aunque la narratividad pueda funcionar con independencía del medio, la transferencia a los textos visuales de un concepto específico de la teoría narrativa -en este caso "focalización", que casi siempre se utiliza en el análisis de narrativas



verbales— requiere que valoremos su campo, su productividad y su potencial para "propagarse" frente al riesgo de que se "diluya". (23) Esta valoración es particularmente importante dada la doble ambigüedad que nos amenaza aquí. En primer lugar "focalización" es una inflexión narrativa de la imaginación, la interpretación y la percepción que *puede* consistir en "invocar una imagen" [imaging] visual, pero no necesariamente es así. Asimilar la "focalización" con la "mirada" sería volver al punto de partida, deshaciendo el trabajo de diferenciación entre dos modos diferentes de expresión semiótica. En segundo lugar, la proyección de la narratividad sobre las imágenes visuales constituye un movimiento analítico que posee un gran potencial, pero también es fuertemente específico. En pocas palabras: no todas las imágenes son narrativas, del mismo modo que no todos los actos narrativos de focalización son visuales. Sin embargo, las narrativas y las imágenes comparten la *visualización* como forma de recepción. Las diferencias y los elementos comunes entre ellas, son igualmente importantes.

El examen del concepto de focalización para su uso en el análisis de imágenes visuales era particularmente urgente en mi propia obra, ya que la extensión del ámbito del imaginario visual parece acarrear la huella de la misma palabra por la que se conoce el concepto. Se trataba del momento de la verdad: ¿era la focalización en la narratología "sólo una metáfora" que se había tomado prestada de lo visual? y si era así, ¿recuperaba su significado literal cuando se utilizaba en el análisis visual? Si esto último hubiera sido cierto, los viajes no le habrían aportando nada al viajero.

Para resumir de nuevo, precisamente a través de su movimiento el concepto de focalización nos permite articular el ver. Después de viajar, primero desde el campo visual a la narratología y posteriormente al análisis más específico de las imágenes visuales, la focalización, al llegar a su nuevo destino, al análisis visual, ha recibido un significado que no coincide ni con su antiguo

significado visual -enfocar con una lente- ni con su nuevo significado narratológico -la amalgama de percepción e interpretación que guía la atención a través de la narrativa. Ahora ya no sirve para indicar una localización de la mirada en el plano pictórico, ni para indicar al sujeto de ésta, ya sea como figura o como espectador. En lugar de ello, lo que se vuelve visible es el movimiento del ver. En este movimiento, el ver se encuentra con las limitaciones que impone la mirada, el orden visual. La mirada establece los límites de las posiciones respectivas de las figuras, la que ejerce una forma de ver cosificadora y colonizadora y la que se convierte en objeto desarmado de esa forma de ver. El verdadero objeto del análisis es la tensión entre el movimiento del focalizador y esas limitaciones. Es aquí donde los aspectos estructurales y formales del objeto adquieren significado, se vuelven dinámicos y culturalmente operativos a través del efecto temporal y cambiante de la cultura en la que se enmarcan.

Este es un ejemplo de un concepto que ha viajado desde una disciplina a otra y de vuelta a la primera. Este itinerario debe llamarse *inter*-disciplinar en este sentido específico. Llamarlo "trandisciplinar" sería presuponer la rigidez inmutable del concepto, que hubiera viajado sin transformarse; llamarlo "multidisciplinar" sería someter a ambos campos a una herramienta de análisis común. Ninguna de estas opciones sería viable. En lugar de ello, se requiere una negociación, transformación y re-valoración en cada uno de los pasos. Gracias a sus raíces narratológicas, el concepto de focalización importó una movilidad sobre el terreno visual que sirvió para complementar de forma productiva y útil, el potencial de visualización de la estructura que en la primera fase se había exportado desde lo visual hasta lo narrativo. (24)

Viaje entre concepto y objeto.

Todo esto suena terriblemente abstracto. De hecho, este trabajo sobre los

conceptos gemelos de la mirada y la focalización se debe por completo a estudios concretos sobre objetos específicos, llevados a cabo tanto por mí como por otros, estudios en los que los conceptos han viajado entre la teoría y los objetos sobre los que han sido arrojados. Para sacar algo más de jugo a este punto, sin llegar al tipo de concreción detallada que se ofrece en los siguientes capítulos, permitanme señalar un elemento particular del viaje del concepto de focalización que nos permitirá comprenderlo mejor. Se trata de su "viaje a través del tiempo", su recorrido a través de la historia no-lineal, que forma parte integral de la movilidad conceptual. En otras palabras, la historia del concepto tal y como la he vivido en los primeros años de mi vida académica. Una de las razones por las que la movilidad de los conceptos (sus viajes a través del espacio, el tiempo y las disciplinas) es importante, tiene que ver con los beneficios de entender las afiliaciones, herencias y recuerdos parciales que participan de su desarrollo y aplicación. Esto es algo que ya he sugerido a través del concepto de hibridación. Cuando desarrollaba el concepto de focalización, pero también más adelante, cuando estudiaba los problemas de la mirada, la relación con la lingüística se hizo necesaria. Los estudios literarios no pueden pasar sin ella. De hecho, una de las características del objeto de los estudios literarios es la de ser lingüístico.

En cierto momento, quien me proporcionó esta inspiración lingüística fue una figura marginal dentro del movimiento estructuralista, que jamás habló abiertamente sobre la visualidad: Emile Benveniste. A pesar de que los subsecuentes derroteros de la lingüística hicieran que algunas de sus primeras formulaciones quedaran "obsoletas", hay que reconocer la importancia de la obra de Benveniste para el problema específico de cómo organizar la superposición parcial de los conceptos. (25) Su teoría lingüística se presta a la exploración interdisciplinar en formas que promueven la creación de nuevos conceptos e ídeas. Esta disertación sobre la mirada y

la focalización, se beneficia de ideas inspiradas en Benveniste que complementan el enorme potencial analítico de ambos conceptos.

Comparado con Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Derrida y Deleuze, por evocar una serie de hombres sabios. Benveniste es probablemente el menos reconocido de todos esos "maestros del pensamiento" francés, que tuvieron una influencia tan perdurable durante el último cuarto del siglo veinte. Reconocer esta influencia es una cuestión de fuerza y consistencia intelectual. Su obra es imprescindible no sólo para entender lo que Lacan hizo con el legado de Freud, sino para apreciar la deconstrucción del logocentrismo (la predisposición hacia el contenido) de Derrida y para entender de qué sirven las definiciones de episteme y poder / saber de Foucault. (26) Su obra también es clave para comprender los avances de la filosofía analítica tal y como se han ido filtrando en el estudio de la literatura y las artes en el concepto de *performance*. Anticipándome al capítulo cinco, resumiré brevemente como el concepto popular de performatividad y el concepto más idiosincrásico de focalización confluyeron en otra especificación de la combinación mirada / ver.

Como es sabido, la referencia -que es tanto un nombre como un verbo- es secundaria a la deixis, la interacción "yo-tu" que constituye un tiovivo referencial. (27) Sin embargo, la influencia decisiva de Benveniste no se debe a uno de sus *conceptos*, sino a una de sus *ideas* básicas: la idea de que lo que constituye la esencia del lenguaje no es la referencia, sino la subjetividad, producida a través de un intercambio entre el "yo" y el "tu". Continuaré con el ejemplo de la sección previa utilizando el debate alrededor de la focalización, en el que yo misma he participado. Invoco este debate para demostrar las consecuencias de la primacía de la interacción "yo"/"tu" a la hora de teorizar a través de los conceptos. En el caso del concepto de focalización, yo he propuesto una forma de reconfigurarlo que

retrospectivamente me parece basada en la idea benvenistiana y que se aleja del uso que le dio Gérard Genette en 1972 (Eng. 1980).

La focalización es la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción. La importancia de este concepto para mí fue que en él encontré una herramienta que me permitía conectar el contenido -visual o narrativo, como las imágenes en movimiento- con la comunicación. Me permitió explicar el elemento del discurso que constituye al sujeto hacia el que me había conducido la teoría del lenguaje de Benveniste. Es un error asumir que el concepto de focalización que yo he defendido se puede entender como una amalgama del uso que hace Genette de este término y el mío propio, tal como se ha alegado a menudo en los estudios literarios; en realidad ambos son totalmente irreconciliables.

Esto es algo que ni yo misma sabía cuando comencé a escribir sobre el tema. En el momento en el que escribía una valoración crítica de sus diferencias y sus diferentes marcos metodológicos y políticos, fue cuando entendí por primera vez las formidables consecuencias de lo que habían parecido ser pequeñas modificaciones. En apariencia no eran más que puntualizaciones en los márgenes de un término, sólo un poco de jerga. Pero estas diferencias diminutas (en el sentido formal) estaban asociadas a problemas como la aceptación ciega de las estructuras de poder ideológicas frente al análisis crítico de éstas. Desde entonces, ha habido una disputa continuada sobre este punto, que resumiré a continuación. Para Genette, una narrativa puede estar desenfocada, es decir puede ser "neutral". Para mí, esto no es posible y fingir que lo es sólo sirve para mistificar el inevitable impulso ideológico del texto. Vale la pena tener en cuenta que esta diferencia, incluso dentro de un sólo texto literario, ya indica una diferencia disciplinar fundamental entre el interés literario de Genette y mi propio interés en el análisis cultural.

A la hora de distinguir entre los posibles focalizadores responsables de la descripción de Philéas Fogg en La vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne, la diferencia entre la "focalización cero" de Genette y mi insistencia sobre el "sujeto de la focalización" resulta estar relacionada con la posibilidad de superar la firme oposición sujeto /objeto. Esta diferencia reveló las obliteraciones de problemas políticos como la clase, dentro del análisis formal o estructural y facilitó su reinserción. Quizás lo más importante fuera que mi versión de la focalización creaba la posibilidad de analizar un texto, en lugar de parafrasearlo y categorizarlo a grandes rasgos. (28) Esto parece poca cosa, armar mucho ruido por un pequeño pasaje. Pero de hecho, esta idea fue totalmente contingente a la defensa de una noción performativa de la producción de significado en la subjetividad y a través de ella, una idea que Benveniste había iniciado sin jamás preocuparse por el concepto de performatividad. Esto no sólo decidió la interpretación del concepto de focalización que después desarrollaría, sino también la importancia dentro de ese concepto de lo que posteriormente entendería como marco.

En el capítulo cuarto hablaré del *marco* y demostraré su utilidad. Lo que nos ocupa aquí es que la forma en que la Benveniste ataca la prioridad de la referencia en favor de la deixis, tiene consecuencias que van más allá de su propia disciplina, alcanzando las esferas de la interacción social y la práctica cultural, los varios campos a los que se dedican las humanidades. Si la distribución de posiciones de sujetos entre la primera y la segunda persona (lingüísticas), constituye la base de la producción de significado, como yo y muchos otros creemos, no existirá ningún apoyo lingüístico para ninguna forma de desigualdad, supresión o predominancia de una cierta categoría de sujetos en la representación.

En contraposición a la oposición entre objeto / sujeto que promueve la referencia, Benveniste ataca con un solo gesto la autoridad individual y sus



varios modelos en los textos culturales. Para examinar las desigualdades y autoridades que sin duda estructuran estos textos, la base de esas posiciones y distribuciones no debe buscarse en el significado como producto de la referencia ni en la intención del autor. En lugar de ello, el significado es producido por las presiones del "yo" y del "tu", que continuamente cambian de lugar respecto a los significados que son capaces de generar. Estas presiones no parten de los sujetos -cuya posición lingüística los sitúa precisamente como *vacíos de significado*, al margen de la situación de la comunicación— sino que llegan a ellos y los *llenan* de significado. Este relleno les llega desde fuera, desde el marco cultural, cuya presión es lo que les permite interactuar en primera instancia.

Por tanto, la estrecha relación que existe entre la focalización y la mirada es importante precisamente debido a la ambigüedad de esta última -es decir, la diferencia entre la mirada lacaniana y el uso ordinario de la palabra, sinónimo del ver lacaniano- y no a pesar de ella. El concepto de mirada nos ayuda a valorar la carga ideológica de una posición-de-sujeto como focalizador. En la novela de Verne, Passerpartout, que es el que ve, es el focalizador. Passerpartout es un sirviente impresionado por su señor, Philéas Fogg, ya que es incapaz de liberarse de la presión de la estructura social, de la mirada; la descripción refleja justamente eso. Por tanto, este concepto nos ayuda a comprender cómo la estructura -la posición de sujeto de Philéas- revela una ideología -el confinamiento a una clase- sin hacer que el sujeto sea individualmente responsable de ésta.

Esta es también la forma en que la mirada-como-ver y la mirada lacaniana como parte visual del orden simbólico y cultural, pueden confluir. Mientras que la mirada lacaniana proporciona el marco que posibilita la producción de significado, el poseedor inestable del ver, el focalizador, se convierte ahora en "yo", ahora en "tu", y debe negociar su posición dentro de estos

confines. Por tanto, el sujeto de la semiosis vive en una situación dinámica que no está totalmente subordinada a la mirada, como ciertas interpretaciones algo paranoicas de Lacan proponen, pero tampoco es totalmente libre para dictaminar el significado como si fuera el amo de la referencia, una cualidad que con frecuencia se atribuye al sujeto. Esto me lleva al último aspecto del viaje de los conceptos en relación a los objetos: el hecho de que se trasladan constantemente entre la teoría y el análisis.

A través de mi trabajo sobre los conceptos de focalización, subjetivación y mirada, me di cuenta en primer lugar de que el análisis jamás puede consistir simplemente en la aplicación de un aparato teórico, tal como me habían enseñado. La teoría es tan móvil y susceptible al cambio, está tan enraizada en diferentes contextos históricos y culturales, como los objetos a los que se aplica. Esta es la razón por la que la teoría -cualquier teoría específica rodeada por el cinturón protector de la ausencia de duda y dotada por tanto, de categoría dogmática- no reúne los requisitos necesarios para servir como guía metodológica en la práctica analítica. Pero en segundo lugar, también me di cuenta de que la teoría es indispensable. A pesar de ello, en tercer lugar me percaté de que la teoría nunca trabaja en solitario; nunca está "suelta". Por tanto la pregunta clave para fundamentar un argumento a favor del análisis cultural es la siguiente: ¿no son la teoría y el análisis detallado los únicos campos de prueba de una actividad que implica tanto metodología como relevancia? Lo que intento proponer es que realizar un análisis detallado desde una perspectiva teórica hace que evitemos tanto las generalizaciones y el partidismo como la clasificación reduccionista en pos de una supuesta objetividad.

Un análisis detallado, informado por la teoría pero no sobredeterminado por ésta, en el que los conceptos constituyen el principal campo de pruebas, puede evitar estas enfermedades fatales, que afectan tanto a los estudios



culturales como a las disciplínas tradicionales. Parecería que cuestionar ciertos conceptos que a todas luces parecen ser correctos (o, al contrario, demasiado cuestionables para continuar utilizándolos sin más; revisándolos en lugar de rechazándolos) es una actividad de lo más responsable para un teórico. Curiosamente, aquellos conceptos que parecen soportar este escrutinio pueden ser más problemáticos que los demás. Hay algunos conceptos que damos por sentado, cuyo significado está tan generalizado que no aportan nada a la práctica analítica. Es en este punto donde interviene el análisis.

Las tres prioridades metodológicas sugeridas hasta ahora -procesos culturales por encima de objetos, intersubjetividad más que objetividad y conceptos por encima de teorías— confluyen en la actividad que he propuesto llamar "análisis cultural". Como teórica profesional, creo que en el campo del estudio de la cultura, la teoría tiene sentido sólo cuando se utiliza en estrecha interacción con los objetos de estudio a los que se refiere, es decir, cuando los objetos son considerados y tratados como "segundas personas". Es en este punto donde los problemas metodológicos planteados alrededor de los conceptos pueden ser arbitrados sobre una base que no es ni dogmática ni totalmente libre. Cuando ponemos a prueba los conceptos a través de un análisis cercano y detallado, pueden establecer una intersubjetividad muy necesaria, no sólo entre el analista y la audiencia, sino también entre el analista y el "objeto". Para hacer hincapié en este punto, sugiero reconfigurar y reconcebir los "estudios culturales" como "análisis cultural".

¿Qué tiene que ver el análisis con todo esto y qué papel juega aquí la teoría (en este caso lingüística)? Cualquier actividad académica vive a base de limitaciones, pero también requiere libertad para ser innovadora. La negociación entre éstas es delicada. La norma por la que yo me rijo, por la que hago que se guíen mis alumnos y que ha sido la limitación más productiva que he

teorizar, sino permitir además que el objeto "me responda". Generalizar sobre los objetos, o citarlos como ejemplos, los vuelve mudos. El análisis detallado -en el que ninguna cita podrá servir como ilustración sino que será siempre sometida a un profundo y detallado escrutinio, suspendiendo las certitudes-se resiste a la reducción. Aunque es evidente que los objetos no pueden hablar, se les puede tratar con suficiente respeto hacia ese silencio irreduciblemente complejo e improductivo, que sin embargo no constituye un misterio, como para permitirles que controlen el impulso de nuestra interpretación, desviándolo y complicándolo. Esto es aplicable a los objetos culturales en el sentido más amplío, no sólo a aquellos objetos que llamamos arte. Por tanto, los objetos que analizamos enriquecen tanto la interpretación como la teoría. Así pues, la teoría puede pasar de ser un rígido discurso maestro a convertirse en un objeto cultural vivo. (29) De esta forma podemos aprender de los objetos que constituyen nuestro campo de estudio. Y es por esta razón que los considero sujetos. (30)

La consecuencia lógica de este doble compromiso -con la perspectiva teórica y los conceptos por un lado y con la lectura detallada por el otro- es el cambio constante de los conceptos. Esta es otra forma en la que los conceptos viajan: no sólo entre disciplinas, lugares y tiempos, sino también dentro de su propia conceptualización. En este caso, viajan guiándose por los objetos que encuentran. Esta transformación interna puede demostrarse a través del concepto emergente de poética visual, que implica tanto una especificación de la focalización como una transformación, mediante un viaje interdisciplinar entre el análisis literario y el visual y entre el concepto y el objeto. El término "poética visual" no es un concepto, sino una estrategia en la que conceptos afiliados, como focalización, mirada y marco, confluyen para convertirse en algo más que un mero concepto: en el esqueleto de un teoría.



Viaje entre conceptos

Precisamente por esta razón, construir puentes entre las disciplinas tradicionales y el análisis cultural puede resultar muy útil. Permítanme tomar las *Recherches* de Proust como ejemplo indiscutido. Después de todo, en la era estructuralista fue el objeto central a través del cual se desarrolló la narratología. Fue el caso de Genette. Parecería justo comenzar este intento de trazar una poética visual a partir del legado que nos dejó el principal defensor de la corriente de la narratología estructuralista. (31)

Hay dos malentendidos acerca de esta "poética visual" que pueden hacer mucho daño tanto a la propia "poética visual" como al estudio de la cultura en general. En primer lugar, a pesar de las elevadas asociaciones que pueda evocar para algunos la palabra "poética", no existe ninguna conexión entre lo visual y el "arte culto", la pintura o ningún otro género visual reconocido. Tampoco existe ninguna conexión con el lenguaje como sistema de signos significativo. En segundo lugar, esta "poética" exige una discusión en el marco semiótico que vale la pena comenzar declarando que el término "icónico", que con tanta frecuencia se aplica a lo visual como resultado de otro malentendido, tampoco puede utilizarse para "leer" los objetos. Esto ayudará a aclarar la forma en que los conceptos viajan entre uno y otro. (32)

Del mismo modo que la focalización no puede ser simplemente proyectada desde la narrativa a las imágenes visuales, la iconicidad no puede ser equiparada con la visualidad. Sin embargo, la inconicidad siempre se cita en los estudios sobre la forma en la que el campo visual contribuye al literario, que parece ser su contrapunto sistémico. Desde luego, existen varios casos conocidos de iconocidad en la onomatopeya, en la poesía visual como la de Apollinaire y en novelas donde una página en blanco esconde un crimen (Le voyeur de Robbe-Grillet) o la duración inmensurable del sueño (L'après-midi

de Monsieur Andesmas de Duras). Pero el concepto no sirve de gran cosa a la hora de explicar la invasión, por parte de un sentido o medio -por ejemplo, la visión- del campo de otro, como el lenguaje. La motivación de la semiótica es precisamente la de ofrecer una perspectiva independiente del medio, la de no restringir los medios a sólo uno de sus componentes. La distribución de los conceptos peircianos entre los medios elimina su potencial crítico. Si la iconicidad fuera igual a lo visual y lo simbólico a lo literario, no habría nada en absoluto que se pudiera obtener de esa traducción. (33)

A mí, por el contrario, me interesa examinar hasta qué punto y de qué forma el *encuentro* de los sentidos con los conceptos puede tener lugar en las encrucijadas entre los medios -en este caso, en el lenguaje- y valorar la importancia de otros medios *en tanto* que otros. Es aquí donde el ejemplo de Proust, el favorito de muchos teóricos, viene a colación. Como campo de juego para esta investigación, el texto de Proust es casi demasiado bueno para ser verdad. Es rico en evocaciones visuales, pero no particularmente rico en iconos. Además, los iconos que contiene a menudo son auditivos en lugar de visuales. Pero está repleto de "tomas" visuales y de reflexiones sobre lo que significa mirar. Asimismo, aunque es una de las obras maestras del mundo de la literatura occidental, creo que esta obra utiliza ideas de la cultura popular para elaborar su poética. Finalmente, con su intricado juego de focalización, invoca la visión "de la calle", al tiempo que habla sobre el arte visual en términos irritantemente elitistas y no visuales.

De todos estos malentendidos, la equiparación de la iconicidad con la visualidad, posiblemente sea la más dañina. Al igual que muchos otros ejemplos canónicos de teoría literaria, el famoso pasaje en el que Peirce define las tres categorías de signos según su justificación– algo que se parece mucho al *código* pero no es idéntico a él, sino que es más amplio y menos rígido -ha sido excesivamente citado e insuficientemente leído. Sin embargo,

vale la pena reproducirlo para recordar que no existe ninguna filiación especial entre la iconicidad y la visualidad:

Un icono es un signo que poseería el carácter que lo hace significativo, aunque su objeto no haya existido, como la raya a lápiz que representa una línea geométrica. Un *índice* es un signo que perdería de inmediato el carácter que lo convierte en signo si su objeto fuera eliminado, pero que no perdería ese carácter si no hubieran interpretantes. Por ejemplo, un plato con un orificio de bala sería el signo de un disparo, ya que sin el disparo no habría ningún agujero; pero el agujero está ahí, haya o no alguien con suficiente juicio como para atribuirlo a un disparo. Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no existiera ningún intérprete. Sería un símbolo, cualquier elocución del lenguaje que significa lo que significa, sólo porque se entiende que tiene ese significado. (34)

En el caso del icono, es el propio signo el que posee la justificación y lejos de conducir al tipo de realismo en el que se apoya esa tendencia a equiparar el icono con la imagen, esta definición, al estar basada en la semejanza, estipula que el objeto -el significado, más que el referente- no necesita ser nada en absoluto ('aunque su objeto no posea una existencia').

Lo que define a la raya como icono es el hecho de que le damos un nombre diferente: línea. Por citar otro ejemplo: la firma es un icono porque es independiente, no le debe su estatus ontológico a nada externo a sí misma. Se trata de un signo efectivo porque permite *mentir*, tal como indica la famosa definición de Eco (1976: 10). Se trata de un ejemplo de índice ('un plato con un orificio de bala es el signo de un disparo, ya que sin el disparo, no habría ningún agujero'), esto es lo que hace que los abogados escudriñen la firma con lupa para establecer su semejaza visual con la firma "auténtica", la garantía de su origen esencial en el cuerpo de la persona que constituye su

significado. Según Peirce, no es necesaria ninguna interpretación para que exista un signo (aunque ésta sí es necesaria para que el signo funcione como signo).

¿Está la iconicidad asociada a la semejanza, la analogía y la conformidad? Peirce no nos lo dice. Pero ciertamente se trata de un signo que sí posee cierta cualidad de su significado. En el caso del significado visual, esto puede llevar a la semejanza si, y sólo si, esta cualidad es predominantemente visual, aunque el signo en su conjunto no lo sea. (35) El ejemplo que proporciona Peirce no es ni más ni menos visual que el ejemplo que da de un índice. Pero sin la existencia del objeto, no tendríamos más medida que una supuesta semejanza -una semejanza que no es ni ontológica ni total y que no descarta la diferencia.

El elemento más importante en la definición del icono es su negatividad, ya que suspende la ontología del objeto. El "icono" es construido o concebido por el lector, el descifrador de signos que cada uno de nosotros es en su capacidad como homo semioticus. En otras palabras, lo que hace que la noción de iconicidad sea importante para la lectura no es el hecho de que nos conduzca a un modelo "real" preestablecido, sino el hecho de que produce una ficción. Esto es algo que consigue subjetivando el objeto icónicamente significado, a la manera de Benveniste, y enmarcándolo culturalmente, a la manera de los estudios culturales. Sería imposible hacer que una "raya" significara nada, si no viviéramos en un ambiente cultural en el que circulan la geometría y la caligrafía basadas en la línea. (36)

Por tanto, la segunda característica importante del icono así concebido es que sólo puede aparecer a partir de una simbolidad subyacente. El lápiz va dejando una "raya" como una huella, a medida que es guiado por la mano que lo proyecta. La superposición de las categorías es inherente a sus

definiciones. En este sentido, los conceptos básicos de Peirce pueden ser útiles para el análisis de la visualidad literaria, de la poética visual, pero sólo si los reinterpretamos a través de la subjetivación del discurso de Benveniste.

Permítanme ahora llegar a una conclusión provisional, que afecta el estatus de los conceptos en el análisis cultural. Creo que es mejor pensar sobre la poética visual, sin tomar las definiciones y las limitaciones como punto de partida. Pero para evitar enfrentarme de pleno a los que se dedican a las varias disciplinas de las humanidades, permítanme añadir que esta poética funciona mejor cuando su punto de partida primario -pero no su resultado-es la frontera innegable que separa las elocuciones visuales de las lingüísticas. Los intentos de producir textos inter-mediáticos dan fe de ello y la existencia de textos esencialmente multimediáticos -como el cine o el vídeo- no lo contradicen en absoluto. Además, aunque no se puede negar el aspecto visual de la textualidad en general -el aspecto visual de la lectura- la textualidad no puede aprehenderse de un vistazo. Un vistazo tampoco es una manera auto-evidente de aprehender la imagen.

El ver sigue siendo lo que nos permite distinguir entre objetos principalmente espaciales y principalmente temporales, aunque ninguna de estas dimensiones puede existir sin la otra. Sin embargo, la diferencia entre ellos no es ontológica. Sólo tiene sentido activar el ver en el uso de los objetos. Una novela que no sea leída sigue siendo un objeto mudo; una imagen que no sea leída sigue siendo un objeto igualmente mudo. Para volverse semióticamente activas, ambas requieren tiempo y subjetividad. Por tanto, la mejor manera de afrontar la cuestión de lo visual dentro de lo literario -de la poética visual- no es a través de la definición y la delimitación, de un modo de clasificación que convierta la diferencia en oposición y el aire de familia en polarización jerárquica. La cuestión no es si los textos literarios pueden tener una dimensión visual, sino cómo lo visual se escribe a sí mismo y de qué forma un escritor

o escritora literaria puede utilizar lo visual en su proyecto artístico. Un análisis que invoque los conceptos semióticos no para definir, sino para superar definiciones constreñidoras, y que siga el entretejido de los tres modos de producción de significado que jamás son "puros", puede contribuir a que entendamos mejor una poética que a pesar de ser irreduciblemente lingüística no puede reducirse a una estructura lingüística.

Viaje dentro del aula

En concordancia con lo que acabo de exponer, evitaré definir mis tres conceptos viajeros y dejaré que cada lector o lectora vea lo que puede hacer con la mirada, la focalización y la iconicidad, juntas o por separado. Permítanme detenerme un momento para recapitular un poco. ¿Cómo se podría plantear una clase o un seminario dedicado a la cuestión de la que trata este capítulo: qué es un concepto y qué es capaz de hacer? Aunque temo dar la impresión de que esta guía trata de ser prescriptiva en lugar de descriptiva o sugestiva de una actividad pedagógica, correré el riesgo de finalizar este capítulo con una sugerencia para la enseñanza. Insisto en que la naturaleza de esta sugerencia es la de abrir, en lugar de cerrar, posibilidades sobre lo que podría ser una clase. Digamos que la primera parte de esta clase fuera la discusión que se ha presentado hasta ahora. La mayoría de la disertación trataría sobre los tres conceptos afiliados, pero diferentes, situados en la frontera del territorio de lo visual. Las consideraciones que aparecieron al principio de este capítulo serían utilizadas cuando fueran necesarias.

La segunda mitad de la sesión consistiría en dar un paso atrás y considerar qué son los conceptos y qué es lo que hacen, casi del mismo modo que una clase sobre una teoría en particular acabaría considerando la teoría en general. Por tanto, empezaría con una confrontación. Después de viajar por la ruta

trazada hasta ahora, el conjunto de conceptos que forman la visualidad, la imagen, la mirada, la focalización y la iconicidad, podrían contrastarse con el primer capítulo de ¿Qué es la filosofía? de Deleuze y Guattari. De este texto sacaría los siguientes "comienzos" o sugerencias, sobre cómo pensar los conceptos.

Los conceptos

- están firmados y fechados (por tanto, tienen una historia)
- son palabras (arcaísmos, neologismos, se implican en ejercicios etimológicos casi dementes, esbozan un "gusto" filosófico)
- son sintácticos (de un lenguaje dentro del lenguaje)
- están cambiando constantemente
- no son dados, sino creados.

Estas características estarían asociadas a los problemas de lo visual que ya hemos discutido.

Volviendo a las sugerencias de Deleuze y Guattari, parecería ser necesaria una segunda ronda de confrontaciones. Aquí, las cuestiones generales no servirían tanto para caracterizar los conceptos como para reevaluar lo que les hemos estado haciendo y haciendo con ellos. Deleuze y Guattari dicen que los conceptos simples no existen. Esto sirve para explicar la multiplicidad de sus aspectos y posibles usos. El sentido que tienen esos aspectos y usos sigue siendo el de articular, cortar y atravesar el entendimiento de un objeto en tanto que proceso cultural. En este sentido, un concepto-en-uso es como un intercambio entre primera y segunda persona. Asimismo, los conceptos están conectados a los problemas; de otro modo carecen de sentido. Utilizar los conceptos sólo para caracterizar o etiquetar un objeto significa retrotraerse a la primitiva actividad de la tipología, que tiene un sentido limitado además de limitante.

Por otro lado, los conceptos que utilizamos aquí, como todos los demás, están siempre en proceso de devenir, un proceso que implica desarrollar relaciones con otros conceptos situados en el mismo plano (esta podría ser una buena oportunidad para explicar el principio estructuralista de la homogeneidad de los planos). (37) Cada concepto se relaciona con otros conceptos, por tanto, el examen de lo visual acaba en un conjunto de conceptos. Sin embargo, sus componentes son inseparables dentro del concepto en sí. Como resultado, un concepto se puede ver como un punto de coincidencia, una condensación o acumulación de sus propios componentes. Por tanto, un concepto es tan absoluto (ontológicamente) como relativo (pedagógicamente). Y aunque sea sintáctico, según Deleuze y Guattari un concepto no es discursivo, ya que no vincula proposiciones. Esta precisamente puede ser la razón por la que los conceptos mantienen la flexibilidad que una teoría completa, elaborada discursivamente, tiene que perder. Para comprender en qué ha consistido nuestro itinerario hasta ahora, invocaría la afirmación de los filósofos de que los conceptos son centros de vibraciones, cada uno de ellos por sí mismo y en relación a los demás; los conceptos resuenan en lugar de ser coherentes.

Sin embargo, al final de la sesión puede que el júbilo generalizado sobre la flexibilidad de la actividad académica necesite que se le recete una cierta cautela. De nuevo, el texto de Deleuze y Guattari nos sería útil. En una formulación aproximada, cuya utilidad va en paralelo a la facilidad con que la reconoce el sentido común, los autores caracterizan las tendencias disciplinares escribiendo que a partir de los discursos o las frases, la filosofía extrae conceptos, la ciencia prospectos y el arte perceptos y afectos. Como el título de su libro ya había adelantado, esto atribuye a la filosofía la tarea y el privilegio de imaginar y diseñar los conceptos. De hecho, Deleuze y Guattari comienzan (p. 2) declarando que la "filosofía es el arte de formar, inventar y fabricar conceptos".



El lenguaje que utilizan para caracterizar los tres campos disciplinares puede ser algo problemático, dadas las connotaciones positivistas de la palabra "extraer" y la división del trabajo bastante rígida que implica. Pero de lo que se trata es de que la especialización se presenta implícitamente como colaboración. Este elemento colaborativo es lo que impide que la especialización sea rechazada, como sucede tan a menudo. Por tanto, considero que esta formulación de lo "que es la filosofía", puede aplicarse a la totalidad de las humanidades. Lo que se describe aquí como "ciencia", también podría entenderse como las motivaciones a largo plazo del trabajo académico. Y el "arte" se puede reconfigurar como "actividad". De esta forma de reescribir su sugerente frase, puede surgir un atractivo programa para las humanidades. Con este programa en mente acabaré este capítulo con un recuento de las consecuencias teóricas de cada uno de los conceptos que se discuten en este libro. Los siguientes capítulos se esfuerzan por trazar una versión totalmente parcial y personal, pero concreta, de este programa.

Deleuze y Guattari demuestran gran debilidad por las metáforas, cuyo potencial "imaginativo" explotan constantemente. Esta debilidad resulta atractiva para este libro, cuyo objetivo es presentar la enseñanza como una actividad creativa. La explotaré tanto como pueda, sobre todo poniendo un gran énfasis en la metáfora y la imagen a tantos niveles como sea posible. Tras examinar el concepto mismo de metáfora en términos de la imagen en el capítulo segundo, lo pongo en práctica, estableciendo en el capítulo tercero, una relación metafórica entre la actividad cultural y la teoría/análisis, una relación que a su vez se ve invertida en el capítulo cuarto. En el capítulo quinto, practico la metáfora desenredando dos conceptos afiliados y a menudo confundidos -"performatividad" y "performance"— para pasar de nuevo a confundirlos voluntariamente en una concepción integradora de la metáfora. De este modo, me refiero a la metáfora como integradora, como capaz de producir un mapa de carretera o un rizoma, un paisaje o un

escenario, a diferencia de la concepción monista que considera esta figura un simple vehículo. Se trata de una concepción de la metáfora como imagen, que como argumenta el segundo capítulo, puede representar una concepción del lenguaje, de la traducción y de la historia.

El potencial productivo de los conceptos como imaginativos y como metáforas que crean imágenes y, se desarrolla más profundamente en los tres siguientes capítulos. En ellos, la naturaleza teatral del trabajo académico se vuelve cada vez más evidente. Los cimientos de esta particular imagen se sientan en el capítulo tres, mediante el concepto de mise-en-scène, que tomo prestado, precisamente, del teatro. Esta tendencia a pensar teatralmente converge con la resistencia post-estructuralista y postmoderna a las ilusiones de lo "natural", lo "verdadero" y lo "auténtico", que se han acumulado en la academia convencional, dominada por ese concepto clave del engaño: la "objetividad". Pero la alternativa al engaño no es abandonar cualquier "rigor" (una palabra detestable que utilizo un poco a la manera en la que "bruja" se utilizaba en el primer feminismo y "maricón" en el pensamiento gay) metodológico. En este sentido, la obra de arte que será mi interlocutor en el capítulo quinto es teatral. Forzando algo más la metáfora teatral para llevarla al campo de los objetos, el capítulo sexto, sobre la "tradición", trata acerca de una tradición específica, de una naturaleza profundamente teatral, que sin embargo, no puede desenredarse de la "vida real".

La teatralidad también será mi herramienta para desestabilizar la primacía dogmática de la "intención" en las disciplinas culturales. A pesar de Barthes y Foucault, que tan meritoriamente trataron de desafiar la autoridad del-a "autor"-idad, la investigación en las disciplinas culturales sigue considerando la intención autorial como el único control al que se puede someter una interpretación desenfrenada. Prescindir de ese ancla, dejaría a la interpretación a la deriva, despojándola de cualquier estándar. Después de haberme

enfrentado durante mucho tiempo a esta noción, que considero equivocada y dañina, ahora presento mi argumento en el capítulo siete, representando el debate que siempre me hubiera gustado tener. Pero quizás, dada la naturaleza teatral del debate académico, no ocupo la posición por la que abogo. En lugar de ello, propongo que se permita que el concepto de intención –con su larga historia, que lo hace casi catacrético -permanezca en el escenario mientras la tradición y el anti-intencionalismo continúan su combate.

Finalmente, la metáfora teatral regresa en el último capítulo, cuando me tomo en serio, literal y concretamente, la metáfora personificadora que nuestros filósofos invocan como la figura de la filosofía misma. En este punto, mi seminario de introducción casi llega a preguntarse hacia donde nos pueden llevar todos estos viajes, qué posición podría todavía ocupar un estudiante de análisis cultural que defienda las muchas ambigüedades e incertidumbres que yo promuevo. Quizás sea el momento de decidir quiénes son esos estudiantes, y qué es un (futuro) maestro. Deleuze y Guattari, invocan una persona conceptual (personnage conceptuel) de la filosofía griega: el maestro. Frente a esa tradición, yo concluyo con una figura del maestro que es tanto un tradicionalista como un gesto teatral.

En la filosofía, esta figura suele ser el amante. En su libro What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge, Lorraine Code toma esta tradición y le da la vuelta. Para Code, la metáfora-concepto que mejor personifica su ideal es el amigo, no el amante. Además, la persona conceptual del amigo -el modelo de la amistad- no encaja en la definición de la filosofía, sino en la del conocimiento. Esta definición necesariamente toma el conocimiento como algo provisional. Si la autoridad del autor/artista, además de la del maestro, no está fijada, el lugar que ésta deja vacante puede ser ocupado por la teoría. Hace mucho tiempo, Paul de Man definió la teoría como "una reflexión controlada sobre la formación del método" (p. 4). Por

tanto, el maestro ya no tiene la autoridad para imponer el método; su tarea es sólo la de facilitar una reflexión continuada e interactiva. El conocimiento consiste en saber que la reflexión no se puede terminar. Además, para usar la frase de Shoshana Felman, el conocimiento no es aprender acerca de, sino aprender de. El conocimiento no es una sustancia o un contenido que se encuentra "ahí fuera" esperando a ser apropiada, sino que como indica el "cómo" del subtitulo de este libro, afecta a ese aprendizaje desde la práctica del análisis cultural interdisciplinar.

Dentro del marco de este libro y de la descripción que hace Felman de la enseñanza como la facilitación de la condición del conocimiento, el cambio, aparentemente pequeño, que Code establece desde el amante al amigo constituye, por lo menos provisionalmente, una forma de escapar del desencuentro entre la filosofía y las humanidades. La amistad es el paradigma de la producción de conocimiento, la tarea tradicional de las humanidades, pero se trata de la producción como un proceso interminable, no como el prefacio a un producto. Code enumera las siguientes características de la amistad, en contraposición a la pasión del amante, como analogías de la producción de conocimiento:

- -este conocimiento no se consigue de una sola vez, sino que se va desarrollando.
- -está abierto a la interpretación a varios niveles.
- -admite diferentes grados.
- -cambia
- -en el proceso de construcción del conocimiento las posiciones del sujeto y del objeto son reversibles.
- -se trata de un proceso continuado pero nunca logrado
- -el carácter de más o menos de este conocimiento afirma la necesidad de reservar y revisar los juicios. (1991: 37-38)

Esta lista ayuda a distinguir entre la filosofía en el sentido más restringido de la palabra, como una disciplina o interdisciplina potencial, y las humanidades como un campo más general, organizado "rizomáticamente" según una actividad interdisciplinar dinámica.

La filosofía crea, analiza y ofrece conceptos. El análisis, al perseguir su objetivo -que es el de articular la "mejor" manera (¿la más efectiva, fiable, útil?) de "hacer", de llevar a cabo, la búsqueda del conocimiento, pone estos conceptos en contacto con los objetos potenciales que deseamos lfegar a conocer. Las disciplinas los "utilizan", los "aplican" y los movilizan, haciéndolos interactuar con un objeto, en busca de un conocimiento especializado. Pero en el mejor de los casos, esta división del trabajo no implica una división rígida de la gente o los grupos de gente por disciplinas o departamentos. Tal división despoja a todos los participantes de una clave de la auténtica actividad del análisis cultural: una sensitividad hacia la naturaleza provisional de los conceptos. Sin afirmar saberlo todo, cada participante aprende a moverse, a viajar entre estas áreas de actividad. En nuestro viaje por este libro, negociaremos constantemente estas diferencias. Seleccionaremos una ruta y pondremos otras entre paréntesis sin eliminar ninguna. Esto constituye la base del trabajo interdisciplinar.

[Traducción: Yaiza Hernández]

Notas

- Esta definición y todas las que le siguen al principio de cada capítulo son fragmentos de las definiciones que aparecen en el Longman Dictionary of the English Language (1991)
- 2. Young (1991), comienza con este argumento. Recientemente, Spivak (1999) ha ofrecido una crítica en profundidad. Un breve recuento aparece en Ashcroft et al (1998: 118-121).
- 3. La historia y la tradición, mis continuos interlocutores en el tipo de obra sobre el que trata este libro, son el tema de la reflexión de mi anterior libro (1999ª) y del capítulo sexto del presente volumen.
- 4. Véase Goggin y Neef (2000) respecto a estos aspectos del concepto-palabra "texto".
- 5. Pero este último término no será tratado aquí. El estudio del concepto de cultura requeriría un libro completo por lo menos. Hartman (1997) y Spívak (1999), son sólo dos ejemplos recientes de tales libros.
- 6. Sobre la práctica del análisis cultural, véase Bal (ed.) (1999).
- 7. Ciertas publicaciones como las famosos *Keywords* ["Palabras clave"] de Raymond Williams y más recientemente la versión renovada de ese libro que ha ofrecido Martin Jay *Keywords of Our Time* ["Palabras clave de nuestro tiempo"], dan fe del vínculo entre una mayor conciencia conceptual y la proliferación de la interdisciplinaridad que emerge de la perspectiva de los estudios culturales. Otra interesante pista que evidencia la necesidad de esta "guía de viaje", es el éxito del libro editado por Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (1995). Este libro, diseñado explícitamente para los estudios literarios, incluye una definición de performance que parece tomar tan por sentada cierta definición de este concepto -la que dio lugar a la actividad llamada "arte de performance"— que se convierte en el único significado que se plantea, casi del mismo modo que cada uno de mis estudiantes fícticios acarrea con él su propia noción auto-evidente de "sujeto".
- 8. Estas razones son la contrapartida del primer párrafo de este capítulo.
- 9. El concepto narratológico "actancia!" se refiere a posiciones dentro de una estructura de papeles fija que pueden ser cubiertas por diferentes "actores". Véase *Narratology* (1997b: 196-206). Este concepto fue la elaboración estructuralista, por parte del lingüista francés A. J. Greimas, de un modelo diseñado por el folklorista ruso V. Propp en la década de 1930. (1996).
- 10. Aquí dejo intencionalmente en el aire la ambigüedad de "interés". A menudo, el dinero es un problema (secundario) en la dinámica académica. No sólo se trata de las

becas, sino también los terremotos financieros que causan las dis- y re- atribuciones de las pinturas de los grandes maestros y las repercusiones económicas algo menos evidentes que causa la atención crítica que se presta a una letanía constante de artistas que de forma algo arbitraria se incluyen en el canon, junto con sus equivalentes anónimos

- 11. Véase Alcoff and Potter (1993) para obtener una revisión de varias epistemologías, incluyendo una crítica de la epistemología posicionada.
- 12. Me desagrada la moda actual por romantizar el término nomadismo, ya que trivializa la situación de aquellos que no tienen casa y la existencía del expatriado. Por tanto, prefiero utilizar la metáfora del "viaje"; con la que gano el sentido de algo hecho voluntariamente, pero pierdo el sentido de un hábitat (móvil).
- 13. Véase Van der Hart y Van de Kolk en Caruth (ed.) (1995) y Van Alphen (1997), para un comentario teórico del trauma.
- 14. La palabra "captura", aunque no su significado, viene de Stengers (30).
- 15. Véase la introducción de Bryson a Looking in: The Art of Viewing. De hecho, este texto fue una de las razones por las que me di cuenta de la importancia de los conceptos. Algunos de los pensamientos de este capitulo son el producto de desarrollar mis ideas en las notas que cierran ese libro. Silverman (1996) ofrece un comentario excelente, de hecho, indispensable, sobre la "mirada" en la teoría lacaniana.
- 16. Véase Bryson (1983), para entender la diferencia entre la "mirada" y el "vistazo", como dos versiones del ver. Pequeñas modificaciones aparecen en Bal (1991ª).
- 17. El análisis de los escritos de Charlotte Delbo de Ernst van Alphen se titula, sugerentemente "Atrapada por las Imágenes" (en imprenta).
- 18. Véase, por ejemplo, Hirsch (1997, 1999).
- 19. Vergonzosamente, en este caso, tengo que referirme a mi propia historia académica.
- 20. Para profundizar sobre las redes de subjetividad, he de referirme a mi libro *On Story-Telling* (1991b).
- 21. Un texto clave sigue siendo el capítulo inicial "What is an Image", de *Iconology* de W. J. T. Mitchell (1995). La palabra "visualizar" [envision], da lugar a un concepto tentativo en Schwenger (1999).
- 22. Esto sucedió varias veces durante mi trabajo sobre el *Libro de los Jueces* (Bal 1988ª).
- 23. De nuevo, debo referir al lector a mi libro sobre el tema (1991ª, capítulo 4).

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

- 24. Ni siquiera tuve que apoyarme en conceptos tan notablemente imprecisos y engañosos como espectador implicado, por analogía con un autor implicado que permanece tenazmente problemático.
- 25. Pongo "obsoletas" entre comillas relativizadoras, porque se trata de una noción extremadamente problemática. Apoyándose en la moda y en el juicio de lo "pasado de moda"; esta noción no da cuenta de lo que sigue siendo vital en esta idea compleja. Algunos de sus elementos han resultado ser insostenibles, pero no todos.
- 26. Véase el capítulo de Spivak "More on Power/Knowledge" en 1993b, sobre este concepto, que subyace en mi interés por la intersubjetividad más allá de una metodología formalista a lo Popper.
- 27. Los escritos de Benveniste son totalmente claros e iluminadores. En inglés se han reunido en Benveniste, 1971. Kaja Silverman es una de las pocas estudiosas que ha tomado en serio el legado de Benveniste. Véase su Subject of Semiotics (1983) y mi reseña de este libro, reimpresa en On Meaning-Making (1994a).
- 28. Curiosamente, esta última diferencia también define la diferencia entre el análisis literario y la tipología, quizás se trate de una analogía útil de la diferencia entre el análisis cultural y los estudios culturales. Genette respondió a mis sugerencias (1983) en una forma que encontré muy poco provechosa. Este debate aparece en Bal (1991b).
- 29. Esto se ha convertido ya en una consecuencia bien conocida del cuestionamiento de la "esencia" artística por parte de la deconstrucción. Sin embargo, tal como George Steiner ha demostrado, en absoluto se acepta de forma generalizada. Véase Korsten (1998) que ofrece un análisis crítico de la postura de Steiner. Sobre el estatus de la teoría como texto cultural, véase Culler (1994).
- 30. Como he escrito en varias ocasiones -quizás de forma más explícita en la introducción a *Reading "Rembrandt"* aquel que hace un objeto no puede hablar en su nombre. Las intenciones del autor, aún si fueran accesibles, no ofrecen una ruta directa al significado. Sabiendo lo que sabemos sobre el inconsciente, incluso un artista despierto, intelectual y locuaz, sería incapaz de conocer completamente sus intenciones. Pero el autor, o el analista que afirma hablar en nombre del autor, tampoco pueden hablar en nombre del objeto en ese otro sentido asociado sobre todo con la tradición antropológica. El objeto es el "otro" del sujeto y esta alteridad es irreducible. Por supuesto, en este sentido el analista tampoco puede representar el objeto adecuadamente: no podrá hablar de él, ni habíar en su nombre. Véase el capítulo siete donde esta postura se desarrolla.
- 31. Genette (1972) propone el concepto de focalización, que adoptó de Henry James, a través de un análisis detallado de Proust. Pero ni Genette, ni James, desarrollaron las consecuencias de ese concepto en un encuentro entre la literatura y las imágenes visuales. Sin embargo, teniendo a Proust como su caso de estudio, Genette tendría que haberlo hecho mejor.

- 32. Incluso ente los semioticistas declarados, el uso de "icónico" para referirse a "visual", está muy extendido. Véase, por ejemplo, Louis Marin quien a pesar de ser muy lúcido, está patentemente confuso respecto a la iconicidad (1983) y en ocasiones defrauda por ello (1988). Su volumen póstumo (1993) se enfoca menos en el torpe intento de equiparar el ver con los actos de habla y como resultado profundiza mucho más en el discurso visual.
- 33. En el capítulo 2, la traducción se movilizará de otra manera.
- 34. Peirce, en Innis (1984: 9-10, las cursivas están en el original).
- 35. Véase la oportuna crítica que hace Eco de los signos motivados -icono e índice-(1976), que define la semejanza en términos más ontológicos de lo que yo creo que puede atribuírsele a Peirce.
- 36. Véase Neef (2000) que ofrece un recuento teorizante de este aspecto de la iconicidad.
- 37. El libro de Jonathan Culler sobre Saussure (1986) es uno de los mejores intentos de explicar el estructuralismo a través de un caso de estudio concreto, en este caso, la teoría del lenguaje de Saussure.

Referencias

Alpers, Svetlana (1983) The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bal, Mieke (2001) Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Baxandall, Michael (1972) Painting and Experience in Fifteenth-century Italy. Oxford: Oxford University Press.

Bennett, Tony (1987) 'Really Useless Knowledge: A Political Critique of Aesthetics', Literature and History 13: 38–57.

Braudel, Fernand (1966[1949]) The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, Vol. 1, trans. Siân Reynolds, 2nd edn. New York: Harper & Row.

Bryson, Norman, Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (1994) Visual Culture: Images and Interpretations. Hanover, CT: Wesleyan University Press.

Carrier, David (1987) Artwriting. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Mieke Bal Conceptos viajeros en las humandidades

Chakrabarty, Dipesh (2000) Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Chatterjee, Partha (1993) Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cheetham, Mark A. (2001) Kant, Art and Art History: Moments of Discipline. Cambridge: Cambridge University Press.

Cheetham, Mark A., Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (1998) The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

Didi-Huberman, Georges (2000) Devant le temps: histoire de l'art et anachronisms des images. Paris: Editions de Minuit.

Foster, Hal (2004) 'Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space', journal of visual culture 3(3): 320–35.

Hadjinicolau, Nicos (2004) 'Interdisciplinarity Without Disciplines', paper presented at the International Congress of the History of Art, Montreal, 26 August.

Heidegger, Martin (1971) 'The Origin of a Work of Art', in Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, pp. 17–78. New York: Harper & Row.

Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (2002) Art History, Aesthetics, Visual Studies. New Haven, CT: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale University Press.

Horkheimer, Max (1972[1968]) Critical Theory: Selected Essays, trans. Matthew O'Connell. New York: Continuum.

Latour, Bruno (2004) Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Preziosi, Donald (ed.) (1998) The History of Art History. Oxford: Oxford University Press.

Riegl, Alois (1982[1903]) 'The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin', trans. Kurt Forster and Diane Ghirardo, Oppositions 25(Fall): 21–51.

Rorty, Richard (1981) Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics', in Nicholas Mirzoeff (ed.) The Visual Culture Reader, pp. 27–49. London: Routledge.

Williams, Robert (2004) Art Theory: An Historical Introduction. Oxford.

5			
1 1 1 1			
7 1 1 1 1			
· •			
:			

EL ESENCIALISMO VISUAL Y EL OBJETO DE LOS ESTUDIOS VISUALES.

MIEKE BAL

Por todas partes aparecen programas de estudio que llevan el sobrenombre de «cultura visual» pero, que yo conozca, ningún departamento. ¿Se puede ello deber a que la «cultura visual» es un campo interdisciplinar? Denominar «cultura visual» a un campo de estudio es tratarlo como podríamos hacer con la religión: la religión es el campo, la teología su circunscripción dogmática intelectual, y los «estudios religiosos», o mejor dicho, los «estudios de religión», su disciplina académica. Confundir estos términos supone entrometerse con la misma materia necesaria para su análisis, por lo que resulta imposible cuestionar las propias conclusiones. No se puede salir de estas arenas movedizas conceptuales desde dentro.

¿Es la «cultura visual» una disciplina? La primera respuesta que resulta obvia es «no», porque su objeto no puede ser delimitado dentro de los paradigmas de ninguna disciplina actual. No pertenece ciertamente a la región de la historia del arte. Por el contrario, si aquella ha aparecido es básicamente por la incapacidad de ésta para abordar tanto la visualidad de sus objetos —debido a la posición dogmática de la «historia» — como su apertura a la creación y recopilación de estos objetos —debido al significado establecido del «arte». Por esto, tomar la «cultura visual» como historia del arte bajo la perspectiva de los estudios culturales (Mirzoeff, 1999: 12) sería condenarla a repetir el mismo fallo. Si bien la historia del arte no puede ser ignorada, la cultura visual, tal y como yo la concibo, no necesita incorporarse a otras disciplinas, bien se traten éstas de disciplinas ya consolidadas como la antropología, la psicología o la sociología o sean relativamente nuevas como los estudios de media y cine.

^{*} Publicado originalmente en JOURNAL OF VISUAL CULTURE, Volumen 2, Numero 1, Abril 2003.

Pero una segunda respuesta para la pregunta de si la cultura visual es una disciplina ha de ser «sí», porque, a diferencia de ciertas disciplinas (p.e. «Francés») y así como otras (p.e. «Literatura comparada» e «Historia del Arte»), ésta recurre a un objeto específico y desarrolla cuestiones específicas acerca de ese objeto. Es la pregunta sobre el objeto la que me interesaría resaltar aquí. Ya que, aunque los estudios culturales visuales se fundamentan en la especificidad del dominio de su objeto, la falta de claridad sobre la naturaleza de dicho dominio sigue siendo el punto más crítico de su teoría. Es esta carencia la que podría fijar de antemano el periodo de vida de este proyecto. Así que antes de declarar a los estudios culturales visuales como disciplina o como no disciplina, prefiero dejar la cuestión abierta y referirme provisionalmente a ellos como «movimiento». Como todo movimiento, éste bien podría perecer enseguida o al contrario disfrutar de una larga y productiva existencia.

Quizás sea un mal modo de empezar una reflexión programática acerca de este supuestamente nuevo proyecto con una nota negativa, pero la autorreflexión crítica es un elemento inherente en todo proyecto académico innovador. Es desde dentro de su perspectiva autocrítica, esto es, desde el propio objetivo de servir a la cultura visual y no con la mirada de una creyente enfervorecida, que deseo aclarar que el término, o debería de decir concepto, de cultura visual resulta altamente problemático. Leído de un modo superficial, describe la naturaleza de nuestra cultura actual como primordialmente visual. Alternativamente, describe el segmento de la cultura que es visual, como si éste pudiera ser aislado (para su estudio al menos) del resto de esta cultura. De cualquier forma, el término funciona como predicado de lo que yo denuncio aquí como un tipo de esencialismo visual que tanto insiste en la «diferencia» visual —léase «pureza»— de las imágenes, como expresa un deseo de territorializar lo visual por encima de otros medios o sistemas semióticos.º Esta demarcación de territorios significantes es el legado de unos estudios de cultura visual cuyos orígenes se encuentran en las esquinas paranojcas de la historia del arte, a la que pretende, de un modo u otro, ofrecer una (polémica) alternativa.3

Realmente, mi primera razón para no adscribirme a ciegas a esta noción de cultura visual es su genealogía directa y las limitaciones que ésta trae consigo. La «cultura visual», como término para denominar una disciplina o aproximación académica y cultural, porta uno de los elementos dogmáticos de su predecesor y antagonista — la «historia», como elemento de la historia del arte. Este elemento tan importante puede conducir al desmantelamiento del objeto y de su disciplina, lo que a menudo se utiliza como la excusa perfecta para el dogmatismo metodológico o la indiferencia o, como poco, para la ausencia de una autorreflexión metodológica crítica. En este artículo argumento a favor y en contra de lo que debe denominarse como el «estudio» o los «estudios de la cultura visual», e intento, a partir de este preámbulo crítico, aportar algo

productivo a la discusión sobre el punto en que se encuentra el movimiento a partir del cual esta misma revista* recibe su nombre.

Intentaré circunscribir el *dominio del objeto* de este movimiento en términos que evitarán y criticarán el esencialismo visual, ese lapso de presunción de pureza y diferencia «esencial» entre lo que es visual y lo que no. A través de esa búsqueda del objeto, discutiré algunos de los problemas principales que se nos presentan una vez que el dominio del objeto es suficientemente descrito como campo de estudio y análisis. Finalmente concluiré puntualizando algunas consecuencias metodológicas.⁴

LA MUERTE DEL OBJETO: INTERDISCIPLINARIEDAD.

El objeto es, entonces, lo primero. En una situación académica en que tanto las disciplinas como los campos interdisciplinares son definidos básicamente a partir de los dominios de sus objetos de estudio (historia del arte, estudios literarios, filosofía, estudios regionales, estudios de periodo), la primera cuestión que cualquier reflexión sobre el objeto de los «estudios de cultura visual» nos plantea, es la que pregunta por el estatus de tal movimiento dentro del pensamiento y la organización académica. La respuesta a si nos estamos enfrentando con una disciplina o con una interdisciplina dependerá de cuál sea su objeto. Si el dominio de su objeto consiste en el conjunto de materiales consensuadamente categorizados, alrededor de los cuales han cristalizado ciertas hipótesis o aproximaciones, estaríamos tratando con una disciplina. Los estudios literarios son un claro ejemplo, ya sean clasificados en el mundo anglosajón bajo el nombre de «Inglés», o el encabezamiento de «Literatura comparativa», o incluso si sus materias se distribuyen (en las grandes universidades clásicas) de acuerdo con las particularidades de sus límites regionales o incluso nacionales.

Si, ciertamente, el dominio del objeto *no* es obvio, si éste debe de ser «creado», quizás después de haberlo destruido primero, estaríamos dirigiéndonos hacia el establecimiento —provisional por definición— de un área de estudio interdisciplinar. Hace algún tiempo (1984) Roland Barthes, uno de los héroes de los estudios culturales, ese otro ascendiente directo de la cultura visual, escribía sobre la interdisciplinariedad distinguiendo claramente dicho concepto de su parasinónimo: la «multidisciplinariedad». Para desarrollar un trabajo interdisciplinar, nos advertía, no es

^{*} Como es obvio, Mieke Bal se refiere al Journal of Visual Culture, en cuyas páginas se publicó este artículo originalmente. [N. del D.]

suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en *crear* un nuevo objeto *que no pertenezca a nadie*⁵.

Desde este punto de vista, el simple hecho de enumerar las disciplinas que participan en el estudio de este objeto no es suficiente, incluso cuando en sus listas figuren otras (inter)disciplinas contemporáneas. Esto viene siendo la práctica común en recientes publicaciones que proclaman la cultura visual como un fenómeno nuevo. Por contra, yo me alineo aquí con otros estudios, más intelectualmente comprometidos, que ni tienen, ni pretenden alcanzar el estatus normalizado de libros de texto, pero que llevan a cabo la tarea de analizar artefactos culturales cuya naturaleza es principalmente visual, desde una perspectiva práctica y teoréticamente fundamentada que demuestra una novedad relativa en la calidad de sus análisis. Uno de dichos estudios es Museums and the Interpretation of Visual Culture (2000) de Eilean Hooper-Greenhill. En el primer capítulo de este libro, que trata sobre la imbricación de los estudios museísticos con el estudio cultural tanto visual como material, Hooper-Greenhill crea el campo de estudio específico para cada disciplina que participa en el análisis. Su intención no es hacer que las disciplinas sobre las que trabaja constituyan un listado disciplinar global, sino más bien resaltar que el objeto de estudio requiere de su análisis dentro del conjunto de todas estas disciplinas. En este conjunto, cada disciplina contribuye con elementos metodológicos limitados, indispensables y productivos que, vinculados unos con otros, ofrecen un modelo coherente de análisis y no una mera lista de problemáticas. Esta forma de concatenación disciplinar puede cambiar, expandirse o disminuir de acuerdo con individual, pero nunca constituye un «racimo» (multidisciplinariedad) ni es tampoco una especie de «paraguas» supradisciplinar.6

Ahora bien, ¿cómo se crea un nuevo objeto? Los objetos visuales siempre han existido. Por tanto, la idea de crear un objeto *nuevo* que no pertenezca a nadie hace imposible definir su dominio como una agrupación de elementos. Para considerar al nuevo objeto como parte de la «cultura visual», los elementos «cultura» y «visual» deben de ser reexaminados, poniendo en relación el uno con el otro. Ambos habrán de ser liberados de los esencialismos que en ellos se han ido instaurando a lo largo de sus alianzas tradicionales. Sólo entonces este objeto podrá ser considerado realmente como «nuevo». No es necesario que dicha reconsideración sea proporcionada únicamente a través de sus definiciones. Suspendiendo momentáneamente mi aversión por el esencialismo visual, intentaré ver ahora como dicha creación puede tener lugar en la propia visualidad como objeto de estudio y no en la clasificación de determinados objetos o clases de objetos.

Por supuesto, hay cosas que consideramos objetos —por ejemplo, las imágenes. Pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural han de ser «creados». Como consecuencia, no es de ningún modo obvio el hecho de que la «cultura visual», y por tanto su estudio, pueda consistir, *per se*, en imágenes. Como mucho podríamos decir que el dominio de su objeto consiste en cosas que podemos ver o cuya existencia es determinable gracias a su visibilidad; cosas que tienen una *visualidad* particular o una calidad visual que aglutina las constituyentes sociales que interactúan con ellas. Un modo de describirla sería la «vida social de las cosas visibles», reciclando la frase de Arjun Appadurai (1986) aplicable a un segmento de la cultura material.⁸

La cuestión es entonces: ¿puede el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual consistir en objetos? En su contribución a los estudios de la cultura visual, Eilean Hooper-Greenhill dirige su atención a la ambigüedad de la propia palabra "objeto". De acuerdo con el *Chambers Dictionary* (1996), un objeto es una cosa material, pero también una meta o propósito, una persona o una cosa hacia la cual una acción, un sentimiento o un pensamiento son dirigidos: cosa, intención y objetivo (Hooper-Greenhill, 2000: 104). La combinación de la cosa con el objetivo no implica la atribución de intenciones a los objetos, aunque en cierto modo se pueda llegar a tal conclusión (ver Silverman, 2000, esp. cap.6). Dicha combinación, por contra, dibuja la sombra de la intención del sujeto sobre el objeto. De esta forma, la ambigüedad de la palabra "objeto" nos remite a los objetivos didácticos de la enseñanza del objeto del siglo XIX enraizados en un positivismo pedagógico. "La primera educación debería de ser la de las percepciones, después la de la memoria, después la del entendimiento y después la del juicio".

Este orden era expresado claramente como la receta para una educación progresiva por la cual el niño estaría dotado de la facultad para formar sus propios juicios basados en la percepción. Esto constituía básicamente una emancipación necesaria del entonces aún reciente problema educativo. No obstante, se trata precisamente también del reverso de aquello que los estudios de la cultura visual deberían desarticular y reordenar. En la tentativa, que por otra parte fue bien recibida en la época, de intervenir contra los lavados de cerebro ideológicos de la primacía de la opinión –de reciente «invención» también entonces— la ilustre secuencia educativa mencionada anteriormente proclamaba la supremacía de una racionalidad tal que reprimiera la subjetividad, las emociones y las creencias. Se trataba de un intento de objetivar la experiencia. Sin embargo, la idea de cosa «real» sobrepasa a la naturaleza construida de la «realidad». La «vida social de las cosas» (Appadurai: 1986) no puede ser aprehendida por el mero hecho de agarrar un objeto entre las manos.

Así como existe una retórica que produce el efecto de lo real, también existe una que produce el efecto de su materialidad. Dar validez a cualquier interpretación por el mero hecho de que ésta esté fundamentada en actos de visión o en propiedades perceptivas materiales, responde a un uso retórico de la materialidad. Por una parte, enfrentarse a la materialidad de los objetos puede ser una experiencia verdaderamente intensa: para los estudiantes de objetos, dichas experiencias resultan todavía indispensables para paliar los efectos de las clases a las asisten, donde pases de diapositivas interminables terminan por inculcar la idea de que todos los objetos poseen el mismo tamaño. Con todo, no puede haber vínculo directo alguno entre materia e interpretación. La creencia, presente en estos sistemas pedagógicos, de que existe dicho vínculo, coquetea con la sumisión a la autoridad de la materialidad, lo que Davey (1999) ve como la ratificación definitiva de dicha retórica: «la «cosicidad» de los objetos, la «realidad» concreta, literalmente *da peso* a esta interpretación. «Prueba» que la apariencia visual de los objetos determina su «significado» ¹²

Por supuesto, podemos confrontar, revisar o suplementar esta retórica de formas diversas, hasta el punto de que ésta puede resultar útil en cierto modo para hacer frente al idealismo dominante. Una posible aproximación sería la que concede atención a las diferentes *formas encuadre* no sólo *del* objeto sino también *del* mismo acto de contemplarlo.¹³ Dicha descripción del objeto no sólo implicaría adoptar una muy recomendable perspectiva social de las cosas. Si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de regímenes *escópicos* o *visuales*; incluiría, en definitiva, a toda forma de visualidad.¹⁴ El régimen particular que ha hecho posible que esta retórica de la materialidad cristalice es tan sólo uno los muchos susceptibles de ser analizados críticamente.

De acuerdo con esta formulación, el objeto de los estudios de cultura visual puede ser distinguido de otras disciplinas cuyo objeto está más claramente definido, como la historia del arte o los estudios de cine, por la centralidad de la visualidad como «nuevo» objeto de estudio específico. Por otro lado, este enfoque plantea con mayor urgencia la pregunta por el objeto de los estudios de la cultura visual. Es por esto, supongo, que la «cultura visual» y su estudio permanecen en un estadio difuso y, al mismo tiempo, limitado. Quizás sea un simple efecto de la intención de definir sus objetos. Y quizás la tentación de partir de las definiciones sea parte del problema.

En lugar de pretender definir este objeto de presunta novedad, déjenme discurrir entonces a través de algunos de los aspectos del objeto, desde el punto de partida de su visualidad. La cuestión es sencilla: ¿qué sucede cuando la gente mira, y qué acaece de tal acto? El verbo «sucede» se referiría aquí al *evento visual* como objeto, y «acaece»

a la imagen visual, pero como una imagen que es fugaz, fugitiva, subjetiva y que corresponde al sujeto. Estos dos resultados —el evento y la imagen experimentada—se unen en el acto de mirar y las consecuencias que éste implica.

El acto de mirar es profundamente «impuro». Para empezar, dirigido por los sentidos y fundamentado por tanto en la biología (aunque no más que el resto de los actos que los humanos llevan a cabo), la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada, cargada de afectos. Es un acto cognitivo intelectual que interpreta y clasifica. Segundo, esta cualidad impura es susceptible también de ser aplicable a otras actividades basadas también en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler. Esta impureza hace a tales actividades mutuamente permeables entre sí, por lo que los actos de escuchar y leer pueden también tener grados de visualidad.15 Por tanto la literatura, el sonido y la música no serían ajenos al objeto de estudio de la cultura visual. Esto no es nada nuevo, y las prácticas artísticas han venido haciendo de esta impureza su materia de trabajo. Hoy por hoy son habituales en las exposiciones de arte contemporáneo tanto instalaciones sonoras como obras basadas en textos. El cine y la televisión serían, en este sentido, objetos más típicos de la cultura visual que por ejemplo la pintura, precisamente por distar mucho de ser exclusivamente visuales. Como Ernst Van Alpen (2002) defendió en estas mismas páginas, los actos de visión pueden ser el principal elemento articulador en textos literarios estructurados a través de imágenes, aunque ni una sola «ilustración» remita a esta visualidad.

La «impureza» de la visualidad no es una cualidad de los medios mixtos, como Walker Chaplin (1997: 24-5) sugiere. Tampoco es mi intención advertir de la posibilidad de combinar los sentidos. Pero la visualidad no se puede intercambiar con el resto de percepciones sensibles. Más fundamentalmente, la visión es en sí misma inherentemente *sinestésica*. Muchos artistas han «teorizado» sobre esto a través de su obra. El artista irlandés James Coleman es uno de ellos. Sus instalaciones de diapositivas son interesantes en este aspecto por ser cautivadoras visualmente y por estar elaboradas con tal perfeccionismo que resaltan la naturaleza de la visualidad. No es sorprendente que Coleman sea considerado como un artista *visual* de gran importancia; no nada hay en su obra que cuestione su estatus como arte visual. Por otro lado, sus instalaciones resultan tan apasionantes gracias al sonido—la calidad de la voz, incluida la naturaleza corpórea manifestada a través de suspiros— y a la naturaleza profundamente literaria y filosófica de los textos sonoros. Entre muchas de las cualidades que estas obras manifiestan está la de que desafían profundamente cualquier jerarquización de los sentidos que participan en su recepción.



James Coleman, Living and presumed Dead, 1983 - 1985

ATENCION COLOCAR IMÁGENES DESDE EL CD Y COMPROBAR CALIDAD ANTES DE IMPRIMIR

Sin tratarse ni de «fotografías que ilustran el texto» ni de «palabras que explican las imágenes», la simultaneidad entre textos e imágenes y su presencia ante el espectador opera *por medio de* discrepancias enigmáticas entre estos dos registros principales. ¹⁷ Por tanto, cualquier definición que intente diferenciar la visualidad del lenguaje, por ejemplo, confunde absolutamente la concepción del «nuevo objeto». Este aislamiento de la visión conduce a la jerarquización de los sentidos, uno de los inconvenientes tradicionales de la división disciplinar de las humanidades. «El hacer hipóstasis de los riesgos de la visión instaurando la hegemonía jerárquica del «noble» sentido de la vista... sobre el oído y los, más «vulgares» sentidos del olfato y el gusto», escriben Shoat y Stam (1998: 45). Y esto por no hablar del tacto.

Otro ejemplo de esencialismo visual que conduce a una importante distorsión de los conceptos es la adopción acrítica de los nuevos medios considerados como modelos de la visualidad. Uno de los objetos fetiche a la hora de proveer a la «cultura visual» de un repertorio objetual propio es Internet. Esto siempre me sorprende enormemente. Internet no es primariamente visual en absoluto. Aunque nos dé acceso a un número de imágenes virtualmente ilimitado, la característica esencial de este medio pertenece a otro orden. Su uso esta basado en significación más discreta que densa (Goodman, 1976). Su organización hipertextual se presenta básicamente de una forma textual. Y es precisamente gracias al texto que ésta resulta ser verdaderamente innovadora. En la útil acotación sobre «Fiscourse Digure» de Lyotard (1983), David Rodowick escribe:

«El arte digital confunde los conceptos de lo estético puesto que su medio carece de sustancia y por tanto no resulta fácilmente identificable como objeto. Ninguna ontología de la especificidad del medio puede situarlo en su justo lugar. Por esta razón, resulta confuso atribuir el ascenso en la preeminencia de lo visual al aparente poder y dominio de la imagen digital en la cultura contemporánea» (2001: 35).

Resulta bastante insensato, por supuesto, establecer una rivalidad entre textualidad y visualidad en este sentido, pero si hay algo que caracteriza a Internet es la imposibilidad de considerarlo un medio difusor de visualidad «pura» o ni siquiera principal. Si los medios digitales se consideran como típicos dentro del modo de pensamiento que tratan los estudios de cultura visual, como nueva (inter)disciplina cultural, es precisamente porque *no* pueden ser tratados como puramente visuales, ni si quiera como únicamente discursivos. En palabras de Rodowick, «lo figural define un régimen semiótico donde las distinciones ontológicas entre representaciones lingüísticas y plásticas se quiebran» (p.2). *Por tanto*, si Internet es susceptible de inspirar nuevas categorizaciones de artefactos culturales, sería más adecuado

considerar a éstas como parte integrante de la «cultura de pantalla», con su fugacidad característica, en contraposición a la «cultura impresa» en la cual los objetos, incluidas las imágenes, poseen una forma de existencia más perdurable.¹⁸

Pero, ¿qué es lo que se puede estar evidenciando en tales movimientos de vinculación de objetos clave? Por una parte, es un modo de apropiarse de los nuevos medios por parte de una disciplina (la historia del arte) que, en dicho trance, adopta unas connotaciones de innovación y vanguardia que no necesita en absoluto, manteniendo al mismo tiempo el elemento visual de dicha disciplina en el foco de la presuntamente nueva. Este tipo de asunciones ingenuas suelen proceder de historiadores del arte-convertidos-en-entusiastas de la «cultura visual». Pero si los estudios de la cultura visual tienen un dominio de estudio específico, será en las implicaciones de sus dos elementos clave donde dicho dominio haya de ser indagado.

LA IMPUREZA DE LA VISUALIDAD SOBRE LOS OBJETOS.

En lugar de la visualidad como propiedad característica y definitoria de los objetos, son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad del análisis de su sinestesia. Es en la facultad para realizar actos de visión, y no en la materialidad del objeto contemplado, donde se decide si un artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios de cultura visual. Podríamos decir que objetos «puramente» lingüísticos como textos literarios pueden ser analizados significativa y productivamente de este modo a través de su visualidad. De hecho, algunos textos «puramente» literarios sólo tienen sentido visualmente.²⁰ Con esto no nos referimos únicamente a la mezcla sensorial radical que tienen lugar en su experiencia, sino también a los inextricables nudos afectivos y cognitivos que todo acto perceptual constituye. Por tanto el nudo «poderconocimiento» nunca está ausente de visualidad, no sólo cognitivamente; es más, el poder se ejerce precisamente a través de tal anudamiento.²¹ Refiriéndose a lo que Foucault (1975: ix) denominara como «la mirada del sujeto cómplice», Hooper-Greenhill (2000: 49) advierte: «ésta cuestiona la distinción entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho». Estas distinciones constituyen prácticas que cambian a lo largo del tiempo de acuerdo con variables sociales.

Es por esto que las relaciones disciplinares establecidas (polémicamente) entre la historia del arte y los estudios de la cultura visual son inevitablemente cómplices con su análisis. El conocimiento, de por sí no limitado a la cognición incluso si en cierto modo pudiera enorgullecerse de tal restricción, es constituido, o mejor, *realizado* en los mismos actos de visión que aquel describe, analiza y critica. ²² Esto es debido a que

el conocimiento básicamente dirige y da el tono de la mirada, haciendo por tanto visibles aquellos aspectos de los objetos que podrían permanecer invisibles (Foucault, 1975: 15). Pero también a la inversa: lejos de tratarse un rasgo del objeto percibido, la visualidad es también una práctica, una estrategia de selección que determina qué otros aspectos o incluso objetos permanecen en la oscuridad. Pero en una cultura donde los especialistas poseen un alto estatus e influencia, su conocimiento experto no sólo actúa intensificando y preservando a los objetos, sino también censurándolos.²³

Esto es cierto por definición, y su mantenimiento no podrá ser ya sostenido por el cambio de estructuras organizativas si no es gracias al re-etiquetaje y expansión de un dominio que resulte homogéneo con aquello a lo que supuestamente disloca o desnaturaliza. La expansión del reino de los objetos que pertenecen a una disciplina antigua o a una nueva multidisciplina trae también consigo los riesgos de perder en conocimiento intensificado lo que gana con apertura de campo. A menos que el objeto sea *creado* o reinventado, no es mucho más lo que debe cambiar. Barthes tenía esto muy claro. Lo que intento yo también aclarar es que los «estudios de cultura visual», definidos a partir de la clasificación de sus objetos, estarían también sometidos al mismo régimen de verdad (Foucault, 1977: 13) que intentan cuestionar y poner en evidencia.

Cada sociedad, con sus instituciones, tiene sus regímenes de verdad, sus discursos aceptados como racionales, y sus métodos para asegurar que los mecanismos de producción, concepción y mantenimiento de la «verdad» son preservados. Es un juego de poder, incluido en la voluntad de poder (Hooper-Greenhill, 2000:50; Nietzsche, 986: 213). El rechazo precipitado de métodos supuestamente pertenecientes a disciplinas ajenas a lo visual no es más que un movimiento dentro de ese juego que socava cualquier innovación que dichos movimientos pudieran reclamar.

La intención de «definir» en vez de «crear» el objeto de los estudios de la cultura visual tiene además otro inconveniente. Puesto que el dominio de su objeto es en sí mismo ilimitado, el intento de definir qué es lo que los objetos tienen en común sólo conduce a la banalidad. Realmente, puede dirigirnos hacia un tipo de sentimentalismo que adscribe los conceptos menos verificables, separados de sus fundamentos filosóficos, para utilizarlos no como herramientas analíticas, sino como etiquetas identificatorias y esencializadoras. El acto de definir el dominio de un objeto tan difuso como el de la cultura visual termina por establecer definiciones del tipo de poder que los objetos visuales supuestamente poseen. Mirzoeff intenta definir el objeto de los estudios de cultura visual después de escribir interminables enumeraciones de objetos y tomando prestada la frase del historiador del arte David

Freedberg «el poder de las imágenes», como aquello que todos los objetos tienen en común, para lo cual conjura el concepto de «lo sublime» (1998: 9). Una experiencia mal expresada frecuentemente en la teoría estética como una cualidad tal que puede hacernos acceder a la región del «arte elevado», «lo sublime» ha demostrado servir a los más diversos propósitos. Definir a la visualidad *per se* no es uno de ellos. Por contra, los sublime, cuando es separado de su contexto como experiencia intensa y amenazadora para el sujeto, trae a colación el tópico que dice que «una imagen vale más que mil palabras». La idea de que los objetos visuales resisten al lenguaje, de que la visualidad es un acto inefable, ha sido utilizada como pretexto para largos y sesudos discursos pero inverificables en la práctica, que intentan definir esta experiencia. Yo sostengo aquí que la idea de que el arte visual es algo «que no se puede explicar» esconde en el fondo un sentimiento *anti*-visualista. Hablar de sublimidad implica una resistencia a enfrentarse con los problemas de visualidad centrales para los estudios visuales.

¿Pero qué tipo de razonamiento puede conducir a esta falta de coherencia intelectual? El error de Mirzoeff es su empeño en *definir*. Y donde vemos que la diversidad de los objetos materiales desafía a su definición, aquél vuelve a insistir en la definición de «lo visual». No es capaz de entender que lo visual no es un *objeto*, no es un sentimiento, no es una «inmediatez sensorial» y ciertamente no es *lo sublime*. (Freedberg, 1989).²⁴

Este tipo de caracterización se encuentra incluida de por sí en un régimen visual estético. Es parte de las ideologías del positivismo y romanticismo del siglo XIX, y sus orígenes en el uso de la visualidad por parte del poder que trataba a los objetos «como si» pudieran hablar por sí mismos objetivamente. Cualquier uso del concepto de «lo sublime, que no sea empleado de un modo específico y se comprometa con su historicidad, simplemente participa de un régimen trasnochado y sentimentalista. Por el contrario, tales regímenes visuales no constituyen el marco de estudio sino el objeto de análisis. Existen muchos análisis de regímenes visuales similares y pueden ser correctamente considerados como estudios de la cultura visual, bien sus autores se declaren adeptos a este movimiento o no. Por ejemplo, y anticipando aquello que los estudios de cultura visual deberían de considerar como su objeto principal, Louis Marin (1981) analiza el uso estratégico del retrato de Louis XIV en la Francia del siglo XVII, de acuerdo con un régimen visual propagandístico. Comparativamente, los trabajos de Richard Leppert (1996) acerca de cuadros analizados como si fueran anuncios publicitarios, demuestra que el objeto de los estudios de la cultura visual puede ser mejor definido no en términos de los objetos que incluye (sus objetos son los tradicionales de la historia del arte) sino partiendo de su función.25

Entre los historiadores del arte que más tempranamente propusieron una aproximación al objeto de dicha disciplina a través de aproximaciones que retrospectivamente han contribuido mejor a la creación del objeto de la cultura visual se encuentra Norman Bryson. En su libro programático Visión y pintura (1983), argumenta de manera muy consistente que la visión debería de ser asociada más con la interpretación que con la percepción. Este enfoque fundiría las imágenes con lo textual de una forma tan estructural que de hecho no requiere la presencia de los textos en sí, ni hace necesario el establecimiento de ningún tipo de analogías o relaciones sin fundamento. Sostiene que la visión, como acto, se encuentra ya involucrada en lo que ha venido siendo denominado como lectura. Por supuesto, dada la posición de sus órganos en el cuerpo, la percepción tampoco puede ser considerada como pura de ningún modo: cualquier esfuerzo por separar la percepción y los sentidos de la sensualidad preserva la ideología de la división mentecuerpo. Por tanto, parece justo decir que todo esencialismo visual, incluidos cualquier disciplina o movimiento que se autodenomine como cultura visual estará, como poco, confabulada con tal ideología (Bryson, 1983).26

Como Constance Classe ha expuesto (1993), el lugar y concepción de la visualidad es un fenómeno cultural histórico cuyas transformaciones incluyen a la visión dentro del objeto de los estudios de cultura visual. La misma concepción de lo visual como si se tratase del superior y más fiable de los cinco sentidos es un fenómeno cultural que merece análisis crítico. El budismo considera a la mente como un sexto sentido. Como consecuencia, considera que las ideas no son intangibles. Los Hausa de Nigeria reconocen a la vista como un sentido, mientras que el conjunto de los demás conformarían otro. La distancia con respecto al cuerpo bien podría ser la razón para esta distinción (p. 2). La primacía de la visión surgió solo después de la invención de la imprenta (p.5) y su vinculación al género masculino (p.9). La crítica feminista, especialmente dentro de la teoría fílmica, ha analizado exhaustivamente las implicaciones de esta asociación de género. Si la división entre únicamente dos sentidos establecida por los Hausa puede servir como indicación, la asociación de género puede, del mismo modo, ser un resultado de la distancia del cuerpo que la vista proporciona. En línea con este argumento puedo especular que el esencialismo visual -la demarcación irreflexiva de «lo visual» como objeto de estudio-- está conectada con una fobia de género al cuerpo.

¿Existe, entonces, un modo menos esencialista de circunscribir el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual? Si lo hay, me gustaría proponer como ejemplo de tal posibilidad una serie de ensayos feministas sobre los estudios de la cultura visual. Claire Pajaczkowska, comienza su introducción a un volumen que ha co-editado (Carson y Pajaczkowska, 2000) con la siguiente observación:

«Todas las culturas poseen un aspecto visual. Para mucha gente, el aspecto visual de la cultura —su imaginería, signos, estilos y símbolos pictóricos— es el más poderoso componente de los complejos y sofisticados sistemas de comunicación constitutivos de la cultura. Lo que vemos puede ser la superficie de un sistema de significado inadvertido tras ellos, como el aspecto pictórico de la escritura; puede ser parte componente de la lectura escriptovisual; o bien puede comprimir significado y significante como sucede en ciertas formas icónicas de significación». (p.1)

Aunque algunos de los términos utilizados aquí apelen a la cuestión de una visualidad fundamentalmente «icónica», nos parece que constituyen una descripción lo suficientemente apropiada, con la ventaja añadida de no permitirse el tipo de resistencia irracional que califica a la visualidad como sublime. Por contra, la enumeración de diversos objetos de estudio posibles subraya la *textualidad* de lo visual.²⁷

Pajaczkowska continúa probando las implicaciones de concepciones más simplistas de la visualidad. Lo visto establece una compleja relación con lo no visto. Lo visto es considerado como evidencia, como hecho y verdad, del mismo modo en que la visión establece una relación subjetiva particular con la realidad por la cual el aspecto visual de un objeto es considerado como una propiedad relativa al propio objeto. Esto diferenciaría a la visión de otros datos de los sentidos, el táctil y acústico, que son asociados a la relación subjetiva que se produce entre objeto y sujeto. Su distinción no se basa en las propiedades del objeto, sino en la relación entre el cuerpo y el objeto. Esta cualidad, que sugiere una aparente autonomía a la separación y "distanciamiento" del espectador ante el objeto, es un sesgo importante de la visión y, por extensión, de la cultura visual, y ha contribuido a la evolución de una estructura de la visualidad con consecuencias específicas sobre la representación cultural de la diferencia sexual.

El comentario de Pajaczkowska posee la ventaja de desempeñar varias funciones simultáneamente. Describe aspectos estándar de la visualidad mientras que, al mismo tiempo, los analiza críticamente. La autora declara que la especificidad de lo visual es aparente, no real. Así introduce buena parte de lo que los estudios de la cultura visual deberían de considerar como objeto de estudio principal: la ilusión. Procede entonces distinguiendo visualidad de textualidad, o imaginería de lenguaje, una diferenciación que realza la analogía entre los dos sistemas semióticos. Pese a que se haya hablado mucho de la estructura del lenguaje, sus bases biológicas y sus efectos sociales, la historia y la política de alfabetización, educación y privilegio social, no sabemos

demasiado sobre la naturaleza comunicativa y la estructura interna de lo imaginario (p.1).

Tampoco, añadiría, conocemos mucho acerca de la historia y la política de la "educación visual". ²⁸ Las analogías correctas no entre esencias, sino entre situaciones dentro del campo conocimiento/poder. Por tanto, de entre lo que necesita ser estudiado específicamente, la visualidad es aquello que hace de la visión un lenguaje. Esto es necesario, no para reducir la primera a lo segundo, que es lo que aterra a los esencialistas visuales, sino al contrario, para poder situar sus características especificas *en los mismos términos*, para que ambos puedan ser comparados productivamente y sus intercambios metodológicos oportunos conduzcan hacia una auténtica interdisciplinariedad.

Como las notas introductorias de Pajaczkowska íntimamente sugieren, la visualidad como objeto de estudio requiere que nos centremos en las *relaciones* entre lo visto y el que ve. Bajo esta perspectiva podría entenderse la actual renovación del interés por la obra de Merleau-Ponty y su campo de la fenomenología orientado a lo visual. De acuerdo con este filósofo (1964: 16), la cosa percibida es paradójica: existe sólo en tanto en cuanto alguien pueda percibirla (ver también Slatman, 2001). Pero, en esta relación, Pajaczkowska concede mayor relevancia al que ve, para compensar la primacía que la historia del arte ha otorgado al objeto (¡como si no hubiera sido realmente visto por nadie!).

Hooper-Greenhill (2000) subraya la contribución de los museos a esta desnaturalización del objeto visible. Teóricamente, su configuración variable y las actividades curatoriales problematizan los actos de visión y alteran la noción convencional de la transparencia de lo visible. Este potencial hace de los museos un objeto privilegiado para el análisis en los estudios de la cultura visual. Los museos actúan no sólo como custodios de los objetos, que es como habitualmente entienden su misión. En cambio, su función debe de ser reinterpretada a través de la idea por la que los objetos también pueden «interesarse por nosotros» (p.52).²⁹ Si la historia del arte pudiera alinearse con esta perspectiva y la práctica museística fuera consecuente con ella, aquella cumpliría una función que sólo advertiríamos si fuéramos capaces de sustraer al objeto de la dicotomía objeto/sujeto (p.213).³⁰ Esto añade otro problema a la definición de los estudios de la cultura visual a través de la definición del dominio de su objeto.³¹

El factor más obvio y relevante de la «impureza» visual es la asunción de que los objetos significan cosas distintas en disposiciones discursivas diferentes, una particularidad del pensamiento art-histórico, que no ha sido llevado aún a sus



Lousie Bourgeois, Spider, Rockefeller Center, 2001

ATENCION COLOCAR IMÁGENES DESDE EL CD Y COMPROBAR CALIDAD ANTES DE IMPRIMIR

consecuencias más radicales debido a la búsqueda de orígenes y principios que plagan esta disciplina. Sin embargo, los objetos poseen una cierta elasticidad a los significados proyectados sobre ellos (Davis, 1997). Los estudios de la cultura visual deben de analizar tanto esta adaptabilidad selectiva como los significados que ésta encubre y perpetúa, y poner dichos análisis en favor de los significados que son reprimidos en dicho trance.³² Aquí deberíamos de conservar una cierta especificidad para los objetos materiales, incluso aunque nos despojemos de esta retórica de la materialidad. Los objetos son lugares en los que la formación discursiva se entrecruza con ciertas propiedades materiales (Crary, 1990: 31). La materialidad de los objetos ejerce una cierta influencia sobre su significación: «comprime el significado que éstos son capaces de producir», incluso cuando esto no garantiza que pueda encontrarse en ellos un significado «verdadero». Hooper-Greenhill continúa:

... si el significado construido es secundario o posterior, los significados previos permanecen aún en ellos como rastros... Los significados o eventos previos pueden incluso estar marcados en el mismo objeto en forma de erosiones, pátinas o evidencias de agresión. Por tanto, incluso los significados previos pueden ser sacados a la luz, evocados, hechos visibles. (2000: 50)

Un ejemplo, bien conocido por los historiadores del arte, de la fugacidad y adaptabilidad combinada del significado son las estatuas cuya cabeza ha sido desprendida del cuerpo, por actos de iconoclastia. Pero el objeto al que este ejemplo alude es la propia iconoclastia (ver Gamboni, 1997) —una materia en sí misma lo suficientemente relevante para la cultura visual— y no la cabeza perdida. Sólo se podría recuperar el significado oposicional y por tanto, indirectamente, el significado oculto bajo el objeto dañado: el retrato del individuo. Significados antiguos podrían actuar revalorizando otros aun más antiguos todavía. Pero un privilegio de la pura materialidad nos desviaría de lo que de ella pudiera aprenderse. Los cambios dejan cicatrices, legibles como inscripciones sobre el modo en el que las relaciones y formas de dominación social marcan su poder y sepultan los recuerdos bajo los objetos (Foucault, 1977: 160).

A este respecto, resulta igualmente imposible distinguir claramente los objetos de la cultura visual de los de la Historia del arte, ni de los de la filosofía, ni los de la literatura. Los ejemplos de la historia del arte por ejemplo, están repletos de estas cicatrices. Y típicamente, muchos artistas contemporáneos demuestran fascinación por éstas. Prueban, analizan y verifican las cicatrices del cambio, en lugar de intentar descifrar nostálgicamente cómo era el objeto «originalmente». Una vez más, los artistas nos ayudan a pensar. La instalación *Araña* (1997, reproducida en Bal, 2001: 80-5) de Louise Bourgeois, en su serie de género *Cell*, contiene fragmentos de tapiz que cogió

del taller de restauración de tapices de sus padres. En uno de los fragmentos que representaba a un «putto», la figura de los genitales había sido cortada por una madre excesivamente celosa, ansiosa en el fondo por compartir las delicadezas de sus clientes. Este «putto» castrado es una cicatriz de un pasado estratificado del cual el propio estado fragmentado del tapiz constituye una impresionante metáfora. De entre las formas de antigüedad que la tela representa, la cultura del siglo XVIII que produce la tela, la cultura burguesa francesa de inicios del siglo XX que recicla los materiales heredados, suprimiendo de ellos aquello que resultaba perturbador para la sensibilidad del periodo, y la artista de finales del XX infundiendo a la tela de sus memorias personales —las metonímias de su subjetividad— esta ausencia, sería el propio agujero, a través de un no-objeto o de un objeto-que-fue, el objeto principal dentro de un análisis de la cultura visual. Pese a que la instalación de Bourgeois pertenezca a la categoría de «arte» y por tanto esté sujeta a reflexión art-histórica, presumo que esta disciplina aportaría poco a un análisis del agujero como cicatriz.

Esta fascinación y reflexión por el tiempo y su consiguiente fragilidad y ausencia de estabilidad duradera, añadiría una pincelada más sobre la visualidad de los objetos materiales. Este agujero es tanto material como vacío; es visual y visualmente comprometedor, aun así no hay nada que ver en él. Cada acto de mirada rellena este agujero. Esto nos parece una bonita metáfora, o alegoría, sobre la visualidad: impura, (in)material, eventual. El juego con la putrefacción, con la duración superior de las ideas con respecto a la materia, de la artista noruega Jeannette Christensen, aporta una idea más sobre la naturaleza fugitiva de lo visual. Aquí el efecto de temporalidad es paradójico: mientras la escultura se pudre y desaparece en tan sólo unas pocas semanas, el acto de visión captura su temporalidad en el trayecto. Aunque el acto de mirar es siempre más fugitivo que la escultura, sus efectos son por otro lado más duraderos. Las intervenciones de la artista belga Ann Veronica Janssens funcionan como una buena contrapartida para la paradoja de Christensen. Parecen actuar de modo inverso: explorando la materialidad de lo no-material, como la luz. Una vez más, la temporalidad de la materia es el objeto de la reflexión visual.³³

Las obras de estas artistas, todas ellas incluidas en el mundo del arte y sometidas por tanto a estudio art-histórico, desbordan las limitaciones de dicha disciplina, hasta el punto de estar comprometidas profundamente con la visualidad «pensando a través» de las implicaciones de la concepción de la historia como la búsqueda por el origen, que viene siendo el estándar de la práctica art-histórica. Sus intentos por complejizar los efectos de la temporalidad ponen en crisis tales nociones estandarizadas. Cuestionan, por ejemplo, el hecho de que la procedencia de un objeto determine su significado. Tal noción conduce a una inventarización irreflexiva que naturaliza los procesos de colección, propiedad y adquisición y documentación museísticos, así

como las concepciones específicamente históricas y políticamente controvertidas acerca de la «maestría» artística.³⁴

La cronología es de por sí una convención Eurocéntrica. De acuerdo con Hooper-Greenhill (2000: 164, n47), la imposición de cronologías Europeas puede verse como una técnica de colonización. Hooper-Greenhill declara que como resultado del dogma de la cronología como estructura del origen, los mitos son reciclados acríticamente, las historias desconocidas permanecen en el olvido, y el «sentido común», que sostiene más que subvierte el actual estado de las cosas, se acepta generalmente y nunca se pone en cuestión (p.50). Este análisis del proceso y crítica de los propios términos del análisis es en sí mismo un objeto importante para los estudios de la cultura visual. Cuestiona la idea de pureza, autenticidad y originalidad. Y ese cuestionamiento viene, por tanto, a desmontar la centralidad del artefacto como objeto de los estudios de la cultura visual.

LA MUERTE DE LA «CULTURA».

Si la visualidad ya no es una cualidad o un rasgo de las cosas, ni tampoco un mero fenómeno fisiológico (lo que el ojo puede percibir), su estudio exige entonces el cuestionamiento de los modos de visión y los privilegios de la mirada, así como de la idea de que ésta está basada en un sólo sentido (la visión no es lo mismo que la percepción visual). Ni la «inmediatez sensual» ni un «sentimiento» que sea por definición «sublime», pueden ser asumidos significativamente (Mirzoeff, 1998: 9). Estos son los clichés tradicionales de la historia del arte que la cultura visual debe de cuestionar. Dado que los estudios de cultura visual derivan su perfil, metas y métodos de su distanciamiento de dicha disciplina, no pueden permitirse repetir tales clichés.

Un destino similar aguarda a la noción de «cultura» desde hace mucho tiempo. Confrontada con los múltiples tentáculos de la visualidad, la cultura ya no puede ser considerada específicamente como local como hace la etnografía; ni universalmente como la filosofía; ni globalmente como se habla en los recientes debates económicos; tampoco como juicio o valor como hace la historia del arte. Por contra, el concepto de *cultura* debe de ser resituado, problemáticamente, entre lo global y lo local, manteniendo la especificidad de ambos, como entre «arte» y «cotidianeidad», pero utilizando dicha especificidad para examinar los «modelos que determinan la *etología del malentendido cultural*» (Carson y Pajaczkowska, 2000: 3). Pajaczkowska nos ofrece un ejemplo relevante de esto a propósito de la oposición binaría utilizada como principio estructurador. Dentro del pensamiento binario existe una contradicción perturbadora entre la realidad analógica y la realidad de la codificación digital de la

experiencia humana en forma de lenguaje, empleada por la ciencia. Como consecuencia, la creencia monológica de que el lenguaje denota realidad es una contradicción que requiere de categorías mediadoras que «incluyan conceptos tales como el concepto religioso de la «vida póstuma», o conceptos supersticiosos como los fantasmas o los «muertos en vida».

En tanto estas categorías incorporan evidencias de la arbitrariedad de la lógica del binarismo resultan particularmente *anxiogénicas* y los conceptos que éstas contienen tienden a ser bien idealizados o denigrados. Por ejemplo, la idea de que la vida después de la muerte es considerada tradicionalmente divina mientras que los fantasmas son tratados como entes absurdos (Carson y Pajaczkowska, 2000: 6-7). La autora continúa con una consecuencia que resulta relevante: la contradicción primaria entre los conceptos de «naturaleza» y «cultura», declara, crean una categoría mediadora dentro de la cual se encuentra el concepto de la sexualidad. Como resultado —y este es el tema del libro— el feminismo se convierte en una necesidad lógica en cualquier teoría cultural, incluyendo —y en muchos sentidos, muy especialmente— la teoría de la cultura visual. Puesto que los objetos no son artefactos autónomos, capaces de «comunicar perfectamente siendo lo que son», deben ser estudiados como producidos por una práctica cuyos resultados cuestionan el sentido común y el significado cerrado en términos excluyentes, ya de «naturaleza» ya de «cultura» (Hodge y D'Sousa, 1999).

El concepto de cultura posee una larga historia que ningún estudio académico cultural puede ignorar o eludir en su programa. Habitualmente se distinguen dos grupos de usos del término. Uno es «lo mejor que la sociedad produce». Este significado sirve al elitismo que fomentan las instituciones sociales. El otro señala modos de vída, acontecimientos estándar tales como los rituales, pero también otros mucho menos claros, como los sistemas de creencia y los comportamientos que se derivan de ellos. (McGuigan, 1996: 5-6). En un análisis más sofisticado, Raymond Williams 91976) distingue cuatro usos. El primero denota un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético. El segundo, de un modo más específico, refiere a los trabajos y prácticas de la actividad intelectual y especialmente de la actividad artística. Si el primero induce a una perspectiva elitista, el segundo es más reformista. Aquí, el intento de hacer de la cultura un bien disponible absoluto, considera esta distinción elitista como el objetivo de la democratización. El tercer uso, mucho más antropológico y etnográfico, apunta al modo de vida particular de un pueblo, periodo o grupo. La cultura en este sentido une al pueblo —pero para excluir a los otros— basándose en una imagen homogénea propia. El cuarto y último se refiere a la noción de cultura como el sistema de significación a través del cual un

orden social necesariamente (aunque no exclusivamente) se comunica, reproduce, experimenta y explora (pp. 76-82).

El útil análisis de Williams sigue remitiendo a la cuestión de la definición y sus inconvenientes. En otras palabras, los cuatro usos que localiza siguen divagando ambiguamente entre lo que es la cultura y su función —o la función del concepto de cultura. Hooper-Greenhill resume esta actividad como un entrenamiento de la discriminación y el aprecio (2000:10). En un contexto similar, en su acusación a la idea de cultura de abuso político, Tony Bennett (1998) señala que el papel reformista de la cultura ha venido siendo utilizado como una herramienta para refinar los aspectos más obscenos y sensuales de la percepción. Desde mi punto de vista, ésta no es la única forma que dicho entrenamiento puede adoptar; otra forma sería la superación de la división mente/cuerpo y otros «malentendidos» culturales enraizados en la base del pensamiento binario. La cultura no es, o no sólo es, religión. Tampoco ha de ser sólo parte de la causa elitista.

Si, por contra, la misión del análisis cultural, incluyendo su variante visual es examinar cómo el poder se inscribe de diferentes maneras en y entre «zonas de cultura», ninguna de las definiciones de cultura de Williams parecería adecuada. Ni los conceptos de universalización, aunque sean elitistas, ni los de especificación y homogenización nos permiten examinar las fronteras heterogéneas donde diferentes prácticas, lenguajes, imaginarios y visualidades, experiencias y voces, se entrecruzan en medio de relaciones diversas de poder y privilegio. Es en las zonas clave de tal interrelación, constantemente variables, donde el poder y los valores apuntan el tipo de actuaciones posibles.

Pero el termino «interrelación» parece un poco demasiado optimista. ¿Quién tiene el acceso a los procesos de definición que estipulan los códigos y (re)establecen las estructuras? Es dicho acceso y no el contenido obtenido gracias a él, el que debe de ser distribuido democráticamente. La cultura puede transmitir valores dominantes, pero también puede ser entendida como un lugar de resistencia donde puedan quebrarse o al menos desplazar los códigos dominantes comunes y donde puedan producirse códigos alternativos. La teoría cultural une aquí sus fuerzas con la filosofía, a la que, por ejemplo, Judith Butler ha contribuido a través de sugerencias interesantes respecto a la elasticidad del significado y su posible modificación. La perspectiva performativa de la autora incluye a la visualidad e insiste en ella, pero no la aísla o privilegia –de hecho, no puede hacerlo— (Butler 1993, 1997; Jordan y Weedon, 1995: 18).

A pesar de que dicho privilegio constituya un clásico de los estudios de la cultura visual, una concepción performativa de la cultura resulta incompatible con tal esencialismo. Al igual que con el objeto, el problema parece inherente a la intención de *definir* qué es (una) cultura. Entre el uso universalizador —singular— y el homogeneizador —plural— del nombre, la propia «cultura» perece.

En su lugar, quizás nos serviría mejor un calificativo que apunte deicticamente a un dominio indefinible —puesto que esta «vivo». Entonces podríamos hablar de lo cultural y referirnos, con palabras de Fabian, a «aquello que la gente produce cuando consigue plantearse diferentes formas de proceder para prácticas diversas» (2001: 98). Esto no margina a las prácticas que cuestionan, resisten y alteran aquello que, justo en el momento anterior al desarrollo una actividad en concreto, podría aún pasar como elemento «normal» de «la cultura». La «negociación», continua Fabian, «es entonces la alternativa a la sumisión (o enculturación, o internalización, etc.). La hibridación más que la pureza es el resultado normal de dichas negociaciones...» (p.98).

La necesidad de testear los intersticios donde se implementa el poder también sirve para el concepto de cultura en sí, si somos capaces de subvertir el territorialismo de sus académicos. Véase, por ejemplo, el fervor y la cantidad de basura y de palabrería a la que estamos acostumbrados en publicaciones y conferencias. Pero la «cultura», al igual que la visualidad, no puede ser sometida a definiciones, por muy diferenciadas o sutilmente hilvanadas que éstas se planteen. Por el contrario, ésta puede ser movilizada a partir de diferentes discursos, «grupos de palabras, objetos, prácticas, creencias y valores que proporcionan contextos de uso para la construcción de significado» (Barrett, 1991: 123-9). Por tanto entender la «cultura» requiere entender el discurso dentro del cual la palabra o sus derivados, sinónimos o elementos afines, son utilizados. Desde esta perspectiva, aislar la visualidad de acuerdo con los objetos que son visuales no es más que una estrategia de dominación. Aquí es donde viene al caso la necesidad de una genuina interdisciplinariedad, no como una colección de disciplinas, sino como el uso de diferentes contextos discursivos dentro de los cuales se invoca a la «cultura» en relación con otros elementos típicos de cada discurso. Al igual que la visualidad, la «cultura» puede ser definida negativamente y no a través de sus propiedades (O'Sullivan et al., 1994: 68-9).37

CULTURA VISUAL

Cualquier intento por articular métodos y objetivos de los estudios de la cultura visual, debe comprometer seriamente ambos términos *en su negatividad*: el término

«visual» como «impuro» —sinestésico, discursivo y pragmático-; y «cultura» como variable, diferencial, localizada entre «zonas culturales» y puesta en acción mediante prácticas de poder y resistencia. Más sucintamente, las negatividades de nuestros dos términos clave pueden ser expresadas como tensiones, y las tensiones, pese a que no permitan establecer distinciones radicales, ayudan a crear dominios específicos aunque ninguno de ellos pueda ser delimitado:

La cultura visual trabaja en pro de una teoría social de la visualidad, centrándose en la cuestión de qué es hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve, y cómo visión, conocimiento y poder están íntimamente relacionados. Examina el acto de visión como un producto de las tensiones entre las imágenes externas y los objetos, y los procesos internos del pensamiento. (Hooper-Greenhill, 2000: 14, basado en Burnett, 1995; cursiva añadida.)

Huelga decir que tal perspectiva está por encima de la adopción de cualquier rasgo definitorio específico (como lo sublime) ni hace ninguna distinción entre alta cultura y cultura de masas (Jenks, 1995: 16). En su lugar, ésta distinción debe de ser examinada y rechazada como interesadamente «política». Así, el mero el hecho de ignorarla, negarla o desear que desaparezca supone también ignorar una importante herramienta de la tecnología del poder implicada en el cuarto uso que del término «cultura» hace Williams. Más bien, entonces, podríamos decir que el término «alta cultura» —la noción y los productos que ésta define— y la distinción que soporta estaría incluido también entre los objetos principales de análisis de los estudios de la cultura visual.

Por esto es por lo que soy reacia a declarar a la cultura visual como una rama de los estudios culturales. Pero hay más razones para esta reacción que el simple desprecio y desvinculación del arte que éstos últimos manifiestan. Como he argumentado en un reciente estudio (Bal, 2002) que he introducido como programático para el análisis cultural, los estudios culturales presentan una serie de problemas que el nuevo movimiento, dotado de esta capacidad de análisis, podría eludir. Es cierto que, en el albor de los estudios de la mujer, los estudios culturales han sido, desde mi punto de vista, responsables de la apertura absolutamente indispensable a la estructura disciplinar de las humanidades. Superando cualquier dogma metodológico, prejuicio elitista o juicio de valor, han sido particularmente útiles en, al menos, hacer a la comunidad académica consciente de la naturaleza conservadora de sus propósitos, si no forzándola a cambiar de estrategias. Inevitablemente, esta nueva disciplina también ha sufrido de las impredecibles dificultades y asperezas ante las que toda actividad pionera se ha de encontrar. Desafiando sus límites disciplinarios se ha tenido que enfrentar con tres problemas,

los cuales ponen en peligro hoy en día su vigor intelectual sostenido. Los estudios de la cultura visual, como actualización de los estudios culturales, no pueden tomar el testigo de su predecesor sin plantearse estos tres problemas.

Primero, quizás debido a que una de las mayores innovaciones de los estudios culturales ha sido prestar atención a un nuevo objeto, un nuevo campo reacio al desarrollo de aproximaciones tradicionales, no ha sido lo suficientemente próspero desarrollando una metodología que haga frente a los métodos de exclusión de la separación disciplinar. Por lo general, los métodos no han cambiado. Mientras que el objeto —qué se estudia— ha cambiado, el método —cómo se estudia— no lo ha hecho. Pero, sin una rígida metodología disciplinar, ¿cómo podemos mantener al análisis libre de partidismos oportunistas o de que sea visto como una práctica moribunda? Este es el mayor problema práctico y de contenidos que afrontamos hoy en día, y que los estudios de cultura visual no pueden permitirse ignorar.

Segundo, los estudios culturales han «ayudado» involuntariamente a sus oponentes a agravar, mas que superar, la destructiva división entre *les anciens y les modernes*, una estructura binaria tan antigua como la propia cultura occidental. Desgraciadamente, esta oposición tiende a alimentar el mecanismo psicosocial edípico, inservible a la hora de transformar las estructuras de poder dominantes. El problema es principalmente social, pero en la situación actual en la cual escasean los puestos de trabajo académicos y las jerarquías parecen retornar, ésta conlleva una tendencia hacia una política monolítica de nombramientos cuyo «reaccionarismo» amenaza todos los éxitos conseguidos anteriormente. En el clima actual, resulta poco útil aislar los estudios de la cultura visual a través de reacciones sarcásticas hacia la historia del arte —su territorio de cultivo no reconocido— y al análisis textual —el oponente de aquella-. Una práctica responsable basada en la reflexión acerca del problema del método podría ayudar a pavimentar el camino hacia un medio ambiente académico más matizado. Donde no hay metodología no puede existir un análisis convincente.³⁸

Más aún, la cuestión de la metodología toca pero no se superpone a la cuestión política. A este respecto, Hooper-Greenhill escribe: «los estudios culturales han mostrado un interés por las políticas culturales, desde una perspectiva teorética, pero en menor medida una voluntad de comprometerse en una política de la cultura, incluyendo la formación y análisis políticos» (2000: 164, n63). Adoptar un tono político para establecer una diferencia en el dominio del objeto de estudio nos parece una estrategia menos instrumental que los análisis que exponen la política como si fuera parte del propio objeto. Concretamente, por ejemplo, los análisis de los «displays» museísticos, desde la perspectiva de los estudios visuales, podrían

contribuir a cambios estructurales, mientras que los análisis críticos acerca de anuncios o pinturas canónicas no. En otras palabras, el conocimiento no establece automáticamente una diferencia. De hecho, una sobredosis de realismo—«estudiar las cosas como lo que son»— podría resultar un enfoque inadecuado.

Puesto que ver es un acto de interpretación, la interpretación puede influir sobre formas de ver, y por tanto, de imaginar posibilidades de cambio. Un tipo de acción potencialmente transformadora que los estudios de la cultura visual podrían emprender es sugerida por Homi Bhabha cuando se propone analizar los que el denomina como «serialización» (1994: 22). Los objetos puestos en relación de un modo específico establecen nuevas series, y esto facilita su desarrollo y elaboración teórica. Un análisis crítico de series específicas y de los fundamentos ideológicos que ponen a los objetos en común podría abrir y desnaturalizar asociaciones vetustas, como la que existe entre los valores de realismo transparente y elitismo individualista, que se refleja en la frase «las auténticas semejanzas entre individuos célebres» en una descripción de la National Portrait Gallery (Hooper-Greenhill, 2000: 29)

Pero no sólo las series están en sí mismas sujetas a análisis. La serialización es el producto resultante de tecnologías de observación y clasificación de objetos, del mismo modo que algunos fenómenos prototípicamente modernos como el censo, el mapa y el museo actúan como tecnologías de valor y poder. Estos fenómenos son objetos por excelencia de los estudios de la cultura visual, pero sólo bajo la condición de que su fundamento en la modernidad, su base en el positivismo, y su historia de descubrimientos, orden y propiedad sean tomados también en cuenta. Sólo entonces dichos análisis podrán ser convincentes y a la vez sugerir ordenamientos alternativos (Anderson, 1991: 163).

Al igual que los museos, los mapas sirven a intereses que podemos advertir en el mismo lenguaje que utilizamos. Estar «fuera del mapa» implica carecer de significancia, ser obsoleto o desconocido; estar «en el mapa» implica ser reconocido, tener una posición de acuerdo con su existencia o importancia (King, 1996, citado en Hooper-Greenhill, 2000:17) Estas expresiones demuestran bien por qué debemos de considerar la imaginería verbal como parte de los estudios de la cultura visual. Esta idea del mapa como índice de jerarquía social y conquista pertenece al mundo anglosajón. Por tanto, se trata de una interpretación (verbal) del *uso* de los mapas — reveladora (incluso potencialmente critica), pero que, una vez asumida, se alía con el poder. Esto hace que los estudios de las metáforas que utilizamos de una forma natural —como si se tratasen de palabras y frases ordinarias— constituyan también una parte indispensable de los estudios de la cultura visual.³⁹

LOS OBJETIVOS DE LOS ESTUDIOS DE LA CULTURA VISUAL

Estas reflexiones sobre el objeto de los estudios de cultura visual han condicionado la tarea más urgente de este movimiento, bien éste se establezca como disciplina o como colaboración interdisciplinar entre disciplinas. En este sentido, la conjunción entre objeto y meta que coincide en la palabra «objetivo» nos recuerda la necesidad que se está haciendo evidente últimamente, de justificar un movimiento como éste a través de sus hallazgos. Más que describir artefactos concretos y su *origen*, como haría la historia del arte, o describir culturas enteras, como haría la antropología, los estudios de la cultura visual deben de analizar *críticamente* las uniones y articulaciones de la cultura visual y cuestionar su pretensión naturalizadora. De deben enfocar hacia los lugares en que los objetos que poseen una naturaleza visual —a menudo primaria pero nunca exclusiva— se entrecruzan con los procesos y prácticas que ponen en funcionamiento regular a una determinada cultura. La amplitud de esa tarea hace que su desarrollo apenas pueda ser sino apuntado.

Primero, con una perspectiva que se situara a distancia de la historia del arte y sus métodos, sutilmente se deberían de tomar como objetos principales para un análisis crítico las narrativas maestras que son presentadas como naturales, universales, verdaderas e inevitables, y dislocarlas para que narrativas alternativas puedan salir a la luz. Debería de explorar y explicar el vínculo entre cultura visual y nacionalismo, que se pone de manifiesto en museos, escuelas y la historia que se imparte en ellas, y los discursos racistas e imperialistas (Hobsbawm, 1990). Debería de analizar el vínculo entre clasicismo y el elemento elitista del cometido educativo de la cultura visual, incluyendo las tareas asignadas tradicionalmente al museo. Debería también de entender algunas de las motivaciones para la priorización de la historia en lo que he denominado en otra ocasión como «narrativas de la anterioridad» (Bal, 2001). La representación de las relaciones de poder del presente bajo la rúbrica de «la historia de la nación» puede entenderse como una de las estrategias disciplinarias mantenidas por los museos. De este modo someten a los visitantes a sistemas de visibilidad y normalización (ver también Hooper-Greenhill, 1989).

Otra importante tarea de los estudios de la cultura visual es entender algunas de las razones de la priorización del realismo. El objetivo de la promoción del realismo es estimular el comportamiento mimético. Las clases dominantes se representan a sí mismas y a sus héroes como ejemplos para reconocer y seguir, y podríamos decir, sin exagerar demasiado, que este interés se hace visible en el culto por el retrato. ⁴¹ Esto revela los intereses políticos que denotan su preferencia por el realismo. Promueven

El Esencialismo visual

la transparencia imaginaria: la calidad artística importa menos que la representación fiel del personaje ilustre. La fidelidad requerida posee un interés extra por su indexicalidad. Barlow (1994:518) habla de «encarnar héroes», una frase que nos trae a la memoria, una vez mas, el análisis del retrato del rey de Louis Marin (1981).

La tercera, y quizás más importante, tarea de los estudios de la cultura visual—en la que se pueden condensar el resto de tareas— es entender algunas de las motivaciones del esencialismo visual, que promociona la mirada cómplice (Foucault) mientras que, al mismo tiempo, la mantiene invisibilizada. Puedo pensar en tres razones por las que esta tarea es tan urgente. La primera es porque la rigidez de la «primacía de los objetos», fomentada tanto por la historia del arte como por ciertos desarrollos de los estudios de la cultura visual, dista de concederle primacía al entendimiento; pero el entendimiento viene primero y actúa como guía de la percepción. Desde este punto de vista, la relación entre mirada individual y comunidad interpretativa cambia. La segunda razón es debida a la atribución de género de la visión mencionada anteriormente, que deriva de la propia priorización de la mirada. Y la tercera es debida a la imperiosa necesidad de dejar en evidencia las operaciones de la retórica del materialismo.

Muchas otras tareas subsiguientes pueden derivarse entonces de una que considero principal: localizar y denunciar el esencialismo visual. Ahí es donde urge, por ejemplo, la necesidad de análisis críticos del uso de la cultura visual como estrategia para reforzar estereotipos raciales y de género. Las interconexiones entre público y privado -y los intereses a las que sirve el mantenimiento de dícha dicotomía— en las prácticas, jerárquica y temporalmente estructuradas, que apelan a una hermenéutica de la sospecha hacia los residuos del positivismo en una cultura visual obsesionada por el esencialismo visual. Pensemos en las formas de privilegiar, por ejemplo, el arte público, la historia del arte, el mercado del arte, la idea del experto (exclusividad, propiedad del material, concepciones estéticas, estilo) y en el universalismo eurocéntrico que promocionan estas más que caballerosas prácticas. Esto ha conducido a desatender los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan. Los objetos cambian de significado cuando cambia su medio ambiente; por ejemplo los objetos «de casa» se tornan mucho más importantes para gente que vive en diáspora puesto que son una vía para reestablecer su memoria cultural. (Bhabha, 1994: 7). De un modo similar, la función de las características visuales en relación con procesos sociales la escala, por ejemplo- puede ser lo que regule una relación específica con el cuerpo, como en los cuadros de Jenny Saville. Puede inspirar confort o distanciamiento emocional, intimidad o amenaza, pero también puede funcionar como elemento cognitivo del entendimiento, incluso como método «científico» para

aprehender las complejidades del mundo (barroco). Finalmente, se requiere un análisis de las relaciones interdiscursivas e intertextuales entre los objetos, series, conocimientos tácitos, discursos y el resto de sentidos copartícipes en toda experiencia.

La cuestión del método

Si las tareas de los estudios de la cultura visual deben derivarse de su objeto, los métodos mas adecuados para llevar a cabo dichas tareas deben derivarse, entonces, de esas mismas tareas y hacer explícita tal derivación. Me doy cuenta de que éste es el elemento más vulnerable de mi argumentación. Muchos académicos opinan que la metodología es lo primero y que cualquier elección del método derivada de sus objetivos peligra de circularidad. Los métodos deben ser independientes de los objetos y metas, como una salvaguarda de la proyección y realización de deseos particulares. Como principio general esto es innegable. Aun así, también es cierto lo contrario. Primero, no es necesario demostrar los efectos idiotizantes de la metodología preestablecida. Segundo, y aunque ya no se recuerde, las metodologías predominantes de ciertas disciplinas hoy consolidadas también fueron en su momento derivadas de su objeto. Tercero, como un instrumento de las operaciones de poder/conocimiento, los métodos nunca son el blanco de sospecha de una posible confabulación con las políticas que sostienen su funcionamiento. Y cuarto, precisamente porque los estudios culturales han tenido dificultades para crear métodos adecuados que no supongan un cierto partidismo, en este momento no puede eludirse la reflexión metodológica.

Con este dilema en perspectiva, déjenme trazar unos pocos principios metodológicos desde los cuales podrían derivarse razonablemente métodos realmente operativos. Una primera consideración concierne a la relación con objetos concretos. A la luz de la discusión previa, esta relación esta destinada a ser problemática. Desde mi punto de vista, la actividad clave que debe traspasar tanto el conflictivo legado de la historia del arte como las tendencias totalizadoras de los entusiastas de los estudios de la cultura visual es el *análisis*. Jenks propone una considerada relación entre lo analítico y lo concreto: una aplicación metodológica de la teoría a los aspectos prácticos de la cultura (1995: 16). Esto trae a colación el problema de la "aplicación".

La propuesta de Jenks implicaría establecer una separación entre teoría y realidad empírica y adoptar una concepción instrumentalista de la teoría. La paradoja de tal concepción es que bajo la apariencia de poner la teoría al servicio del objeto, se

tiende a promover la subordinación del objeto, por ejemplo como ilustración o punto de partida teorético. Como Fabian ha argumentado, el —así denominado— objeto empírico no existe «ahí fuera» sino que es creado en el encuentro entre objeto y analista, mediado por el bagaje teorético que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis de una «aplicación» instrumentalista en una interacción performativa entre el objeto (incluyendo aquellos aspectos que resultaban invisibles antes del encuentro), la teoría y el analista. Desde esta perspectiva, los procesos de interpretación son parte del objeto y están sometidos a crítica por parte del analista.

Como antropólogo, Fabian describe sus encuentros con la gente. El ejemplo principal de su libro de 1999 es un dicho, un proverbio que posee cualidades altamente imaginativas e incluso visuales («el poder es un conjunto vacío»). La cuestión planteada por este proverbio –el qué significa— no revela una respuesta inherente a él. En su lugar, el grupo cultural y el analista, conjuntamente, extraen el significado en una especie de *performance* teatral que cristaliza en la creación de un segundo objeto, más desarrollado. 43 Los objetos son partícipes activos del desarrollo del análisis puesto que generan reflexión y especulación y pueden impedir el desarrollo de proyecciones e interpretaciones desquiciadas (¡si los analistas lo permiten!) y constituir así un objeto teorético de relevancia filosófica.

Una segunda consideración relacionada cualifica la naturaleza de las prácticas interpretativas. Unos estudios de la cultura visual que asuman -como pienso que deben— la tarea crítica del movimiento, deben de entender que dichas prácticas constituyen tanto método como objeto de cuestionamiento. Este elemento de autoreflexión es indispensable, aunque siempre a riesgo de acabar en la autoindulgencia y el narcisismo. Además, las hermenéuticas de lo visual (Heywood y Sandywell, 1999) modifican el círculo hermenéutico. Tradicionalmente, dicho círculo, conjunto-detalleconjunto, da por hecha la autonomía y la unidad del objeto. Esta asunción autonomista ya no es aceptable, especialmente a la luz de los entresijos sociales de la «vida» de los objetos. Por el contrario, los estudios de la cultura visual consideran al objeto como un detalle en sí mismo de un conjunto delimitado, por definición, sólo de un modo provisional y estratégicamente. Por ejemplo, un objeto puede ser el detalle bien del conjunto total de series (según el sentido crítico de seriación de Bhabha) o bien del mundo social en el cual éste funciona. Finalmente, las prácticas interpretativas de los estudios de la cultura visual defienden la noción de que el significado es dialógico. Éste «sucede», más que existir a priori, en el acto de interpretación. El significado es un diálogo entre observador y objeto así como entre sus contempladores. La situación se complica aún más por el hecho de que el concepto de significado es, en sí mismo, también dialógico puesto que es concebido

diferentemente de acuerdo con diferentes regímenes de racionalidad y distintos estilos semióticos.

Un tercer principio de método es la continuidad entre el análisis y la educación que resulta de la visión performativa del mismo. Cualquier actividad de los estudios de la cultura visual es al mismo tiempo un momento de la formación visual, un entrenamiento de la receptividad hacia el objeto que dista de la veneración positivista por su «verdad» inherente. El deseo humano por el significado funciona basándose en el reconocimiento de patrones, es así que el aprendizaje tiene lugar cuando la nueva información recibida se ajusta a patrones reconocibles (Sotto, 1994, citado por Hooper-Greenhill, 2000: 117). Puesto que la nueva información es procesada sobre la base de estructuras o marcos de recepción en los que pueda encajar, no hay percepción posible sin memoria (Davey, 1999: 12). Esto no significa que la información sea racionalizada por completo, ya que un solapamiento total entre lo conocido y la nueva información que se nos ofrece impediría el aprendizaje. La «insubordinación» a los esquemas pre-establecidos es también un elemento importante en el aprendizaje (Bruner, 1992: cap. 3). Es más, los estudios de la cultura visual deberían de estar especialmente atentos al aspecto multisensorial del aprendizaje, su naturaleza activa y su mezcla inextricable de componentes afectivos, cognitivos y corporales. «Los objetos son interpretados a través de la «lectura» utilizando la mirada que se combina con una experiencia sensorial más amplia que incluye el conocimiento táctil y las respuestas corporales. De ellos pueden concluirse respuestas tanto cognitivas como emotivas, de algunas de las cuales puede que no sea necesario hablar, escribe Hooper-Greenhill (2000: 119).44

Un cuarto principio metodológico es el examen histórico-analítico de los regímenes de la cultura visual tal y como son incorporados por las instituciones clave y sus figuras aún operativas. Esta forma de análisis histórico no reifica un estado histórico del pasado sino que mira a la situación presente como punto de partida y objeto de búsqueda. El museo modernista, todavía predominante, es un objeto paradigmático para dichos análisis. Su ambición enciclopédica, su organización taxonómica, su retórica de la transparencia y sus premisas nacionalistas han sido reiteradas hasta el punto de ser casi completamente naturalizadas. Un análisis histórico del tipo que tengo en mente no se detiene simplemente en la descripción de estos principios. Fundamentalmente, mostrará sus raíces en la cultura contemporánea, en las formas híbridas que adoptan y analizará las implicaciones de las transformaciones postmodernas del museo modernista.

Este último ejemplo y todos los que he planteado con anterioridad han sido extraídos tanto del arte como de otras instituciones establecidas. Esta ha sido una

decisión consciente para llegar a la idea de que los estudios de la cultura visual no se definen esencialmente por la elección de sus objetos de estudio –estoy cansada de la fijación fetichista en internet y la publicidad como los objetos ejemplares. En todo caso las consecuencias de estos cuatro principios metodológicos deberían estar claras. Ni la división entre cultura «popular» y «alta» cultura puede ser ya sostenida ni tampoco la que existe entre la producción visual y su estudio. Si el objeto coparticipa en el desarrollo del análisis, como así he argumentado, entonces crear divisiones de cualquier tipo se me antoja la más fútil de todas las futilidades que el trabajo académico puede desempeñar. Pero un error debe de ser evitado a toda costa: pensar, como los estudios culturales han hecho antes que nosotros, que el hecho de ignorar nociones tales como la de «alta cultura» puede hacer que las distinciones sociales que generaron la categoría desaparezcan. En cambio, es el esencialismo visual y todo lo que éste conlleva lo que debe, efectivamente, desaparecer.

Notas

- 1. Uno de los libros sintomáticos comienza con la absurda frase: «La vida moderna tiene lugar en una pantalla».
- 2. Otros (p.e. Fabian, 2001: 17) se refieren a esta tendencia como «visualismo», un concepto que también implica un positivismo visual. Una característica del tipo de discurso de «cultura visual» del que me gustaría distanciarme es la tendencia a lamentar el imperialismo lingüístico que ha triunfado supuestamente durante tanto tiempo. El tipo de tendencia de cultura visual que pretendo descalificar como anti-histórica y anti-intelectual se basa en esta amnesia e ignorancia así como en la teoría de la conspiración. El mismo libro también dice: «La semiótica…es un sistema ideado por los lingüistas para analizar la palabra hablada y escrita» (p.13).
- 3. No me refiero a esto en un sentido anecdótico, no voy a extenderme aquí sobre el modo en el que se ha tomado la «cultura visual» como la respuesta de historiadores del arte nerviosos, intranquilos por la «invasión» de su campo por parte de académicos de otras disciplinas desde que Mitchell forjara el termino de «el giro visual» (1994: 11-34). Como resultado de este origen y lejos de resultar ser tal innovación, la «cultura» visual elude la tendencia a reafirmar las fronteras disciplinares. Baste con decir que éste es, en mi opinión, el caso de algunos escritores de primera línea, cuyas voces son las que más suenan a la hora de proclamar su novedad. Por muy irritante que el control de barreras disciplinares pueda parecer, los asuntos que me gustaría discutir poseen relevancia académica para el interés más provechoso de los estudios de la cultura visual.
- 4. Este artículo fue originalmente concebido como ensayo reseña, con un libro en concreto como objeto de análisis principal (Hooper-Greehill, 2000). Esta publicación (Journal of visual studies) revivió en mi el interés, después de que otras casi me hicieran distanciarme por completo de los estudios de la cultura visual, una ambivalencia que resulta apenas perceptible en lo que seguirá a continuación. Pero quizás esta ambivalencia sea el mejor remedio contra el tipo de partidismo acrítico que acentúa la división establecida por primera vez por October con su cuestionario de 1996. Una ambivalencia similar a la mía puede advertirse en la contribución más reciente de Mitchell a esta revista (2002).
- 5. La creación de este nuevo objeto será desarrollada extensamente a continuación. El hecho de que este objeto «no pertenece a nadie» es tan obvio en teoría como parece resultar difícil de encarar en la práctica. La defensa de los territorios disciplinares continúa en las áreas interdisciplinares tanto como en las disciplinas completamente identificadas. Acerca de las ideas sobre la interdisciplinariedad de Barthes, véase Barthes (1984: 71). Véase Newell (1998) para una recopilación de miradas completamente diferentes sobre el tema de la interdisciplinariedad.
- 6. Un ejemplo de lo primero sería el área «lengua y literatura extranjera», una unidad básicamente administrativa. La «semiótica» sería un ejemplo de lo segundo: un cuerpo teórico que puede depositar sobre sus objetos un gran número de disciplinas. La transdisciplinariedad es aclamada principalmente a través de proyectos tales como análisis temáticos (p.e. la representación de las multitudes a lo largo de los tiempos). Para temas de inter-, multi- y transcisciplinariedad, véase Bal (1988)
- 7. Uno de los libros introductorios que he examínado comienza con una reseña de dos conceptos clave en modo negativo. Aunque este libro se acerque, un poco por comodidad,

EL ESENCIALISMO VISUAL

- a la historia del arte, es uno de los mejores de este tipo precisamente porque se contiene de establecer definiciones positivistas (Walker and Chaplin, 1997).
- 8. Para una buena definición de análisis que se siguen de esta definición del objeto de los estudios de la cultura visual, véase Appadurai y Breckenridge (1992). En este texto el autor considera a los museos como comunidades interpretativas.
- 9. Calkins (1980), citado en Hooper-Greenhill (2000: 105).
- 10. Acerca de la historia del concepto de ideología, véase Vadée (1973): acerca de manifestaciones textuales y su análisis, Hamon (1984).
- 11. El concepto del efecto de lo real es utilizado tan frecuentemente que ha perdido toda su especificidad. Con el propósito de reciclarlo dentro de los estudios de la cultura visual, recomiendo un retorno a las formulaciones iniciales de Barthes (1968).
- 12. Davey (1999), interpretado en Hooper-Greenhill (2000: 115). Para nuestra discusión, esta retórica apunta, tal y como debe de ser, hacia la antropología. Fabian (1996) ya ha demostrado a qué se asemejarían unos estudios de la cultura visual con base antropológica. Véanse también sus glosas críticas a las tendencias académicas contemporáneas (2001, esp. Parte I), muchas de las cuales pueden beneficiar a los estudios de la cultura visual de un modo bastante sustancial.
- 13. El argumento más sucinto y a la vez mas completo del uso del concepto del *encuadre* en análisis cultural sigue siendo el "Prefacio del autor" de Jonathan Culler a su volumen *Framing the sign* (1988).
- 14. Una exposición concisa de una frase similar aunque más limitada «regímenes escópicos» puede encontrarse en Jay (1988).
- 15. He aquí la deficiencia intelectual (además de moral) de frases como aquella contra Jameson, acusado de racismo y colonialismo por su «necesidad colonial de dominar lo visual a partir de la escritura» (Mirzoeff, 1998: 11). Si estas burlas irracionales dan mal nombre a la cultura visual, es porque «ésta» –el movimiento que adopta tales textos como libros de estudio y a sus autores como líderes se lo merece.
- 16. En adición a la cualidad sinestésica de la visualidad pura, que sigue siendo materia de la percepción sensible, también me gustaría insistir en el carácter intelectual de la visualidad, resumido en la frase «art thinks» ('el arte piensa'). Esta perspectiva es el punto de partida de todo el trabajo del historiador del arte y filósofo Hubert Damisch (p.e. 1994: 2002). La misma noción de «art thinks» tiene consecuencias de gran alcance según el modo en que sea analizada, consecuencias muy relevantes para la «metodología-in-the-making» de los estudios de la cultura visual. Véase Van Alpen (en prensa), un libro que abre con una explicación de las ideas de Damisch. Fabian (2001: 96) enfoca estas ideas hacia la cultura popular. Véase también Rodowick (2001: 24).
- 17. Por ejemplo, Background (1991-1994), Lapsus Exposure (1992-1994), INITIALS (1993-1994) y Photograph (1998-1999), por nombrar tan sólo algunas de las obras analizadas brillantemente por Kaja Silverman en Coleman (2002). Silverman no menciona a la cultura visual en estos cuatro ensayos, pero aquí afirmo que son ejemplos perfectos de un análisis ideal de cultura visual debido a su estrecha atención a la visualidad, incluyendo sus cualidades sinestésicas, y debido a la perspectiva socio-filosófica de la visualidad que insufla a las obras. Pero, muy importante, esto también puede revertirse: Silverman proporciona una lectura de lo que las obras de Coleman sugieren como filosofía social de la cultura. Dicha filosofía está basada en la visualidad.

- 18. La «cultura de pantalla» no es un sinónimo de cultura visual, ni la cultura impresa es textual (contra Mirzoeff, 1998: 3). La profunda confusión entre medio, sistema semiótico y modo en este libro es perturbadora.
- 19. Un ejemplo instructivo es el tópico utilizado por Mirzoeff en su texto introductorio sobre semiótica, a la que erróneamente define como «metodología lingüística», y por tanto, por definición, visualmente inconvincente (1999: 15). Estas observaciones desinformadas pasan por alto con facilidad porque parecen defender la visualidad como objeto central pero no la someten a análisis. En contraste, ningún binarismo implícito entre medios visuales y textuales aparece en la introducción que hacen Sturken y Cartwright, igual de elemental pero –sistemática y específicamente- mucho más útil. Otro excelente libro introductorio alternativo es Walker y Chaplin (1997).
- 20. Véase Van Alpen (2002) y su teorización de la imagen a través de textos de Charlotte Delbo, mencionado previamente. Un caso de algún modo menos exclusivo, aunque de relevancia notable, son las «poéticas visuales» de Proust (Bal, 1997).
- 21. Para un comentario brillante de la noción Foucaltiana de poder/conocimiento, véase Spivak (1993).
- Johannes Fabian (1990) creó un potente ejemplo de la concepción performativa del conocimiento que esta perspectiva conlleva.
- 23. Esta selectividad constituye la base de la historia del arte y sus raíces en la cultura visual. Por tanto, los estudios de la cultura visual necesitan de distinguirse de dicha disciplina. Esta es también la razón por la que un mero listado de objetos, por muy completo que parezca, no puede constituir el objeto de los estudios de la cultura visual.
- 24. Sintomáticamente, Mirzoeff (1999) cita la frase resumen generalizadora de la página 433 del final del estudio de Freedberg de 1989, e inserta esa generalización, analíticamente substancial, al principio de su propio libro, en el cual dicho análisis se pierde totalmente.
- 25. Para el régimen barroco de conocimiento/poder, véase Marin (1981). Sobre la pintura como forma propagandística, véase Leppert (1996).
- 26. Sobre la importancia de utilizar el término «lectura» para el acto de mirar, véase Bal (1996).
- 27. Tomado en un sentido preciso, lo «icónico» es un término que refiere al fundamento imaginario de la producción de significado. Aunque este término sea usado a menudo como sinónimo de visual (p.e. por Marin, 1983), lo es en detrimento de la productividad de la teoría semiótica en el análisis de la cultura (visual). Como Mitchell (esp. 1985, cap.1) nunca se cansa de reiterar, la semejanza no es necesariamente visual. Para una discusión sobre esto, véase Bal (2002, cap.1).
- 28. Este término, tan controvertido como productivo –que resalta la capacidad de educar la visualidad- fue el tema central del simposio *The active eye* (1997), celebrado en Rotterdam.
- 29. El autor escribe aquí sobre la historia del arte, pero no creo que los museos sean una función de la historia del arte, como este pasaje podría sugerir.
- 30. Nietzsche (1986: 207): «la perspectiva decide el carácter de la «apariencia»». Nuestros valores se interpretan en los objetos.
- 31. Pero esto es aún demasiado general. La reticencia a embarcarse en análisis altamente específicos para establecer prioridades acerca de qué necesita ser estudiado, deja a los estudios de la cultura visual abiertos a una carga de imperialismo y partidismo inverificable.
- 32. Y dejar a la historia del arte reiterar los significados obvios dominantes, que ya están hoy en día de moda.

El Esencialismo visual

- 33. Para un análisis extenso del trabajo de Christensen con el tiempo, véase Bal (1998). Sobre Janssens, Bal (1999a).
- 34. Sobre el problema de la intención artística -un primer ejemplo de la idea de «origen»- véase Bal (2002, cap. 7).
- 35. Para una visión global muy útil acerca de los entresijos del concepto de cultura como texto, véase Fuchs (2001).
- 36. Para la idea de «zonas de cultura», véase Giroux (1992), discutido por Hooper-Greenhill (2000:12).
- 37. Esto vuelve más hacia el pensamiento Saussuriano que estrictamente a Foucault.
- 38. La discusión entre áreas de estudio de este movimiento sería más productiva. Véanse, por ejemplo, las discusiones entre la historia del arte, la estética y los estudios visuales en Holly y Moxey (2002).
- 39. Lakoff y Johnson (1980; 1999) tienden a universalizar dichas metáforas, pero su estructura de lingüística cognitiva teorética podría ser utilizada más fructuosamente en un análisis más específico.
- 40. La palabra «críticamente» es utilizada aquí en el sentido heredado de la escuela de teoría social de Frakfurt. Los estudios de la cultura visual no deberían de adoptar el tono policial que he comentado anteriormente y que pasa por ser políticamente consciente. Debido a que la visualidad abarca la vida social de las cosas y la construcción social de la visibilidad, sus análisis son inherentemente tan sociales, políticos y éticos como estéticos, literarios, discursivos y visuales.
- 41. El estudio sobre el retrato de Richard Brilliant (1991) ensalza este aspecto. Véase Woodall (1996); Van Alphen (en prensa).
- 42. Sobre la función de la escala en el arte contemporáneo inspirado en el barroco, véase Bal (1999b).
- 43. Mi formulación pretende recordar la definición del significante de Peirce (1984), un segundo signo, más desarrollado, evocado por la voluntad de entender el primer signo.
- 44. Para una reseña de la concepción de educación adoptada por la educación visual, véase Hooper-Greenhill (2000: cap. 6).

REFERENCIAS

The Active Eye: An International Symposium on Art Education and Visual Literacy (1997). Rotterdam: Boijmans Van Beuningen Museum and the Nederlands Foto Instituut.

Anderson, Benedict (1991[1983]) Imagined Communities. London: Verso.

Appadurai, Arjun (ed.) (1986) The Social Life of Things. Cambridge: Cambridge University Press.
 Appadurai, Arjun and Breckenridge, Carol (1992) 'Museums are Good to Think: Heritage on View in India', in Ivan Karp, Christine Mullen Kraemer and Steven D. Lavine (eds) Museums and Communities: The Politics of Public Culture, pp. 34–55. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Bal, Mieke (1988) Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death, trans. Matthew Gumpert. Bloomington: Indiana University Press.

Bal, Mieke (1996) 'Reading Art?', in Griselda Pollock (ed.) Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading, pp. 25–41. London: Routledge.

Bal, Mieke (1997) *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, trans. Anna-Louise Milne. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bal, Mieke (1998) *Jeannette Christensen's Time*, in 'Kulturtekster' Series No. 12. Bergen: Center for the Study of European Civilization, Universitetet I Bergen. JOURNAL OF VISUAL CULTURE 2 (1) 28

Bal, Mieke (1999a) 'Ann Veronica Janssens: Labo de Lumière/Light in Life's Lab', in Laurent Jacob (ed.) *Ann Veronica Janssens: une image différente dans chaque oeil/A Different Image in Each Eye*, pp. 73–102, French trans. Daniel Vander Gucht. Liège: Espace 251 Nord.

Bal, Mieke (1999b) Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: University of Chicago Press.

Bal, Mieke (2001) Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing. Chicago: University of Chicago Press.

Bal, Mieke (2002) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide.* Toronto: University of Toronto Press.

Barlow, Paul (1994) 'The Imagined Hero as Incarnate Sign: Thomas Carlyle and the Mythology of the "National Portrait" in Victorian Britain', *Art History* 17(4): 517–45.

Barrett, Michele (1991) The Politics of Truth. Cambridge: Polity Press.

Barthes, Roland (1968) 'L'effet du réel', *Communications* 4: 84–9 ('The Reality Effect', 1986, in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, pp. 141–54. New York: Hill and Wang).

Barthes, Roland (1984) *Le brutssement de la langue*. Paris: Editions du Seuil (*The Rustle of Language*, 1986, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang).

Bennett, Tony (1998) Culture: A Reformer's Science. London: Sage.

Bhabha, Homi K. (1994) The Location of Culture. London: Routledge.

Brilliant, Richard (1991) Portraiture. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bruner, Jerome (1992) Acts of Meaning. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bryson, Norman (1983) Vision and Painting: The Logic of the Gaze. London: Macmillan.

Burnett, R. (1995) Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary. Bloomington: Indiana University Press.

Butler, Judith (1993) Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'. New York: Routledge.

EL ESENCIALISMO VISUAL

- Butler, Judith (1997) Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge. Carson, Fiona and Pajaczkowska, Claire (eds) (2000) Feminist Visual Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Calkins, N.A. (1980) 'Object-teaching: Its Purpose and Province', *Education* 1: 165–72. *Chambers 21st Century Dictionary: The Living Language* (1996), editor-in-chief Mairi Robinson. Edinburgh: Chambers.
- Classen, Constance (1993) Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures. London: Routledge.
- Coleman, James (2002) James Coleman (exhibition catalogue). Munich: Hatje Cantz.
- Crary, Jonathan (1990) Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, MA: MIT Press.
- Culler, Jonathan (1988) Framing the Sign: Criticism and its Institutions. Norman: University of Oklahoma Press.
- Damisch, Hubert (1994) *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman. Cambridge, MA: MIT Press (*L'origine de la perspective*, 1987. Paris: Flammarion).
- Damisch, Hubert (2002) A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting, trans. Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press (Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture, 1972. Paris: Editions du Seuil).
- Davey, N. (1999) 'The Hermeneutics of Seeing', in Ian Heywood and Barry Sandwell (eds) Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual, pp. 3–29. London: Routledge.
- Davis, Richard H. (1997) Lives of Indian Images. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fabian, Johannes (1990) Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire. Madison: University of Wisconsin Press.
- Fabian, Johannes (1996) Remembering the Present. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes (2001) Anthropology with an Attitude: Critical Essays. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Foucault, Michel (1975) The Birth of the Clinic, trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1977) 'Nietzsche, Geneology, History', in D.F. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memories, Practice: Selected Essays and Interviews*, pp. 139–64. Oxford: Blackwell.
- Freedberg, David (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response.* Chicago: University of Chicago Press.
- Fuchs, Martin (2001) 'Textualizing Culture: Hermeneutics of Distanciation', in Joyce Goggin and Sonja Neef (eds) *Travelling Concepts*, pp. 55–66. Amsterdam: ASCA.
- Gamboni, Dario (1997) Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution. New Haven, CT: Yale University Press.
- Giroux, Henry (1992) Border Crossings. London: Routledge.
- Goodman, Nelson (1976) Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett.
- Hamon, Philippe (1984) Texte et idéologie. Paris: PUF.
- Heywood, Ian and Sandywell, Barry (eds) (1999) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London: Routledge.

- Hobsbawm, Eric J. (1990) Nations and Nationalism since 1870: Programme, Myth, Reality. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodge, Robert and D'Sousa, W. (1999) 'The Museum as a Communicator: A Semiotic Analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth', in Eilean Hooper- Greenhill (ed.) *The Educational Role of Museums*, pp. 53–63, 2 edn. London: Routledge.
- Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (2002) Art History, Aesthetics, Visual Studies. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Institute.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989) 'The Museum in the Disciplinary Society', in Susan Pearce (ed.) *Museum Studies in Material Culture*, pp. 61–72. London: Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000) Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: Routledge.
- Jay, Martin (1988) 'Scopic Regimes of Modernity', in Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality* 2, pp. 3–38. Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture. Scattle: Bay Press.
- Jenks, Chris (ed.) (1995) Visual Culture. London: Routledge.
- Jordan, Glenn and Weedon, Chris (1995) Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World. Oxford: Blackwell.
- King, Geoff (1996) Mapping Reality: An Exploration of Cultural Cartographies. London: Macmillan.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1999) Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books.
- Leppert, Richard (1996) Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery. Boulder, CO: Westview Press.
- Lyotard, Jean-François (1983) 'Fiscourse Digure', trans. Mary Lydon, *Theater Journal* 35(3): 333–57.
- Marin, Louis (1981) Le portrait du roi. Paris: Editions de Minuit.

University of Chicago Press.

- Marin, Louis (1983) 'The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto (circa 1479–1484)', *New Literary History* 14(3): 253–96.
- McGuigan, Jim (1996) Culture and the Public Sphere. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics. Edited and introduced by James M. Edie, trans. Carleton Damery. Evanston, IL: Northwestern University Press
- Mirzoeff, Nicholas (1999) An Introduction to Visual Culture. London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.) (1998) Visual Culture Reader. London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1985) *Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago: University of Chicago Press. Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago:
- Mitchell, W.J.T. (2002) 'Showing Seeing: A Critique of Visual Culture', *Journal of Visual Culture* 1(2): 165–81.
- Newell, William H. (ed.) (1998) *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*. New York: The College Entrance Examination Board.

EL ESENCIALISMO VISUAL

Nietzsche, Friedrich (1986) 'The Will to Power', in M. Taylor (ed.) *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, pp. 191–215. Chicago: University of Chicago Press.

Остовек (1996) 'Visual Culture Questionnaire', 77 Summer: 25-70.

O'Sullivan, Tim, Hartley, John, Saunders, Danny, Montgomery, Martin and Fiske, John (1994) Key Concepts in Communication and Cultural Studies. London: Routledge.

Peirce, Charles Sanders (1984) 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs', in Robert E. Innis (ed. and intro.) *Semiotics: An Introductory Anthology*, pp. 4–23. Bloomington: Indiana University Press.

Rodowick, David N. (2001) 'Presenting the Figural', in D.N. Rodowick (ed.) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, pp. 1–44. Durham, NC: Duke University Press.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetic', in Nicholas Mirzoeff (ed.) *Visual Culture Reader*, pp. 27–49. London: Routledge.

Silverman, Kaja (2000) World Spectators. Stanford, CA: Stanford University Press.

Slatman, Jenny (2001) L'expression au-delà de la représentation. Amsterdam: ASCA.

Sotto, Eric (1994) When Teaching Becomes Learning: A Theory and Practice of Teaching. London: Cassell.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993) *Outside in the Teaching Machine*, pp. 25–51. New York: Routledge.

Sturken, Marita and Cartwright, Lisa (2001) Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford: Oxford University Press.

Vadée, Michel (1973) L'idéologie. Paris: PUF.

Van Alphen, Ernst (2002) 'Caught by Images', Journal of Visual Culture 1(2): 205-21.

Van Alphen, Ernst (in press) Image Thought. Chicago: University of Chicago Press.

Walker, John A. and Chaplin, Sarah (1997) Visual Culture: An Introduction. Manchester: Manchester University Press.

Williams, Raymond (1976) Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press.

Woodall, Joanne (ed.) (1996) *Portraiture: Facing the Subject.* Manchester: Manchester University Press.



Respuesta a las respuestas Mieke Bal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

REFERENCIAS

Bal, Mieke (2002) Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1983) Empire of Signs. London: Jonathan Cape. Versión española: *El imperio de los signos*; traducción Adolfo García Ortega; Madrid: Mondadori, 1990.

Crimp, Douglas (1999) «Getting the Warhol We Deserve», Social Text: 59.

Mirzoeff, Nicholas (1999) Introduction to Visual Culture. London: Routledge.

Scott, Joan (1991) - The Evidence of Experience-, Critical Inquiry 17(4): 773-9.