

Estudis visuals

Nuria Peist Rojzman

PID_00197835



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. Genealogia del camp dels estudis visuals	7
1.1. Introducció breu al debat modernitat-postmodernitat	7
1.2. La relació polèmica amb la història de l'art	12
1.3. Els estudis culturals	14
2. Autors, publicacions i conceptes fonamentals	16
2.1. James Elkins: reconstrucció del camp de la història de l'art i els estudis visuals	16
2.2. William J. T. Mitchell i la teoria de la imatge	20
2.3. Keith Moxey i els estudis visuals aplicats a l'art del passat: la consciència del subjecte analític	23
2.4. Nicholas Mirzoeff i José Luis Brea: els estudis visuals i la cultura contemporània	27
3. Polèmica en l'espai acadèmic	31
3.1. Estudis visuals i història de l'art: el qüestionari de la revista <i>October</i>	31
3.2. Fredric Jameson i la crítica marxista	33
3.3. Estudis visuals i sociologia de l'art: contacte i distància	34
Bibliografia	37

Introducció

Els estudis visuals tenen lloc a la dècada de 1990 en l'àmbit acadèmic anglosaxó. Se solen considerar hereus dels estudis culturals i responsables de la renovació de la disciplina de la història de l'art. Les anàlisis d'aquests estudis parteixen de propostes teòriques i metodològiques pròpies de la postmodernitat. L'objecte d'estudi d'aquest espai de coneixement és la visualitat i el seu desenvolupament al llarg de la història. Un dels supòsits principals és la possibilitat d'una anàlisi dels objectes i pràctiques de totes les cultures (multiculturalitat) utilitzant diverses disciplines (multidisciplinarietat). Plantejarem diferents apartats que ens permetran anar desentranyant les qüestions plantejades.

En el primer apartat d'aquest mòdul, reconstruirem la genealogia dels estudis visuals per relacionar-los amb les disciplines o camps de coneixement amb què se solen associar: la postmodernitat, els estudis culturals i la història de l'art. Analitzarem què s'entén per *postmodernitat* i en quin sentit es poden incloure dins la definició i conceptualització de postmodernitat els estudis visuals. Estudiarem l'origen dels estudis culturals de la dècada de 1960 i ens fixarem en les semblances i les diferències amb els estudis visuals. Relacionarem la història de l'art amb els estudis visuals per comprendre per què es produeixen divergències entre els dos espais.

En el segon apartat, analitzarem els autors principals dels estudis visuals i les característiques fonamentals del terreny de la visualitat. James Elkins reconstrueix el camp de la cultura visual i de la història de l'art, William J. T. Mitchell aporta una teoria sobre la imatge, Keith Moxey aplica els preceptes de la visualitat a l'art del passat i Nicholas Mirzoeff i José Luis Brea analitzen la visualitat i les seves particularitats en la cultura contemporània. A partir d'aquests autors, estudiarem la història, els conceptes i l'aplicació de la cultura visual a l'estudi del passat i del present.

En el tercer apartat, treballarem les diverses polèmiques que s'han generat entorn de l'espai de coneixement de la visualitat. Començarem amb el significatiu enfrontament amb la disciplina de la història de l'art basat en quins han de ser els objectes i els espais d'estudi. Després plantejarem les crítiques provinents dels autors d'herència marxista, sobretot a partir de la figura de Fredric Jameson. I acabarem amb una reflexió entorn de les semblances i diferències entre els estudis visuals i la sociologia de l'art.

L'objectiu principal del mòdul és comprendre la branca de coneixement dels estudis visuals i el lloc que ocupa en la producció intel·lectual relacionada amb el que es considera art en els nostres dies.

1. Genealogia del camp dels estudis visuals

L'origen de la branca de coneixement anomenada *estudis visuals* es pot comprendre sense haver de fer una llista de noms associats a unes teories. Intentarem inserir els estudis visuals en la història i fer una cronologia a partir de fets concrets: fixar-nos en quins són els autors que tenen en compte els especialistes que escriuen sobre la visualitat, analitzar les disciplines que consideren, aprofundir en els debats que generen i reconstruir els espais acadèmics que ocupen.

Una de les qüestions que apareix reiteradament en els escrits sobre cultura visual és l'autoinclusió en la **postmodernitat**, concebuda com una fase de superació del que s'anomena *modernitat*. La majoria d'autors posen l'accent en la correspondència de la postmodernitat amb el postestructuralisme, a partir de l'ús de les teories d'autors com Jacques Derrida, Jacques Lacan o Michel Foucault. D'altra banda, els **estudis culturals** s'esmenten reiteradament com un dels fonaments de la cultura visual. Aquesta especialitat comença a desenvolupar-se a la Gran Bretanya a la fi de 1950 amb autors com Richard Hoggart, Raymonde Williams o Stuart Hall.

Respecte a l'espai acadèmic en què tenen lloc els estudis visuals, al principi s'ensenyen en els departaments d'estudis sobre cinema o mitjans de comunicació (*media*) del món anglosaxó i acaben postulant-se com una opció per a renovar o substituir els considerats tradicionals departaments d'història de l'art. No obstant això, la **història de l'art** és la disciplina a partir de la qual es generen aquests estudis. Els autors que s'esmenten en els textos dels estudis visuals com a pioners en la renovació de l'estudi del fet històric artístic són els que van formar part del que s'anomena *noves històries de l'art*: Mieke Bal, Harold Foster, Norman Bryson, Rosalind Krauss, Thomas Crow, Timothy J. Clark o Griselda Pollock. Molts d'aquests autors van col·laborar en les monografies, les revistes i les trobades científiques que es van organitzar als inicis de l'especialitat.

Vegem cadascuna de les qüestions esmentades: el debat modernitat-postmodernitat, la relació amb la història de l'art i els inicis associats als estudis culturals.

1.1. Introducció breu al debat modernitat-postmodernitat

La **modernitat** s'entén i s'estudia de diverses maneres. Moltes vegades es planteja com el començament d'un període de la història en què es va produir una renovació de l'organització política, social i econòmica de l'home europeu (les llums del segle XVIII, les revolucions econòmiques i polítiques del segle XIX, la fi del segle XIX amb els diferents moviments ideologicoculturals que preludien les avantguardes, les avantguardes mateixes, etc.). Altres vegades s'analitzen

determinats components estètics de les obres de la cultura de la humanitat (les revolucions plàstiques i literàries protagonitzades per diversos moviments de finals del segle XIX i principis del segle XX). O s'estudien i elaboren teories que associen la modernitat amb la novetat i amb la ciència. Els enfocaments es poden relacionar entre si i hi ha molta literatura i molts debats sobre aquest tema.

Ens centrarem en la idea de modernitat associada a la necessitat de comprendre i analitzar el món des de diversos espais del coneixement. Aquests espais podien tenir una llarga història al darrere (com les ciències naturals, la història o la filosofia) o bé es podien haver conformat com a disciplines als segles XVIII i XIX, a l'empara de l'esmentada necessitat de comprensió del món (com la sociologia, l'antropologia, la història de l'art, les ciències polítiques o la psicoanàlisi). Aquests àmbits de coneixement van elaborar diverses eines i teories per a comprendre l'univers i el comportament humà. Així, es van gestar enfocaments analítics, com el marxisme, que responien a la necessitat d'analitzar els canvis produïts en l'ordre capitalista, cada vegada més madur, i de denunciar les injustícies que es produïen en les noves relacions de classe generades.

Al segle XIX es van gestar també moviments intel·lectuals i culturals que van rebutjar el suposat "cientisme" de la modernitat, sobretot alguns sectors del romanticisme i de l'idealisme alemany. L'anàlisi objectiva de la realitat, l'organització dels sabers de l'home i l'elaboració d'eines per al coneixement de l'ésser humà i el seu entorn es van criticar com a hereves del racionalisme del segle XVII i de l'enciclopedisme del XVIII. No obstant això, tant l'anomenat *cientisme* com els detractors del cientisme dialogaven i interactuaven entre si. Al començament de segle XX, les dues branques d'anàlisi van començar a escindir-se fins a conformar dos espais definits amb teòrics i llocs acadèmics propis. Els dos espais van començar a anomenar-se *modernitat* i *postmodernitat*.

Naixement de la postmodernitat

Una de les anàlisis més completes sobre el naixement de la postmodernitat com a concepte i com a organització cultural és la que fa Perry Anderson en el llibre *Los orígenes de la posmodernidad* (2000). Al principi, aquest estudi va ser concebut com la introducció del llibre de Fredric Jameson *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), però a causa de l'extensió, es va publicar com a llibre independent. Anderson postula que Jameson va ser el primer a analitzar i situar el concepte de *postmodernitat* en la història. Per a això, tal com indica el nom del llibre, el va relacionar amb una lògica cultural concreta que es correspon amb un moment històric d'organització socioeconòmica determinat: el capitalisme tardà.

La bibliografia sobre la postmodernitat és molt extensa. Per al que ens interessa rescatarem una idea molt bàsica present en les diverses anàlisis anomenades *postmodernes*: el rebuig de l'obsessió per la comprensió del món i l'organització del coneixement de l'home, que, segons els autors que s'adscriuen a aquest corrent, no solament no és un mètode infal·libre sinó que fins i tot es presenta com a impossible. Als anys seixanta del segle XX les teories postestructuralistes del llenguatge, amb Jacques Derrida com a màxim representant, van postular que el llenguatge no és un reflex estructural de l'organització social de l'home i que tota anàlisi que pretengui explicar-lo del tot només en limita i n'entela

el potencial. En el terreny de la pràctica cultural en general, i de l'artística en particular, l'anàlisi va ser semblant: es va criticar que la modernitat i les avantguardes plantejessin unes regles d'execució formal de l'obra (valoració gairebé exclusiva de la forma i el color) que van limitar el potencial lúdic i imaginatiu que tota expressió cultural havia de tenir perquè fos compresa per tots els homes.

V. Kandinski (1912). *Primera aquarel·la abstracta*. París: Centre Nacional d'Art i de Cultura Georges Pompidou.



Lògica moderna:

"[...] l'ull queda fascinat per la bellesa i les qualitats del color. L'espectador té una sensació de satisfacció, d'alegria, com el sibarita quan assaboreix un bon àpat. O l'ull s'excita, com el paladar d'un menjar picant."

V. Kandinsky (1912). *De lo espiritual en el arte* (pàg. 55). Barcelona: Barral, 1982.



Lògica postmoderna:

“De la mateixa manera que Lichtenstein ha pres les tècniques i imatges dels còmics per transmetre la sàtira, la pena i la ironia en comptes d’aventures violentes, el rètol de l’arquitecte també pot suggerir sentiment, ironia, amor, condició humana, felicitat o simplement propòsit.”

Robert Venturi i altres (1977). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (pàg. 193). Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Respecte a l’estudi de l’art, la lògica postmoderna també defensa que no es pot analitzar una obra sense limitar, empobrir i reduir tot el potencial que conté. L’obra és el resultat de processos individuals i culturals tan complexos, rics i canviants que el suposat racionalisme que s’aplica quan s’analitza no aconseguirà mai abastar-ne la totalitat. Roland Barthes, Jaques Derrida o Susan Sontag són alguns dels autors clau per a comprendre com va ser que aquest espai del món intel·lectual experimentés un fort rebuig a la interpretació racional del fet artístic.

Diversos autors

Roland Barthes. Tant la paraula com la imatge es poden interpretar, encara que sempre com un procés obert i mai acabat. A diferència de la paraula, però, la imatge activa un **tercer sentit** inestable i erràtic que actua com un suplement que l’intel·lecte no pot aprehendre del tot.

“El tercer sentido” (1970). A: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. [“Le Troisième sens” (1970).]

Jacques Derrida. La identitat està fracturada. No es pot ser mai del tot present. Per tant, no hi ha cap text ni cap imatge que es puguin controlar quan es produeixen, ni interpretar del tot quan se’n fa l’anàlisi. Quan es parla d’una pintura, el correcte és escriure sobre la pintura, a manera d’impressions. L’escriptura sobre art és així un suplement de l’objecte i no una explicació.

La verdad en pintura. Buenos Aires: Paidós, 2001. [*La vérité en peinture* (1978).]

Susan Sontag. El valor de l’obra d’art resideix en els aspectes fantàstics, màgics i rituals que té i no en la mimesi de la realitat. La crítica, doncs, ha de considerar les característiques sensuals i no intentar buscar significats precisos. La seva frase més famosa resumeix el

seu pensament sobre aquest tema: “En lloc d’una hermenèutica de l’art necessitem una eròtica de l’art”.

Contra la interpretación. Madrid: Alfaguara, 1996. [*Against Interpretation* (1966).]

D’altra banda, la modernitat havia privilegiat les tres formes d’art tradicionals: la pintura, l’escultura i l’arquitectura. Aquests llenguatges eren exclusius de l’alta cultura i tenien un accés material i simbòlic difícil per a la majoria de la població. Els supòsits de la postmodernitat advoquen per una consideració de totes les manifestacions culturals, com el cinema, la televisió o qualsevol dansa tribal. També es defensa que les obres no siguin incomprensibles, sinó que incloguin elements de la vida quotidiana, com va fer l’art pop (*pop art*). Calia reconnectar l’art amb la vida de les persones i valorar qualsevol manifestació cultural. Les famoses llaunes de sopes *Campbell’s* d’Andy Warhol, per exemple, són un símbol present en la vida de les persones que no costa gaire de comprendre. Cal tenir en compte, però, que hi ha diversos autors, com Nicole Dubreuil-Blondin, que van defensar que l’art pop va continuar essent part de l’alta cultura: les obres tenien una imatgeria popular que havia estat molt estetitzada i, per tant, també costava d’aprehendre per a persones que no tenien ni consumeixen els codis estètics.

A. Warhol (1962). *Campbell’s Soup Cans*. Nova York: Museu d’Art Modern de Nova York.



Lectura recomanada

N. Dubreuil-Blondin (1980). *La Fonction critique dans le Pop Art américain*. Mont-real: Les Presses de l’Université de Montréal.

A l'empara d'aquestes idees, els estudis visuals sorgeixen a la dècada de 1990 com una alternativa a la història de l'art tradicional. D'una banda, defensen l'anàlisi de tot el que és visual en totes les cultures. De l'altra, rebutgen les anàlisis racionalistes i positivistes, que, segons la seva visió, no assumeixen que tot estudi de la realitat és una interpretació parcial que varia segons la persona i les seves condicions. La consciència d'aquesta interpretació parcial i subjectiva possibilita a l'analista no projectar en l'obra d'art, o en qualsevol objecte que pugui ser mirat, les lògiques d'una realitat objectiva materialitzada en fragments, sobretot als ulls de l'investigador.

1.2. La relació polèmica amb la història de l'art

El naixement de la història de l'art i de l'estètica com a disciplines es remunta al segle XVIII i està relacionat amb els processos d'**autonomia** del camp artístic de la modernitat.

Autonomia de l'art

Entre el segle XVII i el segle XVIII, es van gestar a Europa unes institucions específicament artístiques, les reials acadèmies de belles arts, en les quals es va unificar la teoria de l'art europea i en les quals va sorgir l'art, per primera i única vegada en la història, com una professió. La formació de l'artista com un intel·lectual va possibilitar que augmentés el seu estatus i, com a conseqüència d'això, que adquirís certa independència respecte als encàrrecs dels estaments de poder. Durant el segle XIX, el sistema acadèmic es va afeblir. En lloc seu, l'activitat artística va tenir lloc de manera complexa a partir de la relació d'agents com els col·leccionistes, els marxants, els museus, els crítics o els historiadors de l'art. D'aquesta manera, el camp es va organitzar de manera relativament autònoma respecte a condicionants externs, amb lògiques, agents i institucions propis. D'això se'n diu **autonomia de l'art**.

Al començament, les anàlisis es van centrar en l'emplaçament històric i cronològic d'obres i estils (Johann J. Winckelmann i Friedrich Hegel), en l'anàlisi de les particularitats formals d'aquestes obres i estils respecte a altres objectes de producció humana (Immanuel Kant) i en les diferències entre els diferents llenguatges artístics en si mateixos (Gotthold E. Lessing). Es tractava de trobar una història pròpia per a l'art, unes característiques especials que el distingissin de la resta dels objectes i especificitats per països que van col·laborar a conformar les identitats nacionals del segle XIX. Aquests enfocaments van marcar la manera d'ensenyar l'art i d'organitzar els departaments universitaris. D'una banda, l'estudi d'estils artístics segons èpoques i espais geogràfics (antiguitat, edat mitjana, Renaixement, Barroc, etc.) de les tres arts plàstiques per antonomàsia (pintura, escultura i arquitectura). De l'altra, l'anàlisi a fons del fet estètic com a part programàtica d'una teoria per a donar compte dels aspectes filosòfics de la disciplina.

Tant el món de la producció intel·lectual com l'àmbit de l'ensenyament entorn de l'art van crear diferents enfocaments que van oscil·lar entre l'organització sociohistòrica, la interpretació iconogràfica, l'anàlisi formalista i la reflexió filosòfica. Tots aquests acostaments van estudiar la producció d'obres

Lectura recomanada

É. Michaud (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. París: Hazan.

de l'alta cultura a Occident: el món de l'art –allò que es valorava com a tal– s'havia originat a Europa entorn de la pintura, l'escultura i l'arquitectura. Occident estava explicant la seva pròpia història.

A la dècada de 1980 l'espai acadèmic entorn del fet artístic va començar a crear nous enfocaments com a reacció i resposta a la gran diversitat de manifestacions artístiques que s'estaven originant i a la creació dels enfocaments postestructuralistes que promovia la producció teòrica postmoderna. A vegades se'ls va denominar *noves històries de l'art* i es van caracteritzar pel fet de reclamar una renovació disciplinària i d'incorporar enfocaments teòrics, feministes, desconstruïvistes i antropològics a les tradicionals anàlisis històriques, iconogràfiques i formalistes de la història de l'art. Alguns dels intel·lectuals més reconeguts d'aquest vessant són Mieke Bal, Harold Foster, Norman Bryson, Rosalind Krauss, Thomas Crow, Timothy J. Clark i Griselda Pollock.

Diversos autors

Mieke Bal. La història de l'art ha de considerar la realitat present de l'historiador, allò que significa l'obra per al qui la interpreta. Posa en primer pla la figura de l'espectador, encara que defensa que no es pot actualitzar mai tot el potencial semàntic i el significat de l'obra.

Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Norman Bryson. Les imatges no són forma pura sinó que estan saturades d'informació productora de significat. Un bodegó, amb aquella aparent falta de narrativa, té tant significat com un quadre d'història: en aquest cas l'absència de figura humana tindria el poder de transfigurar el que és comú, de potenciar l'espiritualitat amb els sentits.

Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas (1990). Madrid: Alianza, 2005.

Griselda Pollock. Les dones no han estat considerades grans artistes, ni en la pràctica quotidiana ni als ulls dels especialistes, però no per una qüestió de discriminació, que es compensaria incloent-les en les institucions masculines. En canvi, les mateixes societats burgeses liberals s'estructuren sobre la base de les desigualtats. Només un intent d'anàlisi i modificació d'aquestes estructures podria aportar elements per al canvi.

Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. Londres / Nova York: Routledge, 1988.

Aquests autors van col·laborar amb les primeres publicacions que es van fer en l'àmbit dels estudis visuals a la dècada de 1990. També van participar en els seus seminaris i van formar part dels nous programes acadèmics que es van crear a les universitats anglosaxones entorn del nou concepte de *visualitat* associat a les pràctiques artístiques. Malgrat que conformaven de manera evident el començament del corrent de renovació de la disciplina i de compartir els mateixos principis teòrics postestructuralistes, més endavant veurem que molts d'aquests teòrics van rebutjar els supòsits principals dels estudis visuals.

D'altra banda, els estudis visuals van utilitzar algunes de les anàlisis d'autors relacionats amb la iconologia, com Aby Warburg, Erwin Panofsky, Michael Baxandall i Svetlana Alpers. Per a fer destacar l'autonomia de la imatge, van agafar de Warburg el seu conegut *Atlas Mnemosyne*, una col·lecció d'imatges gairebé sense text que intenta narrar la història d'Occident. D'Alpers i Baxandall

en van destacar els conceptes de visualitat i “ulls de l'època”. Amb menys mesura, van agafar de Panofsky les reconstruccions històriques entorn de l'obra i l'anàlisi de la perspectiva visual.

Podem concloure que la història de l'art, com a disciplina tradicional, i els estudis visuals, com a renovació, no són fenòmens acadèmics successius. Si fos així, els departaments acadèmics de mica en mica donarien pas a una reforma substancial, però la realitat sembla que és una altra. En molts departaments, la història de l'art s'està renovant des de dins incorporant nous objectes d'estudi, nous àmbits disciplinaris i nous acostaments teòrics. Tots dos espais conviuen i a vegades es retroalimenten. La quantitat d'enfrontaments teòrics que es produeixen són el reflex d'una lluita per ocupar àmbits laborals, com postula James Elkins, un dels teòrics més importants dels estudis visuals i que estudiarem més endavant.

1.3. Els estudis culturals

Els estudis culturals es van gestar a la Gran Bretanya a la fi de la dècada de 1950 per a estudiar els estils de vida de la classe popular i la classe mitjana. Les anàlisis es van centrar en les particularitats del consum cultural d'aquests sectors (que havia experimentat un augment acusat amb el desenvolupament de la societat industrial), les relacions que s'establien amb la cultura dominant i la capacitat de resistència a l'ordre imperant gràcies a una lògica cultural pròpia. Els autors fundadors i els seus llibres més destacats són aquests:

- Richard Hoggart, autor de *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments* (1992 [1957]), és considerat el fundador del camp d'estudi. Analitza la cultura difosa pels mitjans de comunicació entre la classe obrera. La tesi principal és que els sectors que conformen aquesta classe tenen lògiques pròpies de funcionament que actuen com a filtre enfront de les influències que puguin exercir els mitjans.
- Raymonde Williams i el seu llibre *Cultura y sociedad* (2001 [1958]), a partir del qual planteja una genealogia del concepte de *cultura* en la societat industrial.
- Edward P. Thomson, el llibre més conegut del qual és *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1989 [1963]), tom que constitueix un estudi de les pràctiques de les classes populars i la conformació històrica d'aquest grup social.
- Stuart Hall, autor de *The Popular Arts* (1965 [1964]), dedicat sobretot al jazz. A diferència de la resta d'autors esmentats, va escriure una gran quantitat d'articles centrats en la cultura quotidiana popular, la fotografia de premsa, el moviment *punk* i la reflexió teòrica entorn de l'herència del marxisme.

Els autors esmentats provenien d'una tradició de renovació marxista que va posar en el focus un debat amb importants repercussions fins avui dia: la conflictiva i complexa relació entre la cultura popular i la cultura dominant. Es tracta d'un tema abordat des de diverses perspectives i que en el marc dels enfocaments postmoderns es va interpretar com la necessitat de derrocar les barreres entre l'alt i el baix.

Alta i baixa cultura

Una de les anàlisis més interessants entorn del debat entre l'alta i baixa cultura va ser la que van fer els sociòlegs francesos Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron i Claude Grignon. Bourdieu va postular que el que s'anomena *art* a Occident es relaciona amb la producció, distribució i consum de les classes dominants i que no hi ha espais "artístics" exclusius de la cultura popular, que està relacionada amb el que és pràctic i allunyada de la distància estètica necessària per a apreciar una obra d'art, carregada de codis de valoració de l'alta cultura (*La distinción. Criterios y base sociales del gusto*, 2006). Moltes vegades les teories de Bourdieu han estat mal interpretades. Lluny de postular que les classes populars no tenen cultura, l'autor concep que el fet artístic es pot transformar en una eina de dominació a partir de la qual s'exerceixi una violència simbòlica, resultat d'una jerarquia de la cultura que viu la sensibilitat artística com una cosa donada per naturalesa. Els qui no tenen aquests codis d'apreciació estètica són percebuts com a no cultes o, dit d'una altra manera, com a incultes. En un llibre clàssic anomenat *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura* (1991), Passeron i Grignon defensen que la cultura popular pot gestionar un àmbit de producció cultural específic que s'escapi dels efectes de la dominació, i generar així una cultura que a vegades es pot gestar sense contacte amb l'alta cultura.

Aquests estudis afronten l'anàlisi d'un tipus de consum mitjà que no havia estat tractat mai de manera específica dins el món intel·lectual. Els estudis visuals consideren els estudis culturals els seus antecessors més directes per l'interès comú en manifestacions culturals no canòniques, com, per exemple, el cinema, la lectura de *best-sellers*, la televisió, els espectacles esportius o la música popular. La diferència fonamental entre tots dos espais de coneixement és que els primers estudis culturals van treballar amb particularitats de classe i van analitzar les pràctiques culturals en general. En canvi, els estudis visuals van enfocar la reivindicació d'anàlisi cultural cap al gènere, l'ètnia i l'edat, i es van centrar en la visualitat. L'interès per la visualitat respon al fet que es van inserir en un espai d'intersecció entre l'herència de la història de l'art, les teories postestructuralistes i postmodernes i els estudis culturals. La visualitat va ser el referent de la seva autonomia acadèmica.

MoMA 1990

Respecte a la relació entre el que era culte, representat per l'art modern, i el que era popular, va ser molt important l'exposició organitzada en el MoMA el 1990:

http://www.moma.org/docs/press_archives/6778/releases/moma_1990_0029_31.pdf?2010

2. Autors, publicacions i conceptes fonamentals

En aquest apartat treballarem alguns dels autors que han tingut més èxit dins el terreny dels estudis visuals. L'anàlisi d'aquests autors ens permetrà reconstruir la història del camp d'estudi, distingir els conceptes i les metodologies més importants i veure com s'apliquen a l'estudi del passat i de la cultura contemporània.

2.1. James Elkins: reconstrucció del camp de la història de l'art i els estudis visuals

James Elkins elabora una reconstrucció del camp de l'ensenyament de l'art i la visualitat en l'àmbit universitari, i també l'anàlisi de la metodologia utilitzada en els principals llibres sobre història de l'art. Aquesta revisió és important perquè se centra en les pràctiques reals dels agents que ocupen el mercat acadèmic a partir d'una anàlisi crítica de l'estat de la qüestió de l'especialitat.

Elkins considera que malgrat que els estudis culturals es conceben com l'autèntic origen dels estudis visuals, les primeres relacions efectives les van fer amb la història de l'art, amb historiadors com Michel Baxandall o Svetlana Alpers, i amb la filosofia, amb autors com Roland Barthes o Jacques Derrida. Segons Elkins, l'enfocament, la ideologia i l'anàlisi marxista propis dels estudis culturals no són presents en els estudis visuals.

L'autor analitza la gènesi dels estudis visuals precisant que al principi s'anomenaven *cultura visual* i que per aquest motiu hi ha molts autors i molts departaments que fan servir els termes indistintament. Els primers llibres amb el títol *visual culture* sorgeixen a mitjan dècada de 1990.

Lectures recomanades

M. A. Holly; N. Bryson; K. Moxey (eds.) (1994). *Visual Culture. Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press.

C. Jenks (ed.) (1995). *Visual Culture*. Londres / Nova York: Routledge.

N. Mirzoeff (1998). *Visual Culture Reader*. Londres / Nova York: Routledge.

N. Mirzoeff (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londres / Nova York: Routledge. [Edició en castellà: *Una introducció a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.]

W. J. T. Mitchell (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University Press of Chicago. [Edició en castellà: *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.]

El 1996, la revista *October* elabora un qüestionari sobre cultura visual que analitzarem més endavant. Les preguntes anaven dirigides a diversos intel·lectuals relacionats amb l'estudi del fet històric artístic. Aquest qüestionari marca un abans i un després en aquest camp. Molts dels historiadors que estaven pro-

James Elkins



James Elkins va néixer el 1954. És historiador i crític d'art. Es va graduar a la Universitat de Cornell el 1977 i es va doctorar a la Universitat de Chicago el 1989. És acadèmic d'història de l'art, teoria i crítica a l'Escola de l'Institut d'Art de Chicago. També coordina l'Institut de Teoria, una escola d'estiu sobre història de l'art contemporani en el mateix Institut d'Art de Chicago.

posant noves maneres d'estudi de l'art s'hi van posicionar en contra, mentre que d'altres van fer una declaració de principis en què donaven suport efectiu al camp que s'estava gestant.

El 1998, la Universitat de Califòrnia inaugura un programa en estudis visuals. Tal com explica Elkins, els membres del Comitè decideixen rebutjar el terme *cultura visual* per totes les connotacions negatives que havia adquirit a partir del qüestionari d'*October*. Els primers departaments que van adoptar aquest tipus de programes van ser els especialitzats en cinema i en mitjans de comunicació i de mica en mica van començar a admetre's en departaments d'història de l'art, filosofia i literatura. Es van desenvolupar als Estats Units, la Gran Bretanya i el Canadà, països on la presència dels estudis visuals va tenir més acceptació. Avui dia, la tendència continua essent la mateixa.

Per a definir els estudis visuals o la cultura visual, Elkins cita George Roeder: es tracta “del que és vist”, que sempre “depèn de què s'ha de veure i com ho mirem” (pàg. 4). El “què s'ha de veure” és l'època o lloc en què s'inscriu allò que es mira. El “com ho mirem” és la manera en què l'espectador pot mirar el que mira per la situació historicocultural en què es troba. D'aquesta manera, “la cultura visual és en general l'estudi de la producció i la recepció del que és visual” (pàg. 32). La definició revela que la preocupació principal d'Elkins és com es pot estudiar un objecte tan ampli. Entorn d'aquesta preocupació treballarem dos conceptes molt importants en l'especialitat i que l'autor posa en dubte: la **multidisciplinarietat** i la **multiculturalitat**.

Un dels principals supòsits dels estudis visuals és que per a estudiar allò “que és vist” fan falta diferents disciplines. No n'hi ha prou amb els mètodes de la història, sinó que cal acudir a espais de coneixement que puguin aprofundir en el fet de mirar i el de ser vist i en la quantitat d'objectes de la cultura que es miren en les diferents èpoques. Es tracta de transcendir els mètodes de la història de l'art: l'emplaçament cronològic i l'anàlisi estilística de les obres legítimes per l'alta cultura (pintura, escultura i arquitectura). D'aquesta manera, la filosofia –amb un marcat èmfasi en les teories desconstructives–, les ciències socials –en particular l'antropologia–, les ciències naturals –especialment l'òptica–, la psicoanàlisi –sobretot les teories del subjecte de Lacan–, les ciències polítiques –centrades en el postcolonialisme–, la lingüística –amb èmfasi en la semiòtica–, etc., són susceptibles de ser utilitzades i combinades per a aprofundir en la comprensió de l'objecte d'estudi.

En el llibre *Visual Studies. A Skeptical Introduction* Elkins fa una llista de totes les disciplines de què es valen els estudis visuals o que els fan servir com a enfocament analític. Com que la gran majoria dels autors d'aquest espai de coneixement solen fer una llista disciplinària, és oportú presentar la d'Elkins, el qual, per l'extensió i diversitat d'aquesta llista, es pregunta si és possible una empresa com aquesta: història, història de l'art, crítica d'art, pràctica artística (*art practice*), educació artística (*art education*), feminisme i estudis de la dona (*woman studies*), teoria *queer*, economia política, estudis postcolonials, estudis

Lectura recomanada

J. Elkins (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Londres / Nova York: Routledge.

de rendiment (*performance studies*), publicitat, sociologia de l'art, antropologia, antropologia visual, cinema i mitjans de comunicació, arqueologia, comunicació visual, disseny gràfic i un llarg i significatiu etcètera que varia segons cada autor.

Segons Elkins, la defensa multidisciplinària comporta la dificultat que tenen molts departaments a l'hora de situar una suposada disciplina que té com a fonament l'ús de diferents disciplines i fins i tot, a vegades, la reivindicació de no ser una disciplina perquè no fa servir un mètode concret d'anàlisi de la visualitat. Dins la qüestió disciplinària, l'autor també analitza la difícil i conflictiva relació entre la història de l'art i els estudis visuals. La principal acusació d'Elkins, present en la majoria d'autors d'aquest camp, és la resistència que oposen els departaments d'història de l'art a l'ensenyament d'objectes d'estudi com el cinema, el vídeo, la televisió i tot allò que no sigui pintura, escultura i arquitectura. D'altra banda, reconeix que l'enfrontament entre els camps no és de contingut o mètode sinó una qüestió de disputa pels espais laborals, és a dir, pel control dels llocs disponibles en el món acadèmic per a ensenyar art, visualitat, cultura o la manera com s'anomeni l'objecte d'estudi que defensa cada sector.

La reflexió sobre la possibilitat de la multidisciplinarietat i l'enfrontament dins el terreny d'estudi de l'art o la visualitat ens permeten reflexionar sobre alguna altra de les qüestions tractades per l'autor: els **temes d'estudi**. En general, els temes dels estudis visuals solen ser la cultura dels mitjans de comunicació (televisió i Internet), el cinema, la fotografia i la publicitat, és a dir, les manifestacions de la cultura actual que la història de l'art no sol estudiar i que Elkins anomena *cultura contemporània popular* de l'últim mig segle. L'estudi de la producció artística del passat i dels llenguatges tradicionals no és tan habitual, i només hi ha uns quants autors de renom dels estudis visuals, com Keith Moxey, que duen a terme aquesta empresa. Si pensem en la declaració d'Elkins en què diu que "som el que estudiem", podem concloure que els estudis visuals són un acostament a l'estudi de les manifestacions culturals del present que normalment no estudia la història de l'art.

Una altra de les aportacions importants de l'autor és la reflexió que fa entorn dels llibres que s'escriuen sobre història de l'art. En el llibre *Stories of Art* (2002), Elkins reconstrueix els enfocaments metodològics de les històries de l'art. El terme que ens sembla més adequat per a explicar els diferents mètodes treballats per l'autor és el de *multiculturalitat*.

La **multiculturalitat** en aquest context remet a la possibilitat d'estudi de totes les manifestacions culturals de tots els temps i espais geogràfics i socials. Els estudis culturals britànics (Hoggarth, Williams, Hall, etc.) havien centrat l'anàlisi en el consum cultural de la classe mitjana i la classe popular, és a dir, les particularitats culturals de cada grup les donava la seva classe social. En canvi, els estudis visuals, hereus de la història de l'art, van defensar que s'havia de prestar atenció en altres cultures no occidentals i –participant dels estudis postcoloniais, feministes i de gais i lesbianes– en cultures organitzades entorn d'identitats anomenades *febles*, relacionades amb l'ètnia, el gènere, les tendències sexuals, la ideologia micropolítica i la pertinença subcultural.

En les diferents històries de l'art que analitza Elkins en el seu llibre, veiem que la multiculturalitat es presenta com un impossible: cada autor relata la història de l'art de la cultura a què pertany. L'autor proposa que el lector faci un exercici que anomena *històries intuïtives*: cadascú pot elaborar el seu propi mapa de la història de l'art, per ser conscient que el passat és diferent per a cada persona i que no cal deixar-se influir pel que s'aprèn en els llibres, que sempre és subjectiu, relatiu i parcial. Amb aquest exercici, l'autor vol que el lector reflexioni sobre el fet que, si no es pot escapar de la seva pròpia subjectivitat i història, cal que elabori una narració subjectiva i personal.

Elkins analitza nombroses històries de l'art per demostrar la seva tesi principal: les històries antigues, començant per Vasari, les històries actuals, sobretot els clàssics d'Ernst Gombrich i Helen Gardner, i les de l'art modern centrades en els *ismes* del segle xx. Totes aquestes històries intenten incloure altres cultures, però sempre ho fan d'una manera marginal. L'explicació és la següent: la història de l'art com a empresa en si mateixa és sobretot occidental. Com a exemple d'això, analitza diferents llibres d'història de l'art d'autors no occidentals, i arriba a la conclusió que el pensament no occidental és en essència diferent, igual que ho és la manera en què es relata la narració.

També analitza les que anomena *històries perfectes*, i intenta incloure-hi les reivindicacions de diversos autors que volen fer històries de l'art noves i més bones: considerar l'art no occidental, el gènere, noves teories, nous temes... Conclou que:

“Les noves històries només són noves perquè tracten d'objectes nous [...]. Em pregunto si les noves històries ens poden ajudar a alliberar-nos de les idees que hi ha des de Vasari. Sospito, per contra, que l'autèntica història de l'art pertany a Occident des del Renaixement; per tant, tota història de l'art no occidental i tota història sobre un nou tema es transforma en una versió, una adaptació de la història de l'art i els seus competidors.”

(*Stories of Art*, pàg. 150)

2.2. William J. T. Mitchell i la teoria de la imatge

De tots els autors que componen el panteó dels estudis visuals, William J. T. Mitchell va ser l'encarregat de plantejar una teoria complexa sobre la imatge. Aquesta teoria se sustenta en l'ús d'una gran quantitat d'exemples de molt variats mitjans i suports artístics (pintura, escultura, literatura, cinema, televisió, revistes, notícies), artistes (Poussin, Blake, Magritte, Shelley, Stevenson, Morris, Riis, Evans, Spike Lee, Oliver Stone) i teories (Lessing, Genette, Burke, Wittgenstein, Foucault, Deleuze, Derrida, Gombrich, Panofsky, Fried, Goodman). En una demostració sorprenent d'erudició, Mitchell analitza què són les imatges, com operen i quina relació tenen amb el llenguatge.

Mitchell considera que la història de l'art hauria d'aprofitar els estudis centrats en la imatge. Si els objectes d'estudi centrals d'aquesta disciplina són determinades representacions visuals, és una oportunitat i un desafiament deixar d'interpretar les obres d'art amb el discurs i comprendre el poder de la imatge en si mateixa. Per a això, és imprescindible transcendir l'estudi de les obres mestres occidentals i mirar més enllà. Alguns dels conceptes més importants que planteja l'autor, i que condensa en el seu reconegut llibre *Teoría de la imagen* de 1994, són el gir pictòric, la metaimatge i la imatge text.

Segons Richard Rorty, la filosofia antiga i medieval s'interessava per les coses i la dels segles XVII al XIX, per les idees. En l'última etapa de la història es produeix un **gir lingüístic**, ja que el tema d'interès passa a ser la paraula, i les reflexions sobre la cultura giren al voltant de la lingüística, la retòrica i la semiòtica. Mitchell defensa que ara mateix es produeix un **gir pictòric** amb la imatge que ocupa un lloc central en els debats de les ciències humanes, com havia fet el llenguatge en l'etapa anterior. És molt interessant, però, veure que una de les principals tesis de l'autor és que no vivim en un món d'imatges sinó que el gir és marcat per la reorientació del pensament modern cap a paradigmes visuals. És a dir, un interès intel·lectual que no es correspon estrictament amb un imperi de la visualitat en tots els terrenys de la vida de l'home.

Un dels motius que Mitchell troba per a explicar per què és especial aquesta creença en el poder de les imatges, una cosa que, diu, ha estat sempre present al llarg de la història (iconoclàstia, fetitxisme, idolatria, etc.), és que:

“La fantasia d'un gir pictòric, d'una cultura totalment dominada per imatges, s'ha tornat ara una possibilitat tècnica real en una escala global.”

(*Teoría de la imagen*, pàg. 22 i 23)

Malgrat aquesta “fantasia”, Mitchell proposa que es consideri la realitat mixta dels mitjans, compostos tant per una realitat visual com textual. Si en un historiador de l'art com Panofsky “la *icona* queda totalment absorbida pel lo-

William J. T. Mitchell



William J. T. Mitchell va néixer el 1942. És professor d'Història de l'art a la Universitat de Chicago i editor de la revista interdisciplinària *Critical Inquiry*, revista quadrimestral dedicada a teoria crítica en arts i ciències humanes. És acadèmic i teòric de mitjans, art visual i literatura. Els seus treballs més coneguts giren al voltant de les relacions entre representacions visuals i verbals en el context de temes socials i polítics. Ha rebut molts premis, entre els quals hi ha el Guggenheim i el Morey en història de l'art. El 2003 va rebre el reconeixement per excel·lència en l'ensenyament de graduats a la Universitat de Chicago.

Lectura recomanada

William J. T. Mitchell (1994). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

gos” (pàg. 33), i si els pensadors postmoderns postulen el clixé que el llenguatge queda absorbit per la imatge, Mitchell proposa una “iconologia crítica” en què aquests dos postulats quedin integrats.

És evident per a l'autor, i per a nosaltres, que si la comesa principal és analitzar la imatge en si mateixa sense imposar-hi un discurs, i sense passar-ne per alt el caràcter mixt, és a dir, també textual, una teoria de la imatge conduirà indefectiblement a carregar de paraules la visualitat. Mitchell, però, no proposa fer una teoria sinó “donar imatge a la teoria” (pàg. 17). Una de les figures que serveixen per a materialitzar aquest propòsit és la **metaimatge**, és a dir, les imatges que parlen sobre les imatges, que amb imatges teoritzen sobre si mateixes. En general, el discurs és el que regeix la teoria, mentre que les imatges sempre compleixen el rol passiu d'il·lustrar alguna cosa que ja ha dit el llenguatge. De la mateixa manera que hi ha metallenguatge, hi ha metaimatges que teoritzen o es representen a si mateixes i en què hi ha una relació evident entre la visualitat i el text.

Llenguatge i pintura

L'autor proposa diferents exemples, com la famosa pipa de Magritte. La relació entre el llenguatge i la pintura és infinita, diu Mitchell usant les tesis de Foucault. No és, però, que hi hagi interminables interpretacions sinó que n'hi ha prou amb dues lectures: la que va de la imatge al text i viceversa, fins a l'infinit.

R. Magritte (1996). *Els dos misteris*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.



Un dels conceptes més interessants de l'autor és el d'imatge text perquè resumeix una de les seves hipòtesis principals: tots els mitjans són mixtos.

“Que les imatges, els quadres, l'espai i la visualitat només puguin aparèixer de manera figurativa en un discurs verbal –afirma Mitchell– no vol dir que no apareguin, ni que el lector/oient no «vegi» res. Que el discurs verbal només es pugui evocar de manera figurativa o indirecta en una imatge no vol dir que aquesta evocació sigui impotent, que l'espectador no «escolti» ni «llegeixi» res a la imatge.”

(*Teoría de la imagen*, pàg. 89)

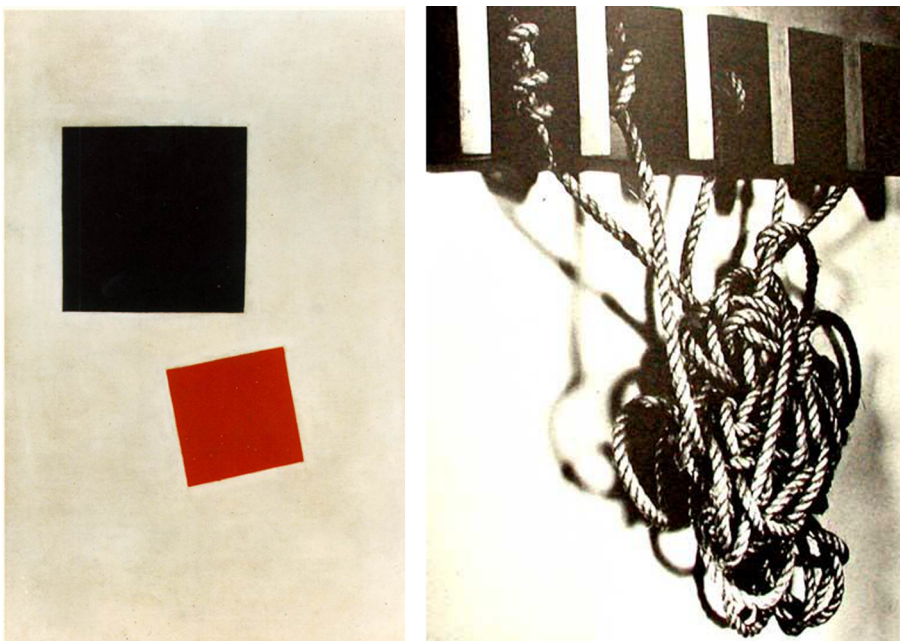
A més, però, les imatges i els textos tenen un poder homòleg que sempre depèn del context de comunicació. Vegem com ho explica l'autor:

“Des del punt de vista semàntic, des del punt de vista de referenciar, expressar intencions i produir efectes en l'espectador/oient, no hi ha cap diferència essencial entre els textos i les imatges [...]. El llenguatge es pot posar al lloc de la figuració i la figuració es pot posar al lloc del llenguatge, perquè els actes comunicatius i expressius, la narració, l'argument, la descripció, l'exposició i altres actes anomenats *actes de parla* no són específics d'un mitjà en particular. Puc prometre o amenaçar amb un signe visual de manera tan eloqüent com ho faria amb una elocució.”

(*Teoría de la imagen*, pàg. 144)

La “sutura” entre la imatge i el text, o la trobada amb el seu “altre” semi-òtic, sempre es produeix, segons Mitchell, en una institució: la de la pintura (sobretot l'abstracta), la de l'escultura i la de la fotografia. La pintura abstracta, característica de l'art modern, sembla que nega la narració perquè no fa referència a la realitat. Aquest tipus d'expressió, però, necessita la teoria per a ser explicada, com passa amb els quadrats de Malèvitx, el significat dels quals s'ha d'aprehendre amb el llenguatge teòric. La sutura que es produeix en l'escultura, sobretot la minimalista, que és la que treballa l'autor en la figura de Robert Morris, cobra molt interès perquè la relació entre imatge i text es transforma en la relació entre imatge i objecte. Respecte a la fotografia, Mitchell treballa amb el format d'assaig fotogràfic, que, com que es preocupa tant pels temes que tracta (guerra, vida de les persones, etc.), és idoni per a reflexionar sobre la relació entre imatge i discurs.

a) K. Malèvitx (1915). *Quadrat vermell i quadrat negre*. Nova York: MoMA. b) R. Morris (1963). *Sense títol (Knots)*.



En definitiva, l'autor elabora una teoria visual i textual de què pot significar la imatge en els nostres dies. A partir de l'ús de nombrosos exemples, intenta no tancar l'anàlisi amb paraules, sinó evidenciar amb la seva pròpia pràctica escrita una hipòtesi fonamental: no vivim sota el control absolut de la imatge perquè tot mitjà és un mitjà mixt, incloent-hi el de la teoria.

2.3. Keith Moxey i els estudis visuals aplicats a l'art del passat: la consciència del subjecte analític

Keith Moxey és un dels representants més reconeguts dels estudis visuals. A la fi de la dècada de 1980, al costat de Michael A. Holly i Norman Bryson, va organitzar seminaris dedicats a discutir l'impacte de la teoria i el pensament postestructuralista en la història de l'art tradicional. En aquestes trobades, van participar diversos historiadors de l'art relacionats amb la renovació de la disciplina, com Thomas Crow, Griselda Pollock o Mieke Bal, i es van publicar dos estudis molt importants, això és, *Visual Theory: Painting and Interpretation* (1991) i *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994), considerats un dels punts de partida de l'especialitat. El supòsit que comença a definir-se en aquestes primeres trobades i publicacions és que per a fer una història de les imatges en general, i no del que se sol considerar art en particular, calia posar en el focus els aspectes culturals en lloc de posar-hi les característiques estètiques. Per a aquests autors, l'estètica no podia ser un criteri per a definir el fet artístic, ni el valor de cap imatge, perquè sempre es construeix en unes condicions culturals determinades que varien amb el temps i el lloc.

Seminaris pioners dels estudis visuals

- "Theory and Interpretation in Visual Arts" (1989, juliol i agost). Universitat de Rochester.
La Universitat de Rochester va ser una de les primeres a oferir estudis sobre cultura visual: <http://www.rochester.edu/college/aah/undergrad/arthistory.htm>
- "Visual Theory: Painting and Interpretation" (1987). Hobart and William Smith Colleges.

Una de les idees que planteja amb més claredat Keith Moxey és la consciència que l'investigador ha de tenir dels mètodes d'anàlisi que fa servir, perquè sempre s'interpreta des d'un lloc històric i geogràfic. En aquest sentit, l'autor considera que per a explicitar la posició de l'investigador s'han de fer servir diferents enfocaments, disciplines i ideologies, com, per exemple, els acostaments des del feminisme, els estudis homosexuals i la teoria *queer*, el pensament postcolonialista i, en particular, això que l'autor anomena *postestructuralisme francès*, entre els quals hi ha la filosofia del llenguatge de Derrida, la teoria del poder de Foucault i la formació de la identitat de Lacan.

"L'alteritat de les veus juxtaposades atraurà l'atenció inevitable vers els programes culturals que informen cada empresa. Cada forma d'argumentació, més que no pas amagar-les, posarà en primer pla les seves filiacions polítiques."

K. Moxey (2003, desembre). "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios Visuales* (núm. 1, pàg. 134).

Postcolonialisme i teoria *queer*

Postcolonialisme. En el món acadèmic, el terme fa referència a les teories elaborades als anys vuitanta que analitzen els efectes del colonialisme sobre els països dominats des d'una perspectiva econòmica i política, però també en relació amb la producció cultural i intel·lectual. Aquestes idees van tenir una gran repercussió en el món acadèmic americà i es van relacionar amb la ideologia de la postmodernitat.

Keith Moxey



Keith Moxey és professor d'Història de l'art a la Universitat de Columbia de Nova York. És autor de llibres sobre historiografia i filosofia de la història de l'art, i també sobre pintura i impressions en l'Europa del nord del segle XVI.

E. Said (1978). *Orientalism*. Nova York: Vintage Books. [Edició en castellà: *Orientalismo*. Anagrama, 2004.] Una crítica dels tòpics que Occident té sobre Orient.

Teoria *queer*. Es tracta d'un conjunt d'aportacions que rebutgen les designacions de gènere o d'inclinació sexual, com masculí, femení, homosexual o transsexual. Consideren que es tracta de categories no donades per naturalesa sinó construïdes socialment. Defensen que l'opció sexual és un dret humà i no una categoria social.

J. Butler (1990). *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. Londres: Routledge. [Edició en castellà: *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós: Barcelona, 2001]. Text iniciàtic de la teoria *queer* que analitza la naturalesa imitativa del gènere.

Com hem vist, hi ha autors com Elkins i Mitchell que plantegen un raonament semblant. La particularitat de Moxey és que és un dels teòrics de l'especialitat que aplica la consciència metodològica de l'historiador a l'estudi de l'art del passat. Per a això, Moxey analitza la manera en què els discursos van organitzar i organitzen els valors estètics. Considera que la seva posició analítica també possibilita modificar els criteris tradicionals de valoració de les obres amb l'objectiu d'ampliar els objectes d'estudi a tots aquells que normalment no van ser considerats pels discursos analitzats:

“Concebre el valor estètic com una pràctica discursiva també ens permet apreciar la manera de canviar en el curs del temps la naturalesa d'aquesta pràctica.”

(*Estudios visuales*, pàg. 132)

Segons Moxey, l'historiador de l'art limita la interpretació a una qüestió estilística, iconogràfica i historicosocial. Les obres d'art, doncs, queden “enterrades pel pes de les proves per a entendre-les” (pàg. 7). En lloc seu, s'ha de comprendre com veiem i analitzem aquestes imatges avui, essent conscients de les teories que fem servir i que llegim amb la lògica d'avui dia. En el llibre *Teoría, práctica y persuasión*, Moxey elabora les seves propostes aplicades a diferents objectes i teories del passat. Vegem com analitza un artista, una obra d'art i dos discursos entorn del fet històric artístic.

A “Mirando a través de” presenta el cas de Martin Schongauer, un gravador i pintor alemany de la baixa edat mitjana. L'artista serveix d'exemple per a exposar que l'obsessió per la vida i l'obra del creador produeixen una distorsió en les interpretacions: s'indaga en la seva vida per a trobar el significat de l'obra i es considera la cultura que l'envolta per a buscar la seva especial interpretació de l'obra mateixa. Segons Moxey, el mètode esmentat és resultat de l'excés d'estima del subjecte, de l'artista en si mateix. Proposa prestar atenció a les teories de Lacan: quan adquireix el llenguatge, el subjecte es divideix en dos, entre el sentit que té de si mateix i el sentit que té en l'entramat simbòlic de la cultura a què pertany. Moxey vol destacar que el subjecte és una representació en si mateix i que ell mateix no té el sentit total de la seva obra. D'aquesta manera, la intenció que l'artista té a elaborar la seva obra no n'esgota ni el sentit ni el valor.

En lloc d'observar la vida i la intenció de l'artista, Moxey proposa prestar atenció a la funció social de l'obra. Per a això, analitza la pintura *La Mare de Déu del Roser* d'un retaule d'una església dominicana a Colmar (França). A partir

Lectura recomanada

K. Moxey (2001). *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.

de diversos arxius treballats per diferents historiadors de l'art, l'autor proposa que el quadre va influir en la conformació i la ideologia de la Confraria del Rosari. D'aquesta manera, defensa que l'artista no és autònom, que la cultura no determina sempre l'obra (sinó que pot ser al revés) i que fixar-se en la funció social de l'obra permet passar de la importància de l'autor a la importància del receptor, el qual rep l'obra i produeix significat en la cultura a què pertany. Així, el receptor queda en posició de generar significat a partir de la recepció de l'obra. Aquest significat passaria a formar part de la cultura de què participa l'espectador, que pot coincidir o no amb l'execució d'aquesta obra en termes d'època.

M. Schongauer (1473). *La Mare de Déu del Roser*. Colmar: Església dels Dominics.



Respecte a aquesta última qüestió, Moxey interpreta la famosa obra *El jardí de les delícies* del Bosch. Planteja una interpretació que evidencia la seva posició com a historiador del segle XX: la manera en què ell mateix projecta la teoria de l'avantguarda, és a dir, la necessitat que pot tenir un artista de ser original, creatiu, lliure i de tenir el poder de plasmar temes que normalment no són considerats dignes de representació per la cultura a què pertany. Més enllà de les autèntiques intencions del Bosch, Moxey considera que desvelant la seva pròpia posició com a investigador promourà la reflexió i evitarà caure en el desenvolupament d'una categoria d'interpretació tancada com a opció analítica.

No obstant això, Moxey no adopta només una actitud interpretativa del Bosch des del present, sinó que també intenta reconstruir part de la cultura humanista dels Països Baixos de la segona meitat del segle XV. Per a això, utilitza literatura artística, exemples de representacions abstractes de l'època en arquitectures, objectes decoratius i mobiliari (influència de la valoració dels grotescos romans) i, sobretot, il·luminacions dels manuscrits (representacions naturalistes i minucioses que eludeixen l'ordre establert i alteren la lògica d'allò que és dominant). Aquesta reconstrucció li permet dir que *El jardí de les delícies*, lluny de ser un símbol de diversos valors esotèrics, com se sol dir, és un “al·legat de la llibertat artística de l'artista humanista” (pàg. 60). No es tracta d'una lectura de l'obra com a símbol d'una altra cosa, sinó de l'obra com un signe que es pot llegir, encara que mai del tot, a causa de la característica que defineix, segons Moxey, tota producció artística: l'opacitat.

Lectura recomanada

K. Moxey (2001). *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.

El Bosch (1480-1505). *El jardí de les delícies*. Madrid: Museu del Prado.



L'autor també analitza dues teories contraposades sobre la gènesi del Renaixement als països del nord europeu. El seu discurs vol evidenciar un exemple de falta de “confessió” dels mètodes i les interpretacions utilitzats. Es tracta de l'anàlisi que fa Erwin Panofsky a *Vida y arte de Alberto Durero* (2005) comparada amb les teories del romanticisme alemany de finals de segle XVIII de Friedrich von Schlegel i Wilhelm H. Wackenroder. Mentre que els autors romàntics defensen obertament l'existència d'una cultura pròpia (resultat, entre altres qüestions, d'un nacionalisme que es vol deslliurar del domini polític i cultural de França i d'Itàlia), Panofsky adopta una posició distanciada destinada a una anàlisi objectiva. Moxey considera que quan Panofsky argumenta que els Països Baixos van heretar la perspectiva del Renaixement, a més d'estar defensant l'existència d'un cànon universal, oculta una operació de legitimitat evident: el contagi dels excelsos valors del Renaixement italià a la regió septentrional.

En posicionar-se, els romàntics exposaven de manera directa la posició subjectiva de l'analista i una concepció de la història amb una funció cultural concreta. En l'extrem oposat, la tendència a l'objectivitat de Panofsky no permet

que la narració tingui un lloc en una retòrica general. La història esdevé així una finalitat en si mateixa, sense cap funció historicosocial, un tipus d'actitud analítica que Moxey proposa evitar en el nostre horitzó metodològic actual.

2.4. Nicholas Mirzoeff i José Luis Brea: els estudis visuals i la cultura contemporània

La majoria de recerques dutes a terme en el terreny dels estudis visuals se centren en les formes contemporànies de la cultura: els mitjans de comunicació (Internet, televisió, cinema, fotografia, etc.) i l'art contemporani. Ja hem vist que Elkins advertia sobre aquesta realitat: moltes vegades les noves formes d'anàlisi del fet historicoartístic només són noves perquè els objectes d'estudis són inèdits per a allò que se sol considerar artístic. Dos dels autors que han treballat més sobre aquest terreny són Nicholas Mirzoeff, en el cas dels mitjans de massa, i José Luis Brea, en el terreny de l'art contemporani i les noves tecnologies.

Nicholas Mirzoeff va formar part del nucli dels primers teòrics que van perfil·lar el camp dels estudis visuals. En el seu llibre *Una introducció a la cultura visual* va plantejar la importància de la visualitat en la vida contemporània i la necessitat d'estudiar mitjans de comunicació com la televisió, el cinema o Internet com a part de la vida quotidiana. A diferència dels estudis culturals britànics dels anys seixanta, que buscaven l'especificitat del consum de les classes mitjanes i populars a partir d'una concepció d'identificació social diferenciada, Mirzoeff planteja que els mitjans formen part d'una nova cultura visual contemporània global. Així mateix, defensa que el mateix suport de les noves tecnologies facilita algunes funcions socials i redemptores: la democràcia d'Internet, la col·lectivitat del cinema, la internacionalitat de la televisió o la funció política d'algunes pel·lícules, còmics, etc.

La **tecnologia visual** que caracteritza la vida quotidiana contemporània, i que s'incrementa cada vegada més amb els avenços tecnològics, està composta per aparells que permeten ser observats i que potencien la visió natural, com la televisió, el cinema, la fotografia, Internet i també la pintura. A diferència, però, de les anàlisis sobre el considerat "gran art", la particularitat dels estudis de la cultura visual és que ens acosta a la quotidianitat. Podem aventurar a dir que Mirzoeff defensa una operació semblant a la duta a terme per l'avantguarda de principis de segle XX: acostar l'art a la vida, desdibuixar, com hem vist quan hem parlat del debat entre alta cultura i cultura popular, la línia que separa l'alt del baix.

Teories de la postmodernitat

Els pensadors pròxims a les teories de la postmodernitat solen defensar que l'alta i la baixa cultura s'han de considerar de la mateixa manera. En aquesta demanda critiquen la manera en què l'art modern es va allunyar de la vida de les persones. No obstant això, hi ha molts autors que remarquen que la majoria dels artífexs i teòrics de la modernitat també van defensar que calia esborrar les fronteres entre art i vida. En el llibre *Las cinco paradojas de la modernidad* (1993), Antoine Compagnon adverteix que es tracta d'una aparent contradicció perquè, malgrat que té una intenció democratitzadora, l'art es va

Nicholas Mirzoeff



Nicholas Mirzoeff és un teòric i professor de cultura visual en el Departament de Mitjans, Cultura i Comunicació de la Universitat de Nova York. És llicenciat per la Universitat d'Oxford el 1980 i doctorat per la Universitat de Warwick el 1990. Treballa sobre genealogia de la visualitat. Diu que està interessat en els temes següents: cultura visual, història de la cultura, estudis sobre la discapacitat, art contemporani i nous mitjans i drets humans. També té una àmplia experiència com a curador. El seu últim projecte en curs és sobre la cultura visual del canvi climàtic, i el tira endavant amb l'organització sense ànim de lucre Las Islas en Primer Lugar.

allunyar de la vida comuna de les persones en plantejar l'ús de codis diferencials i específics. Avui passa el mateix. Per més que la teoria s'obstini a voler-les diluir, les fronteres existeixen de manera estructural. En el cas de Mirzoeff, podem pensar que analitzar els mitjans de comunicació de massa no els converteix en part de la cultura dominant perquè la cultura dominant té els seus propis espais dins els mitjans, amb la seva pròpia cultura i les seves pròpies lògiques. No obstant això, és molt interessant fixar-se en el fet que aquests pensadors anhelaven canviar la realitat de la distinció cultural a partir de l'elaboració de les seves teories.

D'altra banda, Mirzoeff planteja que la importància que han adquirit aquests aparells en la vida actual permet parlar de *cultura visual específica*:

“La cultura visual era considerada una distracció per a sortir de camps tan seriosos com els textos i la història. Ara ha esdevingut l'emplaçament d'un canvi cultural i històric.”

(Mirzoeff, pàg. 58)

Si vivim en una cultura eminentment visual potenciada pels mitjans, qualsevol tipus d'imatge que generin aquests mitjans s'ha de considerar un objecte digne d'estudi.

En el seu llibre inaugural, l'autor estudia de manera detallada el naixement i la importància de la fotografia en la cultura de la imatge i el canvi que va experimentar amb l'arribada dels ordinadors i la virtualitat. Al segle XIX la fotografia va comportar la transformació de “la memòria humana en un arxiu visual” (pàg. 56) susceptible de ser aprehès per tothom: gràcies a la fotografia “el temps passat va esdevenir una cosa assequible com a producte de masses” (pàg. 109). A més, però, diu Mirzoeff, va possibilitar que l'experiència mateixa es pugui concebre com una imatge. Tot el potencial de la fotografia va canviar amb la manipulació de la imatge per ordinador, ja que va perdre la funció de referent incontestable de la realitat.

El desenvolupament de nous mitjans com la televisió i Internet va generar un canvi profund en la manera en què la gent es relaciona amb la imatge i va disposar un nou element quotidià que va canviar la percepció de les coses, això és, la virtualitat, definida per l'autor com “una imatge o espai que no és real però ho sembla”. Gràcies a la televisió, la virtualitat es va transformar en una experiència global. Gràcies al ciberespai, tota experiència visual i virtual es va començar a viure de manera interactiva, deixant enrere formes d'apropiació passiva de la realitat. A més, van sortir a la llum noves formes d'identitat sexual i de gènere. L'autor defensa que la raça o el sexe poden ser “superflus en el ciberespai” i que els límits del cos es poden desdibuixar.

“Aquesta línia divisòria entre l'interior i l'exterior del cos [...] ha esdevingut ara un plec que ens porta cap a la virtualitat i no cap a la realitat.”

(*Una introducció a la cultura visual*, pàg. 173)

En definitiva, la importància de la teoria entorn del que l'autor anomena *tecnologia visual* és que organitza un espai molt notori de legitimació d'aquests nous objectes d'estudi dins un terreny que pretén ser tan rellevant com el considerat “gran art”. Cada vegada proliferen més les recerques sobre els mitjans de comunicació i els seus productes. El mateix Mirzoeff va publicar un llibre

Lectura recomanda

N. Mirzoeff (2003). *Una introducció a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

sobre la sèrie de televisió *Seinfeld*. No solament analitza el format en si mateix, una cosa que hi ha altres terrenys d'estudi o disciplines que duen a terme des de ja fa moltes dècades, sinó que reivindica que aquest objecte té la mateixa importància que allò que va ser considerat gran art amb el naixement del món modern. I d'aquesta reivindicació es dedueix l'enfrontament amb la disciplina de la història de l'art que hem esmentat abans.

Enllaços d'interès

Llibre sobre *Seinfeld* de Nicholas Mirzoeff:

<http://books.google.es/books?id=u6ofaaaaiaaj&q=mirzoeff+seinfeld&dq=mirzoeff+seinfeld&source=bl&ots=kn2I4L1qUP&sig=hocx3ce4AfF6qbtALmxfnsb89EE&hl=és&sa=X&ei=ZGAqUNnXKoeHhQesxIHwDA&vegu=0CDEQ6AEwAA>

Lloc web d'estudis sobre la televisió:

<http://www.criticalstudiesintelevision.com/index.php?miid=2237>

Considerem que la pràctica de l'art actual es caracteritza pel fet d'haver enverrocat les fronteres dels diferents llenguatges, pel fet d'utilitzar tot tipus de material, tecnologia i suport, per la multidisciplinarietat, per la provocació i pel triomf de la idea sobre la materialitat de l'obra d'art en si mateixa. La pluralitat de factors fa que l'estudi de l'art contemporani es perdi en una infinitat de teoritzacions i, sobretot, que molts dels escrits sobre art actual reivindiquin la mateixa forma de la pràctica artística: pluralitat, multidisciplinarietat, teorització, obertura en la interpretació, etc. Aquest tipus d'anàlisi "plural" és propi dels estudis visuals i el màxim representant a Espanya n'és José Luis Brea. Professor de Teoria de l'Art a la Universitat Carlos III de Madrid, director de diverses revistes, crític d'art independent, comissari d'exposicions, director d'importants institucions d'art, etc., aquest autor forma part d'un món sobre el qual reflexiona des de dins.

L'interès que presenten els escrits de José Luis Brea està relacionat amb la seva pràctica professional. En formar part del món de l'art, no solament en els espais de producció acadèmica sinó també en contacte amb la pràctica, els seus escrits són un intent de fusió entre la praxi i la teoria i una anàlisi de les xarxes de producció, distribució i consum de l'espai de què forma part. La mateixa estructura dels seus llibres revela que intenta acostar les noves maneres de fer art a les noves maneres de fer història i teoria de l'art. Per exemple, quan en el llibre *La era postmedia. Acció comunicativa, pràctiques (post)artístiques y dispositivos neomediales* (2002) exposa un antiglossari o diccionari de tòpics en lloc de l'explicació acadèmica dels termes.

Els termes que Brea fa servir en els títols dels llibres revelen el seu interès principal: com té lloc la pràctica de l'art (pràctiques artístiques, visualitat, art contemporani, cultura, imatge) en el que ell considera una postera actual (*post-media*, pòstuma, globalitzada, de capital cultural, de distribució electrònica). Tanmateix, no fa una anàlisi historicodescriptiva de les pràctiques artístiques actuals sinó que analitza la possibilitat d'una nova era de la cultura. Els seus escrits, carregats d'un to polític compromès, estudien la possibilitat de trobar

José Luis Brea



José Luis Brea (1957-2010), teòric i crític de la cultura, de nacionalitat espanyola. Va ser professor titular d'Estètica i teoria de l'art contemporani a la Universitat Carlos III de Madrid i a la Facultat de Belles Arts de Conca, a Espanya.

Crític d'art i comissari independent, va col·laborar amb diverses revistes nacionals i internacionals. Va ser director de les revistes *Estudios Visuales*, *Acción Paralela* i *SalonKritik*. També va dirigir la col·lecció "Estudios Visuales" de l'editorial Akal.

Va ser membre de la Comissió d'Art de la Fundació Telefónica i de la Comissió d'Humanitats de la FECIT, per a la qual va coordinar el *Libro blanco de la intersección arte ciencia y tecnología en España*. Va ser corresponental per a Espanya de les revistes *Artforum* i *Flash Art*, i editor regional del projecte *Rhizome*. Va ser degà de la Facultat de Belles Arts de Conca, director del lloc web d'art *Aleph-Arts* i de les revistes *Arts.zin* i *Acción Paralela*. Va dirigir el Servei d'Exposicions del Ministeri de Cultura entre 1985 i 1988. El 1992 va ser assessor d'arts plàstiques del Pavelló d'Espanya a l'Expo 92 i va dirigir les sales de l'Arenal.

en les pràctiques “artístiques” un espai de comunitat i de creació de llaços com els que hi ha a la Xarxa. Per això, en estudiar l’art en xarxa (*netart*), la seva anàlisi se centra en l’obertura vers maneres més anònimes, col·lectives i alliberadores de cultura. És significatiu que a la seva pàgina web es puguin trobar tots els seus llibres en format obert, cosa que mostra com l’autor relaciona de manera constant i pràctica teoria i ideologia, i fa doncs que sigui conseqüent com a intel·lectual.

Tal com deixava entreveure Mirzoeff en els seus escrits, Brea expressa de manera implícita la necessitat d’enderrocar la frontera entre l’art i la vida de les persones. Proposa que les indústries culturals puguin mutar en espais de producció de coneixement i cohesió social o que es puguin potenciar canals directes de comunicació sense la intermediació dels poders econòmics o l’Estat, tal com passa a Internet. En els seus llibres, Brea història les noves pràctiques artístiques a la Xarxa i deixa constància de comunitats virtuals importants sobre aquest tema, però la seva comesa principal és colar-se per les fissures del que ell anomena *capitalisme cultural*. Una vegada desdibuixat el poder de la família, l’Estat, l’Església i, fins i tot, les relacions de producció centrades en la indústria i la terra, la producció cultural es transforma en la nova constructora de subjectivitat, identificació i comunicació. Brea té confiança en el seu poder redemptor.

3. Polèmica en l'espai acadèmic

Els supòsits dels estudis visuals van ser discutits des de diferents espais de la producció intel·lectual. L'enfrontament més important, per les repercussions que va tenir, és el que hi ha des del començament entre la cultura visual i la disciplina de la història de l'art. D'altra banda, molts dels teòrics que pertanyen als corrents de renovació marxista critiquen la ideologia dels últims estudis culturals i els estudis visuals. La sociologia de l'art, per la seva banda, té molts punts en comú amb les anàlisis de la visualitat, però els analitzen des d'una perspectiva contrària. Dedicarem aquest últim apartat a clarificar aquests enfrontaments.

3.1. Estudis visuals i història de l'art: el qüestionari de la revista *October*

Ja hem vist que el sorgiment dels estudis visuals va provocar una polèmica encara candent amb la disciplina de la història de l'art. Hem vist que aquesta qüestió té dos vessants: un d'ideològic (defensa de noves identitats, crítica a les grans narratives, obertura d'anàlisi del consumidor, etc.) i un de professional (disputa pels espais acadèmics). El qüestionari que va elaborar el 1996 la revista *October* (núm. 77) és un dels referents d'aquesta controvèrsia. Es van fer una sèrie de preguntes a uns quants acadèmics sobre la necessitat de renovació de la història de l'art i la possibilitat que la cultura visual la pogués suplantar a partir d'una concepció interdisciplinària del camp d'estudi. A grans trets, un grup es va posicionar a favor de la nova concepció de la visualitat i un altre en contra. El que crida l'atenció és que alguns historiadors, fins i tot els que formaven part dels moviments que als anys vuitanta van reclamar una renovació de la disciplina, es van posicionar en contra de la dissolució de la història de l'art en una història de les imatges entorn del concepte de *visualitat*.

Un dels casos que va tenir més repercussió va ser el de Thomas Crow. Les seves opinions van resumir algunes de les qüestions que formen part de la crítica habitual als estudis visuals des de la història d'art: la reducció d'allò que és artístic a allò que és òptic, la pèrdua de les habilitats específiques dels historiadors i l'eliminació de les diferències i jerarquies històriques que hi ha inevitablement i consubstancialment en els criteris de valoració dels objectes.

Per a Crow, si només es considera el que es veu, es cau en un criteri de defensa del fet artístic propi de la modernitat, basat en la sensualitat i la forma. En la pràctica de l'art a partir dels anys seixanta, es produeix una substitució o ampliació del concepte de *visualitat de l'objecte* vers maneres més conceptuals i discursives de concebre l'art. D'aquesta manera:

“Termes com els de *cultura visual* o *estudis visuals* ofereixen un gran camp d'estudi vertical, que va des dels productes esotèrics de les tradicions de les belles arts fins als prospectes i vídeos de terror, però perpetuen l'estretor horitzontal que acompanya el fetitxe modernista de la visualitat.”

(*Estudios visuales*, pàg. 92)

D'altra banda, si s'estudien tots els objectes del món de manera indistinta, es perden les habilitats específiques que fan falta per a comprendre les obres d'art, que tenen unes particularitats històriques que s'han de comprendre com a tals. En el mateix sentit, Crow adverteix del perill d'eliminar diferències i jerarquies que s'han d'estudiar:

“Una substitució precipitada motivada pel pànic, de la història de la imatge per la història de l'art, només pot tenir com a efecte l'eliminació de les diferències i la barreja de tots els objectes del món en un fang d'invenció occidental.”

(*Estudios visuales*, pàg. 92)

Svetlana Alpers, considerada la primera autora que va esmentar els conceptes *noves històries de l'art* i *cultura visual*, també va remarcar el perill que comportava l'oblit dels límits, en aquest cas, de les disciplines mateixes:

“Les fronteres disciplinàries, i també les diferències entre els mitjans artístics, són subjecte de recerca, no de denegació.”

(*Estudios visuales*, pàg. 83)

Entre els qui van defensar el nou camp d'estudi amb més claredat, hi havia els fundadors d'aquest nou camp: Michael A. Holly, Keith Moxey i Martin Jay. Michael A. Holly va argumentar que l'objectiu dels estudis visuals no era reemplaçar l'erudició de la història per una crítica cultural de moda ja que sense les recerques de la història no hi hauria material per a treballar. Feia falta, però, que els historiadors acceptessin anar més enllà del descobriment de les dades per a posar-les en un marc crític. Per a sacsejar la disciplina, l'investigador s'havia de deixar portar pel caos i fugir de les certeses:

“Als qui estudiem les representacions visuals ens cal urgentment –si ens hem de continuar plantejant nous dubtes que continuen en l'aire en lloc de reproduir tàcitament el coneixement canonitzat– el desordre dels espais en conflicte, l'enrenou del que és desconegut, encara que la lluita intel·lectual que en resulta recordi de vegades l'infern.”

(*Estudios visuales*, pàg. 97)

Martin Jay va defensar que, gràcies a la cultura visual, es van enfonsar totes les distincions jeràrquiques:

“[...] i es van ridiculitzar les afirmacions de valor que havien sustentat la cultura quan era un terme principalment elitista.”

(*Estudios visuales*, pàg. 98)

Per la seva banda, Keith Moxey va argumentar que calia considerar el valor estètic de l'art, però que no s'havia d'analitzar com un valor universal:

“El concepte dels estudis visuals com l'estudi de les imatges identificades amb valor cultural ha de rearticular la idea de l'estètica com una cosa concreta, específica i local més que indefinible, inefable i universal.”

(*Estudios visuales*, pàg. 113)

Enllaç d'interès

La revista *Estudios Visuales*, dirigida per José Luis Brea i principal òrgan de difusió dels estudis visuals a Espanya, va publicar el famós qüestionari traduït al castellà en el número 1 de la revista, i evidenciava així la importància que va tenir en la definició de l'especialitat. Considerem oportú que analitzeu i compareu amb atenció les diverses opinions:

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf>

3.2. Fredric Jameson i la crítica marxista

Les crítiques més acusades als estudis culturals posteriors als anys vuitanta vénen de l'escola de tradició marxista. En el llibre *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (2003), Fredric Jameson, Slavoj Žižek i Eduardo Grüner (el pròleg del qual és esclaridor per a comprendre l'estat de la qüestió d'aquesta polèmica) fan una crítica directa als estudis que posen l'èmfasi en la cultura. Tal com havia analitzat Jameson en el seu conegut llibre *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, es tracta d'una anàlisi destinada a mostrar les connotacions ideològiques i polítiques que sostenen fortament les al principi ben intencionades anàlisis de renovació postmoderna i postestructuralista dels estudis culturals. Com que els estudis visuals tenen una estructura ideològica idèntica, considerem que aquesta anàlisi és rellevant per a la comprensió de l'estat de la qüestió.

Els autors consideren que el pas de la teoria crítica de la cultura de l'Escola de Frankfurt als estudis culturals es deu a diversos factors: una adaptació a la moda del consum americà que va desvirtuar l'origen de renovació marxista d'aquests estudis, una disputa pels finançaments acadèmics i el resultat d'una lògica cultural dispersa i fragmentada que va intentar posar en crisi els relats culturals previs en favor del sistema econòmic capitalista tardà.

Aquest culturalisme ja no pren en consideració les articulacions historicosocials o politicoeconòmiques dels espais socials, sinó que valora la cultura per si mateixa.

La crítica principal és que aquesta lògica és una de les possibles i que s'inscriu dins les posicions més radicals de l'últim capitalisme. Segons els autors, però, és possible un altre pensament: el que continua considerant que hi ha classes socials, estats i ideologies que són la base de les desigualtats generades pel sistema econòmic del món actual. Com pot ser que desapareguin classes socials senceres?, com pot ser que s'efumi la classe dominant?, es pregunta Jameson.

Com pot ser que es dissolgui en microfísiques fragmentades i atomitzades el poder de la dominació? En lloc d'això, cal analitzar el sistema com una totalitat, integrant les lluites de classe amb altres formes de resistència.

Les identitats febles dels petits espais de resistència (de raça, de gènere, de subcultures juvenils) defensats pel culturalisme es corresponen també amb un pensament feble, en una mena, segons Jameson, de "fetitxització dels particularismes". D'aquesta manera, es perden els pensaments forts (entre els quals hi ha la història de l'art) i la ideologia. La crítica principal és el perill que implica forçar l'emergència de particularismes i alteritats que no es corresponguin amb l'autèntica articulació de les diferents societats. Segons els autors, una de les conseqüències d'aquest procés és que s'eixampla la bretxa entre producció intel·lectual i compromís polític. Emmascarats en un halo de reivindicació constant, provoquen la dissolució de la ideologia en grups identitaris dispersos. La força de la reivindicació materialista a partir de la pertinença de classe, a una nació, a una ideologia política, és substituïda per una mena de compromís feble, com les identitats i el pensament de la postmodernitat.

Traslladant aquesta anàlisi als estudis visuals, la defensa d'un moment estrictament cultural, simbòlic, semiòticolingüístic dels estudis culturals actuals és homologable amb la reivindicació de l'estudi de totes les imatges del món. La lògica crítica és pròxima a l'advertiment de Thomas Crow i Svetlana Alpers de no passar per alt que existeixen els límits de valoració i que es poden estudiar. Des d'una perspectiva ideològica, es pot plantejar la necessitat de la consciència que l'alta cultura no va desaparèixer de la història i que és producte d'unes relacions de dominació que existeixen i que s'han d'analitzar com a tals. A més, l'anàlisi de tot tipus de producció cultural que es relacioni amb l'ètnia, el gènere, la subcultura juvenil, etc., desdibuixa la consciència d'una cultura de classe que és justament la que havia estat explorada pels estudis culturals dels anys seixanta.

Segons Jameson, la teoria angloamericana dels mitjans, que considera l'espectador i valora la cultura popular, es relaciona de manera estreta amb l'augment del consum i de l'audiència i amb la necessitat d'elaborar un mapa social cada vegada més identificat amb la topografia del consum. Mirzoeff, per exemple, defensa l'interès de l'espectador sense eufemismes en donar-li el nom de *consumidor*:

"La cultura visual és una tàctica per a estudiar la genealogia, la definició i les funcions de la vida quotidiana postmoderna des de la perspectiva del consumidor més que des de la del productor."

(*Introducció a la cultura visual*, pàg. 20)

3.3. Estudis visuals i sociologia de l'art: contacte i distància

En la seva aspiració multidisciplinària, sovint els estudis visuals adopten diferents procediments de les ciències socials, sobretot de l'antropologia cultural, però també de la sociologia. En aquest apartat veurem que, malgrat que

parteixen de postulats semblants, aquest tipus d'estudi cultural i la sociologia de l'art fan servir mètodes oposats d'anàlisi. Estudiarem alguns dels conceptes més rellevants dins el món de l'art i veurem de quina manera un espai i l'altre els analitzen i valoren. Aquests conceptes són l'espectador, el productor, l'obra d'art i els discursos sobre art.

Per als estudis visuals, l'**espectador** és el principal productor de sentit de l'obra, com a consumidor d'art i com a investigador. Per a Mieke Bal, per exemple, en la tradicional història de l'art, l'artista parla, l'espectador escolta i l'historiador busca la intenció original. En lloc d'això, proposa que tant l'espectador com l'historiador espectador són els que completen l'obra en cada ocasió. En el cas de la sociologia de l'art, es considera que el receptor no pot atorgar sempre un sentit a l'obra d'art perquè depèn del fet que pugui ser interpel·lat pels codis de l'obra. Si bé es pot interpretar una mateixa obra de diferents maneres, moltes vegades aquests objectes ni tan sols criden l'atenció del receptor. Antoine Hennion en diu *marques de mediació*: cada objecte de consum arriba a un receptor carregat d'una informació que és equivalent a la que el receptor té abans, fruit de les experiències vitals. D'altra banda, l'historiador pot agafar distància de si mateix, tal com diu en el seu clàssic estudi Norbert Elias. Una vegada agafada aquesta distància (a partir de diversos mètodes que proposen les ciències socials), es pot analitzar el que l'espai històric i social en què es va elaborar un objecte determinat hi va voler i poder imprimir, com ho va consumir, comprendre, valorar, etc. És el que fa Michel Baxandall en el seu llibre *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, autor que, paradoxalment, és esmentat pels estudis visuals com a part de la seva pròpia genealogia.

Tenint tan en compte l'espectador, els estudis visuals marginen, i fins i tot moltes vegades neguen, la importància del **productor**. La sociologia de l'art, en canvi, considera que el productor o l'artista formen part d'un sistema. Si bé cal –i és comú a totes dues especialitats– posar en dubte la universalitat de la noció de *geni artístic*, la sociologia de l'art s'atura a demanar-se per què existeix aquest concepte de *geni*. Aquesta pregunta li permet entendre què és el món de l'art, quan es crea, què es valora, etc.

Els estudis visuals recriminen a la història de l'art la posada en valor de l'**obra d'art** en detriment de considerar les imatges en general i de considerar el judici estètic com a criteri principal i universal. La sociologia de l'art proposa analitzar per què existeix aquesta valoració estètica i la gran capacitat d'acció que va tenir al llarg de la història de l'art, sobretot a partir del segle XVIII. La sociologia no vol desmuntar els valors estètics perquè la consideració d'aquests valors, la creença en el valor formal de les obres, és una informació fonamental sobre l'organització dels nostres espais socials occidentals.

Quant als **discursos sobre art**, la diferència en les posicions és la mateixa. Les dues especialitats comparteixen la necessitat de fer anàlisis que no siguin descriptives i que no es limitin a presentar descobriments històrics sense dotar-los d'una anàlisi crítica i interpretativa. No obstant això, mentre que els estudis

Lectures recomanades

A Hennion (1993). *La Passion musicale*. París: A. M. Métaillé.

N. Elias (1983). *Compromiso y distanciamiento*. Barcelona: Península, 2002.

M. Baxandall (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Lectures recomanades

V. Furió (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona ("Memoria Artium", 12).

N. Heinrich (1996). *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.

E. Kris; O. Kurz (1979). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

N. Peist (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Ábada.

Lectura recomanada

N. Heinrich (1998). *Lo que el arte aporta a la sociología*. Mèxic, DF: Sello Bermejo, 2001.

visuals critiquen els discursos de la història de l'art, la sociologia de l'art els analitza com a part estructural del món de l'art, sense els quals seria impossible l'existència de l'art mateix. Potser, però, la diferència més acusada entre aquests dos acostaments analítics és de tipus metodològic. Els estudis visuals, fent-se ressò de diverses teories que hem comentat al llarg d'aquest mòdul, consideren que parlar sobre art constitueix un suplement de l'obra d'art i no una explicació, ja que l'explicació limita el potencial creatiu de l'obra i l'ofega en la interpretació. Per a la sociologia de l'art, es poden reconstruir les valoracions (en l'argot especialitzat se'n diu *sistemes axiològics*) que generen els espais en què es produeixen, distribueixen i consumeixen els objectes artístics.

En definitiva, mentre que els estudis visuals denuncien les valoracions i els discursos del món de l'art com a **construccions socials**, la sociologia de l'art i molts estudis de la història de l'art intenten donar compte del perquè d'aquesta valoració. Ian Hacking, en el seu llibre *La construcción social de qué*, adverteix que no solament tota acció humana respon a unes lògiques socials que tenen una funció i una raó de ser, sinó que també la denúncia de constructe social amaga una voluntat de canviar un estat de coses per un altre:

“La majoria de la gent que fa servir amb entusiasme la idea de *construcció social* vol criticar, canviar o destruir alguna *x* que no els agrada dins l'ordre de coses establert.”

(Hacking, 2001, pàg. 26-27)

En aquest cas, la *x* de Hacking és l'espai acadèmic que ocupa la història de l'art, espai que seria suplantat per una nova manera d'analitzar les imatges protagonitzada per la cultura visual.

Bibliografia

Estudis visuals

Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca.

Anàlisi de la institució art, els nous mitjans electrònics i la possibilitat del rol redemptor i comunitari de l'art avui dia.

Brea, J. L. (dir.) (2003, desembre). *Estudios Visuales* (núm. 1).

Revista espanyola de l'especialitat. El primer número conté assajos importants i el qüestionari de la revista *October*.

Brea, J. L. (ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Un grup d'assajos que analitzen el paper de la visualitat en la societat contemporània i la realitat dels estudis visuals.

Bryson, N. (1990). *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005.

Les imatges no són forma pura sinó que estan saturades d'informació productora de significat. Un bodegó, amb aquella aparent falta de narrativa, té tant significat com un quadre d'història: l'absència de figura humana té el poder de transfigurar el que és comú, de potenciar l'espiritualitat amb els sentits.

Elkins, J. (2002). *Stories of Art*. Londres / Nova York: Routledge.

Una anàlisi dels diferents tipus d'històries de l'art narrades i sobre la possibilitat de la multiculturalitat i multidisciplinarietat proposades per les noves tendències en els estudis sobre art.

Elkins, J. (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Londres / Nova York: Routledge.

Reconstrucció i reflexió entorn dels orígens, el desenvolupament i els temes dels estudis visuals.

Holly, M. A.; Bryson, N.; Moxey, K. (eds.) (1994). *Visual Culture. Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press.

Un grup d'assajos resultat dels primers seminaris de la disciplina, dedicats a discutir l'impacte de la teoria i el pensament postestructuralista en la història de l'art tradicional.

Jenks, C. (ed.) (1995). *Visual Culture*. Londres / Nova York: Routledge.

Assajos destinats a explorar el caràcter visual de la cultura contemporània per mitjà de l'anàlisi del cinema, la pintura, la fotografia, la televisió, etc.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

Una teoria completa entorn de la relació actual del llenguatge visual (imatge) i el llenguatge textual (text).

Mirzoeff, N. (1998). *Visual Culture Reader*. Londres / Nova York: Routledge.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londres / Nova York: Routledge. [Ed. en español: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.]

Moxey, K. (2001). *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.

Un conjunt d'estudis sobre l'art del passat que proposa l'ús de diferents teories per a l'estudi del fet històric artístic i remarca la necessitat d'evidenciar la posició històrica i ideològica de l'investigador.

Història de l'art

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

La història de l'art ha de considerar la realitat present de l'historiador, allò que significa l'obra per al qui la interpreta. Posa en primer pla la figura de l'espectador, encara que defensa que no es pot actualitzar mai tot el potencial semàntic i el significat de l'obra.

Baxandall, M. (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Una reconstrucció de les condicions de producció i recepció de la pintura en el Renaixement a partir dels contractes, els sermons de l'Església i el tipus de vida de l'època.

Compagnon, A. (1990). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.

A partir de conceptes com novetat, futur, teoria i postmodernitat, l'autor analitza una modernitat que considera ambivalent i paradoxal.

Dubreuil-Blondin, N. (1980). *La Fonction critique dans le Pop Art américain*. Mont-real: Les Presses de l'Université de Montréal.

L'art pop va ser un moviment ric en propostes i inspirat en l'estètica visual del consum massiu. No obstant això, no va provocar l'eliminació dels límits de l'alta i baixa cultura.

Kris, E.; Kurz, O. (1979). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

Una anàlisi de les diferents maneres en què es percep la figura de l'artista al llarg de la història.

Michaud, É. (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. París: Hazan.

La disciplina de la història de l'art neix a l'empara dels nacionalismes del segle XX i de la conceptualització i organització de l'autonomia de l'art.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres / Nova York: Routledge.

Les dones no han estat considerades grans artistes, ni en la pràctica real ni als ulls dels especialistes, però no per una qüestió de discriminació, que es compensaria incloent-les en les institucions masculines. En canvi, les mateixes societats burgeses liberals s'estructuren sobre la base de les desigualtats. Només un intent d'anàlisi i modificació d'aquestes estructures podria aportar elements per al canvi.

Estudis culturals

Hall, S. (1964). *The Popular Arts*. Nova York: Pantheon Books, 1965.

Una obra dedicada a la cultura generada en els espais populars, sobretot el jazz.

Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments*. Londres: Penguin Books, 1992.

L'autor és considerat el fundador dels estudis culturals. Analitza la cultura difosa pels mitjans de comunicació entre la classe obrera. Considera que els sectors que conformen aquesta classe tenen lògiques pròpies de funcionament que actuen com a filtre enfront de les influències que puguin exercir els mitjans.

Thomson, E. P. (1963). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica, 1989.

Un estudi de les pràctiques de les classes populars i la conformació històrica d'aquest grup social.

Williams, R. (1958). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Una genealogia del concepte de cultura en la societat industrial.

Postestructuralisme i postmodernitat

Barthes, R. (1970). "El tercer sentido". A: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Tant la paraula com la imatge es poden interpretar, encara que sempre com un procés obert i mai acabat. A diferència de la paraula, però, la imatge activa un tercer sentit inestable i erràtic que actua com un suplement que l'intel·lecte no pot aprehendre del tot.

Butler, J. (1990). *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

Text iniciàtic de la teoria queer, analitza la naturalesa imitativa del gènere.

Derrida, J. (1978). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

La identitat està fracturada. No es pot ser mai del tot present. Per tant, no hi ha cap text ni cap imatge que es puguin controlar quan es produeixen, ni interpretar del tot quan se'n fa l'anàlisi. Quan es parla d'una pintura, el correcte és escriure sobre la pintura, a manera d'impressions. L'escriptura sobre art és així un suplement de l'objecte i no una explicació.

Said, E. (1978). *Orientalismo*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Una crítica dels tòpics que Occident té sobre Orient.

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

El valor de l'obra d'art resideix en els aspectes fantàstics, màgics i rituals que té i no en la mimesi de la realitat. La crítica, doncs, ha de considerar les característiques sensuais i no intentar buscar significats precisos.

Anàlisi marxista

Anderson, P. (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Una reconstrucció de la genealogia i els usos de la paraula postmodernitat fins a arribar a la figura de Fredric Jameson, al qual considera l'únic autor que ha definit amb correcció històrica la lògica cultural de la postmodernitat.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

La postmodernitat és la manera de manifestar-se la cultura en un moment històric determinat: el capitalisme avançat, en què impera la cultura, la diversitat i el consum. Es tracta d'una anàlisi històrica marxista de la postmodernitat: la cultura és el resultat i una part d'un model econòmic imperant.

Jameson, F.; Jijek, S. (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

En dos assajos importants, els autors fan una crítica directa als estudis que posen l'èmfasi en la cultura. El pròleg d'Eduardo Grüner és esclaridor per a comprendre l'estat de la qüestió d'aquesta polèmica.

Sociologia

Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y base sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006.

La definició de gust es pot associar a unes condicions socials concretes: els individus tendeixen a fer que els agradin coses semblants si pertanyen a un mateix espai social. La posició en l'espai social està conformada per la quantitat i el tipus de capitals (econòmic, cultural i social) que té l'individu.

Elias, N. (1983). *Compromiso y distanciamiento*. Barcelona: Península, 2002.

L'autor analitza la necessitat i la manera d'agafar distància per a l'estudi de la realitat.

Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona ("Memoria Artium", 12).

Un conjunt d'assajos que analitzen el tema de la reputació dels artistes al llarg de la història.

Grignon, C.; Passeron, J.-C. (1989). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

L'àmbit popular i l'àmbit culte són dos espais en què la cultura es manifesta de manera particular. La relació entre aquests dos espais és un dels debats entorn de la cultura més rics de la segona meitat del segle XX.

Hacking, I. (1998). *La construcción social de qué*. Barcelona: Paidós, 2001.

L'autor analitza el concepte de construcció social, plantejant que tot es construeix socialment i que moltes vegades l'ús que se'n fa amaga la voluntat de voler canviar un determinat ordre de coses per un altre.

Heinich, N. (1996). *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.

Una anàlisi sociològica dels diferents règims històrics associats a la figura de l'artista: ofici, professió i vocació.

Heinich, N. (1998). *Lo que el arte aporta a la sociología*. Mèxic, DF: Sello Bermejo, 2001.

L'autora planteja la necessitat de desenvolupar una sociologia no crítica que analitzi fins a quin punt és real el valor de l'imaginari en l'art.

Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Ábada.

L'autora analitza els mecanismes d'accés a l'èxit que operen en la primera meitat del segle XX en el món de l'art.