

¿Qué es la “cultura visual” o los “estudios visuales”? ¿Es una disciplina emergente, un momento de cambio en la turbulencia interdisciplinar, un tema de investigación, un campo o subcampo de los estudios culturales, los estudios de medios, la retórica y la comunicación, la historia del arte o la estética? ¿Tiene un objeto de investigación específico o es un cajón de sastre de problemas abandonados por algunas disciplinas respetables y bien establecidas? Si es un campo, ¿cuáles son sus fronteras y las definiciones que lo limitan? ¿Debería institucionalizarse con una estructura académica y convertirse en departamento, o habría que darle el estatus de programa, con todos sus correspondientes planes, libros de estudio, requisitos de acceso y grados? ¿Cómo se debería enseñar? ¿Qué significaría “enseñar” cultura visual de una manera que no fuera improvisada?

Debo confesar que, después de casi diez años impartiendo un curso titulado “Cultura Visual” en la Universidad de Chicago, todavía no

* Este capítulo se publicó por primera vez en “Art History, Aesthetics, and Visual Studies”, como conferencia impartida en el Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, en mayo de 2001. Les agradezco a Jonathan Bordo, James Elkins, Ellen Esrock, Joel Snyder y Nicholas Mirzoeff sus apreciables comentarios y advertencias. El capítulo posteriormente apareció publicado en las actas del instituto, en *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Michael Ann Holly y Keith Moxey, (eds.) 231-50 (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002) y en *The Journal of Visual Culture* 1, nº 2 (verano de 2002).

tengo respuestas categóricas para ninguna de estas preguntas¹. Lo que sí puedo ofrecer es mi opinión acerca del lugar hacia el que se dirigen en la actualidad los estudios visuales y cómo deberían evitarse una serie de obstáculos a lo largo del camino. Lo que viene a continuación está basado, principalmente, en mi propia formación como especialista en literatura que se ha visto envuelto, en tanto que trabajador nómada, en los campos de la historia del arte, la estética y los estudios de medios. Está igualmente basado en mi experiencia como profesor que intenta despertar a los estudiantes a las maravillas de la “visualidad”, a las prácticas de ver el mundo y especialmente al ver de los demás. Mi objetivo en esta enseñanza ha sido eliminar el velo de la familiaridad y de la evidencia que rodea a la experiencia del ver, y convertirla en un tema de estudio, en un misterio por resolver. Haciendo esto, sospecho que soy bastante más típico que aquéllos que enseñan esta materia, y que éste es el núcleo común de nuestro interés, a pesar de lo diferentes que puedan resultar nuestros métodos y lecturas. El problema es poner en escena una paradoja que puede formularse de numerosos modos: que la visión es en sí misma invisible; que no podemos ver lo que es el ver; que el globo ocular (*pace* Emerson) no es nunca transparente. Asumo que mi tarea como profesor es hacer que el ver se muestre a sí mismo, ponerlo al descubierto y hacerlo accesible al análisis. Yo llamo a esto “mostrar el ver”, una variación del característico ritual de la escuela elemental americana llamado *show and tell*, sobre el cual volveré al final de este capítulo.

EL SUPLEMENTO PELIGROSO

Sin embargo, permítaseme comenzar con los temas sesudos —las cuestiones sobre disciplinas, campos y programas que están intersecados por los estudios visuales—. Pienso que es útil, para empezar, distinguir entre los estudios visuales y la cultura visual como, respectivamente, el campo de estudio y su objeto de estudio. Los estudios

¹ Sin embargo, para aquéllos interesados en anteriores tentativas mías sobre todo ello, véase: “What Is Visual Culture?”, en *Meaning in the Visual Arts: Essays in honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*, Irving Lavin (ed.) (Princeton: Princeton University Press, 1995), e “Interdisciplinary and Visual culture”, *Art Bulletin* 77, n° 4 (diciembre de 1995): 540-544.

visuales son el estudio de la cultura visual. Esto evita la ambigüedad que infesta algunas materias como la historia, en la que el campo y las cosas cubiertas por el campo reciben el mismo nombre. En la práctica, por supuesto, confundimos a menudo los dos y prefiero permitir que la “cultura visual” funcione tanto para el campo como para el contenido, y dejar que el contexto aclare el significado. También prefiero “cultura visual” porque es menos neutral que “estudios visuales” y porque remite al inicio de una serie de hipótesis que necesitan ser examinadas –por ejemplo, que la visión es (como solemos decir) una “construcción cultural”, que se aprende y se cultiva, no simplemente que se da por naturaleza; que, por consiguiente, podría tener una historia relacionada aún por determinar con la historia de las artes, las tecnologías, los medios y las prácticas sociales de exhibición y recepción; y (finalmente) que está profundamente implicada con las sociedades humanas, con la ética y la política, con la estética y la epistemología del ver y del ser visto. Hasta aquí, espero (posiblemente en vano) que todos estemos hablando el mismo idioma².

La disonancia comienza, según lo veo, cuando preguntamos cuál es la relación entre los estudios visuales y las disciplinas ya existentes, como la historia del arte y la estética. En este punto, comienzan a emerger ciertas ansiedades disciplinares, por no mencionar el mal humor y la defensa territorial. Si fuera un representante, por ejemplo, de los estudios de cine y de medios, preguntaría por qué la disciplina que aglutina las más novedosas y sobresalientes formas de arte del siglo XX se margina tan a menudo en aras de algunos campos que datan de los siglos XVIII y XIX³. Si estuviera aquí para representar a los “estudios visuales” (para

- 2 Si el espacio lo hubiera permitido, habría insertado una nota a pie de página más amplia sobre los muchos tipos de trabajos que han hecho posible concebir un campo como el de los “estudios visuales”.
- 3 Para un debate en torno a la peculiar distancia existente entre los estudios visuales y los estudios sobre cine, véase Anu Koivunen y Astrid Soderbergh Widding, “Cinema Studies into Visual Theory?”, en la revista digital *Introduction*, <http://www.utu.fi/hum/etviede/preview.html>. Otras formaciones institucionales que parecen notablemente excluidas son la antropología visual (la cual tiene ahora su propia revista académica, con artículos recopilados en *Visualizing Theory*, Lucien Taylor (ed.), (Nueva York: Routledge, 1994), la ciencia cognitiva (muy influyente en los estudios cinematográficos), y la teoría y la retórica de la comunicación, que ambicionan situar los estudios visuales como un componente de los programas de introducción a la escritura impartidos en la universidad.

lo cual estoy) podría ver la triangulación de mi ámbito en relación con los venerables campos de la historia del arte y de la estética como el clásico movimiento de pinzas, diseñado con el propósito de borrar a los estudios visuales del mapa. La lógica de esta operación es bastante fácil de describir. La estética y la historia del arte tienen una alianza complementaria y colaborativa. La estética es la rama teórica del estudio del arte. Plantea preguntas fundamentales acerca de la naturaleza del arte, el valor artístico y la percepción artística dentro del campo general de la experiencia perceptiva. La historia del arte es el estudio histórico de los artistas, las prácticas artísticas, los estilos, los movimientos y las instituciones. Por tanto, juntos, la historia del arte y la estética forman un todo; “cubren” cualquier pregunta concebible sobre las artes visuales. Y si se conciben en sus manifestaciones más expansivas, la historia del arte como iconología general o hermenéutica de las imágenes visuales, y la estética como el estudio de la sensación y de la percepción, entonces parece claro que ambas ya se ocupan de cualquier asunto que los “estudios visuales” quisieran plantear. La teoría de la experiencia visual debería tratarse dentro de la estética; la historia de las imágenes y de las formas visuales debería tratarse dentro de la historia del arte.

Entonces, los estudios visuales son, desde un cierto y conocido punto de vista disciplinario, casi innecesarios. No los necesitamos. Añaden un cuerpo de materias vagas y mal definidas que están cubiertas de forma bastante adecuada dentro de las estructuras académicas de conocimiento existentes. Y, sin embargo, aquí están, surgiendo como un pseudo-campo o una pseudo-disciplina que se completa con antologías, cursos, debates, conferencias y profesores. La única cuestión es: ¿de qué son síntoma los estudios visuales? ¿Por qué ha aparecido esta cosa innecesaria?

Debería quedar claro en este punto que la ansiedad disciplinaria provocada por los estudios visuales es un ejemplo clásico de lo que Jacques Derrida denominó “el peligroso suplemento”. Los estudios visuales se encuentran en una relación ambigua con la historia del arte y la estética. Por un lado, funcionan como un complemento interno de estos campos, como un modo de llenar un hueco. Si la historia del arte trata sobre las imágenes visuales y la estética sobre los sentidos, ¿qué podía ser más natural que una subdisciplina que se centrara en la visualidad en cuanto tal, uniendo a la estética y a la historia del arte en torno a los problemas de la luz, la óptica, el aparato y la experiencia

visual, el ojo como órgano perceptivo, la pulsión escópica y demás? Pero esta función complementaria de los estudios visuales amenaza con tornarse igualmente suplementaria; primero, en tanto que indica una incompletud en la coherencia interna de la estética y de la historia del arte, como si estas disciplinas hubieran fracasado de alguna manera a la hora de prestar atención a lo que era lo más importante de sus propios dominios; y, segundo, en tanto que abre ambas disciplinas a materias “externas” que amenazan sus fronteras. Los estudios visuales amenazan con convertir a la estética y a la historia del arte en subdisciplinas dentro de algún “campo expandido” de investigación cuyas fronteras son cualquier cosa menos claras. ¿Después de todo, qué es lo que puede “encajar” dentro del dominio de los estudios visuales? No sólo la historia del arte y la estética, sino la creación de imágenes técnicas y científicas, el cine, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la epistemología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la pulsión escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la recepción y la representación, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etcétera. Si el objeto de los “estudios visuales” es lo que el crítico de arte Hal Foster llama “visualidad”, son en verdad un tópico capcioso que resultaría imposible delimitar de un modo sistemático⁴.

¿Pueden considerarse los estudios visuales como un campo emergente, una disciplina, un dominio coherente de investigación, incluso (*mirabile dictu*) un *departamento* académico? ¿Debería la historia del arte plegar su tienda de campaña y, en una nueva alianza con la estética y los estudios de medios, tratar de construir un edificio mayor en torno al concepto de cultura visual? ¿Deberíamos simplemente fundirlo todo en los estudios culturales? Sabemos muy bien, por supuesto, que se han puesto en marcha esfuerzos institucionales de este tipo durante algún tiempo en lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin y, sin duda, tantos otros que desconozco. Yo también he sido una pequeña parte de estos esfuerzos y generalmente he apoyado las iniciativas de creación de instituciones. Soy consciente,

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

sin embargo, de las grandes fuerzas de la política académica que, en algunos casos, se ha aprovechado de los esfuerzos interdisciplinarios, como los estudios culturales, para disminuir y eliminar departamentos y disciplinas tradicionales, o para producir lo que el historiador del arte Thomas Crow ha llamado la “des-habilitación” de generaciones enteras de académicos⁵. La erosión de las habilidades forenses del expertizaje y del atribucionismo en los historiadores del arte en favor de una generalizada interpretación “iconológica” experta, es una solución intermedia que debería preocuparnos. Quiero que ambos tipos de conocimientos expertos sean posibles, de modo que la próxima generación de historiadores del arte tenga la técnica *tanto* de la materialidad concreta de los objetos y de las prácticas artísticas, *como* de las complejidades de la resplandeciente presentación de PowerPoint que se desplaza sin esfuerzo a través de los medios audiovisuales en busca de un significado. Quiero que los estudios visuales atiendan *tanto* a la especificidad de las cosas que vemos, *como* al hecho de que la mayor parte de la historia del arte tradicional estaba mediada por representaciones sumamente imperfectas, como el proyector de diapositivas y, antes de ello, por el grabado, las litografías y las descripciones verbales⁶.

Entonces, si los estudios visuales son un “peligroso suplemento” para la historia del arte y la estética, me parece importante no sólo que no se haga un romanticismo ni que se subestime el peligro, sino que tampoco se permita que las ansiedades disciplinares nos arrastren hacia una mentalidad sitiadora, rodeando con todos nuestros efectivos a la “historia del arte correcta” o a las estrechas nociones de la tradición⁷. Podemos obtener algún confort en el antecedente de la propia figura canónica del peligroso suplemento de Derrida: el fenómeno de la *escritura* y su relación con el habla, y el estudio del lenguaje, la literatura y el discurso filosófico. Derrida rastrea el modo en el que la escritura, considerada tradicionalmente como una simple herramienta instru-

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

6 Para un estudio tajante acerca de las mediaciones históricas en el arte, véase Robert Nelson, “The Slide Lecture: The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction”, *Critical Inquiry*, nº 3 (primavera de 2000): 414 – 434.

7 Aludo aquí a la conferencia titulada “Straight Art History”, impartida por O. K. Werkmeister en el Art Institute de Chicago hace ya varios años. Tengo un gran respeto por la obra de Werkmeister y considero esta conferencia como un lamentable deslíz dentro de su habitual rigor.

mental para registrar el habla, invade el dominio del habla una vez que se comprende que la condición general del lenguaje es su iterabilidad, su fundamentación en la repetición y en la re-citación. La *presencia* auténtica de la voz, del núcleo fonocéntrico del lenguaje, conectado *inmediatamente* al significado en la mente del hablante, se pierde en las huellas de la escritura, que permanecen cuando el hablante se halla ausente –y últimamente, incluso, cuando él está presente–. Todo el dominio ontoteológico de la autopresencia originaria se socava y se reconstruye como un efecto de la escritura, de una infinita serie de sustituciones, aplazamientos y diferenciales⁸. Todo ello fue recibido como embriagador, intoxicante y peligroso en los años setenta, cuando golpeó el mundo académico americano. ¿Podría ser que no sólo la lingüística, sino todas las ciencias humanas, de hecho todo el conocimiento humano, estuvieran a punto de ser engullidos en un nuevo campo llamado “gramatología”? ¿Sería posible que nuestras propias ansiedades acerca de la ausencia de límites de los estudios visuales fueran una repetición de un pánico anterior provocado por la noticia de que “no hay nada fuera del texto”?

Una conexión obvia entre estos dos ataques de pánico es su común énfasis en la *visualidad* y en el *espaciamento*. La gramatología promueve los signos visibles del lenguaje escrito, desde los pictogramas hasta los jeroglíficos, las escrituras alfabéticas, la invención de la imprenta y finalmente de los medios digitales; desde su estatus como suplementos parasitarios hasta un original y fonético lenguaje-como-habla, o hasta su posición de primacía como la precondition general para todas las nociones de lenguaje, significado y presencia. La gramatología desafía la primacía del lenguaje como habla invisible y auténtica en la misma medida en que la iconología desafía la primacía del artefacto único y original. Una condición general de la iterabilidad o de la citación –la imagen acústica repetible en un caso, la imagen visual en el otro– socava el privilegio tanto del arte visual como del lenguaje literario, situándolos en un campo mayor que, en un principio, parecía meramente suplementario a ellos. La “escritura” se encuentra, de forma no casual, en la unión entre el lenguaje y la visión, cuyo epítome sería la figura del pictograma o el jeroglífico, de la “palabra pintada” o el lenguaje

8 Véase Derrida, “...That Dangerous Supplement», en *Of Grammatology* trad. Gayatri Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

visible del habla gestual que precede a la expresión vocal⁹. Tanto la gramatología como la iconología evocan, entonces, el miedo hacia la imagen visual, un pánico iconoclasta que, en un caso, implica las ansiedades en torno a la representación del espíritu invisible del lenguaje en formas visibles, y en el otro, la preocupación por que la inmediatez y la concretud de la imagen visible corra el peligro de ser vivificada por la copia visual y desmaterializada —una mera imagen de una imagen—. No es casual que la investigación del historiador de las ideas Martin Jay acerca de la historia de la óptica filosófica sea, fundamentalmente, un relato de sospechas y ansiedades en torno a la visión, o que mis propias indagaciones sobre la “iconología” tendieran a encontrar un miedo hacia la creación de imágenes acechando bajo cada teoría sobre la creación de imágenes¹⁰.

Puede que las posturas defensivas y las ansiedades territoriales sean inevitables en los campos de batalla burocráticos de las instituciones académicas, pero son notablemente perjudiciales para los propósitos del pensamiento claro y desapasionado. Mi sensación es que los estudios visuales no son tan peligrosos como se había hecho creer que eran (como, por ejemplo, un campo de entrenamiento “para producir sujetos para la siguiente fase del capitalismo globalizado”)¹¹; sino que tampoco sus propios defensores han sido especialmente diestros al cuestionar las suposiciones y el impacto de su propio campo emergente. Me gustaría regresar, por ello, a un conjunto de falacias o mitos referidos a los estudios visuales que son comúnmente aceptados (con diversos cocientes de valor) tanto por los detractores como por los defensores de este campo. Después ofreceré una serie de contratesis que, desde mi punto de vista, emergen cuando el estudio de la cultura visual se desplaza más allá de esas ideas preconcebidas, y comienza a definir y a analizar su objeto de investigación de un modo más detallado¹². He resumido estas falacias y

9 Para una reflexión más amplia sobre la convergencia de la pintura y el lenguaje en el signo escrito, véase “Visible Language: Blake’s Art of Writing”, en *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

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

11 Frase que aparece en el cuestionario *October 77* sobre cultura visual, 25.

12 Para ampliar la noción de un concepto teórico específico sobre cultura visual, véase mi ensayo “The Obscure Object of Visual Culture”, en *The Journal of Visual Culture* (verano de 2003).

contratesis en el siguiente epígrafe (seguido por un comentario). El epígrafe puede ser útil para clavarlo en las puertas de ciertos departamentos académicos.

CRÍTICA: MITOS Y CONTRATESIS

Diez mitos sobre la cultura visual

1. La cultura visual entraña la liquidación del arte tal y como lo hemos conocido.

2. La cultura visual acepta sin cuestionamientos la idea de que el arte tiene que ser definido, exclusivamente, a partir de su trabajo a través de las facultades ópticas.

3. La cultura visual transforma la historia del arte en una historia de las imágenes.

4. La cultura visual implica que la diferencia entre un texto literario y una pintura no constituye un problema. Las palabras y las imágenes se diluyen en una indiferenciada “representación”.

5. La cultura visual implica una predilección por la imagen desmaterializada e incorpórea.

6. Vivimos en una era predominantemente visual. La modernidad conlleva la hegemonía de la visión y los medios visuales.

7. Existe una clase coherente de cosas llamada “medios visuales”.

8. La cultura visual trata fundamentalmente sobre la construcción social del campo de lo visual. Lo que vemos, y la manera en que llegamos a verlo, no es simplemente el resultado de una habilidad natural.

9. La cultura visual conlleva una aproximación a la visión antropológica y, por consiguiente, ahistórica.

10. La cultura visual consiste en “régimenes escópicos” e imágenes desconcertantes que deben ser derrocados por la crítica política.

Ocho contratesis sobre la cultura visual

1. La cultura visual alienta la reflexión sobre las diferencias entre lo que es arte y lo que no, entre los signos visuales y verbales, y sobre las ratios entre los diferentes modos semióticos y sensoriales.

2. La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido; también so-

bre la sordera y el lenguaje visible del gesto; también reclama atención hacia lo táctil, lo auditivo, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia.

3. La cultura visual no está limitada al estudio de las imágenes o de los medios, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar, especialmente a aquéllas que solemos considerar como inmediatas o no mediadas. Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores.

4. No existen los medios visuales. Todos los medios son medios mixtos, con ratios variables de sentidos y de tipos de signos.

5. La imagen incorpórea y el artefacto corporeizado son elementos constantes en la dialéctica de la cultura visual. Las imágenes son a las *pictures* y a las obras de arte lo que las especies son a los especímenes en biología.

6. No vivimos en una era exclusivamente visual. Lo “visual” o el “giro pictorial” son un tropo recurrente que desplaza el pánico moral y político hacia las imágenes y hacia los denominados medios visuales. Las imágenes son chivos expiatorios convenientes y la crítica implacable depila ritualmente el ojo ofensivo.

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

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

Nota: la mayor parte de las falacias arriba expuestas son citas o paráfrasis aproximadas de comentarios de reconocidos críticos de la cultura visual. Recibirá un premio todo aquél que pueda identificarlos a todos.

Comentario

Si hay un momento que define el concepto de cultura visual, supongo que estaría en el instante en el que el ya viejo concepto de “construcción social” se hace a sí mismo central para el campo. Todos estamos familiarizados con este momento “¡eureka!”, en el que revelamos a nuestros estudiantes y colegas que la visión y las imágenes visuales, las cosas que (para los principiantes) son aparentemente automáticas, transparentes y naturales, son realmente construcciones simbólicas,

como un lenguaje que ha de ser aprendido, un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo real y nosotros¹³. Esta superación de lo que se ha llamado la “actitud natural” ha sido crucial para la elaboración de los estudios visuales como una palestra para la crítica política y ética, y no deberíamos subestimar su importancia¹⁴. Pero si esto se convierte en un axioma no cuestionado, amenaza con convertirse en una falacia tan inútil como la “falacia naturalista” a la que busca anular. ¿Hasta qué punto es la visión *diferente* del lenguaje, que funciona (tal y como Roland Barthes observó en la fotografía) igual que un “mensaje sin código”¹⁵? ¿En qué sentidos *trasciende* las formas específicas o locales de la “construcción social” para funcionar como un lenguaje universal que está relativamente libre de los elementos textuales o interpretativos? (Deberíamos recordar que el filósofo del siglo XVIII Bishop Berkeley, que fue el primero que afirmó que la visión era un lenguaje, también insistió en que era un lenguaje universal y no uno local o nacional.¹⁶) ¿Hasta qué punto la visión *no* es una actividad “aprendida”, sino una capacidad genéticamente determinada y un conjunto programado de automatismos que tienen que ser activados en el momento preciso y que no se aprenden de ninguna manera más que de la forma como se aprenden los lenguajes humanos?

Un concepto dialéctico de la cultura visual se queda abierto a estas cuestiones en lugar de excluirlas por medio del conocimiento here-

13 Este momento determinante lo han ensayado, por su puesto, en numerosas ocasiones, los historiadores del arte en sus encuentros con la ingenuidad literaria a propósito de las imágenes. Uno de los rituales recurrentes a la hora de impartir cursos interdisciplinarios, que congregan tanto a estudiantes de literatura como de historia del arte, es el momento en el que los estudiantes de historia del arte “ponen en su sitio” a las gentes de la literatura sobre la no-transparencia de la representación visual, sobre la necesidad de comprender los lenguajes del gesto, el vestuario, el orden compositivo y los motivos iconográficos. El segundo momento, más difícil todavía, en este ritual, es cuando los historiadores del arte tienen que explicar por qué todos esos significados convencionales no se añaden a una descodificación lingüística o semiótica de las imágenes, por qué hay una plusvalía inefable en la imagen.

14 Véase Norman Bryson, “The Natural Attitude”, cap. 1 de *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).

15 Véase Roland Barthes, *Camera Lucida* (Nueva York: Hill & Wang), 4: “es el Particular absoluto, la Contingencia soberana [...] el *Eso* [...] en resumidas cuentas, lo que Lacan llama *Tuche*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real”.

16 Bishop George Berkeley, *A New Theory of Vision* [1709], en *Berkeley's Philosophical Writings*, David Armstrong (ed.) (Nueva York: Collier Books, 1965).

dado de la construcción social y de los modelos lingüísticos. Ello supone que la propia noción de visión como actividad *cultural* implica necesariamente una investigación sobre sus dimensiones *no*-culturales, sobre su ubicuidad como un mecanismo sensorial que opera en todos los organismos animales, desde la pulga hasta el elefante. Esta versión de la cultura visual se entiende en sí misma como la apertura de un diálogo con la *naturaleza* visual. No olvida la advertencia de Lacan de que “el ojo se extiende hasta las especies que representan la apariencia de la vida” y de que las ostras son organismos con capacidad para ver¹⁷. No se contenta con sus victorias sobre las “actitudes naturales” y las “falacias naturalistas”, sino que considera la aparente naturalidad de la visión y la creación de imágenes visuales como un problema que debe ser explorado, en vez de como un ignorante prejuicio a superar¹⁸. En resumen, una concepción dialéctica de la cultura visual no puede quedarse contenta con una definición de su objeto como “la construcción social del campo visual”, sino que debe insistir en explorar la inversión quiástica de esta proposición, *la construcción visual del campo social*. No se trata sólo de que vemos del modo en que lo hacemos porque somos animales sociales, sino también de que nuestros compromisos sociales toman las formas que toman porque somos animales que ven.

La falacia de la superación de la “falacia naturalista” (podríamos denominarla “la falacia de la falacia naturalista” o “falacia naturalista²”) no es la única idea preconcebida que ha paralizado la embrionaria disciplina de la cultura visual¹⁹. El campo se ha atrapado a sí mismo dentro de todo un conjunto de supuestos relacionados y lugares comunes que, desafortunadamente, se han convertido en moneda corriente tanto para aquéllos que defienden los estudios visuales como para aquéllos que los atacan como un peligroso suplemento para la historia del arte y la estética. He aquí un resumen de lo que se podrían

17 Lacan, “The Eye and the Gaze”, en *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Nueva York: W. W. Norton, 1981), 91.

18 Como la denuncia de Bryson de la “actitud natural”, la cual considera como el resultado de un error de “Plinio, Villani, Vasari, Berenson y Francastel” y, sin ninguna duda, de toda la historia de la teoría de la imagen hasta su tiempo.

19 Debo esta frase a Michael Taussig, quien desarrolló la idea en un seminario impartido conjuntamente, “Vital signs: The Life of Representations”, que se celebró, durante el otoño de 2000, en la Columbia University y en la NYU.

llamar las “falacias constitutivas” o los mitos de la cultura visual, tal y como se han perfilado en el epígrafe anterior.

1. La cultura visual constituye un punto y final en la distinción entre las imágenes artísticas y las no artísticas, una disolución de la historia del arte en la historia de las imágenes. A esto lo podríamos llamar la falacia “democrática” o de “nivelación”; los altomodernos recalcitrantes y los estetas a la antigua usanza la reciben con alarma, y los teóricos de la cultura visual la proclaman como una ruptura revolucionaria. Conlleva preocupaciones (o euforias) relacionadas al nivelar las distinciones semióticas entre las palabras y las imágenes, la comunicación digital y la analógica, el arte y el no-arte, y los diferentes tipos de medios o los diferentes especímenes de artefactos concretos.

2. Todo ello es reflejo de y consiste en, un “giro visual” o una “hegemonía de lo visible” en la cultura moderna, un dominio de los medios visuales y del espectáculo sobre las actividades verbales del habla, la escritura, la textualidad y la lectura. Está habitualmente vinculado con la noción de que otras modalidades sensoriales como el oído o el tacto están casi atrofiadas en la era de la visualidad. Esto podría llamarse la falacia del “giro pictorial”, un desarrollo visto con horror por los iconóforos y por los detractores de la cultura de masas, que lo ven como la causa del declive de la literatura, y con deleite por los iconófilos, quienes ven nuevas y más elevadas formas de consciencia emergiendo desde la plétora de las imágenes y medios visuales.

3. La “hegemonía de lo visible” es una invención occidental y moderna, un producto de los nuevos medios tecnológicos y no un componente fundamental de las culturas humanas en cuanto tales. Llamemos a esto la falacia de la modernidad técnica, una idea heredada que nunca falla a la hora de suscitar la ira de aquéllos que estudian las culturas visuales no-occidentales y no-modernas, y que se considera generalmente como autoevidente por quienes creen que los medios técnicos modernos (televisión, cine, fotografía e Internet) son simplemente el contenido central y los ejemplos determinantes de la cultura visual.

4. Existen cosas tales como los “medios visuales”, ejemplificados habitualmente por el cine, la fotografía, el vídeo, la televisión e Internet. Esto, la falacia de los “medios visuales”, se repite por ambas partes como si denotara algo real. Cuando los teóricos de los medios objetan que podría ser mejor pensar algunos de éstos como medios “audiovisuales”, o medios compuestos o mixtos que combinan imagen

y texto, la posición de último recurso es una afirmación del dominio de lo visual en los medios técnicos y de masas. Así se afirma que “vemos la televisión, no la escuchamos”; un argumento que se refuerza señalando que el mando a distancia tiene un botón para silenciar, pero ningún control para dejar en blanco la imagen.

5. La visión y las imágenes visuales son expresiones de las relaciones de poder en las que el espectador domina al objeto visual, y las imágenes y sus productores ejercen poder sobre los observadores. Este lugar común de la “falacia del poder” lo comparten los defensores tanto como los detractores de la cultura visual, que se preocupan por la complicidad de los medios visuales con los regímenes del espectáculo y de la vigilancia, y por el uso de la publicidad, la propaganda y el espionaje para controlar a las poblaciones y erosionar las instituciones democráticas. El conflicto surge en torno a la pregunta sobre si necesitamos una disciplina llamada cultura visual para ofrecer una crítica de oposición a esos “regímenes escópicos” o sobre si esta crítica se maneja mejor adhiriéndola a la estética y a la historia del arte, con sus profundas raíces en los valores humanos o en los estudios de medios y con su énfasis en lo institucional y en el expertizaje técnico.

Llevaría muchas páginas refutar cada una de estas ideas heredadas en detalle. Permitidme simplemente perfilar las principales tesis de una contraposición que las trataría como he tratado a la falacia de la falacia naturalista —no como axiomas de la cultura visual, sino como invitaciones a cuestionar e investigar—.

1. La falacia democrática o de “nivelación”. No hay duda de que muchas personas piensan que la distinción entre el arte elitista y la cultura de masas está desapareciendo en nuestro tiempo o que las distinciones entre los medios, o entre las imágenes verbales y visuales, están deshaciéndose. La cuestión es: ¿es esto verdad? ¿Significa una exposición de éxito que los museos de arte ahora son medios de masas, indistinguibles de los eventos deportivos y circenses? ¿Es realmente así de simple? Pienso que no. Que algunos académicos pretendan abrir el “dominio de las imágenes” para considerar tanto las imágenes artísticas como las no-artísticas no abole automáticamente las diferencias entre estos dominios²⁰. Se podría argüir fácilmente que, de hecho,

20 Me refiero aquí al título del reciente libro de James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1999).

las fronteras entre el arte y el no arte se hacen claras cuando se mira a ambos lados del siempre movedizo límite y se trazan las transacciones y traslaciones entre ellos. De modo similar, con las distinciones semióticas entre palabras e imágenes, o entre los tipos de medios, la apertura de un campo general de estudio no elimina las diferencias, sino que hace posible su investigación, en oposición a tratarlo como una barrera que debe ser vigilada y nunca cruzada. Las tres últimas décadas he estado trabajando entre la literatura y las artes visuales, y entre las imágenes artísticas y las no-artísticas, y nunca me he sentido confuso acerca de cuál era cuál, aunque sí he estado confuso a veces sobre lo que hacía que la gente estuviera tan ansiosa con esta labor. Como cuestión práctica, las distinciones entre las artes y los medios se encuentran al alcance de la mano, como forma coloquial de teorización. La dificultad surge (como G. E. Lessing anotó hace mucho tiempo en su *Laocoonte*) cuando intentamos hacer estas distinciones sistemáticas y metafísicas²¹.

2. La falacia de un “giro pictorial”. Dado que es una frase que yo he acuñado²², intentaré señalar correctamente a qué me refiero con ella. En primer lugar, no he querido afirmar que la época moderna es única o no tiene precedentes en su obsesión con la visión y con la representación visual. Mi intención era poner de manifiesto la percepción de un “giro hacia lo visual” o hacia la imagen como un *lugar común*, como algo que se dice de casualidad e irreflexivamente sobre nuestro tiempo y que se recibe habitualmente con un consentimiento irreflexivo tanto por parte de aquéllos a los que les gusta la idea como por parte de los que la odian. Pero el giro pictorial es un *tropo*, una figura del habla que ha sido repetida muchas veces desde la Antigüedad. Cuando los israelíes “hacen el giro” desde el Dios invisible hacia el ídolo visible, están envueltos en un giro pictorial. Cuando Platón advierte contra la dominación del pensamiento por parte de las imágenes, las semejanzas y las opiniones en el mito de la caverna, está instando a hacer un giro de alejamiento de las imágenes que mantienen a la humanidad cautiva y un giro hacia la luz pura de la razón. Cuando Lessing advierte, en su *Laocoonte*, sobre la tendencia de las artes literarias a imitar los efectos del arte visual, está intentando combatir un giro pictorial que

21 Véase una reflexión sobre Lessing en Mitchell, *Iconology*, capítulo 4.

22 Mitchell, *Picture Theory*, capítulo 1.

considera una degradación de la estética y las propiedades culturales. Cuando Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, se queja de que “una imagen nos mantiene cautivos”, se está lamentando del dictamen de una cierta metáfora de la vida mental que ha mantenido atrapada a la filosofía.

El giro pictorial o visual, por tanto, no es exclusivo de nuestro tiempo. Es una repetida figura narrativa que adquiere en nuestro tiempo una forma muy específica, pero que parece manifestarse en su forma esquemática en una innumerable variedad de circunstancias. Un uso crítico e histórico de esta figura sería como un instrumento de diagnóstico para analizar los momentos específicos en los que un nuevo medio, una invención técnica o una práctica cultural erupciona en síntomas de pánico o euforia (habitualmente ambos) en torno a “lo visual”. La invención de la fotografía, de la pintura al óleo, de la perspectiva artificial, del moldeado escultórico, de Internet, de la escritura o de la propia mimesis son conspicuas ocasiones en las que un nuevo modo de crear imágenes visuales parece marcar un punto de inflexión histórico, para bien o para mal. El error consiste en construir un gran modelo binario de la historia centrado sólo en uno de esos puntos de inflexión y proclamar una única “gran división” entre la “era de la literatura” (por ejemplo) y la “era de la visualidad”. Estos tipos de narrativas son seductoras, útiles para los propósitos de las polémicas presentistas e inútiles para los propósitos de la genuina crítica histórica.

3. Debería estar claro, por tanto, que la supuesta “hegemonía de lo visible” de nuestro tiempo (o del siempre flexible período de la modernidad o del igualmente flexible dominio de “lo occidental”) es una quimera que ha sobrevivido a su inutilidad. Si la cultura visual tiene que significar algo, tiene que generalizarse como el estudio de todas las prácticas sociales de la visualidad humana, sin ceñirse a la modernidad o a lo occidental. Vivir en una cultura cualquiera es vivir en una cultura visual, excepto, quizás, para aquellos raros ejemplos de sociedades de la ceguera que, por esta misma razón, merecen una atención especial en cualquier teoría de la cultura visual²³. En cuanto a la cuestión de la “hegemonía”, ¿qué podría ser más arcaico y tradicio-

23 Véase la maravillosa novela de José Saramago *Blindness* (Nueva York: Harcourt, 1997) [*Ensayo sobre la ceguera*], la cual explora la premisa de una sociedad inmersa repentinamente en una epidemia de ceguera que se propaga, precisamente, mediante el contacto ocular.

nal que el prejuicio a favor de la mirada? La visión ha desempeñado el papel de “sentido soberano” desde que Dios miró su propia creación y vio que era buena, o quizás incluso antes, cuando comenzó el acto de la creación con la separación de la luz y de la oscuridad. La noción de la visión como “hegemónica” o no hegemónica es simplemente un instrumento demasiado romo como para producir algo parecido a la diferenciación histórica y crítica. La tarea importante es describir las relaciones específicas de la visión con el resto de los sentidos, especialmente el oído y el tacto, en tanto que están elaborados dentro de las prácticas culturales particulares. Descartes consideraba la visión simplemente como una forma extendida del tacto y profundamente sensible, que es por lo que (en su *Óptica*) comparaba la mirada con el bastón que utiliza el ciego para caminar a tientas en el espacio real. La historia del cine es, en parte, la historia de la colaboración y el conflicto entre las tecnologías de la reproducción visual y sonora. De ninguna manera se atiende a la evolución del cine al explicarlo en términos de ideas heredadas sobre la hegemonía de lo visible.

4. Lo que nos conduce al cuarto mito, la noción de “medios visuales”. Entiendo el uso de esta frase como una figura taquigráfica para establecer la diferencia entre, digamos, fotografías y grabaciones fonográficas, o pinturas y novelas, pero he de objetar esta confiada aserción de que “los” medios visuales son, en realidad, una especie de cosas distintas o que existen cosas tales como el medio exclusiva y puramente visual²⁴. Probemos, como contraaxioma, la noción de que todos los medios son medios mixtos y veamos hacia dónde nos conduce eso. A un sitio al que no nos conducirá será a las caracterizaciones erróneas de los medios audiovisuales como el cine y la televisión como si fueran exclusiva o “predominantemente” (he aquí un eco de la falacia hegemónica) visuales. El postulado de los medios mixtos o híbridos nos conduce a la especificidad de los códigos, los materiales, las tecnologías, las prácticas perceptuales, las funciones del signo y las condiciones institucionales de producción y consumo que hacen que un medio se cree. Ello nos

24 Véase Mitchell, *Picture Theory*, cap. 1, para un mayor análisis de la idea de que “todos los medios son medios mixtos” y, especialmente, el estudio sobre la investigación de Clement Greenberg en torno a la pureza óptica de la pintura abstracta (cap. 7). En realidad, la propia visión natural no-mediada no es un asunto puramente óptico, sino una coordinación de la información óptica y táctil.

permite romper con la reificación de los medios en torno a un único órgano sensorial (o en torno a un único tipo de signo o vehículo material) y prestar atención a lo que está delante de nosotros. En lugar, por ejemplo, de la deslumbrante redundancia de declarar que la literatura es “un medio verbal y no visual”, podemos decir lo que es verdad: que la literatura, en la medida en que está escrita o impresa, posee un inevitable componente visual que comporta una relación específica con un componente sonoro, que es por lo que es muy diferente si una novela se lee en voz alta o en silencio. Podemos asimismo anotar que la literatura, en técnicas como la éfrasis y la descripción, así como en otras estrategias más sutiles de ordenamiento formal, implica experiencias “virtuales” o “imaginativas” del espacio y de la visión que no son menos reales por el hecho de que se expresen de forma indirecta a través del lenguaje.

5. Llegamos finalmente a la cuestión del poder de las imágenes visuales, de su eficacia como instrumentos o agentes de dominación, seducción, persuasión y engaño. Este tema es importante porque expone la motivación de los extremadamente variables juicios de valor políticos y éticos sobre las imágenes, su celebración como vías de acceso a una nueva consciencia, su denigración como fuerzas hegemónicas, la necesidad de vigilar y, de este modo, reificar las diferencias entre los “medios visuales” y los demás, o entre el reino del arte y el más amplio dominio de las imágenes.

Mientras que no hay duda en que la cultura visual (como la material, la oral o la literaria) pueda ser un instrumento de dominación, no pienso que sea productivo señalar la visualidad, las imágenes, el espectáculo o la vigilancia como los vehículos exclusivos de la tiranía política. Me gustaría que no se me malentendiera aquí. Reconozco que muchos de los trabajos más interesantes en torno a la cultura visual han surgido de investigadores políticamente motivados, especialmente en los estudios sobre la construcción de la diferencia racial y sexual en el campo de la mirada. Pero los estimulantes días en los que fuimos los primeros en descubrir la “mirada masculina” o el carácter femenino de la imagen han quedado bien atrás, y la mayoría de los investigadores de la cultura visual que se dedican a las cuestiones de identidad están prevenidos de ello. No obstante, existe una desafortunada tendencia a caer de nuevo en tratamientos reduccionistas de las imágenes visuales en tanto que fuerzas todopoderosas, y a enredarse en un tipo de crítica iconoclasta que imagina que la destrucción o la

denuncia de las falsas imágenes significa una victoria política. Como he afirmado en otras ocasiones, “las imágenes son unas antagonistas políticas populares porque uno puede adoptar una postura rígida ante ellas y, sin embargo, al final del día, todo permanece más o menos igual. Los regímenes escópicos pueden ser subvertidos repetidamente sin un efecto visible sobre la cultura visual o política”²⁵.

Yo propongo lo que espero que sea una aproximación más matizada y equilibrada que se sitúe en el equívoco entre la imagen visual como instrumento y como agencia: por un lado, la imagen como un instrumento para la manipulación y, por el otro, como una aparentemente autónoma fuente de sus propios propósitos y significados. Esta aproximación trataría a la cultura visual y a las formas visuales como “mediadores” en las transacciones sociales, como un repertorio de imágenes pantalla o patrones que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos. Entonces, la cultura visual encontraría su escenario primordial en lo que Emmanuel Lévinas denomina el rostro del Otro (comenzando, supongo, con el rostro de la Madre): el encuentro cara a cara, la evidentemente innata disposición a reconocer los ojos de otro organismo (lo que Lacan y Sartre llaman la mirada). Estereotipos, caricaturas, figuras clasificatorias, imágenes de búsqueda, mapeos del cuerpo visible y de los espacios sociales en los que aparecen constituirían las elaboraciones fundamentales de la cultura visual sobre las que se construye el dominio de la imagen –y del Otro–. Como mediadoras o entidades “subalternas”, estas imágenes son los filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a otras personas. Son las mediaciones paradójicas que hacen posible lo que llamamos “inmediato” y las relaciones “cara a cara” que Raymond Williams postula como el origen de la sociedad en cuanto tal. Y esto significa que “la construcción social del campo visual” se tiene que reproducir continuamente como “la construcción visual del campo social”, una pantalla invisible o celosía de figuras aparentemente inmediatas que hacen posibles los efectos de las imágenes mediadas.

Lacan, como se recordará, traza la estructura del campo escópico como una “cuna de gato”²⁶ de intersecciones dialécticas con una

25 W. J. T. Mitchell, “What Do Pictures Want?” *October* 77 (verano de 1996): 74.

26 [N. de la T.] La expresión inglesa “cat’s cradle” significa literalmente “cuna de gato”, pero también hace referencia al popular juego infantil consistente en entrelazar cuer-

imagen proyectada en el centro. Las dos manos que mecen esta cuna son el sujeto y el objeto, el observador y lo observado. Pero, entre ellas, meciéndose en la cuna del ojo y la mirada, está esa curiosa cosa intermediaria, la imagen, y la pantalla o el medio en el que aparece. Esta “cosa” fantasmática se describió en la óptica antigua como el *eidolon*, el patrón proyectado que se arroja fuera del ojo inquisitivo e indagador, o el simulacro del objeto visto, desprendido o “propagado” por el objeto, del mismo modo que una serpiente muda su piel en un número infinito de repeticiones²⁷. Tanto la teoría de la extramisión como de la intramisión de la visión, comparten la misma *picture* del proceso visual, difiriendo sólo en la dirección del flujo de energía e información. Este modelo antiguo, aun siendo sin duda incorrecto como explicación de la estructura física y fisiológica de la visión, todavía es la mejor *picture* que tenemos de la visión en tanto que proceso psicosocial. Ofrece una herramienta especialmente poderosa para comprender por qué las imágenes, las obras de arte, los medios, las figuras y las metáforas tienen “vidas propias” y no pueden explicarse, simplemente, como instrumentos retóricos y comunicativos o como ventanas epistemológicas a la realidad. La cuna de gato de la visión intersubjetiva nos ayuda a comprender por qué esos objetos e imágenes nos “devuelven la mirada”; por qué el *eidolon* tiene una tendencia a convertirse en un ídolo que nos habla, nos da órdenes y nos demanda sacrificios; por qué la imagen “propagada” de un objeto es tan eficaz para la propaganda, tan fecunda para reproducirse en un número infinito de copias. Nos ayuda a ver por qué la visión no es nunca una calle de sentido único, sino una intersección múltiple rebosante de imágenes dialécticas; por qué las muñecas de los niños tienen una juguetona semi-vida en las fronteras de lo animado y lo inanimado; y por qué las huellas fósiles de la vida extinta resucitan en la imaginación del observador. Todo ello deja claro por qué las preguntas que se hagan sobre las imágenes no deben ser, ¿qué significan? o ¿qué hacen?, sino, más bien, ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y ¿qué quieren?

das con las manos obteniendo diversas formas geométricas. Mitchell aprovecha este doble sentido de la expresión para hacer un juego de palabras entre mecer (por la cuna) y el entrelazo de las cuerdas.

27 Véase David Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976, 1976).

MOSTRAR EL VER

Quiero finalizar reflexionando sobre la ubicación disciplinar de los estudios visuales. Espero que esté claro que no tengo interés en salir corriendo para establecer programas o departamentos. Me parece que el interés de la cultura visual reside precisamente en los puntos de transición del proceso educativo –en el nivel introductorio (lo que solíamos llamar “apreciación del arte”), en el paso del instituto a la universidad y en la frontera de la investigación²⁸–. Los estudios visuales pertenecen, entonces, tanto al primer año de universidad, a la introducción a los grados en humanidades, como a los posgrados y seminarios.

En todas estas localizaciones he encontrado útil volver a uno de los más antiguos rituales pedagógicos de la educación primaria americana: el ejercicio de *show-and-tell* [mostrar y contar]. Sin embargo, en este caso, el objetivo de la puesta en práctica del *show-and-tell* es el proceso mismo de ver, y el ejercicio podría llamarse “mostrar el ver”. Les pido a los estudiantes que enmarquen sus presentaciones asumiendo que son etnógrafos que provienen de una sociedad que no tiene un concepto de la cultura visual y a la cual tienen que informar de ello. No pueden dar por supuesto que su audiencia tenga alguna familiaridad con nociones cotidianas tales como el color, la línea, el contacto visual, los cosméticos, la ropa, las expresiones faciales, los espejos, los cristales o el voyeurismo, y mucho menos con la fotografía, la pintura, la escultura u otros “medios visuales”. Esto hace que la cultura visual parezca extraña, exótica y necesitada de una explicación.

Por supuesto, la tarea es completamente paradójica. La audiencia vive, de hecho, en un mundo visible y aun así tiene que aceptar la ficción de que no lo es y de que todo lo que parece transparente y autoevidente necesita una explicación. Dejo que los estudiantes construyan una ficción viable. Algunos eligen pedirle a la audiencia que cierre sus ojos y que atienda a la exposición únicamente a través de sus oídos y otros sentidos. Trabajan principalmente mediante la descripción y la evocación de lo visual a través del lenguaje y el sonido, “contando”

28 Puede valer la pena mencionar aquí que el primer curso que se ofreció sobre cultura visual en la University of Chicago fue en el seminario “Art 101”, que impartí en otoño de 1991 con la impagable ayuda de Tina Yarborough.

más que “mostrando”. Otra estrategia es fingir que a la audiencia le acaban de dar órganos visuales protésicos, pero que todavía no saben cómo ver con ellos. Ésta es la estrategia favorita, ya que permite una presentación visual de los objetos y las imágenes. La audiencia tiene que fingir ignorancia y el presentador debe guiarlos hacia la comprensión de las cosas que, habitualmente, dan por sabidas.

El rango de ejemplos y objetos que los estudiantes traen a clase es bastante amplio e impredecible. Algunas cosas aparecen habitualmente: las gafas son el objeto favorito para la explicación y casi siempre alguien trae un par de “gafas de espejo” para ilustrar la situación de “ver sin ser visto” y el enmascaramiento del ojo como una estrategia común en la cultura visual. De forma más general, las máscaras y los disfraces son artefactos populares. Las ventanas, los prismáticos, los caleidoscopios, los microscopios y otras piezas de aparatos ópticos son comúnmente citados. Se traen espejos con frecuencia, generalmente sin ningún indicio de conocimiento sobre el estadio del espejo de Lacan, pero a menudo con explicaciones aprendidas sobre las leyes ópticas de la reflexión o con discursos sobre la vanidad, el narcisismo o la autoconstrucción. A menudo se exponen cámaras, no sólo para explicar su funcionamiento, sino para hablar sobre los rituales y supersticiones que acompañan su uso. Un estudiante provocó el conocido acto reflejo de “vergüenza ante la cámara” al tomar instantáneas de forma agresiva de otros miembros de la clase. Otras exposiciones requieren, incluso, menos utensilios y a veces se centran directamente en la imagen corporal del presentador mediante la atención a la ropa, los cosméticos, las expresiones faciales, los gestos y otras formas de “lenguaje corporal”. He tenido estudiantes que han llevado a cabo ensayos de un repertorio de expresiones faciales, que se han cambiado de ropa en frente de la clase, que han interpretado una evocación de buen gusto (y limitada) de un *striptease*, que se han puesto maquillaje (un estudiante se puso pintura de cara blanca, describiendo sus propias sensaciones mientras entraba en el silencioso mundo de la mímica; otro se presentó como su gemelo y nos planteó la posibilidad de que fuera su hermano haciéndose pasar por él; incluso otro, un estudiante varón, hizo una actuación de un intercambio de ropa con su novia en la que planteaban la cuestión de cuál es la diferencia entre el travestismo masculino y el femenino). Otros estudiantes dotados para la interpretación han representado conductas como el sonrojo y el

llanto, que condujeron a discusiones en torno a la vergüenza y a la autoconsciencia de ser vistos, a las respuestas visuales involuntarias y a la importancia del ojo como un órgano tanto expresivo como receptivo. Quizás, la demostración “sin artefactos” más simple que he presenciado jamás fue la de un estudiante que dirigió a la clase a través de una introducción a la experiencia del “contacto visual”, que culminaba en ese viejo juego de primaria, la competición de “mirar fijamente” (pierde el primero en pestañear).

Sin ninguna duda, la versión más divertida y extravagante de la actuación de *show-and-tell* que he visto jamás fue la de una joven cuyo “artefacto” fue su bebé de nueve meses. Ella presentó al bebé como un objeto de la cultura visual cuyos atributos visuales específicos (cuerpo pequeño, cabeza grande, rostro mofletudo y ojos brillantes) se añadían, en sus propias palabras, al extraño efecto visual que los seres humanos llaman “monería”. Ella confesó su incapacidad para explicar qué era una monería, pero argumentó que debía de ser un aspecto importante de la cultura visual, porque todas las otras señales sensoriales desprendidas por el niño —olores y ruidos, en particular— nos conducirían a despreciar y, probablemente, a matar al objeto que las produce si no fuera por el efecto compensatorio de la “monería”. La cosa verdaderamente maravillosa de esta exposición fue, sin embargo, el comportamiento del niño. Mientras su madre estaba llevando a cabo su seria presentación, el niño se estaba contoneando entre sus brazos, haciendo gestos para la audiencia y respondiendo a sus risas —al principio, con frialdad, pero gradualmente (cuando comprendió que estaba a salvo) con una especie de encantador y dinámico talento para el espectáculo—. Comenzó a “mostrarse” para la clase mientras su madre intentaba, con frecuentes interrupciones, continuar “contando” las características visuales del pequeño humano. El efecto total fue el de una actuación a contrapunto y de medios mixtos que enfatizaba la disonancia o la ausencia de sutura entre la visión y la voz, entre el mostrar y el decir, mientras demostraba algo bastante complejo acerca de la propia naturaleza del ritual del *show-and-tell* en cuanto tal.

¿Qué aprendemos de todas estas exposiciones? Los informes de mis estudiantes sugieren que las presentaciones de “mostrar el ver” son la cosa del curso que más tiempo permanece en el recuerdo, mucho después de que los detalles sobre la teoría de la perspectiva, la óptica y la mirada se hayan desvanecido de la memoria. Las actuaciones tie-

nen el efecto de interpretar el método y las lecciones del temario, que se elabora en torno a un conjunto de simples pero extremadamente complejas cuestiones: ¿Qué es la visión? ¿Qué es una imagen visual? ¿Qué es un medio? ¿Cuál es la relación de la visión con los otros sentidos? ¿Y con el lenguaje? ¿Por qué la experiencia visual está tan plagada de ansiedad y fantasía? ¿Tiene historia la visión? ¿Cómo conforman la construcción de la vida social los encuentros visuales **con** las otras personas (y con las imágenes y los objetos)? El ejercicio de “mostrar el ver” reúne un archivo de demostraciones prácticas que pueden ser referidas dentro del, en ocasiones, abstracto reino de la teoría visual. Es sorprendente cómo se vuelven mucho más claras las “teorías paranoicas de la visión” de Sartre y Lacan después de haber tenido unas pocas exposiciones que realcen la agresividad de la visión. Los abstrusos análisis de Merleau-Ponty sobre la dialéctica del ver, el “quiasmo” del ojo y la mirada, y el enmarañamiento de la visión con la “carne del mundo” se vuelven mucho más terrenales cuando el espectador/espectáculo ha sido visiblemente encarnado y representado en el aula.

Un objetivo más ambicioso de “mostrar el ver” es su potencial como reflexión sobre la teoría y el método en sí mismos. Como debería ser evidente, el acercamiento se conforma mediante una especie de pragmatismo, pero no (como se espera) de un tipo cerrado a la especulación, al experimento e, incluso, a la metafísica. En el nivel más básico, es una invitación a repensar qué es la teoría, a “hacer imagen la teoría” y a “interpretar la teoría” como una práctica visible, encarnada y comunitaria, y no como la solitaria introspección de una inteligencia descarnada.

La lección más simple de “mostrar el ver” es que es una especie de ejercicio des-disciplinario. Aprendemos a huir de la noción de que la “cultura visual” está “cubierta” por los materiales o los métodos de la historia del arte, la estética y los estudios de medios. La cultura visual comienza en un área sin interés para estas disciplinas —el reino de las imágenes visuales y las experiencias no-artísticas, no-estéticas, no-mediadas o “inmediatas”. Esto constituye un campo mayor de lo que denominaríamos la “visualidad cotidiana” o “el ver diario”, que está puesto entre parentés por las disciplinas orientadas a las artes visuales y a los medios. Como la filosofía del lenguaje ordinario y la teoría de los actos de habla, observa las cosas raras que hacemos mientras miramos, vemos, mostramos y exhibimos —o mientras nos escondemos, nos ocultamos o

rehusamos mirar—. En particular, nos ayuda a comprobar que incluso algo tan amplio como “la imagen” no agota el campo de la visualidad; que los estudios visuales no son lo mismo que los “estudios de la imagen” y que el estudio de la imagen visual es sólo un componente de un campo mucho más amplio. Los regímenes políticos que prohíben las imágenes (como el talibán) todavía tienen una cultura visual rigurosamente vigilada en la que las prácticas cotidianas de representación humana (especialmente de los cuerpos de las mujeres) están sujetas a regulación. Podríamos incluso ir un poco más lejos y decir que la cultura visual emerge con un relieve más nítido cuando el segundo mandamiento, la prohibición de la producción y exhibición de ídolos, se observa de forma más literal, cuando se prohíbe ver y se ordena la invisibilidad.

Una última cosa que demuestra el ejercicio de “mostrar el ver” es que la visualidad —no sólo la “construcción social de la visión”, sino la construcción visual de lo social— es un problema por derecho propio al que se aproximan, pero en el que nunca se involucran, las disciplinas tradicionales de la estética y la historia del arte o, incluso, las nuevas disciplinas de los estudios de medios. Esto es, los estudios visuales no son una mera “indisciplina” o un peligroso suplemento para las tradicionales disciplinas orientadas a la visión, sino una “interdisciplina” que echa mano de sus recursos y de aquéllos de otras disciplinas para construir un nuevo y específico objeto de investigación. La cultura visual es, entonces, un específico dominio de investigación, cuyos principios y problemas fundamentales se están articulando recientemente en nuestro tiempo. El ejercicio de “mostrar el ver” es un modo de ascender el primer peldaño en la formación de un campo nuevo, y ello implica rasgar el velo de la familiaridad y despertar la capacidad para sorprenderse, por lo que muchas de las cosas que se dan por sentadas acerca de las artes visuales y los medios (y quizás también de lo verbal) se ponen en cuestión. Si no hay otra opción, puede devolvernos a las disciplinas tradicionales de las humanidades y de las ciencias sociales con ojos renovados, nuevas preguntas y la mente abierta.