



10.1. René Descartes, grabado de *Óptica* (siglo XVIII).

LOS MEDIOS VISUALES NO EXISTEN

«Medios visuales» es una expresión coloquial que se utiliza para designar cosas como la televisión, las películas, la fotografía, la pintura, etcétera. Pero es bastante inexacta y confusa. Todos los así llamados medios visuales, inspeccionados más de cerca, terminan implicando a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde la perspectiva de la modalidad sensorial, «medios mixtos». Tal obviedad plantea dos preguntas:

- ¿Por qué insistimos en referirnos a algunos medios como si fueran exclusivamente visuales? ¿Se trata simplemente de una manera rápida de referirnos a la *predominancia* visual? Y, si así fuera, ¿qué significa «predominancia»? ¿Se trata de un asunto cuantitativo (más información visual que auditiva o táctil)? ¿O es una cuestión de percepción cualitativa, del sentido de las cosas transmitidas por el observador, la audiencia, el espectador oyente?
- ¿Por qué tiene importancia aquello que llamamos «medios visuales»? ¿Por qué deberíamos preocuparnos por aclarar esta confusión? ¿Qué está en juego?

Primero, permítanme explayarme sobre lo obvio. ¿Puede ocurrir que no existan los medios visuales a pesar de nuestra incorregible costumbre de hablar como si existieran? Mi afirmación puede, por supuesto, refutarse con un solo contraejemplo. Así que permítanme anticipar este movimiento con un repaso a los sospechosos habituales, comúnmente propuestos como ejemplos de medios pura o exclusivamente visuales. Eliminemos, en primer lugar, todo el conjunto de los medios de comunicación de masas —la televisión, el cine, la radio— así como las artes escénicas (danza, teatro). Desde la observación de Aristóteles de que el drama combina los tres órdenes de *lexis*, *melos* y *opsis* (palabras, música y espectáculo) hasta el estudio de Barthes de las divisiones «imagen/música/texto» del campo semiótico, el carácter mixto de los medios ha constituido un postulado central. Cualquier noción de pureza resulta inconcebible en estos medios antiguos y modernos, tanto desde el punto de vista de los elementos sensoriales y semióticos inherentes a ellos como

del de aquello que les es externo en el conjunto diverso de la audiencia. Si se argumenta que el cine mudo era un medio «puramente visual», basta recordar un simple hecho de la historia del cine: que las películas mudas siempre iban acompañadas de música y habla, y que los propios textos cinematográficos a menudo llevaban palabras escritas o inscritas en ellos. Los subtítulos, los intertítulos y el acompañamiento hablado y musical hacían que la película «muda» fuera cualquier cosa menos eso.

Si buscamos el ejemplo más representativo de medio puramente visual, parece que la pintura es una candidata obvia. Se trata, al fin y al cabo, del medio canónico, central, de la historia del arte. Tras unos comienzos históricos contaminados por consideraciones literarias, contamos ya con una historia canónica de purificación, en la que la pintura se ha emancipado del lenguaje, la narrativa, la alegoría, la figuración e incluso la representación de objetos identificables a fin de explorar algo llamado «pintura pura», caracterizada por la «pura opticalidad». Tal argumento, puesto en circulación, como es bien conocido, por Clement Greenberg, y del que se ha hecho eco en alguna ocasión Michael Fried, insiste en la pureza y especificidad de los medios, rechazando las formas híbridas, las técnicas mixtas y cualquier cosa que se encuentre «entre las artes» como una suerte de «teatro» o retórica, condenándolas a la inautenticidad y a un estatus estético de segunda categoría¹. Se trata de uno de los mitos más conocidos y manidos de la modernidad y es hora de dejarlo atrás. El hecho es que, incluso en su versión más pura y obstinadamente óptica, la pintura moderna siempre fue, haciéndonos eco de la frase de Tom Wolfe, «palabras pintadas»². Tales palabras no provenían de las de la pintura histórica, ni del paisaje poético, ni del mito o la alegoría religiosa, sino del discurso de la teoría, de la filosofía idealista y crítica. Este discurso crítico fue tan crucial para la comprensión de la pintura moderna como la Biblia, la historia o los clásicos para la pintura narrativa tradicional. Sin esta última, un espectador se vería abandonado delante de *Beatriz Cenci el día antes de su ejecución* de Guido Reni en la misma situación que Mark Twain cuando observó que un espectador no instruido, que no conociera el título ni la historia que hay detrás del cuadro, concluiría necesariamente que se trata de una pintura de una joven con un resfriado o de una joven a punto de tener una hemorragia nasal. Sin el discurso teórico, el espectador no instruido vería (y así ocurrió) las pinturas de Jackson Pollock como «papel pintado y nada más».

Alguien objetará que las «palabras» que posibilitan la apreciación y comprensión de la pintura no están en la pintura de la misma manera que las palabras de Ovidio están ilustradas en una obra de Claudio de Lorena. Y probablemente tengan razón; sería importante discernir las diferentes maneras en las que la lengua entra en la pintura. Pero ése no es mi propósito aquí. Ahora mismo mi tarea consiste en mostrar que la pintura que habitualmente hemos considerado «puramente óptica», ejemplificando un uso pu-

¹ Los argumentos de Greenberg aparecen en sus ensayos clásicos «Toward a Newer Laocoon», *Partisan Review* (1940), y «Avant Garde and Kitsch», *Partisan Review* (1939), reimpresos en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, 2 vols., Chicago, University of Chicago Press, 1986. La polémica antiteatral de Fried apareció por vez primera en «Art and Objecthood», *Artforum* (junio de 1967), reimpreso en *Art and Objecthood*, cit.

² Wolfe, *The Painted Word*, Nueva York, Bantam Books, 1976.

ramente visual del medio, no es tal. La cuestión concreta de cómo la lengua entra en la percepción de estos objetos puros tendrá que esperar a otra ocasión.

Supongamos que fuera posible desterrar completamente la lengua, el lenguaje, de la pintura. No niego que éste fuera un deseo característico de la pintura moderna, que se manifestaba sintomáticamente en el rechazo ritualista a los títulos y en el enigmático desafío que suponía el «Sin título» para el espectador. Supongamos por un momento que el espectador pudiera mirar sin verbalizar, pudiera ver (incluso en silencio, internamente) sin susurrar asociaciones, juicios y observaciones. ¿Qué quedaría? Bueno, algo que obviamente quedaría es la observación de que una pintura es un objeto hecho a mano, uno de los aspectos cruciales que la diferencia de, por ejemplo, el medio fotográfico, donde a menudo se destaca la estética de la producción mecánica. (Dejo de lado por el momento el hecho de que un pintor puede hacer un excelente trabajo imitando el aspecto maquinal de una fotografía satinada y que un fotógrafo con las técnicas adecuadas puede, de manera similar, imitar la superficie pictórica y el *sfumato* de un pintor.) Pero, ¿qué es la percepción de la pintura en tanto que hecha a mano si no un reconocimiento de que un sentido no visual está codificado, manifestado e indicado en cada detalle de su existencia material? (Los *Blind Time Drawings* [Dibujos de tiempo ciego] de Robert Morris, dibujados a mano con grafito en polvo sobre papel, de acuerdo con rigurosos procedimientos de focalización temporal y espacial, registrados debidamente con textos escritos a mano en el margen inferior, constituyen potentes ejemplos para la reflexión sobre el carácter no visual, en un sentido literal, del dibujo.) El sentido no visual que está en juego es, por supuesto, el sentido del tacto, que destaca en algunos tipos de pintura (cuando se enfatiza «la cualidad manual», el empastado y la materialidad de la pintura) y se disimula en otros (cuando las formas superficiales y transparentes producen el efecto milagroso de hacer invisible la actividad manual del pintor). De cualquier manera, el espectador que no sabe nada sobre la teoría que hay detrás de esa pintura, o de la historia o de la alegoría, sólo necesita entender que se trata de una pintura, un objeto hecho a mano, para comprender que es una producción manual, que todo lo que uno ve es el rastro de un pincel o una mano tocando un lienzo. Ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista; por eso nos está rigurosamente prohibido tocar el lienzo.

Este argumento no pretende, por cierto, arrojar la noción de pura opticalidad al vertedero de la historia. La idea es, más bien, evaluar cuál fue su papel histórico en realidad y por qué el carácter puramente visual de la pintura moderna se elevó al estatus de un concepto fetichista, a pesar de las abundantes pruebas de que se trataba de un mito. ¿De qué iba todo esto de la purificación del medio visual? ¿Qué forma de contaminación estaba siendo atacada? ¿En nombre de qué forma de higiene sensorial y (como diría Jacques Rancière) de qué «reparto de lo sensible»³?

Los otros medios que ocupan la atención de la historia del arte se antojan incluso menos propensos a erigirse como ejemplos de pura opticalidad. La arquitectura, el medio más impuro de todos, incorpora todas las otras artes en tanto que *Gesamtkunstwerk*,

³ Rancière, «The Distribution of the Sensible», en *The Future of the Image*, cit.; Caroline Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

y, por lo general, ni siquiera se «mira» con toda la atención, sino que se percibe, como observó Walter Benjamin, en un estado de distracción⁴. La arquitectura no implica ver, principalmente, sino vivir y habitar. Está tan claro que la escultura es un arte del tacto que parece superfluo discutir sobre ello. He aquí el llamado medio visual, de hecho, que ofrece acceso directo a los ciegos. La fotografía, la última en llegar al repertorio de medios de la historia del arte, suele estar tan plagada de lenguaje, como han demostrado los teóricos desde Barthes hasta Victor Burgin, que es difícil imaginar lo que entrañaría considerarla un medio puramente visual. Su papel específico en lo que Joel Snyder ha llamado «visualizar lo invisible» —mostrarnos lo que no vemos o no podemos ver a simple vista (los movimientos rápidos del cuerpo, el comportamiento de la materia, lo ordinario y lo cotidiano)— hace que sea difícil considerarla un medio visual en el sentido llano de la palabra⁵. La fotografía de este tipo podría entenderse mejor como un dispositivo para transformar lo invisible o que no se puede ver en algo que se parece a una imagen de algo que podríamos ver si tuviéramos una vista muy aguda o hábitos diferentes de atención.

Desde el punto de vista de la historia del arte en la estela del posmodernismo, parece claro que el último medio siglo ha socavado decisivamente cualquier noción de arte puramente visual. Las instalaciones, las técnicas mixtas, el arte de la *performance*, el arte conceptual, el *site-specific*, el minimalismo y la a menudo señalada vuelta a la representación pictórica han hecho de la noción de pura opticalidad un espejismo que ya vemos alejarse en el espejo retrovisor. Para los historiadores del arte de hoy día, la conclusión más sensata sería que la idea de una obra de arte puramente visual fue una anomalía temporal, una desviación de la tradición de los medios mixtos e híbridos, mucho más sólida.

Por supuesto, tal argumento puede llegar tan lejos que sería plausible su autorrefutación. ¿Cómo, se objetará, puede darse una mezcla de medios o producciones multimedia si no hay, ahí fuera, medios elementales, puros y distintos susceptibles de participar en tal mezcla? Si todos los medios son siempre y desde el principio medios mixtos, la idea de medios mixtos pierde importancia, ya que no distinguiría cualquier mezcla específica de ejemplos o casos puramente elementales. Aquí, creo, debemos abordar el dilema desde ambos extremos y reconocer que un corolario que se desprende de la afirmación de que «los medios visuales no existen» es que *todos los medios son medios mixtos*. Es decir, la noción misma de medio y de mediación ya conlleva una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos. Tampoco hay medios puramente auditivos, táctiles u olfativos. Esta conclusión no conduce, sin embargo, a la imposibilidad de distinguir un medio de otro. Lo que hace posible es una diferenciación más precisa de las mezclas. Si todos los medios son medios mixtos, no todos se mezclan de la misma manera, con las mismas proporciones de elementos. Un medio, como dice Raymond Williams, es una «práctica social material»,

⁴ «La arquitectura siempre ha ofrecido el prototipo de arte que se recibe en un estado de distracción»; «The Work of Art in the Age of Its Reproducibility», en *Walter Benjamin: Selected Writings*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, 3, p. 119 [ed. cast.: «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», trad. Alfredo Brotons, en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2012].

⁵ Snyder, «Picturing Vision», *Critical Inquiry* 6, 3 (primavera de 1980), pp. 499-526.

no una esencia especificable dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por una determinada técnica o tecnología⁶. Los materiales y las tecnologías intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados. La noción de «especificidad del medio», por tanto, nunca se deriva de una esencia singular, elemental; se parece más a la especificidad (y singularidad plural) asociada con las recetas de cocina: muchos ingredientes, combinados en un orden específico en proporciones específicas, mezclados de maneras concretas y cocinados a temperaturas específicas durante una cantidad de tiempo específica. Uno puede afirmar, en definitiva, que no existen «los medios visuales», que todos los medios son medios mixtos, sin prescindir del concepto de especificidad del medio⁷.

En cuanto a los sentidos y los medios, Marshall McLuhan vislumbró esta idea hace mucho tiempo, al postular «proporciones sensoriales» para diferentes medios⁸. De primeras, a McLuhan le complacía usar términos como medios «visuales» y «táctiles», pero su afirmación más sorprendente (que ha sido en gran parte olvidada o ignorada) fue que la televisión (que generalmente se considera el medio visual paradigmático) es en realidad un medio *táctil*: «La imagen televisiva [...] es una extensión del tacto» (p. 334), en contraste con la palabra impresa, que a juicio de McLuhan es lo más cerca que ningún medio ha estado de aislar el sentido visual. La aportación de mayor envergadura de McLuhan, sin embargo, fue no contentarse con identificar medios específicos con canales sensoriales aislados y cosificados, sino considerar las mezclas específicas de medios específicos. Puede que llame a los medios «extensiones» del aparato sensorial, pero es importante recordar que también pensó en estas extensiones como «amputaciones» e hizo continuo hincapié en el carácter dinámico e interactivo de la sensualidad mediada. Su famosa afirmación de que la electricidad hacía posible una extensión (y amputación) del «sistema nervioso sensorial» se trataba realmente de un argumento a favor de una versión extendida del concepto aristotélico de *sensus communis*, una «comunidad» de sensaciones coordinada (o trastornada) en el individuo, extrapolada como la condición para una comunidad social extendida globalmente, la «aldea global».

La especificidad de los medios, por tanto, es un tema mucho más complejo de lo que muestran etiquetas sensoriales como «visuales», «auditivos» y «táctiles». Es, más bien, una cuestión de relaciones sensoriales específicas que se hallan inscritas en la práctica, la experiencia, la tradición y las invenciones técnicas. Asimismo, debemos tener en cuenta que los medios no son *sólo* extensiones de los sentidos, calibraciones de relaciones sensoriales. También son operadores simbólicos o semióticos, complejos de funciones del signo. Si nos acercamos a los medios desde el punto de vista de la teoría de los signos, utilizando la tríada elemental de ícono, índice y símbolo de Peirce (signos por semejanza,

⁶ Williams, «From Medium to Social Practice», en *Marxism and Literature*, Nueva York, Oxford University Press, 1977, pp. 158-164.

⁷ Rosalind Krauss se acerca a esta conclusión cuando describe el medio como entidad «autodiferenciadora» en «The Post-Medium Condition», en Krauss, *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York, Thames and Hudson, 2000, p. 53.

⁸ *Understanding Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994 [1964], p. 18 [ed. cast.: *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996].

signos por causa y efecto o «conexión existencial», y signos convencionales dictados por una regla), descubrimos también que ningún signo existe en un «estado puro», ningún icono, índice o símbolo puro. Cada icono o imagen adquiere dimensión simbólica en el momento en que le asignamos un nombre; un componente de índice en el momento en que preguntamos cómo se hizo. Cada expresión simbólica, hasta la letra individual del alfabeto fonético, también debe asemejarse a cualquier otra inscripción de la misma letra lo suficiente como para permitir la iterabilidad, un código repetible. Lo simbólico depende de lo icónico en este caso. La idea de McLuhan de los medios como «proporciones sensoriales» debe complementarse con un concepto de «proporciones semióticas», mezclas específicas de funciones de signo que hacen que un medio sea lo que es. El cine, entonces, no es sólo una proporción de visión y sonido, sino de imágenes y palabras y de otros parámetros diferenciables como el habla, la música y el ruido.

Por tanto, la afirmación de que no existen los medios visuales es sólo el precepto inicial que nos llevaría a un nuevo concepto de *taxonomía de los medios*, que dejaría atrás los estereotipos reificados de los medios «visuales» o «verbales», y que daría lugar a un mapeo mucho más matizado, altamente diferenciado, de tipos de medios. Un análisis completo de tal taxonomía superaría los límites de este texto, pero no están de más algunas observaciones preliminares. En primer lugar, los elementos sensoriales o semióticos requieren un análisis mucho más profundo, tanto en el ámbito empírico o fenomenológico como en lo que respecta a sus relaciones lógicas. Al lector atento no se le habrá escapado que han emergido dos estructuras triádicas como elementos primitivos de los medios: la primera fue lo que Hegel llamó «sentidos teóricos» (vista, oído y tacto) como los principales bloques de construcción de cualquier mediación sensorial; la segunda es la tríada peirceana de funciones de signos⁹. Cualquier tipo de «proporciones» sensoriales/semióticas que se desplieguen será el resultado de combinar al menos estas seis variables.

El otro asunto que requeriría un análisis más profundo es la cuestión de la «proporción» en sí misma. ¿Qué queremos decir con proporción sensorial o semiótica? Realmente, McLuhan nunca desarrolló esta cuestión, pero parece haber querido decir varias cosas. Primero, la idea de que existe una relación de dominación/subordinación, un tipo de realización literal de la relación «numerador/denominador» en una proporción matemática¹⁰. Segundo, que un sentido parece activar o conducir a otro, de forma más marcada en el fenómeno de la sinestesia, pero de manera mucho más palpable, por ejemplo, en el modo en que la palabra escrita apela directamente al sentido de la vista, a la vez que activa inmediatamente la audición (cuando se lee susurrando) y las impresiones secundarias de extensión espacial, que pueden ser táctiles o visuales —o involucrar otros sentidos «subteóricos» como el gusto y el olfato—. En tercer lugar, existe un fenómeno estrechamente relacionado que yo llamaría «anidar», en el que un medio aparece dentro de otro como su contenido (la televisión, como se conoce, se utiliza

⁹ Hegel, *Lectures on Fine Art*, trad. T. M. Knox, 2 vols., Nueva York, Oxford University Press, 1998, vol. 2, p. 622. Charles Sanders Peirce, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», en *Philosophical Writings of Peirce*, cit.

¹⁰ El numerador es, por supuesto, el elemento subordinado en una proporción. Es el denominador que (como indica la palabra) nombra el tipo de fracción (tercios, cuartos, quintos, etc.); el numerador simplemente dice cuántos de esos elementos fraccionarios deben contarse.

como contenido en películas como *Network*, *Quiz Show*, *Bamboozled* y *Wag the Dog* [La cortina de humo]).

El aforismo de McLuhan «el contenido de un medio siempre es un medio anterior» era un amago hacia el fenómeno del anidamiento, pero lo reducía erróneamente a una secuencia histórica¹¹. De hecho, es del todo posible que un medio posterior (la televisión) aparezca como el contenido de uno anterior (películas), e incluso es posible que medios futuristas puramente especulativos, como avances técnicos que aún no se han dado (como el teletransporte o la transferencia de materia), aparezcan como el contenido de un medio anterior (*The Fly* [La mosca] de David Cronenberg es el ejemplo clásico de esta fantasía), pero la solicitud ritual «Beam me up, Scottie» («Teletraspórtame, Scotty») en casi todos los episodios de *Star Trek* hace que este medio puramente imaginario resulte casi tan familiar como atravesar una puerta. Nuestro principio aquí debería ser: cualquier medio puede estar anidado dentro de otro, y esto incluye el momento en el que un medio está anidado dentro de sí mismo, una forma de autorreferencia que he definido en otra parte como «metaimagen» y que es crucial para las teorías del encuadre en narrativa.

Cuarto, existe un fenómeno que yo llamaría «trenzado»: cuando un canal sensorial o una función semiótica se entrelazan entre sí de manera más o menos fluida, especialmente en la técnica cinematográfica del sonido sincronizado. El concepto de *sutura* que los teóricos del cine han empleado para describir el método para unir tomas discontinuas en una narrativa aparentemente continua, también opera cada vez que el sonido y la vista se fusionan en una presentación cinematográfica. Por supuesto, se puede deshacer una trenza o una sutura, y se puede introducir una brecha o barra en una relación sensorial/semiótica, lo que nos lleva a una quinta posibilidad, la de las señales y los sentidos que se mueven en pistas paralelas que nunca se encuentran pero que se mantienen rigurosamente separadas dejando en manos del lector/observador/espectador la tarea de «saltarse las barreras» y forjar conexiones de manera subjetiva. El cine experimental de los años sesenta y setenta exploró la desincronización del sonido y la vista, y los géneros literarios, como la poesía ecfrástica, evocan las artes visuales en lo que llamamos un medio «verbal». La écfrasis es una representación verbal de la representación visual, típicamente una descripción poética de una obra de arte visual (la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles es el ejemplo canónico). La regla fundamental de la écfrasis, sin embargo, es que el «otro» medio, el objeto visual, gráfico o plástico, nunca se hace visible o tangible, excepto a través del medio del lenguaje¹². Podríamos considerar la écfrasis una forma de anidación sin tocar ni suturar, una especie de acción a distancia entre dos pistas sensoriales y semióticas rigurosamente separadas, que requiere completarse en la mente del lector. Por eso la poesía sigue siendo el medio magistral, más sutil y ágil del *sensus communis*, sin importar cuántos inventos multimedia espectaculares se hayan ideado para asaltar nuestras sensibilidades colectivas.

¹¹ La exploración más completa de este aspecto del pensamiento de McLuhan es el libro de Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

¹² Véase mi texto «Ekphrasis and the Other», en *Picture Theory*, cit., Capítulo 5 [ed. cast. cit.: «La écfrasis y el otro»].

Si persiste cualquier atisbo de duda sobre el hecho de que no existen los medios visuales, de que debemos retirar esta expresión de nuestro vocabulario o redefinirla por completo, permítaseme aclararla con un breve comentario sobre la visión no mediada en sí misma, el ámbito «puramente visual» de la vista y el mundo que nos rodea. ¿Y si resultara que la visión en sí misma no era un medio visual? ¿Qué pasaría si, como señaló Gombrich hace mucho tiempo, el «ojo inocente», el órgano óptico puro y sin tutorización, estuviera en realidad *ciego*¹³? De hecho, no se trata de una vaguedad sino de una doctrina firmemente establecida en el análisis del proceso visual como tal. La teoría óptica antigua consideraba la visión un proceso completamente táctil y material, una corriente de «fuego visual» y un *eidola* fantasma que fluía de un lado a otro entre el ojo y el objeto. Descartes comparó el hecho de ver y tocar en su analogía del hombre ciego con dos bastones (véase Fig. 10.1). Argumentó que la visión debe entenderse simplemente como una forma de contacto más refinada, sutil y extendida, como si un ciego tuviera bastones muy sensibles que pudieran alcanzar kilómetros. *The New Theory of Vision* (*Ensayo hacia una nueva teoría de la visión*) del obispo Berkeley defendía que la visión no es un proceso puramente óptico, sino que implica un «lenguaje visual» que requiere la coordinación de impresiones ópticas y táctiles para construir un campo visual coherente y estable¹⁴. La teoría de Berkeley estaba basada en los resultados empíricos de operaciones de cataratas que revelaron la incapacidad de personas ciegas que habían recuperado la vista después de un periodo prolongado de tiempo, para reconocer objetos hasta que lograban coordinar sus impresiones visuales con el tacto. La neurociencia contemporánea ha confirmado estos resultados; el ejemplo más conocido es la revisión de toda esta cuestión por parte de Oliver Sacks en «To See and Not See» («Ver o no ver»), un estudio sobre la recuperación de la vista que expone lo difícil que es aprender a ver después de un periodo prolongado de ceguera¹⁵. La visión natural en sí consiste en un trenzado y anidación de lo óptico y lo táctil.

La proporción sensorial de la visión como tal se vuelve incluso más compleja cuando penetra en el ámbito de la emoción, el afecto y los encuentros intersubjetivos en el campo visual —el ámbito de la «mirada» y de la pulsión escópica—. Aquí aprendemos (de Sartre, por ejemplo) que la mirada (como la sensación de ser visto) normalmente no se activa por el ojo del otro, ni por ningún objeto visual, sino por el espacio invisible (la ventana vacía y oscura) o incluso más enfáticamente por el sonido: la tabla que, al crujir, sobresalta al *voyeur*; el «¡eh, tú!» que llama al sujeto althusseriano¹⁶. Lacan complica aún más este asunto al rechazar incluso el modelo cartesiano de tactilidad en «La línea y la luz», reemplazándolo por un modelo de fluidos y desbordamiento, en el que las imágenes, por ejemplo, se beben en lugar de verse, la pintura se compara con mudar el pluma-

¹³ Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1956 [ed. cast.: *Arte e ilusión*, Londres, Phaidon, 2013].

¹⁴ Berkeley, *A New Theory of Vision*, Dublín, J. Peypat, 1709 [ed. cast.: *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*, Madrid, Aguilar, 1965].

¹⁵ Sacks, «To See and Not See», *New Yorker*, 10 de mayo de 1993.

¹⁶ Sartre, «The Look», en *Being and Nothingness*, trad. Hazel E. Barnes, Nueva York, Washington Square Press, 1966 [ed. cast.: «La mirada», en *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2016].

je y embadurnar con heces, y la función principal del ojo es rebosar de lágrimas o (en el caso del mal de ojo) secar los senos de una madre lactante¹⁷. No existen medios puramente visuales porque no existe algo tal como la percepción puramente visual, ningún «ojo» puede distanciarse completamente del *sensórium*, para empezar.

¿Por qué es importante todo esto? ¿Por qué discutir acerca de una expresión como «medios visuales», que parece categorizar una clase general de cosas en el mundo, aunque sea de manera imprecisa? ¿No es como oponerse a que se agrupen el pan, los pasteles y las galletas bajo la rúbrica de «productos horneados»? En realidad, no. Es más como oponerse a agrupar el pan, los pasteles, el pollo, una *quiche* y un *cassoulet* en la categoría de «productos horneados» porque todos se meten en el horno. El problema de la expresión «medios visuales» es que crea la ilusión de estar delimitando una categoría de cosas tan coherente como «cosas que se pueden meter en un horno». Escribir, imprimir, pintar, hacer gestos con las manos, guñar, asentir y las tiras cómicas son todos «medios visuales», lo cual no dice casi nada acerca de ellos. Así que propongo entrecomillar dicha expresión por un tiempo, precederla con «los así llamados», con el fin de que se abra a nuevas investigaciones. De hecho, creo que esto es exactamente en lo que ha consistido el campo emergente de la cultura visual en sus mejores momentos. La cultura visual es el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual como tal. No se trata simplemente de vincular un concepto incuestionado de «lo visual» a una noción de cultura tan sólo un poco más reflexiva —es decir, la cultura visual como la rama de los estudios culturales que aborda el «espectáculo». Una característica más importante de la cultura visual ha sido el sentido en que este tema requiere un examen de las resistencias a las explicaciones puramente culturalistas, a las preguntas sobre la naturaleza de la *naturaleza* visual —la ciencia óptica, las complejidades de la tecnología visual, el *hardware* y el *software* del ver—.

Hace algún tiempo, Tom Crow se echó unas risas a costa de la cultura visual al sugerir que tiene la misma relación con la historia del arte que las modas populares como las terapias de la *New Age*, los «estudios psíquicos» o la «cultura mental» tienen con la filosofía¹⁸. Tal cosa no sólo resulta un pelín dura, sino que además exagera el pedigrí de una disciplina relativamente joven, como es la historia del arte, comparándola con el antiguo linaje de la filosofía. Pero puede que el comentario de Crow tenga un efecto estimulante, aunque sólo sea para evitar que la cultura visual caiga en una pseudociencia caprichosa o, aún peor, en un departamento académico prematuramente burocratizado, al que no le falten un membrete, un espacio de oficinas y un secretario. Por fortuna, contamos con muchos críticos disciplinados (tengo en mente a Mieke Bal, Nicholas Mirzoeff y Jim Elkins) que se han comprometido a ponernos las cosas difíciles, así que hay esperanza de que no nos acomodemos en el equivalente intelectual de la astrología y la alquimia.

Romper con el concepto de «medios visuales» es seguramente una forma de exigirnos más a nosotros mismos. Además, aporta un par de claros beneficios. Ya he sugerido

¹⁷ Lacan en *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, Nueva York, W. W. Norton, 1998 [ed. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1999].

¹⁸ Tom Crow, respuesta a un cuestionario sobre cultura visual, *October* 77 (verano de 1996), pp. 34-36.

que abre el camino a una taxonomía más matizada de los medios basada en proporciones sensoriales y semióticas. Pero, fundamentalmente, sitúa «lo visual» en el centro de la atención analítica en lugar de tratarlo como un concepto fundacional que pueda darse por sentado. Entre otras cosas, nos anima a preguntarnos por qué y cómo «lo visual» llegó a ser tan potente en tanto que concepto reificado. Cómo adquirió el reconocimiento de sentido «soberano», y su papel igualmente importante como chivo expiatorio universal, desde los «ojos abatidos» descritos por Martin Jay hasta la «sociedad del espectáculo» de Debord, los «regímenes escópicos» de Foucault, la «vigilancia» viriliana y los «simulacros» de Baudrillard. Como todos los objetos fetiches, el ojo y la mirada han sido sobreestimados, subestimados, idolatrados y demonizados. La cultura visual, en su forma más prometedora, ofrece maneras de ir más allá de estas «guerras escópicas», hacia un espacio crítico más productivo en el que estudiaríamos el complejo entrelazamiento y anidación de lo visual con los otros sentidos, reabriríamos la historia del arte al campo expandido de las imágenes y las prácticas visuales, perspectiva que contemplaba la historia del arte de Warburg, y encontraríamos algo más interesante que hacer con el ojo infractor que un mero arrancarlo de su órbita. Precisamente porque no existen los medios visuales, necesitamos un concepto de cultura visual.

