

Keith Moxey

Los estudios visuales
y el giro icónico



Los estudios visuales y el giro icónico

Keith Moxey

La idea de “presencia”, tan sorprendente al pensamiento postilustrado como la aparición del fantasma de Banquo en la mesa de Macbeth, ha entrado en el recinto de las humanidades y se ha hecho su hogar. Los enunciados en torno a objetos dotados de una vida propia que poseen un status existencial dotado de agencia- se han convertido en lugar común. Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasadas por alto. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar. Sin embargo, también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras del valor cultural, como focos para la observación del ritual, y satisfacen necesidades tanto comunales como personales. La “vida” del mundo, materialmente manifiesto, una vez exorcizado en el nombre de la legibilidad y la racionalidad, ha vuelto para manifestarse.

Aburridos del "giro lingüístico" y la idea de que la experiencia está filtrada por medio del lenguaje, muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea, que la distinción sujeto/objeto, por largo tiempo un sello distintivo de la empresa epistemológica, ya no es válida. En la urgencia por dar sentido a las circunstancias en las que nos encontramos, nuestra tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la “presencia” en favor del “sentido”. Se lanzaron interpretaciones sobre los objetos para domesticarlos, para tenerlos bajo control dotándolos con significados que no necesariamente poseen. Las obras de arte son objetos ahora considerados de una manera más apropiada como encontrados más que interpretados. Esta nueva generación de estudiosos atiende a las formas en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones de modo que creen que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social. En la historia del arte y los estudios visuales, las disciplinas que estudian la cultura visual, los términos “giro de la imagen” y “giro icónico” actualmente se refieren a una aproximación a los artefactos visuales que reconoce estas demandas ontológicas (Boehm, 1994; Mitchell, 1994). Prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede de las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención, y a lo que nunca podremos

definir, ofrece un sorprendente contraste con los paradigmas disciplinarios dominantes en los últimos tiempos: la historia social en el caso de la historia del arte y las políticas de la identidad y los estudios culturales en el caso de los estudios visuales.

En su versión más radical, las teorías que demandan el acceso a lo “real” sostienen que la percepción nos permite “conocer” el mundo de una forma que puede eludir la función del lenguaje. El teórico literario Hans-Ulrich Gumbrecht afirma que la insistencia en la “lectura” del mundo que nos rodea -aproximándolo como si estuviera compuesto de sistemas de signos- nos ha cegado a su condición de “ser” que existe. Rechazando la arrogancia de los métodos que entierran a los objetos que nos rodean en cada vez más capas de sentido, está a favor de atender a los medios por los que aquellos objetos determinan y definen nuestras propias actitudes. Tenemos que estar en sintonía con la “intencionalidad” de la naturaleza, la vida y el propósito de los objetos, su papel activo en el sutil vaivén de la experiencia. Por consiguiente, clama por interpretaciones que estén tan en sintonía con los “efectos de la presencia” como lo están con los “efectos del significado” (Gumbrecht, 2004). Cansado de los regímenes de representación que negocian con atribuciones de significado, Gumbrecht desea hacer justicia a la peculiar vida de los objetos.

Este artículo traza una breve historiografía de la introducción de cuestiones en torno a la presencia -la demanda de tomar nota de lo que los objetos “dicen” antes de intentar forzarlos en patrones de significado- en los estudios visuales anglo-americanos y alemanes con el fin de comparar y evaluar sus implicaciones interpretativas. Lejos de ser exhaustivo, ni mucho menos completo, he “examinado” ensayos de algunos autores influyentes con el fin de extraer unas cuantas conclusiones preliminares y posiblemente controvertidas. Sostengo que la reciente preocupación por la condición existencial de las imágenes, que se concentra en su naturaleza y estructura, añade una valiosa dimensión a la agenda interpretativa de los estudios visuales. Los estudios visuales en el Reino Unido y los Estados Unidos han tendido a estar dominados por un paradigma interpretativo según el cual la imagen es a menudo concebida como una *representación*, una construcción visual que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de manipulación por sus receptores. Por el contrario, la atención contemporánea a la presencia del objeto visual, la forma en que se involucra con el espectador de manera que se extravía de las agendas culturales para las que fue concebido y que pueden de hecho afectarnos de un modo que los sistemas de signos fallan al regular, nos pide atender al status de la imagen como una *presentación*.

Atendiendo a la presencia del objeto, siendo sensibles a su “aura”, se respeta la inmediatez de su ubicación en el espacio y el tiempo. Las interpretaciones que capturan la especificidad de dichos encuentros traicionan su condición de “situado”; revelan la calidad única de los procesos particulares de entendimiento. Mientras los escritos que reconocen el poder ontológico del objeto a menudo ocultan la posición del sujeto desde el cual se construye el significado, los propios textos sugieren los “suplementos” ideológicos que los acechan. El anacronismo del gesto fenomenológico, el intento de permitir que un objeto histórico escape al tiempo dándole una relevancia contemporánea, depende de la cronología para su significado. Una apreciación de lo “exterior” del objeto visual, sus intervenciones cambiantes en la vida de la cultura, su vitalidad como representación, no tiene por qué considerarse como una alternativa a los intentos de llegar a un acuerdo con su “interior”, su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético, su status como presentación. Ambos enfoques, sostengo, añaden poder y complejidad a nuestra actual comprensión de lo visual.

Esta fascinación contemporánea con el otro lado de la experiencia, lo que viene a encontrarnos en lugar de lo que traemos al encuentro, se produce en muchos aspectos de las humanidades, de la filosofía a la ciencia. Filósofos como Gilles Deleuze, Felix Guattari (Deleuze y Guattari, 1991), y Alain Badiou (2005) -para un análisis de las ideas de Badiou, véase Hallward (2003)- afirman que la experiencia humana está determinada por una multiplicidad ontológica que escapa de cualquier intento de postular el “Ser” como una entidad unificada, pero incognoscible, subyacente a la “realidad” a la que las personas responden, al mismo tiempo que se opone al uso reductor de la representación lingüística para ofrecer una vista consistente, una “narrativa maestra”, que explique esa experiencia. Este perspectiva anti-epistemológica encuentra un paralelo en el pensamiento reciente sobre la escritura histórica. En comparación con Hayden White (1974, 1987), quien una vez sugirió persuasivamente que el papel mediador de la lengua nos priva de acceso al pasado y, por tanto, nos impide “conocerlo” en algún momento, Frank Ankersmit (2005) sostiene actualmente para lo que él llama “experiencia histórica sublime”, una inmediata y no mediada experiencia del pasado, una similar a la respuesta estética, que triunfa sobre las ambiciones totalizadoras y universalizadoras de la lengua (véase también Jay, 2005). En los estudios de la ciencia, Lorraine Daston y Peter Galison (1992), Bruno Latour (2004), Lenoir (1998a) y otros, han replanteado el proyecto de la ciencia afirmando que los “hechos”, a cuya elucidación e interpretación se dedica la actividad empírica, son tan “creados” como “descubiertos”. No hay nada “puro” en la investigación científica, sino más bien, una compleja empresa, profundamente social y por tanto cultural y política, en la que es imposible decir donde la investigación empírica termina y la imaginación teórica,

así pues influida ideológicamente, comienza. Más que ser “construidos”, los hechos científicos surgen de la confusión de la distinción sujeto/objeto en la interacción entre formas de la naturaleza humana y no humana. Sociólogos y antropólogos evidencian igualmente un nuevo respeto por el status de los objetos. Aunque creados para ser un tipo de cosas, se transforman en el transcurso del tiempo para convertirse en lo que nunca se previó que serían. Arjun Appadurai (1986) escribe sobre la “vida social de cosas”, la capacidad de los objetos a deslizarse dentro y fuera de diferentes roles -a partir de la mercancía al regalo y vuelta de nuevo- en el curso de su existencia; Nicholas Thomas (1991) describe cómo la “recontextualización” de los objetos -sus formas de intercambio- transfigura su status y valor cultural en el transcurso del tiempo, mientras que Alfred Gell (1998) habla provocadoramente de “vidas” y “familias” de las imágenes. La relación entre los objetos y los sujetos es una calle de dos direcciones en la cual es imposible distinguir dónde se encuentra la agencia. Si la idea central del argumento es que la experiencia nos permite el acceso al “Ser”, que necesariamente escapa a nuestra capacidad para transformarlo en “significado” -o que registra “acontecimientos” que son múltiples y de imposible atribución a cualquier idea unitaria o unificadora, una decepción post-derridiana con el poder del lenguaje ha sido sustituida por una fascinación por el poder de los objetos y las “lenguas” que hablan. La búsqueda de sentido en las agendas implícita en la existencia de los objetos sustituye el intento de captar su esencia con el poder perdido del lenguaje.

¿Y qué hay de la historia del arte? ¿Cómo ha reaccionado a esta llamada al reconocimiento de la presencia implícita en los objetos ¿Cómo ha reaccionado a los intentos de dotarlos de una vida propia? Al contrario que el paradigma epistemológicamente orientado de la historia social que dominó los textos de la historia del arte en el decenio de 1980 y que encontró el “significado” de las obras de arte en el contexto en el que fueron producidas y su importancia en la función social que cumplieron, los enfoques fenomenológicos derivados de modelos creados por Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty durante los años 1930 y 1950 han disfrutado de una vigorosa reactivación (Heidegger, 1971 [1935]; Merleau-Ponty, 1964). Georges Didi-Huberman es quizás el crítico más claro sobre la forma en que la historia del arte con su preocupación por el significado ha oscurecido nuestro reconocimiento de la presencia de la obra de arte. En una serie de ensayos, ha explorado las metodologías recibidas -la iconología de Erwin Panofsky o la historia social de Michael Baxandall- fallidas en la captura de algunas de las más importantes características que las obras de arte tienen (Didi-Huberman, 2005 [1990]). Insistiendo en la primacía de la respuesta del espectador sobre la imagen, considera que es la experiencia de la obra la que guía su apreciación.

En un libro sobre Fra Angelico, por ejemplo, Didi-Huberman (1995 [1990]) concibe la pintura como una alegoría de lo espiritual hecho material. La pintura es el medio por el cual las verdades trascendentales son dadas a los seres humanos. Así como los teólogos de una época añadían comentarios a la Biblia sin tratar de llevar el proceso de interpretación a un fin, así hace el artista. Mientras Panofsky o Baxandall ponen la obra en contra, o en, el contexto en el que fue producida -abordando el objeto de análisis como si fuera inerte y necesitado de "explicación" a través de la referencia a circunstancias que son más estables y menos opacas- Didi-Huberman considera la obra como un principio activo, capaz de generar su propia significación. Demostrando una erudición académica a través de un conjunto de fuentes teológicas que haría a un iconógrafo estar orgulloso, sin embargo, insiste en que no podemos ignorar el hecho de que nos encontramos con la imagen en el presente. Independientemente de la época en la que pudo haber sido creada, necesariamente está viva en nuestro tiempo.

No sorprende saber que Aby Warburg es el héroe historiográfico de Didi-Huberman, por Warburg reconoció el poder de la imagen para "parar" el tiempo. Durante el siglo pasado, conceptos como *Nachleben* y *Pathosformel* han articulado la manera en que las imágenes tienen una vida que continúa persiguiéndonos mucho después del momento de su creación (Didi-Huberman, 2002). Una de las consecuencias de la singular importancia que Didi-Huberman atribuye a la presencia de los artefactos visuales es que pone en cuestión nociones recibidas de la historia del arte sobre el desarrollo histórico. Si el objeto "detiene" el tiempo, entonces la historia del arte es necesariamente una empresa "anacrónica". La intensidad de la relación establecida entre la obra y el espectador contemporáneo no permite subordinar el arte a algunas trayectorias históricas preestablecidas:

Uno no debe sostener que existen objetos históricos relacionados con esta o esa duración: uno tiene que entender que en cada objeto histórico, todos los tiempos se encuentran uno con otro, chocan, o se basan plásticamente uno en el otro, se bifurcan, o incluso se enredan unos con otros.
(Didi-Huberman, 2003: 131)

El renovado interés en la presencia de los objetos -en su capacidad para escapar de la significados atribuidos a ellos por generaciones de intérpretes- también ha tenido importantes repercusiones en los estudios visuales. W.J.T Mitchell, por ejemplo, lo ha apodado el "giro de la imagen" (Mitchell, 1994). Rechazando como reductor el análisis semiótico de las imágenes que fuera característico de la década de 1980 porque depende de un modelo

lingüístico, Mitchell sostiene que las imágenes deben ser consideradas con independencia de la lengua -que tienen una presencia que escapa a nuestra competencia lingüística para describir o interpretar- incluso si están inextricablemente enredadas en sus redes. Íntimamente relacionadas, las palabras y las imágenes son órdenes de conocimiento que no pueden sin embargo, ser equiparados uno con otro. Siguiendo este argumento en un libro titulado interrogativamente *What Do Pictures Want?* (2005), Mitchell sugiere que las imágenes tienen “vidas” y que esas vidas están sólo parcialmente controladas por quienes las hicieron nacer. Es posible crear imágenes pero, al hacerlo, se las dota de características humanas, incluyendo el poder antropomórfico de agencia. Su vida de segunda mano les permite proliferar y reproducirse a sí mismas. Las ideas de Mitchell están fascinantemente próximas a las del antropólogo Alfred Gell quien concibe el arte como un medio por el cual los seres humanos alegorizan los principios fundamentales de sus organizaciones sociales. Entre los atributos que normalmente son concedidos a las obras de arte está una “agencia secundaria”, la capacidad de afectar y controlar las vidas de sus creadores. Las imágenes así pues imitan nuestras vidas y acechan nuestros pasos en cada giro (Gell, 2005 [1992]), 2006; para una discusión de las teorías de Gell, véase Rampley, 2005).

La importancia del "giro de la imagen" radica en el hecho de que Mitchell no restringe el estudio de las imágenes a las que tradicionalmente se privilegiaba por su inclusión en la categoría "arte". Las obras de arte, cuyo status ha sido tradicionalmente garantizado por las nociones de valor estético, no son el único tipo de objetos visuales cuya presencia requiere reconocimiento. El interés estético es sólo una forma de poder con la que pueden ser investidas, y Mitchell reconoce que su interés se presenta de muchas formas diferentes. Los estudios visuales atienden a las variadas e incongruentes familias a las que pertenece la cultura visual, así como a la naturaleza cambiante de la visualidad y la percepción (Mitchell, 2002).¹

Para James Elkins, otro teórico destacado de los estudios visuales, las imágenes privilegiadas por la descriptiva etiqueta “arte” constituyen sólo una pequeña parte del mar del imaginario en el que las culturas del mundo se mueven. No ve ninguna razón por la que la disciplina debe continuar dedicando su atención a esa pequeña isla cuando está rodeada por un vasto océano de interés visual:

Argumentaré que las imágenes no artísticas pueden ser tan convincentes, elocuentes, expresivas, históricamente pertinentes y, teóricamente comprometidas como el objeto tradicional de la historia del arte y que no

hay ninguna razón en la historia del arte para excluirlas de una igualdad de trato, junto con los ejemplos canónicos y extracanónicos del arte.
(Elkins, 1999: ix)

Elkins concibe el campo de aplicación como de alcance enciclopédico, pero al mismo tiempo metodológicamente centrado en la naturaleza específica de cada imagen-medio (Elkins, 1995; véase, también, Elkins, 2007). Las ciencias no son las únicas disciplinas haciendo uso de “imágenes informativas”, pero sí ofrecen la mayor variedad y demuestran la mayor invención creativa. Fascinado, por ejemplo, por los modos en que los científicos inventan y manipulan la tecnología con el fin de encontrar la manera de visualizar los fenómenos que estudian a menudo invisibles, su último libro, *Visual Practices across the University* (2007), es una antología de la utilización de los datos visuales en todo el espectro de disciplinas que constituyen las artes y las ciencias. Aunque estas imágenes se crean para permitir la transferencia de la información y por tanto tienen el carácter de representaciones, su status perceptual, su impacto en nuestra experiencia óptica, no obstante varía según el medio en que están construidas. El status de la imagen como presentación es pues tan importante como las transacciones de información que permiten. Para Elkins, por lo tanto, estos objetos visuales tienen más que mera significación representativa, y está dispuesto a atribuirles valor afectivo o estético: “Las estrategias que utilizan los científicos para manipular las imágenes podrían ser llamadas estéticas en el sentido original de la palabra, desde que están destinadas a perfeccionar y racionalizar las transcripciones de la naturaleza” (Elkins, 1995: 570).

Con el fin de hacer este panorama historiográfico aún más complejo, necesito ahora volver a la evolución en Alemania donde se ha seguido una trayectoria análoga pero distinta. Curiosamente, las iniciativas anglo-americanas y alemanas a menudo parecen despreocuparse una de otra, a pesar de tener mucho en común. Gottfried Boehm ha provocado un nuevo interés por la presencia existencial de las imágenes -su condición de objetos con una vida propia- en la introducción a un volumen titulado *Was ist ein Bild? (¿Qué es una Imagen?)*. A diferencia del inglés, en el que “image” puede contrastarse con “picture” para sugerir formas de artefactos visuales que están asociadas o no con el valor estético, en alemán “Bild” se refiere a ambas categorías. Boehm en consecuencia, no hace ninguna distinción de este tipo. Si bien la mayoría de sus ejemplos son de hecho obras de arte, las implicaciones de sus argumentos sin embargo, se aplican a objetos visuales de todo tipo. Invocando la noción de presencia divina inmanente en el concepto de icono religioso, su concepción del “giro icónico” captura de manera más eficaz tal vez, el sentido de vida atribuida a los

objetos visuales que el “giro de la imagen” de Mitchell, incluso si están, es cierto, hablando de cosas de algún modo diferentes. Boehm sostiene que el punto de vista tradicional, según el cual lo lingüístico está pensado para dominar a lo visual como forma de significación más potente, no tiene justificación filosófica. Las palabras no son más medio de certeza epistemológica que las imágenes. Citando a Nietzsche y Wittgenstein, Boehm sostiene que las imágenes son parte integrante de todas las operaciones lingüísticas. En lugar de entregar la información en una secuencia lineal ordenada y sobre la base de principios lógicos, el lenguaje depende de metáforas visuales para pasar el significado de un registro a otro (Boehm, 1994: 13-16). También señala la forma en que Jacques Lacan desarrolló las ideas de Merleau-Ponty, estableciendo una correspondencia entre la anterior idea de la “mirada”, los significados por los que convenciones visuales pre-existentes, modos de ver, y paradigmas de visualidad, sirven para condicionar y moldear la subjetividad, y la idea más tardía de que la visión nos rodea (p. 23). Su afirmación intransigente de la autonomía de lo visual se acompaña de un radical formalismo perceptual que tiende a evitar consideraciones de contenido:

Lo que vemos en las imágenes son construcciones de colores, formas y líneas que ni describen objetos ni nos ofrecen signos, sino que nos dan algo a ver ... El pintor en consecuencia, no traduce una idea interior en un exterior de colores, no proyecta sobre la superficie del lienzo; sino que trabaja entre manchas, líneas y formas, la reúne, reorganiza, y es tanto el autor como el medio de su acción. (pág. 21) ²

Dos de los más prominentes historiadores del arte de Alemania, Hans Belting y Horst Bredekamp, han seguido el reconocimiento de Boehm del status animado de las imágenes (tanto de las que tradicionalmente se definen como arte como de las que no han sido designadas como tal), llamando a la historia del arte a ampliar los parámetros de su actividad disciplinaria así como a estudiar toda la gama de imágenes visuales que caracteriza a nuestra cultura. Belting propone la antropología como su modelo para el estudio de la cultura visual. En el capítulo introductorio, “Medium-Bild-Körper” (Medio-Imagen-Cuerpo), de su libro *Bildanthropologie*, sostiene que los artefactos visuales están incrustados en medios y que unos no pueden ser estudiados sin los otros. La idea de medio -importante para su concepción de la imagen- es una metáfora del cuerpo humano: así como los artefactos visuales están inscritos en los medios, las imágenes internas están inscritas en el cuerpo humano (Belting, 2001).³ El medio es pues una figura para la agencia de los objetos visuales que son concebidos como algo más que meras representaciones. Escribe:

Tradicionalmente las imágenes viven desde la *ausencia de cuerpo*, lo que es temporal (es decir, espacial) o, en el caso de la muerte, final. Esta ausencia no significa que las imágenes revoquen cuerpos ausentes y los hagan retornar. Por el contrario, sustituyen la ausencia de cuerpo con un tipo diferente de presencia. La *presencia icónica* todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debe ser llamado *ausencia visible*. Las imágenes viven de la paradoja de llevar a cabo *la presencia de una ausencia* o viceversa. (Belting, 2005a: 312).⁴

Según Belting, la idea de los objetos visuales, no puede reducirse a códigos y sistemas de significación:

¿Baudrillard estuvo acertado cuando distinguió nitidamente las imágenes de la realidad y acusó a la práctica de las imágenes contemporáneas de crear la realidad, como si la realidad existiera totalmente aparte de las imágenes por las que nos la apropiamos? ¿Es posible distinguir las imágenes de la así llamada realidad con tal ontológica ingenuidad? (pág. 316)

Por lo tanto, los artefactos visuales ofrecen acceso al comportamiento humano entendido con suficiente amplitud para incluir una referencia a las dimensiones de la experiencia emocionales y psíquicas, así como a las más directamente racionales. Los ensayos de la *Bildanthropologie* incluyen un fascinante recuento del modo en que las imágenes han sido usadas para mediar entre la vida y la muerte. Mediante la provisión del cadáver con objetos sustitutivos -máscaras, muñecos, retratos- las imágenes insisten en la presencia de los fallecidos en su ausencia.

Horst Bredekamp concibe la *Bildwissenschaft* como un medio de institucionalización del reconocimiento de Boehm de la independencia de lo visual. Al igual que en Belting, este reconocimiento no se basa en afirmaciones del valor estético de los artefactos sino más bien en otras formas de presencia. El objeto se convierte en el centro de una discusión técnica y filosófica que lo reconoce como una forma de pensamiento visual. Él sostiene que las representaciones científicas han sido erróneamente identificadas como ilustraciones cuando en realidad son formas de pensamiento independientes del lenguaje: “Las imágenes no son ilustraciones, sino universos que ofrecen una semántica creada de acuerdo a sus propias leyes que está materializada de modo extraordinariamente expresivo” (Bredekamp, 2004: 21).⁵ Las imágenes científicas son como objetos científicos, muestras, etc., que,

cuando hacen el objeto de interés sistemático, son investidas de un “aura” distinto al que se atribuye a las obras de arte: “Tan pronto como los objetos naturales son incautados por los seres humanos que cruzan las fronteras en la zona que separa a las imágenes de las obras de arte” (Bredekamp, 2005: 11).⁶

En un análisis de los dibujos realizados por Charles Darwin en las notas que dieron lugar a la redacción de *El origen de las especies*, Bredekamp afirma que los apuntes de Darwin son una dimensión del proceso de su pensamiento tan importante como sus escritos. Un esbozo de una ramificación de coral, por ejemplo, es crucial para su concepción de la evolución como no lineal. Sustituyendo las ramificaciones de coral al tronco de árbol -la forma habitual de representar la idea de la evolución antes de su tiempo- Darwin encontró un modo de concebir la evolución como un proceso dotado de múltiples líneas de tiempo. Un beneficio adicional de su elección de la metáfora visual es que el coral muerto sobre el que crece la vida puede entenderse como las especies extintas de las que las actuales son descendientes. La imagen tiene la inscripción “pienso”, y el dibujo está claramente destinada a ser un sustituto para el lenguaje. Bredekamp concluye: “La imagen no es un derivado ni una ilustración sino un medio activo del proceso de pensamiento” (Bredekamp, 2005: 24).⁷

El interés por el “trabajo” de las imágenes, junto con una preocupación por su recepción y su efecto sobre el espectador, tiene una dimensión formalista sin excusas, una que remite a la agenda anteriormente expuesta por Boehm. En el lanzamiento de una nueva publicación periódica, *Image – Worlds of Knowledge: Art Historical Year-Book for Image-Criticism*, Bredekamp y Gabriele Werner (2003) hicieron explícita esta posición:

Nuestra concepción de la crítica de la imagen comienza con el análisis de la forma, que es esencial para la constitución de las imágenes. Si tenemos la oportunidad de hacer de la mediación un problema formal una vez más, se hace con la certeza de que es absolutamente imposible explicar el contenido visual y sus efectos, ya sea en el ámbito del arte, de las ciencias o de la política, sin una discusión de las formas y de sus historias. (pág. 7).⁸

La naturaleza de la revolución generada por la aproximación a los objetos visuales de Mitchell y Elkins en el mundo de habla inglesa, y por Boehm, Belting y Bredekamp en Alemania, que responden a una nueva concepción de los objetos visuales como investidos con un poder animado por sí mismos, contrasta vívidamente con otra rama de los estudios visuales cuyos antecesores intelectuales son los estudios culturales ingleses. Enumero sus

ambiciones aquí con el propósito de poner en relieve aquellas del “giro icónico”. El más conocido exponente de esta tradición es Nicholas Mirzoeff (1999), cuyas populares antologías han servido a muchos como introducción en la materia. Mirzoeff concibe los estudios visuales en términos de análisis del mensaje de los artefactos visuales más que de su medio, estando interesado por encima de todo en las funciones culturales y políticas de las imágenes en situaciones sociales. Mientras que Mitchell y Elkins tienden a subrayar el status físico de los objetos, la naturaleza y estructura del medio en cuestión, Mirzoeff está interesado en los propósitos que tienen; en lugar del anterior énfasis en la cualidad del medio -la naturaleza de su capacidad para informar y para conmovernos- Mirzoeff se centra en su potencial ideológico. La centralidad que se le asigna al concepto de representación, la necesidad de articular los supuestos culturales incorporados no sólo por su creador y su receptor sino también por la interpretación crítica, ha sido hecho explícita por Irit Rogoff (1998). Contestando a la crítica de la “cultura visual” como una empresa intelectual, escribe:

En la cultura visual la historia se convierte en aquello del espectador o del discurso autorizado más que en aquello del objeto. Necesariamente este desplazamiento, a su vez, determina un cambio en el mismo tema del debate o del análisis, un cambio en el que la necesidad de tenerlo en un determinado modo y en un determinado momento pasan a formar parte de la propia discusión. Esta conjunción de conocimiento situado y análisis de discurso auto-reflexivo acompañada de una historia consciente del sujeto espectador ... [es] una oportunidad para un poco de auto-conciencia y un profundo examen de las políticas inherentes en cada uno de los proyectos de evaluación cultural. (p. 20)

Por llamar la atención sobre el papel del espectador/crítico más que sobre el carácter visual de los objetos en cuestión, este otro enfoque para los estudios visuales insiste en que su identidad importa, que cada interpretación es diferente de acuerdo con la posición subjetiva de la persona en cuestión. Lejos de sugerir que una explicación se deduce de una identidad particular de acuerdo con algunas características “esenciales” o definitorias, estos autores suponen que la subjetividad está para siempre en evolución y que si bien todo conocimiento está “situado”, nunca está fijado (Haraway, 1988).⁹

¿Podemos articular las diferencias metodológicas que sirven para caracterizar las diferentes actitudes ante la actual empresa de los estudios visuales? Los mismos nombres atribuidos

a estos modelos son reveladores. Mientras los “estudios visuales”, la *Bildwissenschaft* (“imagen-ciencia”), o la *Bildanthropologie* (“antropología de las imágenes”), invocan tradiciones establecidas de objetividad académica garantizada por una subjetividad sin marca tradicionalmente asociada en la tradición humanista con la imparcialidad y la universalidad, la “cultura visual” añade una dimensión relativizadora al proyecto mediante la identificación y la especificación de la posición subjetiva del productor y del receptor de las imágenes. La *Bildwissenschaft* y la *Bildanthropologie* aparecen para ofrecer la esperanza de establecer los mecanismos por los que diferentes medios afectan a la percepción humana en general para dar cuenta de su recepción, incluyendo referencias al contexto cultural o la circunstancia histórica; la “cultura visual” presta menos atención a las estructuras operativas de los medios particulares para centrarse en su función social y política. Mucho depende de si el concepto de la imagen es considerado como un “lugar de sustento”, una construcción cultural que está llena de significado adscrito a las circunstancias en las que se produce y recibe, o si es venerado como potencialmente cargado con presencia icónica.

Estas diferentes actitudes, aun solapándose, dependen claramente de muy distintas ideas de lo que constituye una “imagen”, ideas que determinan lo que la agenda de los “estudios visuales” o la “cultura visual” pretende ser. En una de ellas, la *Bildwissenschaft*, la *Bildanthropologie*, y la versión de los estudios visuales expuesta por Mitchell y Elkins, la imagen es una presentación, una fuente de poder cuya naturaleza como objeto dotado de ser requiere que sus analistas presten especial atención a la manera en que funciona su magia sobre su espectador. En la otra, la “cultura visual” tal como la conciben Mirzoeff y otros, la imagen es una representación cultural cuya importancia radica tanto en el contenido con el que se la ha investido, como en su naturaleza intrínseca. La representación debe ser estudiada no sólo por su propio interés, sino por el conjunto de efectos sociales que es capaz de producir. Algunos teóricos, por supuesto, acortan la distancia. Mitchell, por ejemplo, está interesados tanto en las funciones ontológicas como políticas de la imagen (véase, por ejemplo, Mitchell, 2008).

Paradójicamente ambos, los estudios visuales inspirados en el giro ontológico, y su contraparte deudora con más claridad del legado de los estudios culturales, afirman que la recepción de los artefactos visuales importa. Los interesados en una respuesta fenomenológica -quienes subrayan que la forma o el medio de una imagen determina su mensaje tanto como su contenido- tienden a encuadrar la identidad del destinatario, de todos modos, en el interés de poner de manifiesto lo que creen son las propiedades inherentes del artefacto (o “atracción”). En su caso, es el momento el que importa, el aquí

y el ahora de la recepción, más que quien ha tenido esa experiencia. Otros, más interesados en la función política de las imágenes, tienden a subrayar la identidad de los productores y los destinatarios más que su peculiar estructura. Es el contenido de los objetos visuales, su papel dentro de regímenes de ideología cultural y política lo que se considera más significativo que la naturaleza del medio.

Ambos enfoques, sin embargo, dramatizan la contingencia de la interpretación. En uno de los casos, por llamar la atención sobre la contemporaneidad de la experiencia: el encuentro específico que permite al sujeto y al objeto interactuar unos con otro para producir una respuesta que colapsa la distinción entre ellos. En el otro, mediante la descripción de cómo las distintas identidades del productor y del receptor determinan y conforman la imagen que sirve como un puente de comunicación, un tercer período de mediación entre ellos, y cómo la identidad del crítico afecta la interpretación. En un caso, la identidad de la voz del autor es deliberadamente elidida a fin de que pueda ser oída aquella atribuida al objeto, en la otra, la identidad de la voz del autor se manifiesta, haciendo hincapié en el carácter construido de su posición de sujeto. Ambos enfoques “sitúan” al autor, pero en uno el gesto está implícito mientras en el otro está explícito. La oposición binaria que he discernido en estos dos enfoques, se adhiere al “giro icónico” en contraposición a la que persigue más abiertamente un programa político, es claramente una distinción heurística. Es un dispositivo que me ha permitido poner de relieve lo que distingue a una posición de la otra. En la práctica nos enfrentamos a un espectro de posiciones interpretativas en el que los dos términos se mueven dentro y fuera de uno y otro, a menudo haciéndose indistinguibles.

Quizá las reflexiones de Derrida sobre el lenguaje y cómo su falta de referencialidad constituye la razón misma de su capacidad para hacer accesible el mundo pueden ayudarnos a pensar sobre el papel de las imágenes. Las palabras crean mundos que podrían o no corresponder con aquel en el que nos encontramos. Su capacidad para absorber el contexto en el que se enuncian las llena con presencia, asegurando al mismo tiempo que su significado no puede ser fijado. Latour (2004) y Daston (2000), por ejemplo, sugieren que el lenguaje no es un medio que disponemos a través de la superficie de la realidad para que ésta tenga significado, sino que es constitutivo de las mismas cosas a que se refiere. El lenguaje tiene una amplitud que, si bien siempre distorsiona lo que describe, sin embargo, tiene el poder de poner su referente en el ser - para dar vida a lo que no se puede abarcar. Lejos de

resucitar una teoría referencial del lenguaje, esta perspectiva reconoce la inevitable desviación que se produce cuando un sistema de significación humano se dispone sobre un mundo que es anterior y excede sus capacidades descriptivas y analíticas, al mismo tiempo afirmando que para todas las intenciones y objetivos, esto estructura el mundo como lo conocemos. Es todo lo que tenemos: como Timothy Lenoir (1998b) escribe: “una vez que se da cuenta de que el significado es originalmente y esencialmente trazado, que está siempre en la posición del significante, la metafísica de la presencia debe reconocer la escritura como su fuente” (p. 5).¹⁰

Algunos de los autores asociados al giro icónico, como Belting, por ejemplo, tienden a asumir que la representación funciona de forma análoga al papel dado a la lengua en los estudios de la ciencia: las imágenes crean tanto como descubren al tiempo lo “real”. Si bien reconoce la especificidad histórica y la contingencia de sus “efectos de realidad”, las imágenes sin embargo, supuestamente nos dan acceso a algo que resuena con lo “real”. Esos comprometidos con una forma de estudios culturales, sin embargo, aferrados como están a una noción de representación más que de presentación, insisten en ser capaces de ver más allá de los límites de las imágenes con el fin de determinar las fuerzas sociales responsables de sus programas ideológicos. Desde este punto de vista, los artefactos visuales sólo pueden tener una relación ficticia con lo “real”. Estos críticos no están cegados por lo que los objetos pretenden ser, ni se dejan engañar por su presunto poder existencial, por lo que niegan la capacidad de determinar su propio destino interpretativo en el interés por la identificación de los compromisos políticos de los que las hacen y las consumen.

Estas actitudes parecen asentadas sobre hipótesis incompatibles e inconmensurables. En un caso, es necesario atribuir un valor existencial a los artefactos visuales, lo que implica que poseen un status cargado de significado, algo anterior al encuentro con el espectador; en el otro, uno debe asumir una perspectiva filosófica o ideológica, que permite encontrar la aparentemente caótica y heterogénea calidad de la cultura visual como si, sin embargo, poseyera significado político. Diferentes como parecen ser, las perspectivas ontológica y semiótica sobre los objetos visuales podrían ser en realidad conciliables. Las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, sólo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia “secundaria”, no es sólo un medio de reconocer su independencia, sino también su dependencia de la cultura humana. Es posible

que nos acechen pero su autonomía es relativa. No puede existir sin el poder con el que las invertimos. Mitchell (2005) describe la relación en los siguientes términos:

Para bien o para mal, los seres humanos establecen su identidad colectiva creando a su alrededor una segunda naturaleza compuesta de imágenes que no se limitan a reflejar conscientemente los valores previstos por sus productores, sino que irradian nuevas formas de valor formado en el inconsciente político colectivo de sus observadores. (pág. 105)

Estos son los mitos activos sobre los que el conocimiento acerca de lo visual se establece en la actualidad. El reciente reconocimiento de que los artefactos visuales tienen una “vida”, que no son inertes vehículos para el transporte de ideas, sino seres dotados de agencia, transforma nuestra concepción de la obra en los estudios visuales. El “giro icónico” añade la dimensión de la presencia a nuestra comprensión de la imagen, llamando al análisis de los medios y las formas que añaden riqueza y textura a las formas de interpretación establecidas. Si esta empresa académica se concibe como el estudio de los diferentes medios con especial interés por sus peculiares naturalezas (Elkins), como el análisis de la forma en que la inteligencia humana emplea imágenes en lugar de palabras en la construcción de significado (Bredenkamp), como antropología histórica que detalla las formas de vida con las que las imágenes han sido y siguen siendo animadas (Belting), como un estudio continuado de los modos en que la percepción está afectada por cambios en la visualidad (Mitchell), o por todo lo anterior y más, el conjunto de desafíos intelectuales para los futuros investigadores es formidable. Aunque he subrayado algunos de los paradigmas metodológicos, es evidente que las posibilidades son tan infinitas como los mismos objetos. Estos nuevos enfoques no convierten a las formas de análisis establecidas en obsoletas. Más bien al contrario. Las diferentes hipótesis, como he tratado de destacar, no es necesario que conduzcan a conclusiones inconmensurables. Un análisis del medio conduce fácilmente a consideraciones políticas, mientras que el análisis político puede hacer uso del “aura” de las imágenes como parte de su retórica. El “giro icónico” nos recuerda que los artefactos visuales se niegan a ser confinados por las interpretaciones que les sitúan en el presente. Objetos de interés visual persistirán en circular a través de la historia exigiendo métodos de análisis radicalmente diferentes y obligando a generar nuevas narrativas en su tránsito. ■

.....

[Traducción: Roberto Riquelme]

Notas

1. El crecimiento de los estudios visuales en los Estados Unidos ha sido útilmente analizado por Elkins (2003) y Dikovitskaya (2005).
2. Boehm (1994):
Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben ... Der Maler übersetzt deshalb keine innere Vorstellung ins Äussere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien, und Formen, richtet sie ein, baut sie um, ist so sehr Autor wie Medium seines Tuns. (p. 21)
3. Ver también Bogen (2005): “Das Verhältnis zwischen äusserem Bild und materiellen Trägermedium wird in Analogie zur Unterscheidung von inneren Bildern und eigenen Körper bestimmt” (p. 60).
4. Ver también Belting (2005b: 15–18).
5. Bredekamp (2004): ‘Bilder keine Illustrationen sind, sondern Kosmen einer eigengesetzlich geschaffenen Semantik bieten, besonders aussagekräftig verkörpert’ (p. 21). Agradezco a Friedericke Kitschen esta referencia.
6. Bredekamp (2005): ‘Sobald sie Naturdinge vom Menschen erfasst werden, bewegen sie sich grenzüberschreitend in der Trennzone zwischen Naturbilde und Kunstwerk’ (p. 11).
7. Bredekamp (2005): ‘Das Bild ist nicht Derivat oder Illustration, sondern active Träger des Denkprozesses’ (p. 24).
8. Bredekamp and Werner (2003): “Unser Begriff von Bildkritik setzt bei der Analyse der Form an, also dem, was die Spezifik von Bildern ausmacht. Wenn uns daran gelegen ist, Medialität wieder zum Formproblem zu machen, so folgt dies der Gewissheit, dass sich die visuellen Gehalte und Wirkungen, sei es im Bereich der Kunst, der Wissenschaften oder der Politik, ohne die Erörterung der Formen und ihrer Geschichte schlechterdings nicht klären lassen” (p. 7).
9. Ver también Haraway (1998: 191). Para un análisis del rol de la identidad en la interpretación de las imágenes, ver Davis (1994: 570–95).
10. Esta posición es descrita como “constructivismo cultural o social” por Hess (1997: 35).

Referencias

- ANKERSMIT, Frank (2005) *Sublime Historical Experience*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- APPADURAI, Arjun (ed.) (1986) ‘Introduction: Commodities and the Politics of Value’, en *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3–63. Cambridge: Cambridge University Press.
- BADIOU, Alain (2005) *Handbook on Inaesthetics*, trans. Alberto Toscano. Stanford, CA: Stanford University Press.
- BELTING, Hans (2001) *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Fink. [ed. cast. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz]
- BELTING, Hans (2005a) ‘Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology’, *Critical Inquiry* 31(2): 302–19.

- BELTING, Hans (2005b) *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*. Munich: Beck.
- BOEHM, Gottfried (1994) 'Die Wiederkehr der Bilder', en *Was ist ein Bild?*, pp. 11–38. Munich: Fink.
- BOGEN, Steffen (2005) 'Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft', en Klaus Sachs-Hombach (ed.) *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, pp. 52–67. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BREDEKAMP, Horst (2004) 'Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn', en Christa Maar and Hubert Burda (eds) *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder*, pp. 15–26. Cologne: Du Mont.
- BREDEKAMP, Horst (2005) *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
- BREDEKAMP, Horst and Werner, Gabriele (eds) (2003) 'Editorial', en *Bilder in Prozessen. Bildwelten des Wissens*. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1: 7–8.
- DASTON, Lorraine (2000) 'Introduction: The Coming into Being of Scientific Objects', en *Biographies of Scientific Objects*, pp. 1–14. Chicago: University of Chicago Press.
- DASTON, Lorraine and Galison, Peter (1992) 'The Image of Objectivity', *Representations* 40, Autumn: 81–128.
- DAVIS, Whitney (1994) 'The Subject in the Scene of Representation', *Art Bulletin* 76(4): 570–95.
- DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Felix (1991) *What Is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press. [ed. cast. ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Anagrama]
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995[1990]) *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, trans. Jane Marie Todd. Chicago: University of Chicago Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002) *L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003) 'Has the Epistemological Transformation Taken Place?', in Michael Zimmermann (ed.) *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, trans. Vivian Rehberg, pp. 128–43. Williamstown, MA: Clark Art Institute.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005[1990]) *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman. University Park: Pennsylvania State University Press.
- DIKOVITSKAYA, Margaret (2005) *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Boston, MA: MIT Press.
- ELKINS, James (1995) 'Art History and Images that Are Not Art', *Art Bulletin* 77(4): 533–71.
- ELKINS, James (1999) *The Domain of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- ELKINS, James (2003) *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- ELKINS, James (ed.) (2007) *Visual Practices across the University*. Munich: Fink.
- GELL, Alfred (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- GELL, Alfred (2005[1992]) 'Art and Agency: The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology', en Jeremy Coote and Anthony Shelton (eds) *Anthropology, Art and Aesthetics*, pp. 40–63. Oxford: Clarendon Press.
- GELL Alfred (2006) 'Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps', en Howard Morphy and Morgan Perkins (eds) *The Anthropology of Art: A Reader*, pp. 219–35. Oxford: Blackwell.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich (2004) *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- HALLWARD, Peter (2003) *Badiou: A Subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARAWAY, Donna (1988) 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective', *Feminist Studies* 14(3): 575–99. [ed. cast. 'Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial' en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra]
- HARAWAY, Donna (1998) 'The Persistence of Vision', en Nicholas Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*, pp. 191–8. London: Routledge.
- HEIDEGGER, Martin (1971[1935]) 'The Origin of the Work of Art', en *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, pp. 15–86. New York: Harper & Row.
- HESS, David (1997) *Science Studies: An Advanced Introduction*. New York: New York University Press.
- JAY, Martin (2005) *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press.
- LATOUR, Bruno (2004) 'Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern', en Bill Brown (ed.) *Things*, pp. 151–73. Chicago: University of Chicago Press.
- LENOIR, Timothy (1998a) *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- LENOIR, Timothy (1998b) 'Inscription Practices and Materialities of Communication', en *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, pp. 1–19. Stanford, CA: Stanford University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) 'Eye and Mind', en James Edie (ed.) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, and Philosophy of Art, History and Politics*, trans. Carleton Dallery, pp. 159–90. Chicago: Northwestern University Press. [ed. cast. 'El ojo y la mente', en Harold Osborne (ed.), *Estética*, México: FCE]
- MIRZOEFF, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge. [ed. cast. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós]
- MITCHELL, W.J.T. (1994) 'The Pictorial Turn', en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, pp. 11–34. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. (2002) 'Showing Seeing: A Critique of Visual Culture', en Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, pp. 231–50. Williamstown, MA: Clark Art

Institute. Publicado simultáneamente en *Journal of visual culture* 2(1): 165–81. [ed. cast. ‘Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual’, *Estudios Visuales* 1: 17–40.]

MITCHELL, W.J.T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

MITCHELL, W.J.T. (2008) ‘The Abu Ghraib Archive’, en Michael Ann Holly and Marquard Smith (eds) *What Is Research in the Visual Arts? Archive, Obsession, Encounter*. Williamstown, MA: Clark Art Institute.

RAMPLEY, Matthew (2005) ‘Art History and Cultural Difference: Alfred Gell’s Anthropology of Art’, *Art History* 28(4): 525–51.

ROGOFF, Irit (1998) ‘Studying Visual Culture’, en Nicholas Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*, pp. 14–26. London: Routledge.

THOMAS, Nicholas (1991) *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

WHITE, Hayden (1974) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

WHITE, Hayden (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.