



JOSÉ LUIS BREA (COMPILADOR)
Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización
Madrid: Akal, 2005

por Iván Pablo Pinto Veas
Universidad de Buenos Aires
ippinto@uc.cl

EL LIBRO *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* tiene por objeto ser una introducción al campo problemático de los estudios visuales o estudios sobre la cultura visual. Esta reseña presenta algunos ejes en discusión de especial interés para los estudios estéticos.

¿Qué ocurre con los estudios visuales? ¿Se trata de una nueva especialización dentro del mercado del saber? ¿O es una resistencia a éste? ¿No es más que una revisión de problemáticas que ya han sido planteadas desde la filosofía contemporánea? ¿O es la puesta en práctica de sus conceptos? La ambición pasa por pensar (como dice el título del libro) una epistemología de lo visual en la era global siendo cruzada por herramientas metodológicas procedentes de la historia, la antropología, la filosofía, la sociología, pero en la posibilidad —desde planteamientos de teóricos como los de José Luis Brea o Mieke Bal— de producir conceptos móviles («travelling concepts», «conceptos nómades») que se hagan indiscernibles para las instituciones académicas. La perspectiva crítica de tal ambición la anuncia el propio J. L. Brea como compilador de los dieciséis textos que componen este libro. Brea opone *estudios visuales* a estética e historia del arte siendo los primeros una revisión desarticuladora de las categorías que naturalizarían la aproximación al conocimiento visual (cuestión también en discusión, como veremos) de los segundos. Para Brea hacer de lo visual un objeto del conocer requiere entender que no existirían fenómenos puros en lo visual, sino por el contrario:

actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencia o afinidades (9).

Actos de ver con implicancias políticas precisas en cuanto a producción de imaginarios y frente a los cuales los estudios visuales se posicionarían activamente. Brea habla de una batalla de imaginarios culturales y de críticas al régimen escópico, conceptos claves para entender que en esta crítica transversal, las barreras entre arte y no arte han tendido a disolverse insertos en una problemática cultural densa (la globalización), donde, a prueba de toda naturalización, toda representación se habría politizado. El lugar a resolver por parte de los estudios visuales sería la analítica de las condiciones materiales de producción de tal representación. La cuestión de fondo es ¿son un campo autónomo los estudios visuales?, ¿deben serlo? Las posiciones son divergentes y visitaremos en esta reseña aquellos enfoques que presentan aristas del problema.

En su artículo «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización», Keith Moxey sitúa a los estudios visuales en un momento en que las prácticas del consumo han redefinido por completo el campo autónomo de lo estético, poniendo en jaque cualquier perspectiva «universalizante» de la teoría del arte. Moxey pone en escena a Frederic Jameson en contraste a teóricos como Nestor García Canclini o Arjun Appadurai.

Jameson, vía Moxey, representaría el polo de un modernismo artístico postulando a la obra en tensión con su estatus de mercancía. Lo que destaca Moxey es que, para tal postura, la globalización es entendida como algo negativo y culturalmente homogeneizador. Detrás de tal visión Moxey verá un modelo historicista del arte moderno y, por ende, de tendencia eurocéntrica. Las fronteras de tal postura, para Moxey, serían ideológicas. El polo opuesto de cara a la globalización estaría representado por García Canclini y Appadurai. Por sobre una preocupación «objetivadora» de lo histórico, para ambos autores la globalización conlleva una apertura a los «distintos tiempos» y, por ende, a una tendencia fuerte a la fragmentación, la recomposición y la diversificación cultural. La jerarquía estética es puesta en tela de juicio en perspectiva de un consumo diversificado de lo cultural en la industria de masas. Para Moxey, la decisión está en los que consumen: «La hegemonía de los valores estéticos tradicionales, del dominio de un canon autorizado, no solamente es producto del poder de las culturas que lo han creado y apoyado, sino también de nuestra propia complicidad como consumidores» (34). La reivindicación vendrá no ya desde la «maquiavélica manipulación del capitalismo tardío», sino desde el modo en que los seres humanos afrontan culturalmente el proceso de globalización. Moxey, vía Appadurai, da especial relevancia al rol de la imaginación en este proceso y a su capacidad para refractar o hibridizar el canon impuesto o, definitivamente, para jugar en los límites de su legalidad. El juego, dentro del consumo del arte, estaría en la capacidad de producir quiebres con la hegemonía cultural (alto/bajo, permitido/no permitido, institución/margen) y en la posibilidad de una re-ubicuidad de los espacios asimilados como artísticos y no artísticos. En eso consistiría pensar actualmente, para Moxey, lo «estético después del fin del arte» (y, por ende, un lugar posible para los estudios visuales).

Una postura opuesta es la que posee Matthew Rampley en su artículo: «La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?». Lejos de la asimilación neutral de perspectivas procedentes desde las ciencias sociales, Rampley asume una posición crítica con respecto a los estudios visuales en beneficio de la historia del arte, aunque los primeros puedan ofrecerle desafíos.

Rampley se remonta a la historia de la aparición del campo específico del arte en el contexto de la academia inglesa, cuyo historial se compone por sus diversas etapas: desde la defensa de la autonomía del campo hasta la lenta politización de los estudios históricos del arte. Asume a su vez que el surgimiento de los estudios visuales fue una reacción fuerte al modernismo artístico, representado por alguien como Clement Greenberg. Suma acá el posicionamiento de los estudios culturales y las versiones críticas de la historia del arte. Desde acá, Rampley asume como insertos a los estudios visuales, «un estudio de las imágenes y representaciones visuales insertos en un campo mayor de discusión epistemológica».

Rampley marca un punto de escisión y popularidad de los estudios visuales con el libro de Nicholas Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual* (Paidós, 2003) dónde el autor es tajante sobre el lugar del arte que «ocuparía un lugar limitado dentro de las representaciones visuales».

Rampley critica esta postura negando el corte arbitrario en lo visual en el campo amplio de la producción cultural y se pregunta por la consistencia de un campo que sólo tiene preguntas.

A su vez, como decíamos en un principio, Rampley niega que los estudios visuales reemplacen a la historia del arte, por varios motivos. En primera instancia, por que varias de la preguntas hechas por los estudios visuales en torno a conceptos como poder, representación, cultura habían sido asimilados por los historiadores, enriqueciendo el campo de estudio; es decir, Rampley defiende la particularidad específica del campo de estudio. Las otras razones dicen relación con las «pugnas internas» dentro de la academia y el subsidio institucional por parte de los gobiernos a la historia del arte, que, en muchos casos, enriquecen la identidad nacional. El problema del subsidio no es algo menor: para Rampley lo que han hecho los estudios visuales ha sido desplazar una discusión específica del campo que se encontraba en plena institucionalización inclusiva y crítica, apropiándose de tal proceso y dejando a la historia del arte al servicio de las grandes galerías y corporaciones que investigarían para su propio negocio. Para solucionar el problema de «campo» de los estudios visuales, Rampley propone que se radicalice la perspectiva antiinstitucional, asumiendo la negación de su propia institucionalización y logrando intervenciones estratégicas en campos específicos.

Simón Marchán Fiz, en el artículo «Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía de la penumbra», intenta hacer un ordenamiento de la discusión, en un momento en que la «novedad» del campo de estudios pareciera hacer tabula rasa en la academia. Es así como el teórico se remonta al surgimiento de los estudios sobre «comunicación visual», durante los 70 en el

contexto alemán y francés, desde una perspectiva marxista y crítica y, por otro lado, semiológica en perspectiva de un estudio de ampliación del campo de estudio de lo estético a la visualidad general (no sólo artística). Marchán Fiz recopila:

En la comunicación visual latían dos tareas no siempre explicitadas, la primera afectaba a la anulación de la separación entre las enseñanzas artísticas y el comportamiento en la praxis cotidiana, lo cual remitiría a un marco teórico más general a la vieja propuesta de fusionar arte y vida; desde la segunda se considera que el conocimiento estético no es primariamente conocimiento del arte, sino de la realidad apropiada a través del arte [...] se sostiene que los objetos de la nueva disciplina son productos de la experiencia sensible, siendo indiferente que provengan del dominio del arte o de los medios visuales de masas.

La cuestión en juego, la visualidad, asume Marchán Fiz, deja de ser un terreno exclusivo de lo artístico y pasa a pertenecer a un campo más general de una cultura de lo visual y es, ante eso, que se marca una diferencia en el enfoque actual de los estudios visuales:

si la comunicación visual fomentaba un comportamiento crítico, sobre todo el desarrollo de una didáctica de los medios tanto en los campos disciplinares como en la comunicación, y se fijaba como meta el urdir estrategias transformadoras en los mecanismos visuales que contrarrestasen la supuesta o real manipulación imperante; si en principio se ponía a la defensiva en un clima cultural moderno todavía hostil a los medios de masas, la cultura visual, en cambio, ha pasado desde sus inicios, y todavía más hoy en día, a la ofensiva, actúa sin complejos en los escenarios posmodernos de la industria cultural, y parece haber tomado conciencia de que se ha consumado la legitimación social de las imágenes visuales.

Marchán Fiz marca el énfasis del paso de un estudio sintáctico y semántico de la imagen, de la búsqueda de los rasgos intrínsecos e inmanentes en las obras, o en la producción de sentido, cuanto en los usos y funciones dentro de marcos institucionales, utilizando herramientas de las ciencias sociales que de algún modo instrumentalizarían la imagen «ofertándola como táctica apropiada para las estrategias de las guerras culturales y las microfísicas del poder». El autor intenta proponer una salida para la contradicción inmersa entre el ámbito de lo que se había considerado una historiografía crítica del arte y la absorción por parte de los estudios culturales de cualquier tipo de autonomía estética, llegando a ratos a una lectura contenidista de las imágenes, una «sociología barata de las formas» o a relaciones mecánicas entre la estructura y la superestructura. Y, si bien, asume el autor, es imposible volver al objeto artístico ahí donde el concepto de arte ha sido desplazado por el de visualidad y la percepción artística por el de representación, habría que poner ojo sobre el «nuevo populismo», la falsa «igualación democrática» que podrían hacer surgir los estudios visuales:

En el sentido que borra las distinciones entre imágenes artísticas y no artísticas, y no admite las diferencias en cada género expresivo, ni en las posibles mezclas específicas; la falacia del 'giro visual' que se recluye en las imágenes y desatiende los ámbitos de los fenómenos de sinestesia, lo gestual, lo háptico, lo táctil, es decir, las demás modalidades sensoriales de la percepción; la falacia de la modernidad en cuanto entiende la cultura visual como un producto exclusivo de las nuevas tecnologías; o la observación de que la cultura visual, no es únicamente una construcción social de la visión, sino, sobre todo, una construcción visual de lo social.

El autor propone no perder de vista una gradación diferencial, en perspectiva, por ejemplo, de una nueva cartografía del sistema de las artes y una nueva división de los campos de estudio desde una lógica transversal.

Un último eje lo pondremos en el artículo de Susan Buck-Morss, autora fundamental en la discusión actual sobre los estudios visuales y, en mucho, una defensora del emergente campo. La autora reivindica el rol que pueden llegar a tener los estudios visuales en el contexto global, en perspectiva de una transformación a escala mayor, de puesta en cuestión del paradigma moderno del arte y sus disciplinas de estudio, en la crisis de su abordaje. Lo que estaría en juicio serían las imágenes y su rol en el mundo, la pregunta por ellas:

Si las imágenes no mentales son como una película emanada de los objetos, ¿cómo se convierte ese registro del mundo en una representación psíquica, en una «imagen de la mente»? ¿Cuál es la relación entre las imágenes no mentales y las mentales? ¿Y cuál es su relación con la acción, con la realidad, con lo social?

Para Buck-Morss la imagen en el contexto actual es el objeto de estudio de los estudios visuales, en su carácter de aparición y evidencia (antes que expresivo) y en la tensión entre las tecnologías de reproducción y el arte. Esta idea, nos recuerda la autora, es asociable con Walter Benjamin, para quien las imágenes tecnológicas representarían una especie de «surrealidad».

Al respecto, dice, la estética da pistas desde su propia historia para ir comprendiendo qué ha ido sucediendo con las imágenes; para ello distingue tres corrientes fundamentales en el estudio estético de las imágenes.

La primera, de origen kantiano, habría dado el sustento conceptual al arte moderno en defensa de su autonomía formal (contenido no representacional, la búsqueda de la experiencia visual pura) y que, para Buck-Morss, culmina con el expresionismo abstracto. Pone como un ejemplo paradigmático al teórico Clement Greenberg.

La segunda, de origen hegeliano, dónde esencialmente existiría una desconfianza hacia los sentidos en un relato donde el arte es lentamente reemplazado por la filosofía. El mundo es esencialmente un engaño y la línea la establece desde Marx a sus relecturas críticas: Simmel, Kracauer, Lukács.

La tercera, propone Buck-Morss, pareciera la línea que validaría a la ima-

gen misma como área de conocimiento. La sitúa en Benjamin y la línea la establece hasta Deleuze. Habría aquí una particularidad ontológica de la imagen y un acceso a su conocer mediante su aparición. Desde aquí estarían situados los estudios visuales.

En un contexto de «reproducción tecnológica», Buck-Morss cree que el deseo de la historia del arte de fechar y atribuir nombres a las obras de arte es un error. El significado de la imagen, en un momento de alta circulación y reapropiación de parte de productores y usuarios, estaría sometido más que nunca a un proceso de cambio permanente, de acuerdo a usos y contextos.

Los estudios visuales en su potencial político se distinguirían de la historia del arte en su misma tendencia a lo «difuso»; a la lectura de la «superficie» en un mundo devenido imagen. «El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie, si no ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura».

La selección de estos cuatro puntos de vista (cinco, sumando a lo expuesto inicialmente por José Luis Brea) en un libro de cerca de 16 artículos, intenta dar cuenta de algunos ejes de la discusión: la tensión entre los estudios visuales y la academia, su relación con disciplinas (historia del arte, estética, comunicación, antropología) y corrientes de pensamiento actual (historicismo crítico, posestructuralismo, la «antropología posmoderna»).

Si son una «nueva especialización» o una crítica fuerte a ella, si su «difusión» es signo de su debilidad epistemológica (Rampley) o de su fortaleza política (Buck-Morss), si se logrará una articulación actual que rebase el modernismo artístico y el nuevo populismo (Marchán Fiz) o si su lugar de operación pasa por deslegitimar la división entre alta y baja cultura (Moxey) son todas interrogantes abiertas que tensionan la academia en un contexto de crisis y reformulación del saber universitario.

RECEPCIÓN: 30 DE DICIEMBRE DE 2005

ACEPTACIÓN: 30 DE MARZO DE 2006