

Estudios visuales

Nuria Peist Rojzman

PID_00197859



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
1. Genealogía del campo de los estudios visuales.....	7
1.1. Breve introducción al debate modernidad-posmodernidad	7
1.2. La relación polémica con la historia del arte	12
1.3. Los estudios culturales	14
2. Autores, publicaciones y conceptos fundamentales.....	16
2.1. James Elkins: reconstrucción del campo de la historia del arte y los estudios visuales	16
2.2. W. J. T. Mitchell y la teoría de la imagen	20
2.3. Keith Moxey y los estudios visuales aplicados al arte del pasado: la conciencia del sujeto analítico	23
2.4. Nicholas Mirzoeff y José Luis Brea: los estudios visuales y la cultura contemporánea	27
3. Polémica en el espacio académico.....	31
3.1. Estudios visuales e historia del arte: el cuestionario de la revista <i>October</i>	31
3.2. Fredric Jameson y la crítica marxista	33
3.3. Estudios visuales y sociología del arte: contacto y distancia	35
Bibliografía.....	37

Introducción

Los estudios visuales se desarrollan en la década de los noventa del siglo XX en el ámbito académico anglosajón. Suelen considerarse herederos de los estudios culturales y responsables de la renovación de la disciplina de historia del arte. Sus análisis parten de propuestas teóricas y metodológicas propias de la posmodernidad. El objeto de estudio de este espacio de conocimiento es la visualidad y su desarrollo a lo largo de la historia. Uno de sus principales supuestos es la posibilidad de un análisis de los objetos y prácticas de todas las culturas (multiculturalidad) utilizando diversas disciplinas (multidisciplinariedad). Plantearemos distintos apartados que nos permitirán ir desentrañando las cuestiones planteadas.

En primer lugar, reconstruiremos la genealogía de los estudios visuales para relacionarlos con las disciplinas o campos de conocimiento con que comúnmente se asocian: la posmodernidad, los estudios culturales y la historia del arte. Analizaremos qué se entiende por posmodernidad y en qué sentido los estudios visuales pueden incluirse dentro de su definición y conceptualización. Trataremos el origen de los estudios culturales de la década de los sesenta y observaremos sus similitudes y diferencias con los estudios visuales. Relacionaremos la historia del arte con los estudios visuales para comprender por qué se producen divergencias entre los dos espacios.

En el segundo apartado, estudiaremos los principales autores de los estudios visuales y, con ellos, las características fundamentales del terreno de la visualidad. James Elkins reconstruye el campo de la cultura visual y de la historia del arte, W. J. T. Mitchell aporta una teoría sobre la imagen, Keith Moxey aplica los preceptos de la visualidad al arte del pasado y Nicholas Mirzoeff y José Luis Brea analizan la visualidad y sus particularidades en la cultura contemporánea. A partir de estos autores, estudiaremos la historia de la cultura visual, sus conceptos y su aplicación al estudio del pasado y del presente.

En la última parte de este módulo, trabajaremos las diversas polémicas que se han generado en torno al espacio de conocimiento de la visualidad. Comenzaremos con el significativo enfrentamiento con la disciplina de la historia del arte basado en cuáles deben ser los objetos y los espacios de estudio. Luego plantearemos las críticas provenientes de los autores de herencia marxista, sobre todo a partir de la figura de Fredric Jameson. Finalizaremos con una reflexión en torno a las similitudes y diferencias entre los estudios visuales y la sociología del arte.

El objetivo principal del módulo será comprender la rama de conocimiento de los estudios visuales y el lugar que ocupan en la producción intelectual relacionada con lo que se considera arte en nuestros días.

1. Genealogía del campo de los estudios visuales

El origen de la rama de conocimiento denominada estudios visuales puede comprenderse sin necesidad de realizar un listado de nombres asociados a unas teorías. Intentaremos insertar los estudios visuales en la historia y hacer una cronología a partir de hechos concretos: observar cuáles son los autores que toman en cuenta a los especialistas que escriben sobre la visualidad, analizar las disciplinas que consideran, profundizar en los debates que provocan y reconstruir los espacios académicos que ocupan.

Una de las cuestiones que aparece de manera reiterada en los escritos sobre cultura visual es la autoinclusión en la **posmodernidad**, concebida como una fase de superación de lo que se denomina la modernidad. La mayoría de los autores hace hincapié en la correspondencia de la posmodernidad con el postestructuralismo, a partir del uso de las teorías de autores como Jacques Derrida, Jacques Lacan o Michel Foucault. Por otro lado, los **estudios culturales** se mencionan de manera reiterada como uno de los cimientos de la cultura visual. Esta especialidad comienza a desarrollarse en Gran Bretaña a finales de 1950 con autores como Richard Hoggart, Raymonde Williams o Stuart Hall.

Respecto al espacio académico en el que se desarrollan los estudios visuales, en un principio se enseñan en los departamentos de estudios sobre cine o media del mundo anglosajón y terminan postulándose como una opción para renovar o sustituir los considerados tradicionales departamentos de historia del arte. No obstante, la **historia del arte** es la disciplina a partir de la cual se generan estos estudios. Los autores que se mencionan en los textos de los estudios visuales como pioneros en la renovación del estudio del hecho histórico artístico son aquellos que formaron parte de lo que se denomina nuevas historias del arte: Mieke Bal, Hal Foster, Norman Bryson, Rosalind Krauss, Thomas Crow, T. J. Clark o Griselda Pollock. Muchos de estos autores colaboraron en las monografías, las revistas y los encuentros científicos que se organizaron en los inicios de la especialidad.

Veamos cada una de las cuestiones mencionadas: el debate modernidad-posmodernidad, la relación con la historia del arte y los inicios asociados a los estudios culturales.

1.1. Breve introducción al debate modernidad-posmodernidad

La **modernidad** se entiende y se estudia de diversas maneras. Muchas veces se plantea como el comienzo de un período de la historia en el que se produjo una renovación de la organización política, social y económica del hombre europeo (las luces del siglo XVIII, las revoluciones económicas y políticas del siglo XIX, el final del siglo XIX con los distintos movimientos ideológico-cul-

turales que preludian las vanguardias, las vanguardias mismas, etc.). Otras veces se analizan determinados componentes estéticos de las obras de la cultura de la humanidad (las revoluciones plásticas y literarias protagonizadas por diversos movimientos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX), o se estudian y elaboran teorías que asocian la modernidad con lo nuevo y con lo científico. Los enfoques pueden relacionarse entre sí y existen mucha literatura y muchos debates al respecto.

Nos vamos a centrar en la idea de modernidad asociada a la necesidad de comprender y analizar el mundo desde diversos espacios del conocimiento. Estos podían tener una larga historia detrás (como las ciencias naturales, la historia o la filosofía) o bien haberse conformado como disciplinas en los siglos XVIII y XIX, al amparo de la mencionada necesidad de comprensión del mundo (como la sociología, la antropología, la historia del arte, las ciencias políticas o el psicoanálisis). Dichos ámbitos de conocimiento desarrollaron diversas herramientas y teorías para comprender el universo y el comportamiento humano. Así se gestaron enfoques analíticos, como el marxismo, que respondían a la necesidad de analizar los cambios producidos en el cada vez más maduro orden capitalista y de denunciar las injusticias que se cometían en las nuevas relaciones de clase generadas.

En el siglo XIX, se gestaron también movimientos intelectuales y culturales que rechazaron el supuesto “cientificismo” de la modernidad, en especial algunos sectores del romanticismo y del idealismo alemán. El análisis objetivo de la realidad, la organización de los saberes del hombre y el desarrollo de herramientas para el conocimiento del ser humano y su entorno se criticaron como herederos del racionalismo del siglo XVII y del enciclopedismo del siglo XVIII. No obstante, tanto el denominado científicismo como sus detractores dialogaban e interactuaban entre sí. A principios del siglo XX, las dos ramas de análisis comenzaron a escindirse hasta conformar dos espacios definidos con teóricos y lugares académicos propios. Los dos espacios comenzaron a denominarse modernidad y posmodernidad.

Nacimiento de la posmodernidad

Uno de los análisis más completos sobre el nacimiento de la posmodernidad como concepto y como organización cultural es el que lleva a cabo Perry Anderson en el libro *Los orígenes de la posmodernidad* (2000, Barcelona, Anagrama). En un principio, este estudio fue concebido como la introducción del libro de Fredric Jameson *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991, Barcelona, Paidós). Debido a su extensión, se publicó como obra independiente. Anderson postula que Jameson fue el primero en analizar y ubicar el concepto de posmodernidad en la historia. Para ello, tal y como indica el título, lo relacionó con una lógica cultural concreta que se corresponde con un momento histórico de organización socioeconómica determinado: el capitalismo tardío.

La bibliografía sobre la posmodernidad es muy extensa. Para lo que nos interesa rescataremos una idea muy básica presente en los diversos análisis denominados posmodernos: el rechazo de la obsesión por la comprensión del mundo y la organización del conocimiento del hombre, que según los autores que se adscriben a esta corriente no solo no es un método infalible, sino que incluso se presenta como imposible. En los años sesenta del siglo XX, las

teorías postestructuralistas del lenguaje, con Jacques Derrida como máximo representante, postularon que el lenguaje no es un reflejo estructural de la organización social del hombre y que todo análisis que pretenda explicarlo en su totalidad solo limita y empaña su potencial. En el terreno de la práctica cultural en general y de la artística en particular, el análisis fue similar: se criticó que la modernidad y las vanguardias plantearan unas reglas de ejecución formal de la obra (valoración casi exclusiva de la forma y el color) que limitaron el potencial lúdico e imaginativo que toda expresión cultural debía tener para ser comprendida por todos los hombres.

Primera acuarela abstracta (1912), de W. Kandinsky. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.



Lógica moderna:

“[...] el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción, de alegría, como el sibarita cuando disfruta un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar de un manjar picante”.

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



Lógica posmoderna:

“Del mismo modo que Lichtenstein ha tomado las técnicas e imágenes de los cómics para transmitir la sátira, la pena y la ironía en lugar de violentas aventuras, también el rótulo del arquitecto puede sugerir sentimiento, ironía, amor, condición humana, felicidad o simplemente propósito”.

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

Respecto al estudio del arte, la lógica posmoderna también defiende que no se puede analizar una obra sin limitar, empobrecer y reducir todo el potencial que contiene. La obra es resultado de procesos individuales y culturales tan complejos, ricos y cambiantes que el supuesto racionalismo que se aplica en su análisis nunca conseguirá abarcar su totalidad. Roland Barthes, Jaques Derrida o Susan Sontag son algunos de los autores clave para comprender cómo este espacio del mundo intelectual desarrolló un fuerte rechazo a la interpretación racional de lo artístico.

Varios autores

Roland Barthes

Afirma que tanto la palabra como la imagen pueden interpretarse, aunque siempre como un proceso abierto y nunca finalizado. Pero a diferencia de la palabra, la imagen activa un **tercer sentido** inestable y errático, que actúa como un suplemento que el intelecto no puede aprehender en su totalidad.

R. Barthes (1970). “Le Troisième sens”. Edición en español: “El tercer sentido” (1970). En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Jacques Derrida

Para él, la identidad está fracturada. Nunca se puede estar del todo presente. Por lo tanto, ningún texto ni ninguna imagen pueden ser ni controlados en el momento de su producción ni interpretados en su totalidad en el momento de su análisis. Cuando se habla de una pintura, lo correcto es escribir acerca de la pintura, a modo de impresiones. La escritura sobre arte es así un suplemento del objeto y no una explicación.

J. Derrida (1978). *La vérité en peinture*. Edición en español: *La verdad en pintura* (2001). Buenos Aires: Paidós.

Susan Sontag

Afirma que el valor de la obra de arte reside en sus aspectos fantásticos, mágicos y rituales y no en la mimesis de la realidad. La crítica debe entonces considerar las características sensuales y no intentar buscar significados precisos. Su frase más famosa resume su pensamiento al respecto: "En lugar de una hermenéutica del arte, necesitamos una erótica del arte".

S. Sontag (1966). *Against Interpretation*. Edición en español: *Contra la interpretación* (1996). Madrid: Alfaguara.

Por otro lado, la modernidad había privilegiado las tres formas de arte tradicionales, la pintura, la escultura y la arquitectura. Estos lenguajes eran exclusivos de la alta cultura y de difícil acceso material y simbólico para la mayoría de la población. Los supuestos de la posmodernidad abogan por una consideración de todas las manifestaciones culturales, como el cine, la televisión, cualquier danza tribal, etc. También se defiende que las obras no sean incomprensibles, sino que incluyan elementos de la vida cotidiana, como hizo el Pop Art. Había que reconectar el arte con la vida de las personas y valorar cualquier manifestación cultural. Las famosas latas Campbell, de Andy Warhol, por ejemplo, son un símbolo presente en la vida de las personas que puede ser fácilmente comprendido. No obstante, hay que tener en cuenta que diversos autores, como Nicole Dubreuil-Blondin, defendieron que el Pop Art continuó siendo parte de la alta cultura: las obras tenían una imaginería popular que había sido altamente estetizada y, por lo tanto, también eran de difícil aprehensión por parte de personas que no poseyeran ni consumieran los códigos estéticos.

Campbell's Soup Cans (1962), de A. Warhol. Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Lectura recomendada

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

Al amparo de estas ideas, los estudios visuales surgen en la década de los noventa del siglo XX como una alternativa a la historia del arte tradicional. Por un lado, defienden el análisis de todo lo visual en todas las culturas; por otro, rechazan los análisis racionalistas y positivistas que, según su visión, no asumen que todo estudio de la realidad es una interpretación parcial que varía según la persona y sus condiciones. La conciencia de dicha interpretación parcial y subjetiva posibilita al analista no proyectar a la obra de arte, o a cualquier objeto que pueda ser mirado, las lógicas de una realidad objetiva materializada en fragmentos, sobre todo a los ojos del investigador.

1.2. La relación polémica con la historia del arte

El nacimiento de la historia del arte y de la estética como disciplinas se remonta al siglo XVIII y está relacionado con los procesos de **autonomía** del campo artístico de la modernidad.

Autonomía del arte

Entre el siglo XVII y el siglo XVIII se gestaron en Europa unas instituciones específicamente artísticas: las reales academias de bellas artes, donde se unificó la teoría del arte europea y surgió el arte como profesión por primera y única vez en la historia. La formación del artista como un intelectual posibilitó que aumentase su estatus y, como consecuencia, que adquiriese cierta independencia respecto a los encargos de los estamentos de poder. Durante el siglo XIX, el sistema académico fue debilitándose. En su lugar, la actividad artística se desarrolló de manera compleja a partir de la relación de agentes como los coleccionistas, los marchantes, los museos, los críticos, los historiadores del arte, etc. De este modo, el campo se organizó de manera relativamente autónoma respecto a condicionantes externos, con lógicas, agentes e instituciones propios. Es lo que se denomina la **autonomía del arte**.

En los comienzos, los análisis se centraron en la ubicación histórico-cronológica de obras y estilos (Johann Joachim Winckelmann y Friedrich Hegel), en el estudio de sus particularidades formales respecto a otros objetos de producción humana (Immanuel Kant) y en las diferencias entre los distintos lenguajes artísticos en sí (Gotthold Ephraim Lessing). Se trataba de encontrar una historia propia para el arte, unas características especiales que lo distinguieran del resto de los objetos y especificidades por países que colaboraron con la conformación de las identidades nacionales del siglo XIX. Estos enfoques marcaron la manera de enseñar el arte, así como de organizar los departamentos universitarios: por un lado, el estudio de estilos artísticos según épocas y espacios geográficos –Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc.– de las tres artes plásticas por antonomasia –pintura, escultura y arquitectura–; por el otro, el análisis detallado del hecho estético como parte programática de una teoría para dar cuenta de los aspectos filosóficos de la disciplina.

Tanto el mundo de la producción intelectual como el ámbito de la enseñanza en torno al arte desarrollaron distintos enfoques que oscilaron entre la organización sociohistórica, la interpretación iconográfica, el análisis formalista y la reflexión filosófico-estética. Todos estos acercamientos estudiaron la pro-

Lectura recomendada

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

ducción de obras de la alta cultura en Occidente: el mundo del arte –aquello que se valoraba como tal– se había originado en Europa en torno a la pintura, la escultura y la arquitectura. Occidente estaba contando su propia historia.

En la década de los ochenta, el espacio académico en torno al hecho artístico comenzó a desarrollar nuevos enfoques como reacción y respuesta frente a la gran diversidad de manifestaciones artísticas que se estaban originando y al desarrollo de los enfoques postestructuralistas que la producción teórica posmoderna promovía. En ocasiones se denominaron nuevas historias del arte y se caracterizaron por reclamar una renovación disciplinar y por incorporar enfoques teóricos, feministas, deconstructivistas y antropológicos a los tradicionales análisis históricos, iconográficos y formalistas de la historia del arte. Algunos de los intelectuales más reconocidos de esta vertiente son Mieke Bal, Hal Foster, Norman Bryson, Rosalind Krauss, Thomas Crow, T. J. Clark y Griselda Pollock.

Varios autores

Mieke Bal: Indica que la historia del arte debe considerar la realidad presente del historiador, lo que la obra significa para el que la interpreta. Pone en primer plano la figura del espectador, aunque defiende que nunca se puede actualizar todo el potencial semántico y el significado de la obra.

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

Norman Bryson: Para él, las imágenes no son forma pura, sino que están saturadas de información productora de significado. Un bodegón, con su aparente falta de narrativa, posee tanto significado como un cuadro de historia: en este caso la ausencia de figura humana tendría el poder de transfigurar lo común, de potenciar la espiritualidad mediante los sentidos.

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

Griselda Pollock: Defiende que las mujeres no han sido consideradas como grandes artistas, ni en la práctica cotidiana ni a ojos de los especialistas, pero no por una cuestión de discriminación, que se subsanaría con la inclusión de las mujeres en las instituciones masculinas, sino porque las propias sociedades burguesas liberales se estructuran sobre la base de las desigualdades. Solo un intento de análisis y modificación de esas estructuras podría aportar elementos para el cambio.

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

Estos autores colaboraron con las primeras publicaciones que se realizaron en el ámbito de los estudios visuales en la década de los noventa. También participaron en sus seminarios y formaron parte de los nuevos programas académicos que se desarrollaron en las universidades anglosajonas en torno al nuevo concepto de la visualidad asociado a las prácticas artísticas. A pesar de conformar de manera evidente los comienzos de la corriente de renovación de la disciplina y de compartir los mismos principios teóricos postestructuralistas, más adelante veremos como muchos de estos teóricos rechazaron los supuestos principales de los estudios visuales.

Por otro lado, los estudios visuales también utilizaron algunos de los análisis de autores relacionados con la iconología, como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Michael Baxandall y Svetlana Alpers. Para resaltar la autonomía de la imagen, tomaron de Warburg su conocido *Atlas Mnemosyne*, una colección de imágenes con apenas texto que intenta narrar la historia de Occidente. De Alpers y Baxandal destacarán los conceptos de visualidad y “ojo de la época”. En menor medida, tomaron de Panofsky las reconstrucciones históricas en torno a la obra y el análisis de la perspectiva visual.

Podemos concluir que la historia del arte, como disciplina tradicional, y los estudios visuales, como renovación, no son fenómenos académicos sucesivos. Si así fuese, los departamentos académicos poco a poco darían paso a una reforma sustancial, y la realidad parece ser otra. En muchos departamentos, la historia del arte se está renovando desde dentro incorporando nuevos objetos de estudio, nuevos ámbitos disciplinares y nuevos acercamientos teóricos. Ambos espacios conviven y en ocasiones se retroalimentan. La cantidad de enfrentamientos teóricos que se producen son el reflejo de una lucha por ocupar ámbitos laborales, como postula James Elkins, uno de los teóricos más importantes de los estudios visuales y a quien estudiaremos más adelante.

1.3. Los estudios culturales

Los estudios culturales se gestaron en Gran Bretaña a finales de la década de los cincuenta del siglo XX para analizar los estilos de vida de la clase popular y la clase media. Los análisis se centraron en las particularidades del consumo cultural de esos sectores (que había experimentado un aumento acusado con el desarrollo de la sociedad industrial), en las relaciones que se establecían con la cultura dominante y en la capacidad de resistencia al orden imperante gracias a una lógica cultural propia. Los autores fundadores y sus libros más destacados son:

- Richard Hoggart, autor de *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments* (1957) (Londres: Penguin Books, 1992), es considerado el fundador del campo de estudio. Analiza la cultura difundida por los medios de comunicación entre la clase obrera. La tesis principal es que los sectores que conforman esta clase tienen lógicas propias de funcionamiento que actúan como filtro frente a las influencias que puedan ejercer los medios.
- Raymonde Williams y su libro *Culture and Society* (1958) [edición en español: *Cultura y sociedad* (1958). Buenos Aires: Nueva Visión, 2001], a partir del cual plantea una genealogía del concepto de cultura en la sociedad industrial.
- Edward P. Thomson, cuyo libro más conocido es *The making of the English Working Class* (1963) [edición en español: *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1989). Barcelona: Crítica], tomo que constituye un estudio

de las prácticas de las clases populares y la conformación histórica de este grupo social.

- Stuart Hall, autor de *The Popular Arts* (1964) (Pantheon Books, 1965), dedicado sobre todo al jazz. A diferencia del resto de los autores mencionados, escribió una gran cantidad de artículos centrados en la cultura cotidiana popular, la fotografía de prensa, el movimiento punk y la reflexión teórica en torno a la herencia del marxismo.

Los autores mencionados provenían de una tradición de renovación marxista que centró su atención en un debate con importantes repercusiones hasta la actualidad: la conflictiva y compleja relación entre la cultura popular y la cultura dominante. Se trata de un tema abordado desde diversas perspectivas y que en el marco de los enfoques posmodernos se interpretó como la necesidad de derribar las barreras entre lo alto y lo bajo.

Alta cultura y baja cultura

Uno de los análisis más interesantes en torno al debate entre la alta y la baja cultura fue el desarrollado por los sociólogos franceses Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y Claude Grignon. El primero postuló que lo que se denomina arte en Occidente se relaciona con la producción, distribución y consumo de las clases dominantes y que no existen espacios “artísticos” exclusivos de lo popular. La cultura popular está relacionada con lo práctico y alejada de la distancia estética necesaria para apreciar una obra de arte, cargada de códigos de valoración de la alta cultura. [Pierre Bourdieu (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006]. Muchas veces las teorías de Bourdieu han sido mal interpretadas. Lejos de postular que las clases populares no tienen cultura, el autor concibe que lo artístico se puede transformar en una herramienta de dominación a partir de la cual se ejerza una violencia simbólica, resultado de una jerarquía de lo cultural que vive la sensibilidad artística como algo dado por naturaleza. Quien no posee esos códigos de apreciación estética es percibido como no culto o, lo que es lo mismo, inculto. En un libro ya clásico titulado *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura* (1989) (Buenos Aires: Nueva Visión, 1991), Passeron y Grignon defienden que lo popular puede gestionar un ámbito de producción cultural específico que escape de los efectos de la dominación, lo que generaría una cultura que en ocasiones puede gestarse sin contacto con la alta cultura.

Estos estudios afrontan el análisis de un tipo de consumo medio que nunca se había tratado de manera específica dentro del mundo intelectual. Los estudios visuales consideran los estudios culturales como sus antecesores más directos por el interés común en manifestaciones culturales no canónicas, como por ejemplo el cine, la lectura de *best-sellers*, la televisión, los espectáculos deportivos, la música popular, etc. La diferencia fundamental entre ambos espacios de conocimiento es que los primeros estudios culturales trabajaron con particularidades de clase y analizaron las prácticas culturales en general, mientras que, en cambio, los estudios visuales enfocaron su reivindicación de análisis cultural hacia el género, la etnia y la edad, y se centraron en la visualidad. El interés por lo visual responde a que se insertaron en un espacio de intersección entre la herencia de la historia del arte, las teorías postestructuralistas y posmodernas y los estudios culturales. La visualidad fue el referente de su autonomía académica.

MoMA 1990

Respecto a la relación entre lo culto, representado por el arte moderno, y lo popular, fue muy importante la exposición organizada en el MoMA en 1990:

http://www.moma.org/docs/press_archives/6778/releases/MOMA_1990_0029_31.pdf?2010

2. Autores, publicaciones y conceptos fundamentales

En este apartado trabajaremos algunos de los autores que más éxito han tenido dentro del terreno de los estudios visuales. El análisis de estos autores nos permitirá reconstruir la historia del campo de estudio, distinguir los conceptos y las metodologías más importantes y observar cómo se aplican al estudio del pasado y de la cultura contemporánea.

2.1. James Elkins: reconstrucción del campo de la historia del arte y los estudios visuales

James Elkins elabora una reconstrucción del campo de la enseñanza del arte y la visualidad en el ámbito universitario, así como el análisis de la metodología utilizada en los principales libros sobre historia del arte. Esta revisión es importante porque se centra en las prácticas reales de los agentes que ocupan el mercado académico a partir de un análisis crítico del estado de la cuestión de la especialidad.

Elkins considera que, a pesar de que los estudios culturales se conciben como el verdadero origen de los estudios visuales, las primeras relaciones efectivas las realizaron con la historia del arte, con historiadores como Michel Baxandall o Svetlana Alpers, y con la filosofía, con autores como Roland Barthes o Jacques Derrida. Según Elkins, el enfoque, la ideología y el análisis marxista propios de los estudios culturales no se encuentran presentes en los estudios visuales.

El autor analiza la génesis de los estudios visuales precisando que en un principio se denominaban cultura visual y que por ese motivo muchos autores y muchos departamentos utilizan ambos términos indistintamente. Los primeros libros con el título *Visual Culture* surgen a mediados de la década de los noventa del siglo XX.

Lecturas recomendadas

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 / Nueva York: Routledge.

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

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

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

En 1996, la Revista *October* realiza un cuestionario sobre cultura visual que analizaremos más adelante. Las preguntas iban dirigidas a diversos intelectuales relacionados con el estudio del hecho histórico artístico. Dicho cuestiona-

James Elkins



James Elkins nació en 1954. Es historiador y crítico de arte. Se graduó en la Universidad de Cornell en 1977 y se doctoró en la Universidad de Chicago en 1989. Es académico de Historia del Arte, Teoría y Crítica en la escuela del Instituto de Arte de Chicago. También coordina el Instituto de Teoría, una escuela de verano sobre historia del arte contemporáneo en el mismo Instituto de Arte de Chicago.

rio marca un antes y un después en este campo. Muchos de los historiadores que estaban proponiendo nuevas formas de estudio del arte se posicionaron en contra, mientras que otros realizaron una declaración de principios dando apoyo efectivo al campo que se estaba gestando.

En 1998, la Universidad de California inaugura un programa en Estudios Visuales. Según cuenta Elkins, los miembros del comité deciden desechar el término *cultura visual* debido a todas las connotaciones negativas que había adquirido a partir del cuestionario de *October*. Los primeros departamentos en adoptar este tipo de programas fueron los especializados en cine y en media y, poco a poco, comenzaron a admitirse en departamentos de historia del arte, filosofía y literatura. Se desarrollaron en Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá, países en los que la presencia de los estudios visuales tuvo una mayor aceptación. En la actualidad, la tendencia sigue siendo la misma.

Para definir los estudios visuales o cultura visual, Elkins cita a George Roeder: se trata de “lo que es visto”, que siempre “depende de qué hay que ver y cómo lo miramos” (pág. 4). El “qué hay que ver” es la época o lugar en el que se inscribe aquello que se mira. El “cómo lo miramos” es la manera en que el espectador puede mirar lo que mira por la situación histórico-cultural en la que se encuentra. De esta manera, “la cultura visual es en general el estudio de la producción y la recepción de lo visual” (pág. 32). La definición revela que la preocupación principal de Elkins es cómo estudiar un objeto tan amplio. En torno a su preocupación, trabajaremos dos conceptos muy importantes en la especialidad y que el autor pone en entredicho: lo **multidisciplinar** y lo **multicultural**.

Uno de los principales supuestos de los estudios visuales es que para estudiar aquello “que es visto” hacen falta distintas disciplinas. No es suficiente con los métodos de la historia, sino que es necesario acudir a espacios de conocimiento que puedan profundizar en el mirar y el ser visto y en la cantidad de objetos de la cultura que se miran en las distintas épocas. Se trata de trascender los métodos de la historia del arte: la ubicación cronológica y el análisis estilístico de las obras legitimadas por la alta cultura (pintura, escultura y arquitectura). De esta manera, la filosofía –con un marcado énfasis en las teorías deconstructivas–, las ciencias sociales –en particular la antropología–, las ciencias naturales –en especial la óptica–, el psicoanálisis –sobre todo las teorías del sujeto de Lacan–, las ciencias políticas –centradas en el poscolonialismo–, la lingüística –con énfasis en la semiótica–, etc. son susceptibles de ser utilizadas y combinadas para profundizar en la comprensión del objeto de estudio.

En el libro *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Elkins confecciona un listado de todas las disciplinas de las que se valen los estudios visuales o que utilizan como enfoque analítico. Debido a que la gran mayoría de los autores de este espacio de conocimiento suele elaborar una lista disciplinar, es oportuno presentar la de Elkins, quien, debido a su extensión y diversidad, se pregunta si una empresa tal es posible: historia, historia del arte, crítica de arte, *art prac-*

Lectura recomendada

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

tice, art education, feminismo y woman studies, teoría queer, economía política, estudios poscoloniales, performance studies, publicidad, sociología del arte, antropología, antropología visual, cine y medios, arqueología, comunicación visual, diseño gráfico y un largo y significativo etcétera que varía según cada autor.

Según Elkins, la defensa multidisciplinar trae como consecuencia la dificultad que muchos departamentos tienen a la hora de ubicar una supuesta disciplina que se fundamenta en la utilización de distintas disciplinas e, incluso, en ocasiones, en la reivindicación de no ser una disciplina al no utilizar un método concreto de análisis de la visualidad. Dentro de la cuestión disciplinar, el autor también analiza la difícil y conflictiva relación entre la historia del arte y los estudios visuales. La principal acusación de Elkins, presente en la mayoría de los autores de este campo, es la resistencia que los departamentos de historia del arte oponen a la enseñanza de objetos de estudio como el cine, el vídeo, la televisión y todo aquello que no sea pintura, escultura y arquitectura. Por otro lado, reconoce que el enfrentamiento entre los campos no es de contenido o método, sino una cuestión de disputa por los espacios laborales, es decir, por el control de los lugares disponibles en el mundo académico para enseñar arte, visualidad, cultura o la manera en que se denomine el objeto de estudio que defiende cada sector.

La reflexión sobre la posibilidad de lo multidisciplinar y el enfrentamiento dentro del terreno de estudio del arte o lo visual nos permiten analizar otras de las cuestiones tratadas por el autor: los **temas de estudio**. Normalmente, los temas de los estudios visuales suelen ser la cultura de los media (televisión e Internet), el cine, la fotografía y la publicidad, es decir, aquellas manifestaciones de la cultura actual que la historia del arte no suele estudiar y que Elkins denomina “cultura contemporánea popular” del último medio siglo. El estudio de la producción artística del pasado y de los lenguajes tradicionales no es tan usual, solo algunos renombrados autores de los estudios visuales, como Keith Moxey, llevan a cabo esta empresa. Si pensamos en la declaración de Elkins en la que afirma que “somos lo que estudiamos”, podemos concluir que los estudios visuales son un acercamiento al estudio de las manifestaciones culturales del presente que normalmente no estudia la historia del arte.

Otra de las aportaciones importantes del autor es la reflexión que hace en torno a los libros que se escriben sobre historia del arte. En su obra *Stories of Art* (2002, Londres / Nueva York, Routledge), Elkins reconstruye los enfoques metodológicos de las historias del arte. El término que nos parece más adecuado para explicar los distintos métodos que trabaja es el de *multiculturalidad*.

La **multiculturalidad** en este contexto remite a la posibilidad de estudio de todas las manifestaciones culturales de todos los tiempos y espacios geográficos y sociales. Los estudios culturales británicos (Hoggarth, Williams, Hall, etc.) habían centrado sus análisis en el consumo cultural de la clase media y la clase popular, es decir, las particularidades culturales de cada grupo venían dadas por su clase social. En cambio, los estudios visuales, herederos de la historia del arte, defendieron prestar atención a otras culturas no occidentales y –participando de los estudios poscoloniales, feministas y de gays y lesbianas– a culturas organizadas en torno a identidades denominadas “débiles”, relacionadas con la etnia, el género, las tendencias sexuales, la ideología micropolítica y la pertenencia subcultural.

En las distintas historias del arte que analiza Elkins en su libro, vemos que lo multicultural se presenta como un imposible: cada autor relata la historia del arte de la cultura a la que pertenece. El autor propone que el lector realice un ejercicio que denomina “historias intuitivas”: cada uno puede realizar su propio mapa de la historia del arte, para ser consciente de que el pasado es distinto para cada persona y de que no hay que dejarse influir por lo que se aprende en los libros, que siempre es subjetivo, relativo y parcial. Con este ejercicio, el autor pretende que el lector llegue a la conclusión de que, si no puede escapar de su propia subjetividad e historia, es conveniente que realice una narración subjetiva y personal.

Elkins analiza numerosas historias del arte para demostrar su tesis principal: las historias antiguas, comenzando por Vasari, y las historias actuales, sobre todo los clásicos de Ernst Gombrich, Helen Gardner y las del arte moderno, centradas en los ismos del siglo xx. Todas ellas intentan incluir otras culturas, pero siempre lo hacen de una manera marginal. La explicación es la siguiente: la historia del arte como empresa en sí es esencialmente occidental. Como ejemplo, analiza distintos libros de historia del arte de autores no occidentales, y llega a la conclusión de que el pensamiento no occidental es en esencia diferente, al igual que lo es la manera en que se relata la narración.

También analiza las que denomina “historias perfectas”, intentando incluir las reivindicaciones de diversos autores que quieren hacer nuevas y mejores historias del arte: considerar el arte no occidental, el género, nuevas teorías, nuevos temas... Concluye que:

“las nuevas historias son nuevas solo porque tratan objetos nuevos [...] Me pregunto si las nuevas historias nos pueden ayudar a liberarnos de las ideas que existen desde Vasari. Sospecho, por el contrario, que la verdadera Historia del Arte pertenece a Occidente desde el Renacimiento, por lo tanto, toda historia del arte no occidental y toda historia sobre un nuevo tema se transforma en una versión, una adaptación de la historia del arte y sus competidores”.

(*Stories of Art*, pág. 150)

2.2. W. J. T. Mitchell y la teoría de la imagen

De todos los autores que componen el panteón de los estudios visuales, W. J. T. Mitchell fue el encargado de plantear una teoría compleja sobre la imagen. Su teoría se sustenta en la utilización de una gran cantidad de ejemplos de los más variados medios y soportes artísticos (pintura, escultura, literatura, cine, televisión, revistas, noticias), artistas (Poussin, Blake, Magritte, Shelley, Stevenson, Morris, Riis, Evans, Spike Lee, Oliver Stone) y teorías (Lessing, Genette, Burke, Wittgenstein, Foucault, Deleuze, Derrida, Gombrich, Panofsky, Fried, Goodman). En un alarde de erudición asombroso, Mitchell analiza qué son las imágenes, cómo operan y cuál es su relación con el lenguaje.

Mitchell considera que los estudios centrados en la imagen deberían ser aprovechados por la historia del arte. Si los objetos de estudio centrales de esta disciplina son determinadas representaciones visuales, es una oportunidad y un desafío dejar de interpretar las obras de arte con el discurso y comprender el poder de la imagen en sí. Para ello, es imprescindible trascender el estudio de las obras maestras occidentales y mirar más allá. Algunos de los conceptos más importantes que el autor plantea, y que condensa en su reconocido libro *Teoría de la imagen*, de 1994 (Madrid, Akal, 2009), son el giro pictorial, la metaimagen y la imagen texto.

Según Richard Rorty, la filosofía antigua y medieval se interesaba por las cosas y la de los siglos XVII a XIX, por las ideas. En la última etapa de la historia, se produce un **giro lingüístico**, ya que el tema de interés pasa a ser la palabra y las reflexiones sobre lo cultural giran en torno a la lingüística, la retórica y la semiótica. Mitchell defiende que en el momento actual se produce un **giro pictorial** con la imagen ocupando un lugar central en los debates de las ciencias humanas, como había sucedido con el lenguaje en la etapa anterior. No obstante, es muy interesante que una de las principales tesis del autor es que no vivimos en un mundo de imágenes, sino que el giro está marcado por la reorientación del pensamiento moderno hacia paradigmas visuales, es decir, un interés intelectual que no se corresponde estrictamente con un imperio de lo visual en todos los terrenos de la vida del hombre.

Uno de los motivos que Mitchell encuentra para explicar por qué es especial esta creencia en el poder de las imágenes, algo que, observa, ha estado siempre presente a lo largo de la historia (iconoclasia, fetichismo, idolatría...), es que:

“la fantasía de un giro pictorial, de una cultura totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global”.

(*Teoría de la imagen*, págs. 22-23)

W. J. T. Mitchell



W. J. T. Mitchell nació en 1942. Es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Chicago y editor de la revista interdisciplinaria *Critical Inquiry*, revista cuatrimestral dedicada a teoría crítica en artes y ciencias humanas. Es académico y teórico de medios, arte visual y literatura. Sus trabajos más conocidos giran en torno a las relaciones entre representaciones visuales y verbales en el contexto de temas sociales y políticos. Ha recibido muchos premios, entre ellos el Guggenheim y el Morey en Historia del Arte. En el 2003, recibió el reconocimiento por excelencia en la enseñanza de graduados en la Universidad de Chicago.

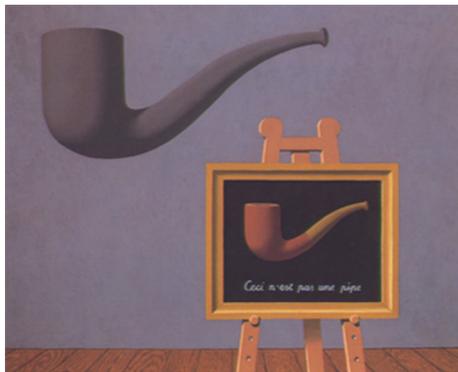
A pesar de esta “fantasía”, Mitchell propone que se considere la realidad mixta de los medios, compuestos por una realidad tanto visual como textual. Si en un historiador del arte como Panofsky, “el ícono queda totalmente absorbido por el logos” (pág. 33), y si los pensadores posmodernos postulan el cliché de que el lenguaje queda absorbido por la imagen, Mitchell propone una “iconología crítica” en la que ambos postulados queden integrados.

Es evidente para el autor, igual que para nosotros, que si el cometido principal es analizar la imagen en sí sin imponerle un discurso y sin olvidar su carácter mixto, es decir, también textual, una teoría de la imagen conducirá indefectiblemente a cargar de palabras lo visual. Pero Mitchell propone no elaborar una teoría, sino “dar imagen a la teoría” (pág. 17). Una de las figuras que sirven para materializar este propósito es la **metaimagen**, es decir, aquellas imágenes que hablan sobre las imágenes, que con imágenes teorizan sobre ellas mismas. Normalmente, el discurso es el que rige la teoría, mientras que las imágenes siempre cumplen el rol pasivo de ilustrar algo ya dicho por el lenguaje. Así como hay metalenguaje, hay metaimágenes que teorizan o se representan a sí mismas y en las que se encuentra una evidente relación entre lo visual y lo textual.

Lenguaje y pintura

El autor propone distintos ejemplos, como la famosa pipa de Magritte. La relación entre el lenguaje y la pintura es infinita, afirma Mitchell usando las tesis de Foucault. Pero no es que existan interminables interpretaciones, sino que dos lecturas son suficientes: la que va de la imagen al texto y viceversa, hasta el infinito.

Les deux mystères (1966), de R. Magritte. Los Angeles County Museum of Art.



Uno de los conceptos más interesantes del autor es el de **imagentexto**, porque resume una de sus hipótesis principales: todos los medios son mixtos.

“Que las imágenes, los cuadros, el espacio y la visualidad solo puedan aparecer de forma figurativa en un discurso verbal –afirma Mitchell– no quiere decir que no aparezcan, ni que el lector/oyente no «vea» nada. Que el discurso verbal solo se pueda evocar de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación sea impotente, que el espectador no «escuche» ni «lea» nada en la imagen”.

(*Teoría de la imagen*, pág. 89)

Lectura recomendada

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

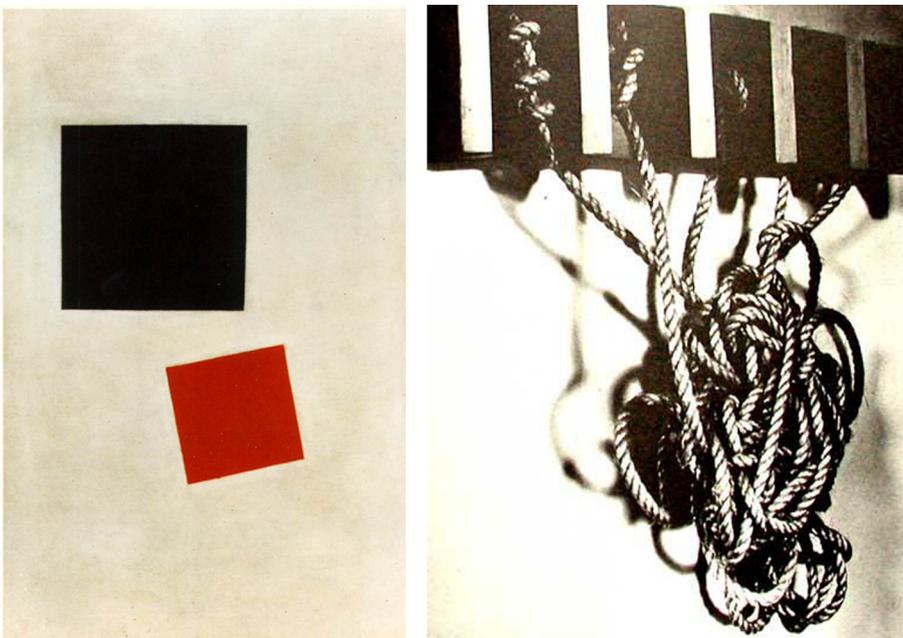
Pero además, las imágenes y los textos tienen un poder homólogo que siempre dependerá del contexto de comunicación. Veamos cómo lo explica el autor:

“Desde el punto de vista *semántico*, desde el punto de vista de referenciar, expresar intenciones y producir efectos en el espectador/oyente, no existe ninguna diferencia esencial entre los textos y las imágenes [...] El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados «actos de habla» no son específicos de un medio en particular. Puedo prometer o amenazar con un signo visual de forma tan elocuente como lo haría con una elocución”.

(*Teoría de la imagen*, pág. 144)

Según Mitchell, la sutura entre la imagen y el texto, o el encuentro con su “otro” semiótico, se produce siempre en una institución: la de la pintura (sobre todo la abstracta), la de la escultura y la de la fotografía. La pintura abstracta, característica del arte moderno, parece negar la narración al no hacer referencia a la realidad. Sin embargo, este tipo de expresión necesita la teoría para ser explicada, como sucede con los cuadrados de Malevitch, cuyo significado precisa ser aprehendido mediante el lenguaje teórico. La sutura que se produce en la escultura, sobre todo la minimalista, que es la que trabaja el autor en la figura de Robert Morris, cobra mucho interés porque la relación entre la imagen y el texto se transforma en la relación entre imagen y objeto. Respecto a la fotografía, Mitchell trabaja con el formato de ensayo fotográfico, que, al preocuparse tanto por los temas que trata (guerra, vida de las personas, etc.), es idóneo para reflexionar sobre la relación entre imagen y discurso.

a) *Cuadrado rojo y cuadrado negro* (1915), de Kasimir Malevitch. MoMA, Nueva York. b) *Sin título* (“Knots”) (1963), de Robert Morris.



En definitiva, el autor elabora una teoría visual y textual de lo que la imagen puede significar en nuestros días. A partir de la utilización de numerosos ejemplos, intenta no encerrar el análisis con palabras, sino evidenciar por medio

de su propia práctica escrita una hipótesis fundamental: no vivimos bajo el absoluto control de la imagen porque todo medio es un medio mixto, incluido el de la teoría.

2.3. Keith Moxey y los estudios visuales aplicados al arte del pasado: la conciencia del sujeto analítico

Keith Moxey es uno de los representantes más reconocidos de los estudios visuales. A finales de la década de los ochenta 1980, junto con Michael Ann Holley y Norman Bryson, organizó seminarios dedicados a discutir el impacto de la teoría y el pensamiento postestructuralista en la historia del arte tradicional. En estos encuentros participaron diversos historiadores del arte relacionados con la renovación de la disciplina, como Thomas Crow, Griselda Pollock o Mieke Bal, y se publicaron dos estudios muy importantes: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, en 1991 (Cambridge, Polity Press) y *Visual Culture: Images and Interpretations*, en 1994 (*op. cit.*), considerados uno de los puntos de partida de la especialidad. El supuesto que comienza a definirse en estos primeros encuentros y publicaciones es que para hacer una historia de las imágenes en general, y no de lo comúnmente considerado arte en particular, había que poner el foco en los aspectos culturales en lugar de en las características estéticas. Para estos autores, lo estético no podía ser un criterio para definir lo artístico ni el valor de ninguna imagen, porque siempre se construye en unas condiciones culturales determinadas que varían con el tiempo y el lugar.

Seminarios pioneros de los estudios visuales

- “Theory and Interpretation in Visual Arts” (julio-agosto de 1989). University of Rochester. La Universidad de Rochester fue una de las primeras en ofrecer estudios 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 las ideas que Keith Moxey plantea con mayor claridad es la conciencia que el investigador debe tener de los métodos de análisis que utiliza, debido a que siempre se interpreta desde un lugar histórico y geográfico. En este sentido, el autor considera que, para explicitar la posición del investigador, hay que utilizar distintos enfoques, disciplinas e ideologías, como por ejemplo los acercamientos desde el feminismo, los estudios homosexuales y la teoría *queer*, el pensamiento poscolonialista y, en particular, el llamado por el autor postestructuralismo francés, entre los que se encuentran la filosofía del lenguaje de Derrida, la teoría del poder de Foucault y la formación de la identidad de Lacan.

“La alteridad de las voces yuxtapuestas –afirma Moxey– atraerá la atención inevitable hacia los programas culturales que informan cada empresa. Cada forma de argumentación, más que ocultar, pondrá en primer plano sus filiaciones políticas”.

“Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales” (diciembre 2003). En: *Estudios visuales* (núm. 1, pág. 134).

Keith Moxey



Keith Moxey es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Columbia de la ciudad de Nueva York. Es autor de libros sobre historiografía y filosofía de la historia del arte, así como sobre pintura e impresiones en la Europa del norte del siglo XVI.

Poscolonialismo y teoría *queer*

En el mundo académico, el término *poscolonialismo* hace referencia a las teorías desarrolladas en los años ochenta que analizan los efectos del colonialismo sobre los países dominados desde una perspectiva económica y política, pero también en cuanto a la producción cultural e intelectual. Estas ideas tuvieron una gran repercusión en el mundo académico americano y se relacionaron con la ideología de la posmodernidad.

E. Said (1978). *Orientalism*. Vintage Books. Se trata de una crítica de los tópicos que Occidente tiene sobre Oriente. Edición en español: Edward Said (2004). *Orientalismo*. Anagrama.

La teoría *queer* consiste en un conjunto de aportaciones que rechazan las designaciones de género o de inclinación sexual como masculino, femenino, homosexual, transexual, etc. Consideran que se trata de categorías no dadas por naturaleza sino construidas socialmente. Defienden que la opción sexual es un derecho humano y no una categoría social.

J. Butler (1990). *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. Londres: Routledge. Texto iniciático de la teoría *queer*, analiza la naturaleza imitativa del género. Edición en español: Judith Butler (2001). *El Género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Como vimos, otros autores como Elkins y Mitchell plantean un razonamiento similar. La particularidad de Moxey es que se trata de uno de los teóricos de la especialidad que aplica la conciencia metodológica del historiador al estudio del arte del pasado. Para ello, Moxey analiza la manera en que los discursos organizaron y organizan los valores estéticos. Considera que su postura analítica también posibilita modificar los criterios tradicionales de valoración de las obras con el objetivo de ampliar los objetos de estudio a todos aquellos que normalmente no fueron considerados por los discursos analizados:

“Concebir el valor estético como una práctica discursiva también nos permite apreciar la manera de cambiar en el curso del tiempo la naturaleza de dicha práctica”.

(*Estudios visuales*, pág. 132)

Según Moxey, el historiador del arte limita la interpretación a una cuestión estilística, iconográfica e historicosocial. Las obras de arte quedan así “enterradas bajo el peso de las pruebas para entenderlas” (pág. 7). En su lugar, hay que comprender cómo vemos y analizamos esas imágenes hoy, siendo conscientes de las teorías que utilizamos y de que leemos con la lógica de la actualidad. En el libro *Teoría, práctica y persuasión*, Moxey desarrolla sus propuestas aplicadas a distintos objetos y teorías del pasado. A continuación veremos cómo analiza un artista, una obra de arte y dos discursos en torno al hecho histórico artístico.

En “Mirando a través de”, presenta el caso de Martin Schongauer, un grabador y pintor alemán de la Baja Edad Media. El artista sirve como ejemplo para exponer que la obsesión por la vida y la obra del creador producen una distorsión en las interpretaciones: se indaga en su vida para encontrar el significado de la obra y se considera la cultura que lo rodea para buscar su especial interpretación de esta. Según Moxey, el método mencionado es resultado del exceso de aprecio del sujeto, del artista en sí. Propone prestar atención a las teorías de Lacan: cuando adquiere el lenguaje, el sujeto se divide en dos, entre el sentido que tiene de sí mismo y el sentido que posee en el entramado simbólico

Lectura recomendada

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

de la cultura a la que pertenece. Moxey quiere destacar que el sujeto es una representación en sí y que él mismo no tiene el sentido total de su obra. De esta manera, la intención que el artista tiene al elaborar su obra no agota ni el sentido ni el valor de esta.

En lugar de observar la vida y la intención del artista, Moxey propone prestar atención a la función social de la obra. Para ello, analiza la pintura *La Virgen del Rosal* de un retablo de una iglesia dominicana en Colmar, Francia. A partir de diversos archivos trabajados por distintos historiadores del arte, el autor propone que el cuadro influyó en la conformación y la ideología de la Cofradía del Rosario. De esta manera, defiende que el artista no es autónomo, que la cultura no siempre determina la obra (sino que puede ser a la inversa) y que observar la función social de la obra permite pasar de la importancia del autor a la importancia del receptor. Este último recibe la obra y produce significado en la cultura a la que pertenece. Así, el receptor queda en posición de generar significado a partir de la recepción de la obra. Este significado pasaría a formar parte de la cultura de la cual participa el espectador, que puede coincidir o no con la ejecución de dicha obra en términos de época.

La Virgen del Rosal (1473), de Martin Schongauer. Iglesia de los Dominicos, Colmar, Francia.



Respecto a esta última cuestión, Moxey interpreta la famosa obra *El jardín de las delicias* de El Bosco. Plantea una interpretación evidenciando su postura como historiador del siglo XX: la manera en que él mismo proyecta la teoría de la vanguardia, es decir, la necesidad que puede tener un artista de ser original, creativo, libre y de ostentar el poder de plasmar temas que normalmente no son considerados como dignos de representación por la cultura a la que pertenece. Más allá de las verdaderas intenciones de El Bosco, Moxey cree que des-

velando su propia postura como investigador promoverá la reflexión y evitará caer en el desarrollo de una categoría de interpretación cerrada como opción analítica.

No obstante, Moxey no solo adopta una actitud interpretativa de El Bosco desde el presente, sino que también intenta reconstruir parte de la cultura humanista de los Países Bajos de la segunda mitad del siglo xv. Para ello, utiliza literatura artística, ejemplos de representaciones abstractas de la época en arquitecturas, objetos decorativos y mobiliario (influencia de la valoración de los grutescos romanos) y, sobre todo, iluminaciones de los manuscritos (representaciones naturalistas y minuciosas que burlan el orden establecido y alteran la lógica de lo dominante). Dicha reconstrucción le permite afirmar que *El jardín de las delicias*, lejos de ser un símbolo de diversos valores esotéricos, como normalmente se afirma, es un “alegato de la libertad artística del artista humanista” (pág. 60). No se trata de una lectura de la obra como símbolo de otra cosa, sino de la obra como un signo que se puede leer, aunque nunca del todo, debido a la característica que define, según él, toda producción artística: la opacidad.

El jardín de las delicias (1480-1505), de El Bosco. Museo del Prado, Madrid.



El autor también analiza dos teorías contrapuestas sobre la génesis del Renacimiento en los países del norte europeo. Su discurso pretende evidenciar un ejemplo de falta de “confesión” de los métodos y las interpretaciones utilizados. Se trata del análisis que efectúa Erwin Panofsky en *Vida y arte de Alberto Durer* (1943) (Madrid, Alianza, 2005) comparado con las teorías del romanticismo alemán de finales de siglo xviii de Friedrich Schlegel y Wilhelm Heinrich Wackenroder. Mientras que los autores románticos defienden abiertamente la existencia de una cultura propia (resultado, entre otras cuestiones, de un nacionalismo que pretende librarse del dominio político y cultural de Francia y de Italia), Panofsky adopta una posición distanciada destinada a un análisis objetivo. Moxey considera que cuando Panofsky argumenta que los Países Bajos heredaron la perspectiva del Renacimiento, además de estar defendiendo

Lectura recomendada

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

la existencia de un canon universal, oculta una operación de legitimación evidente: el contagio de los excelsos valores del Renacimiento italiano a la región septentrional.

Al posicionarse, los románticos exponían de forma frontal la postura subjetiva del analista y una concepción de la historia con una función cultural concreta. En el extremo opuesto, la tendencia a la objetividad de Panofsky no permite que la narración tenga un lugar en una retórica general. La historia se convierte así en un fin en sí misma, sin ninguna función histórico-social, un tipo de actitud analítica que Moxey propone evitar en nuestro horizonte metodológico actual.

2.4. Nicholas Mirzoeff y José Luis Brea: los estudios visuales y la cultura contemporánea

La mayoría de las investigaciones llevadas a cabo en el terreno de los estudios visuales se centran en las formas contemporáneas de la cultura: los medios de comunicación (Internet, televisión, cine, fotografía, etc.) y arte contemporáneo. Ya vimos cómo Elkins advertía sobre esta realidad: muchas veces las nuevas formas de análisis del hecho histórico-artístico solo son nuevas porque los objetos de estudios son inéditos para lo que usualmente se considera como artístico. Dos de los autores que más han trabajado sobre este terreno son Nicholas Mirzoeff, en el caso de los medios de masas, y José Luis Brea, en el terreno del arte contemporáneo y las nuevas tecnologías.

Nicholas Mirzoeff formó parte del núcleo de los primeros teóricos que perfilaron el campo de los estudios visuales. En su libro *Una introducción a la Cultura Visual (op. cit.)*, planteó la importancia de la visualidad en la vida contemporánea y la necesidad de estudiar medios de comunicación como la televisión, el cine o Internet como parte de la vida cotidiana. A diferencia de los estudios culturales británicos de los años sesenta, que buscaban la especificidad del consumo de las clases medias y populares a partir de una concepción de identificación social diferenciada, Mirzoeff plantea que los medios son parte de una nueva cultura visual contemporánea global. Asimismo, defiende que el propio soporte de las nuevas tecnologías facilita algunas funciones sociales y redentoras: lo democrático de Internet, lo colectivo del cine, lo internacional de la televisión o la función política de algunas películas, cómics, etc.

La **tecnología visual** que caracteriza la vida cotidiana contemporánea, y que se incrementa cada vez más con los avances tecnológicos, está compuesta por aparatos que permiten ser observados y que potencian la visión natural, como la televisión, el cine, la fotografía o Internet. Pero a diferencia de los análisis sobre el considerado “gran arte”, la pintura, la particularidad de los estudios de la cultura visual es que nos acercan a lo cotidiano. Podemos aventurar que Mirzoeff defiende una operación similar a la llevada a cabo por la vanguardia

Nicholas Mirzoeff



Nicholas Mirzoeff es un teórico y profesor de Cultura Visual en el Departamento de Medios, Cultura y Comunicación de la Universidad de Nueva York. Es licenciado por la Universidad de Oxford en 1980 y doctorado por la Universidad de Warwick en 1990. Trabaja en genealogía de la visualidad, y declara su interés por los siguientes temas: cultura visual, historia de la cultura, estudios sobre la discapacidad, arte contemporáneo y nuevos medios y derechos humanos. También tiene una amplia experiencia como conservador. Su último proyecto en curso es sobre la cultura visual del cambio climático, que lleva a cabo junto con la organización sin fines de lucro Las islas en primer lugar.

de principios de siglo XX: acercar el arte a la vida, desdibujar la línea que separa lo alto de lo bajo, como vimos cuando comentamos el debate entre alta cultura y cultura popular.

Teorías de la posmodernidad

Los pensadores cercanos a las teorías de la posmodernidad suelen defender que la alta y la baja cultura deben ser consideradas por igual. En esa demanda, critican la manera en que el arte moderno se alejó de la vida de las personas. No obstante, muchos autores remarcan que la mayoría de los artífices y teóricos de la modernidad también defendió que había que borrar las fronteras entre arte y vida. En el libro *Las cinco paradojas de la modernidad* (1990, págs. 79-80) (Caracas, Monte Ávila Editores, 1993), Antoine Compagnon advierte que se trata de una aparente contradicción porque, a pesar de su intención democratizadora, el arte se alejó de la vida común de las personas al plantear la utilización de códigos diferenciales y específicos. Lo mismo sucede hoy. Por más que la teoría se empeñe en querer diluir las fronteras, estas existen de manera estructural. En el caso de Mirzoeff, podemos pensar que el hecho de analizar los medios de comunicación de masas no los convierte en parte de la cultura dominante porque esta tiene sus propios espacios dentro de los medios, con su cultura y su lógica propias. No obstante, es muy interesante observar como estos pensadores anhelan cambiar la realidad de la distinción cultural a partir de la elaboración de sus teorías.

Por otro lado, Mirzoeff plantea que la importancia que adquirieron estos aparatos en la vida actual permite hablar de cultura visual específica:

“La cultura visual era considerada una distracción para salir de campos tan serios como los textos y la historia. Ahora se ha convertido en el emplazamiento de un cambio cultural e histórico”.

(Mirzoeff, pág. 58)

Si vivimos en una cultura eminentemente visual potenciada por los medios, cualquier tipo de imagen que generen debe ser considerada un objeto digno de estudio.

En su libro inaugural, el autor estudia de forma detallada el nacimiento y la importancia de la fotografía en la cultura de la imagen y el cambio que experimentó con la aparición de los ordenadores y la virtualidad. En el siglo XIX, la fotografía supuso la transformación de “la memoria humana en un archivo visual” (pág. 56) susceptible de ser aprehendido por todos: gracias a la fotografía, “el tiempo pasado se convirtió en algo asequible como producto de masas” (pág. 109). Pero además, afirma Mirzoeff, posibilitó que la experiencia misma pueda ser concebida como una imagen. Todo el potencial de la fotografía cambió con la manipulación de la imagen por ordenador, ya que perdió la función de referente incontestable de la realidad.

El desarrollo de nuevos medios como la televisión e Internet generó un cambio profundo en la manera en que la gente se relaciona con la imagen y dispuso un nuevo elemento cotidiano que cambió la percepción de las cosas: la virtualidad, definida por el autor como “una imagen o espacio que no es real pero lo parece”. Gracias a la televisión, la virtualidad se transformó en una experiencia global; gracias al ciberespacio, toda experiencia visual y virtual se comenzó a vivir de forma interactiva, dejando atrás formas de apropiación pasiva de

Lectura recomendada

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

la realidad. Además, salieron a la luz nuevas formas de identidad sexual y de género. El autor defiende que la raza o el sexo pueden ser “superfluos en el ciberespacio” y que los límites del cuerpo se pueden desdibujar.

“Esta línea divisoria entre el interior y el exterior del cuerpo –argumenta Mirzoeff– [...] se ha convertido ahora en un pliegue que nos lleva hacia la virtualidad y no hacia la realidad”.

(*Una introducción a la cultura visual*, pág. 173)

En definitiva, la importancia de la teoría en torno a lo que el autor denomina tecnología visual es que organiza un espacio muy notorio de legitimación de estos nuevos objetos de estudio dentro de un terreno que pretende ser tan relevante como el considerado “gran arte”. Cada vez proliferan más las investigaciones sobre los media y sus productos. El propio Mirzoeff publicó un libro sobre la serie de televisión *Seinfeld*. No solo analiza el formato en sí, algo que otros terrenos de estudio o disciplinas llevan a cabo desde hace ya muchas décadas, sino que reivindica que este objeto tiene la misma importancia que aquello que fue considerado gran arte con el nacimiento del mundo moderno. Y de esta reivindicación se deduce el enfrentamiento con la disciplina de la historia del arte antes mencionado.

Enlaces de interés

Libro sobre *Seinfeld* de Nicholas Mirzoeff:

<http://books.google.es/books?id=u6OFAAAAIAAJ&q=mirzoeff+seinfeld&dq=mirzoeff+seinfeld&source=bl&ots=kn2Y4L1qUP&sig=hocx3cE4Af6qbtALmxfnsb89EE&hl=es&sa=X&ei=ZGAqUNnXKoeHhQesxIHwDA&ved=0CDEQ6AEwAA>

Sitio de estudios sobre la televisión:

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

Consideramos que la práctica del arte actual se caracteriza por haber derribado las fronteras de los distintos lenguajes, por utilizar todo tipo de material, tecnología y soporte, por la multidisciplinariedad, por la provocación y por el triunfo de la idea sobre la materialidad de la obra de arte en sí. La pluralidad de factores ocasiona que el estudio del arte contemporáneo se pierda en un sinfín de teorizaciones y, sobre todo, que muchos de los escritos sobre arte actual reivindiquen la misma forma de la práctica artística: pluralidad, multidisciplinariedad, teorización, apertura en la interpretación, etc. Este tipo de análisis “plural” es propio de los estudios visuales y su máximo representante en España es José Luis Brea. Profesor de Teoría del Arte en la Universidad Carlos III de Madrid, director de diversas revistas, crítico de arte independiente, comisario de exposiciones, director de importantes instituciones de arte, etc., afirma que el autor forma parte de un mundo sobre el cual reflexiona desde dentro.

El interés que presentan los escritos de José Luis Brea está relacionado con su práctica profesional. Al formar parte del mundo del arte, no solo en los espacios de producción académica sino también en contacto con la práctica, sus escritos son un intento de fusión entre la praxis y la teoría y un análisis de las redes de producción, distribución y consumo del espacio del que forma parte. La propia estructura de sus libros revela que intenta acercar las nuevas maneras de hacer arte a las nuevas maneras de hacer historia y teoría del arte, por ejemplo, cuando en el libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (2002, Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca) expone un antiglosario o diccionario de tópicos en lugar de la explicación académica de los términos.

Los términos que utiliza en los títulos de sus libros revelan su interés principal: cómo se desarrolla la práctica del arte (prácticas artísticas, visualidad, arte contemporáneo, cultura, imagen) en lo que él considera una postera actual (posmedia, póstuma, globalizada, de capital cultural, de distribución electrónica). No obstante, Brea no lleva a cabo un análisis histórico-descriptivo de las prácticas artísticas actuales, sino que analiza la posibilidad de una nueva era de lo cultural. Sus escritos, cargados de un tono político comprometido, estudian la posibilidad de encontrar en las prácticas artísticas un espacio de comunidad y de creación de lazos como los que se desarrollan en la red. Por ello, al estudiar el *net art*, su análisis se centra en la apertura hacia formas más anónimas, colectivas y liberadoras de cultura. Es significativo que en su página web se puedan encontrar todos sus libros en formato abierto mostrando como el autor relaciona de forma constante práctica, teoría e ideología, siendo consecuente como intelectual.

Tal como dejaba entrever Mirzoeff en sus escritos, Brea expresa de manera implícita la necesidad de derribar la frontera entre el arte y la vida de las personas. Propone que las industrias culturales puedan mutar en espacios de producción de conocimiento y cohesión social o que se puedan potenciar canales directos de comunicación sin la intermediación de los poderes económicos o del Estado, tal como sucede en Internet. En sus libros, Brea historiza las nuevas prácticas artísticas en la red y deja constancia de comunidades virtuales importantes al respecto, pero su cometido principal es colarse por las fisuras de lo que él denomina el capitalismo cultural. Una vez desdibujados el poder de la familia, el Estado y la Iglesia e, incluso, las relaciones de producción centradas en la industria y la tierra, la producción cultural se transforma en la nueva constructora de subjetividad, identificación y comunicación. Brea tiene confianza en su poder redentor.

José Luis Brea



José Luis Brea (1957-2010), teórico y crítico de la cultura, de nacionalidad española. Fue profesor titular de Estética y teoría del arte contemporáneo, en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Crítico de arte y comisario independiente, colaboró con diversas revistas nacionales e internacionales. Fue director de las revistas *Estudios Visuales*, *Acción Paralela* y *salonKritik*... Dirigió también la colección Estudios Visuales de la editorial Akal.

Fue miembro de la Comisión de arte de la Fundación Telefónica y de la Comisión de Humanidades de la FECYT, para la que coordinó el "Libro Blanco de la intersección / Arte Ciencia y Tecnología en España". Fue corresponsal para España de las revistas *Artforum* y *Flash art*, y editor regional del proyecto Rhizome. Fue decano de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, director del sitio web de arte aleph-arts y de las revistas *arts.zin* y *Acción Paralela*. Dirigió el Servicio de Exposiciones del Ministerio de Cultura entre 1985 y 1988. En 1992 fue asesor de artes plásticas del Pabellón de España en la Expo'92 y dirigió las Salas del Arenal.

3. Polémica en el espacio académico

Los supuestos de los estudios visuales fueron discutidos desde distintos espacios de la producción intelectual. El enfrentamiento más importante, debido a sus repercusiones, es el que acontece desde los comienzos entre la cultura visual y la disciplina de la historia del arte. Por otro lado, muchos teóricos pertenecientes a las corrientes de renovación marxista critican la ideología de los últimos estudios culturales y los estudios visuales. La sociología del arte, por su parte, tiene muchos puntos en común con los análisis de la visualidad, pero los analizan desde una perspectiva contraria. Dedicaremos este último apartado a clarificar tales enfrentamientos.

3.1. Estudios visuales e historia del arte: el cuestionario de la revista *October*

Ya hemos visto cómo el surgimiento de los estudios visuales provocó una polémica aún candente con la disciplina de la historia del arte. Vimos que esta cuestión tiene dos vertientes: una ideológica (defensa de nuevas identidades, crítica a las grandes narrativas, apertura de análisis del consumidor, etc.) y otra profesional (disputa por los espacios académicos). El cuestionario que organizó en 1996 la revista *October* (número 77) es uno de los referentes de esta controversia. Se formuló una serie de preguntas a diversos académicos sobre la necesidad de renovación de la historia del arte y la posibilidad de que la cultura visual pudiese suplantarla a partir de una concepción interdisciplinar del campo de estudio. A rasgos generales, un grupo se posicionó a favor de la nueva concepción de la visualidad y otro grupo en contra. Lo llamativo es que algunos historiadores, aun siendo parte de los movimientos que en los años ochenta reclamaron una renovación de la disciplina, se posicionaron en contra de la disolución de la historia del arte en una historia de las imágenes en torno al concepto de visualidad.

Uno de los casos que más repercusión tuvo fue el de Thomas Crow. Sus opiniones resumieron algunas de las cuestiones que forman parte de la crítica habitual a los estudios visuales desde la historia del arte: la reducción de lo artístico a lo óptico, la pérdida de las habilidades específicas de los historiadores y la eliminación de las diferencias y jerarquías históricas que existen de forma inevitable y consustancial en los criterios de valoración de los objetos.

Para Crow, si solo se considera lo que se ve, se está cayendo en un criterio de defensa de lo artístico propio de la modernidad, basado en la sensualidad y la forma. En la práctica del arte a partir de los años sesenta, se produce una sustitución o ampliación del concepto de visualidad del objeto hacia maneras más conceptuales y discursivas de concebir el arte. De este modo:

“términos como los de *cultura visual* o *estudios visuales* ofrecen un gran campo de estudio vertical, que va desde los productos esotéricos de las tradiciones de las bellas artes a los prospectos y vídeos de terror, pero perpetúan la estrechez horizontal que acompaña al fetiche modernista de la visualidad”.

(*Estudios visuales*, pág. 92)

Por otro lado, si se estudian todos los objetos del mundo de manera indistinta, se pierden las habilidades específicas que se necesitan para comprender las obras de arte, que poseen unas particularidades históricas que necesitan entenderse como tales. En el mismo sentido, Crow advierte del peligro de eliminar diferencias y jerarquías que deben ser estudiadas:

“Una sustitución precipitada motivada por el pánico, de la historia de la imagen por la historia del arte, solo puede tener como efecto la eliminación de las diferencias y la mezcla de todos los objetos del mundo en un fango de invención occidental”.

(*Estudios visuales*, pág. 92)

Svetlana Alpers, considerada la primera en mencionar los conceptos “nuevas historias del arte” y “cultura visual”, también remarcó el peligro que conllevaba el olvido de los límites, en este caso, de las propias disciplinas:

“Las fronteras disciplinarias, así como las diferencias entre los medios artísticos, son sujeto de investigación, no de denegación”.

(*Estudios visuales*, pág. 83)

Entre aquellos que defendieron el nuevo campo de estudio con más claridad se encontraban sus fundadores: Michael Ann Holly, Keith Moxey y Martin Jay. Ann Holly argumentó que no era el objetivo de los estudios visuales reemplazar la erudición de la historia por una crítica cultural de moda, ya que sin las investigaciones de la historia no habría material con el que trabajar. Pero hacía falta que los historiadores aceptasen ir más allá del descubrimiento de los datos para ponerlos en un marco crítico. Para sacudir la disciplina, el investigador tenía que dejarse llevar por el caos y huir de las certezas:

“Aquellos de nosotros que estudiamos las representaciones visuales necesitamos urgentemente –si vamos a continuar planteándonos nuevas dudas que siguen en el aire en lugar de reproducir tácitamente el conocimiento canonizado– el desorden de los espacios en conflicto, el alboroto de lo desconocido, incluso si la lucha intelectual resultante recuerda a veces al infierno”.

(*Estudios visuales*, pág. 97)

Martin Jay defendió que todas las distinciones jerárquicas se desplomaron gracias a la cultura visual:

“ridiculizando las afirmaciones de valor que habían sustentado la cultura cuando era un término principalmente elitista”.

(*Estudios visuales*, pág. 98)

Por su parte, Keith Moxey argumentó que era necesario considerar el valor estético del arte, pero que no había que analizarlo como un valor universal:

“El concepto de los estudios visuales como el estudio de las imágenes identificadas con valor cultural debe rearticular la idea de la estética como algo concreto, específico y local más que indefinible, inefable y universal”.

(*Estudios visuales*, pág. 113)

Enlace de interés

La revista *Estudios Visuales*, dirigida por José Luis Brea y principal órgano de difusión de los estudios visuales en España, publicó el famoso cuestionario traducido al español en su número 1, con lo que se evidenció la importancia que tuvo en la definición de la especialidad. Consideramos oportuno que analicéis y comparéis con atención las diversas opiniones:

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

3.2. Fredric Jameson y la crítica marxista

Las críticas más acusadas a los estudios culturales posteriores a los años ochenta provienen de la escuela de tradición marxista. En el libro *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (1998) (Buenos Aires: Paidós, 2003), Fredric Jameson, Slavoj Žižek y Eduardo Grüner (cuyo prólogo resulta esclarecedor para comprender el estado de la cuestión de esta polémica) critican directamente los estudios que ponen el énfasis en lo cultural. Tal y como había analizado Jameson en su conocida obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (*op. cit.*), se trata de un análisis destinado a mostrar las connotaciones fuertemente ideológicas y políticas que sostienen los en un principio bienintencionados análisis de renovación posmoderna y postestructuralista de los estudios culturales. Dado que los estudios visuales tienen una estructura ideológica idéntica, consideramos este análisis relevante para la comprensión del estado de la cuestión.

Los autores consideran que el paso de la teoría crítica de la cultura de la Escuela de Frankfurt a los estudios culturales se debe a varios factores, entre ellos una adaptación a la moda del consumo americano, que desvirtuó el origen de renovación marxista de estos estudios, o una disputa por los financiamientos académicos y el resultado de una lógica cultural dispersa y fragmentada que intentó poner en crisis los relatos culturales previos en favor del sistema económico capitalista tardío.

Este culturalismo ya no toma en consideración las articulaciones histórico-sociales o político-económicas de los espacios sociales, sino que valora lo cultural por sí mismo.

La principal crítica es que esta lógica es una de las posibles y que se inscribe dentro de las posturas más radicales del último capitalismo. Pero según los autores, otro pensamiento es posible: el que sigue considerando que existen clases sociales, estados e ideologías que son la base de las desigualdades generadas por el sistema económico del mundo actual. Jameson se pregunta: “¿Cómo pueden desaparecer clases sociales enteras? ¿Cómo puede esfumarse

la clase dominante? ¿Cómo puede el poder de la dominación disolverse en microfísicas fragmentadas y atomizadas?”. En su lugar, es necesario analizar el sistema como una totalidad, integrando las luchas de clase con otras formas de resistencia.

Las identidades débiles de los pequeños espacios de resistencia (de raza, de género, de subculturas juveniles) defendidos por el culturalismo se corresponden también con un pensamiento débil, en una suerte de, según Jameson, “fetichización de los particularismos”. De esta manera, se pierden los pensamientos fuertes (entre los que se encuentra la historia del arte) y la ideología. La principal crítica es el peligro que implica forzar la emergencia de particularismos y alteridades que no se correspondan con la verdadera articulación de las distintas sociedades. Según los autores, una de las consecuencias de este proceso es que se ensancha la brecha entre producción intelectual y compromiso político. Enmascarados en un halo de reivindicación constante, provocan la disolución de la ideología en grupos identitarios dispersos. La fuerza de la reivindicación materialista a partir de la pertenencia de clase, a una nación, a una ideología política, es sustituida por una suerte de compromiso débil, como las identidades y el pensamiento de la posmodernidad.

Trasponiendo este análisis a los estudios visuales, la defensa de un momento estrictamente cultural, simbólico y semiótico-lingüístico de los estudios culturales actuales es homóloga a la reivindicación del estudio de todas las imágenes del mundo. La lógica crítica es cercana a la advertencia de Thomas Crow y Svetlana Alpers de no olvidar que los límites de valoración existen y pueden estudiarse. Desde una perspectiva ideológica, se puede plantear la necesidad de la conciencia de que la alta cultura no desapareció de la historia y es producto de unas relaciones de dominación que existen y que deben ser analizadas como tales. Además, el análisis de todo tipo de producción cultural que se relacione con la etnia, el género, la subcultura juvenil, etc. desdibuja la conciencia de una cultura de clase que es justamente la que había sido explorada por los estudios culturales de los años sesenta.

Según Jameson, la teoría angloamericana de los medios, que considera al espectador y valora la cultura popular se relaciona de manera estrecha con el aumento del consumo y de la audiencia y con la necesidad de elaborar un mapa de lo social cada vez más identificado con la topografía del consumo. Mirzoeff, por ejemplo, defiende el interés del espectador sin eufemismos al darle el nombre de consumidor:

“La Cultura Visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor más que de la del productor”.

(Introducción a la cultura visual, pág. 20)

3.3. Estudios visuales y sociología del arte: contacto y distancia

En su aspiración multidisciplinar, a menudo los estudios visuales adoptan distintos procedimientos de las ciencias sociales, en especial de la antropología cultural, pero también de la sociología. En este apartado veremos cómo, a pesar de partir de postulados similares, este tipo de estudio cultural y la sociología del arte utilizan métodos de análisis opuestos. Analizaremos algunos de los conceptos más relevantes dentro del mundo del arte y veremos de qué manera los analizan y valoran uno y otro espacio. Estos conceptos son el espectador, el productor, la obra de arte y los discursos sobre arte.

Para los estudios visuales, el **espectador** es el principal productor de sentido de la obra, como consumidor de arte y como investigador. Para Mieke Ball, por ejemplo, en la tradicional historia del arte, el artista habla, el espectador escucha y el historiador busca la intención original. En su lugar, propone que tanto el espectador como el historiador-espectador son los que completan la obra en cada ocasión. En el caso de la sociología del arte, se considera que el receptor no siempre le puede otorgar un sentido a la obra de arte porque depende de que pueda ser interpelado por sus códigos. Si bien se puede interpretar una misma obra de distintas maneras, muchas veces estos objetos ni siquiera llaman la atención del receptor. Antoine Hennion lo denomina “marcas de mediación”: cada objeto de consumo llega a un receptor cargado de una información que es equivalente a la que el receptor posee con anterioridad, fruto de sus experiencias vitales. Por otro lado, el historiador puede tomar distancia de sí mismo, tal y como afirma en su clásico estudio Norbert Elias. Una vez tomada esa distancia (a partir de diversos métodos que proponen las ciencias sociales), se puede analizar lo que el espacio histórico y social en el que se elaboró un objeto determinado le quiso y le pudo imprimir, cómo lo consumió, comprendió, valoró, etc. Es lo que hace Michel Baxandall en su libro *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, quien, paradójicamente, es mencionado por los estudios visuales como parte de su propia genealogía.

Al tomar tan en cuenta al espectador, los estudios visuales marginan, e incluso muchas veces niegan, la importancia del **productor**. Por el contrario, la sociología del arte considera que el productor o el artista son parte de un sistema. Si bien es necesario y común a ambas especialidades el poner en entredicho la universalidad de la noción de genio artístico, la sociología del arte se detiene a preguntarse por qué existe este concepto de genio. Esa pregunta le permite entender qué es el mundo del arte, cuándo se crea, qué se valora, etc.

Los estudios visuales recriminan a la historia del arte la puesta en valor de la **obra de arte** en detrimento de la consideración de las imágenes en general y de considerar el juicio estético como criterio principal y universal. La sociología del arte propone analizar por qué existe esta valoración estética y su gran capacidad de acción que tuvo a lo largo de la historia del arte, sobre todo a partir del siglo XVIII. La sociología no pretende desmontar los valores estéticos

Lecturas recomendadas

A. Hennion (1993). *La Pas-sion musicale*. París: A. M. Mé-tailié.

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

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

Lecturas recomendadas

V. Furió (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona (Colección Memoria Artium).

N. Heinich (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.

porque su consideración, la creencia en el valor formal de las obras, es una información fundamental sobre la organización de nuestros espacios sociales occidentales.

En cuanto a los **discursos sobre arte**, la diferencia en las posturas es la misma. Ambas especialidades comparten la necesidad de llevar a cabo análisis que no sean descriptivos y que no se limiten a presentar descubrimientos históricos sin dotarlos de un análisis crítico e interpretativo. No obstante, mientras los estudios visuales critican los discursos de la historia del arte, la sociología del arte los analiza como parte estructural del mundo artístico, sin los cuales sería imposible su propia existencia. Pero tal vez la diferencia más acusada entre uno y otro acercamiento analítico es de tipo metodológico. Los estudios visuales, haciéndose eco de diversas teorías que hemos comentado a lo largo de este módulo, creen que hablar sobre arte constituye un suplemento de la obra de arte y no una explicación, ya que esta última limita el potencial creativo de la obra, la ahoga en la interpretación. Para la sociología del arte, se pueden reconstruir las valoraciones (en la jerga especializada, se denominan sistemas axiológicos) que generan los espacios en que se producen, distribuyen y consumen los objetos artísticos.

En definitiva, mientras que los estudios visuales denuncian las valoraciones y los discursos del mundo del arte como **construcciones sociales**, la sociología del arte y muchos estudios de la historia del arte intentan dar cuenta del porqué de esta valoración. Diversos autores, como Ian Hacking en su libro *La construcción social de qué*, advierten que no solo toda acción humana responde a unas lógicas sociales que tienen una función y una razón de ser, sino que también la denuncia de constructo social oculta una voluntad de cambiar un estado de cosas por otro:

“La mayoría de la gente que usa con entusiasmo la idea de construcción social –apunta Hacking– quiere criticar, cambiar o destruir algún x que les disgusta dentro del orden de cosas establecido”.

(*La construcción social de qué*, págs. 26-27)

En este caso, la “x” de Hacking sería el espacio académico que ocupa la historia del arte, espacio que sería suplantado por una nueva manera de analizar las imágenes protagonizada por la cultura visual.

Lectura recomendada

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

Bibliografía

Estudios visuales

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

Grupo de ensayos resultado de los primeros seminarios de la disciplina, dedicados a discutir el impacto de la teoría y el pensamiento postestructuralista en la historia del arte tradicional.

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

Análisis de la institución arte, los nuevos medios electrónicos y la posibilidad del papel rector y comunitario del arte en la actualidad.

Brea, J. L. (dir.) (diciembre 2003). *Estudios visuales* (núm. 1).

Revista española de la especialidad, su primer número contiene importantes ensayos y el cuestionario de la revista October.

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

Grupo de ensayos que analizan el papel de lo visual en la sociedad contemporánea y la realidad de los estudios visuales.

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

Las imágenes no son forma pura, sino que están saturadas de información productora de significado. Un bodegón, con su aparente falta de narrativa, posee tanto significado como un cuadro de historia: la ausencia de figura humana tiene el poder de transfigurar lo común, de potenciar la espiritualidad por medio de los sentidos.

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

Análisis de los distintos tipos de historias del arte narradas y sobre la posibilidad de lo multicultural y multidisciplinar, propuestos por las nuevas tendencias en los estudios sobre arte.

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

Reconstrucción y reflexión en torno a los orígenes, el desarrollo y los temas de los estudios visuales.

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

Ensayos destinados a explorar el carácter visual de la cultura contemporánea mediante el análisis del cine, la pintura, la fotografía, la televisión, etc.

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

Teoría completa en torno a la actual relación del lenguaje visual (imagen) y el lenguaje textual (texto).

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

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londres / Nueva 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.

Conjunto de estudios sobre el arte del pasado que propone la utilización de distintas teorías para el estudio del hecho histórico artístico y remarca la necesidad de evidenciar la posición histórica e ideológica del investigador.

Historia del arte

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

La historia del arte debe considerar la realidad presente del historiador, lo que la obra significa para el que la interpreta. Pone en primer plano la figura del espectador, aunque defiende que nunca se puede actualizar todo el potencial semántico y el significado de la obra.

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

Reconstrucción de las condiciones de producción y recepción de la pintura en el Renacimiento a partir de los contratos, los sermones de la Iglesia y el tipo de vida de la época.

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

A partir de conceptos como la novedad, el futuro, la teoría y la posmodernidad, el autor analiza una modernidad que considera ambivalente y paradójica.

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

El Pop Art fue un movimiento rico en propuestas e inspirado en la estética visual del consumo masivo. No obstante, no provocó la eliminación de los límites entre la alta y la baja cultura.

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

Análisis de las distintas maneras en que se percibe la figura del artista a lo largo de la historia.

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

La disciplina de la historia del arte nace al amparo de los nacionalismos del siglo XX y de la conceptualización y organización de la autonomía del arte.

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

Las mujeres no han sido consideradas como grandes artistas, ni en la práctica real ni a los ojos de los especialistas, pero no por una cuestión de discriminación, que se subsanaría con la inclusión de las mujeres en las instituciones masculinas, sino porque las propias sociedades burguesas liberales se estructuran basándose en las desigualdades. Solo un intento de análisis y modificación de esas estructuras podría aportar elementos para el cambio.

Estudios culturales

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

Dedicado a la cultura generada en los espacios populares, sobre todo 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.

El autor es considerado el fundador de los estudios culturales. Analiza la cultura difundida por los medios de comunicación entre la clase obrera. Considera que los sectores que conforman esta clase tienen lógicas propias de funcionamiento que actúan como filtro frente a las influencias que puedan ejercer los medios.

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

Estudio de las prácticas de las clases populares y de la conformación histórica de este grupo social.

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

Genealogía del concepto de cultura en la sociedad industrial.

Postestructuralismo y posmodernidad

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

Tanto la palabra como la imagen pueden interpretarse, aunque siempre como un proceso abierto y nunca finalizado. Pero a diferencia de la palabra, la imagen activa un tercer sentido

inestable y errático y que actúa como un suplemento que el intelecto no puede aprehender en su totalidad.

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

Texto iniciático de la teoría queer, analiza la naturaleza imitativa del género.

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

La identidad está fracturada. Nunca se puede estar del todo presente. Por lo tanto, ningún texto ni ninguna imagen pueden ser ni controlados en el momento de su producción ni interpretados en su totalidad en el momento de su análisis. Cuando se habla de una pintura, lo correcto es escribir acerca de la pintura, a modo de impresiones. La escritura sobre arte es, así, un suplemento del objeto y no una explicación.

Saïd, E. (1978). *Orientalismo*. Anagrama, 2004.

Una crítica de los tópicos que Occidente tiene sobre Oriente.

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

El valor de la obra de arte reside en sus aspectos fantásticos, mágicos y rituales y no en la mimesis de la realidad. Así pues, la crítica debe considerar las características sensoriales y no intentar buscar significados precisos.

Análisis marxista

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

Reconstrucción de la genealogía y los usos de la palabra posmodernidad hasta llegar a la figura de Fredric Jameson, a quien considera el único que ha definido con corrección histórica la lógica cultural de la posmodernidad.

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

La posmodernidad es la manera de manifestarse la cultura en un momento histórico determinado: el capitalismo avanzado, en el que impera lo cultural, lo diverso y el consumo. Se trata de un análisis histórico marxista de lo posmoderno: la cultura es resultado y parte de un modelo económico imperante.

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

En dos importantes ensayos, los autores realizan una crítica directa a los estudios que ponen el énfasis en lo cultural. El prólogo de Eduardo Grüner es esclarecedor para comprender el estado de la cuestión de esta polémica.

Sociología

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

La definición de gusto se puede asociar a unas condiciones sociales concretas: los individuos tienden a que les gusten cosas similares si pertenecen a un mismo espacio social. La posición en el espacio social está conformada por la cantidad y el tipo de capitales (económico, cultural y social) que el individuo posee.

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

El autor analiza la necesidad y la manera de tomar distancia para el estudio de la realidad.

Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona (Colección Memoria Artium).

Conjunto de ensayos que analizan el tema de la reputación de los artistas a lo largo de la historia.

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

Lo popular y lo culto son dos espacios en los que la cultura se manifiesta de manera particular. La relación entre ambos espacios es uno de los debates en torno a la cultura más ricos de la segunda mitad del siglo XX.

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

El autor analiza el concepto de construcción social, planteando que todo se construye socialmente y que muchas veces su utilización oculta la voluntad de querer cambiar un determinado orden de cosas por otro.

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

Análisis sociológico de los distintos regímenes históricos asociados a la figura del artista: oficio, profesión y vocación.

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

La autora plantea la necesidad de desarrollar una sociología no crítica que analice lo real que es el valor de lo imaginario en el arte.

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

La autora analiza los mecanismos de acceso al éxito que operan en la primera mitad del siglo XX en el mundo del arte.