

EL ESENCIALISMO VISUAL Y EL OBJETO DE LOS ESTUDIOS VISUALES*

MIEKE BAL

Por todas partes aparecen programas de estudio que llevan el sobrenombre de «cultura visual» pero, que yo conozca, ningún departamento. ¿Se puede ello deber a que la «cultura visual» es un campo interdisciplinar? Denominar «cultura visual» a un campo de estudio es tratarlo como podríamos hacer con la religión: la religión es el campo, la teología su circunscripción dogmática intelectual, y los «estudios religiosos», o mejor dicho, los «estudios de religión», su disciplina académica. Confundir estos términos supone entrometerse con la misma materia necesaria para su análisis, por lo que resulta imposible cuestionar las propias conclusiones. No se puede salir de estas arenas movedizas conceptuales desde dentro.

¿Es la «cultura visual» una disciplina? La primera respuesta que resulta obvia es «no», porque su objeto no puede ser delimitado dentro de los paradigmas de ninguna disciplina actual. No pertenece ciertamente a la región de la historia del arte. Por el contrario, si aquella ha aparecido es básicamente por la incapacidad de ésta para abordar tanto la visualidad de sus objetos —debido a la posición dogmática de la «historia»— como su apertura a la creación y recopilación de estos objetos —debido al significado establecido del «arte». Por esto, tomar la «cultura visual» como historia del arte bajo la perspectiva de los estudios culturales (Mirzoeff, 1999: 12) sería condenarla a repetir el mismo fallo. Si bien la historia del arte no puede ser ignorada, la cultura visual, tal y como yo la concibo, no necesita incorporarse a otras disciplinas, bien se traten éstas de disciplinas ya consolidadas como la antropología, la psicología o la sociología o sean relativamente nuevas como los estudios de media y cine.

* Publicado originalmente en JOURNAL OF VISUAL CULTURE, Volumen 2, Numero 1, Abril 2003.

Pero una segunda respuesta para la pregunta de si la cultura visual es una disciplina ha de ser «sí», porque, a diferencia de ciertas disciplinas (p.e. «Francés») y así como otras (p.e. «Literatura comparada» e «Historia del Arte»), ésta recurre a un objeto específico y desarrolla cuestiones específicas acerca de ese objeto. Es la pregunta sobre el objeto la que me interesaría resaltar aquí. Ya que, aunque los estudios culturales visuales se fundamentan en la especificidad del dominio de su objeto, la falta de claridad sobre la naturaleza de dicho dominio sigue siendo el punto más crítico de su teoría. Es esta carencia la que podría fijar de antemano el periodo de vida de este proyecto. Así que antes de declarar a los estudios culturales visuales como disciplina o como no disciplina, prefiero dejar la cuestión abierta y referirme provisionalmente a ellos como «movimiento». Como todo movimiento, éste bien podría perecer enseguida o al contrario disfrutar de una larga y productiva existencia.

Quizás sea un mal modo de empezar una reflexión programática acerca de este supuestamente nuevo proyecto con una nota negativa, pero la autorreflexión crítica es un elemento inherente en todo proyecto académico innovador. Es desde dentro de su perspectiva autocrítica, esto es, desde el propio objetivo de servir a la cultura visual y no con la mirada de una creyente enfervorecida, que deseo aclarar que el término, o debería de decir concepto, de *cultura visual* resulta altamente problemático. Leído de un modo superficial, describe la naturaleza de nuestra cultura actual como primordialmente visual.¹ Alternativamente, describe el segmento de la cultura que es visual, como si éste pudiera ser aislado (para su estudio al menos) del resto de esta cultura. De cualquier forma, el término funciona como predicado de lo que yo denuncio aquí como un tipo de esencialismo visual que tanto insiste en la «diferencia» visual —léase «pureza»— de las imágenes, como expresa un deseo de territorializar lo visual por encima de otros medios o sistemas semióticos.² Esta demarcación de territorios significantes es el legado de unos estudios de cultura visual cuyos orígenes se encuentran en las esquinas paranoicas de la historia del arte, a la que pretende, de un modo u otro, ofrecer una (polémica) alternativa.³

Realmente, mi primera razón para no adscribirme a ciegas a esta noción de cultura visual es su genealogía directa y las limitaciones que ésta trae consigo. La «cultura visual», como término para denominar una disciplina o aproximación académica y cultural, porta uno de los elementos dogmáticos de su predecesor y antagonista — la «historia», como elemento de la historia del arte. Este elemento tan importante puede conducir al desmantelamiento del objeto y de su disciplina, lo que a menudo se utiliza como la excusa perfecta para el dogmatismo metodológico o la indiferencia o, como poco, para la ausencia de una autorreflexión metodológica crítica. En este artículo argumento a favor y en contra de lo que debe denominarse como el «estudio» o los «estudios de la cultura visual», e intento, a partir de este preámbulo crítico, aportar algo

EL ESENCIALISMO VISUAL

productivo a la discusión sobre el punto en que se encuentra el movimiento a partir del cual esta misma revista* recibe su nombre.

Intentaré circunscribir el *dominio del objeto* de este movimiento en términos que evitarán y criticarán el esencialismo visual, ese lapso de presunción de pureza y diferencia «esencial» entre lo que es visual y lo que no. A través de esa búsqueda del objeto, discutiré algunos de los problemas principales que se nos presentan una vez que el dominio del objeto es suficientemente descrito como campo de estudio y análisis. Finalmente concluiré puntualizando algunas consecuencias metodológicas.⁴

LA MUERTE DEL OBJETO: INTERDISCIPLINARIEDAD.

El objeto es, entonces, lo primero. En una situación académica en que tanto las disciplinas como los campos interdisciplinarios son definidos básicamente a partir de los dominios de sus objetos de estudio (historia del arte, estudios literarios, filosofía, estudios regionales, estudios de periodo), la primera cuestión que cualquier reflexión sobre el objeto de los «estudios de cultura visual» nos plantea, es la que pregunta por el estatus de tal movimiento dentro del pensamiento y la organización académica. La respuesta a si nos estamos enfrentando con una disciplina o con una interdisciplina dependerá de cuál sea su objeto. Si el dominio de su objeto consiste en el conjunto de materiales consensuadamente categorizados, alrededor de los cuales han cristalizado ciertas hipótesis o aproximaciones, estaríamos tratando con una disciplina. Los estudios literarios son un claro ejemplo, ya sean clasificados en el mundo anglosajón bajo el nombre de «Inglés», o el encabezamiento de «Literatura comparativa», o incluso si sus materias se distribuyen (en las grandes universidades clásicas) de acuerdo con las particularidades de sus límites regionales o incluso nacionales.

Si, ciertamente, el dominio del objeto *no* es obvio, si éste debe de ser «creado», quizás después de haberlo destruido primero, estaríamos dirigiéndonos hacia el establecimiento —provisional por definición— de un área de estudio interdisciplinar. Hace algún tiempo (1984) Roland Barthes, uno de los héroes de los estudios culturales, ese otro ascendiente directo de la cultura visual, escribía sobre la interdisciplinariedad distinguiendo claramente dicho concepto de su parásinónimo: la «multidisciplinariedad». Para desarrollar un trabajo interdisciplinar, nos advertía, no es

* Como es obvio, Mieke Bal se refiere al JOURNAL OF VISUAL CULTURE, en cuyas páginas se publicó este artículo originalmente. [N. del D.]

suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en *crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie*⁵.

Desde este punto de vista, el simple hecho de enumerar las disciplinas que participan en el estudio de este objeto no es suficiente, incluso cuando en sus listas figuren otras (inter)disciplinas contemporáneas. Esto viene siendo la práctica común en recientes publicaciones que proclaman la cultura visual como un fenómeno nuevo. Por contra, yo me alinee aquí con otros estudios, más intelectualmente comprometidos, que ni tienen, ni pretenden alcanzar el estatus normalizado de libros de texto, pero que llevan a cabo la tarea de analizar artefactos culturales cuya naturaleza es principalmente visual, desde una perspectiva práctica y teóricamente fundamentada que demuestra una novedad relativa en la calidad de sus análisis. Uno de dichos estudios es *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (2000) de Eilean Hooper-Greenhill. En el primer capítulo de este libro, que trata sobre la imbricación de los estudios museísticos con el estudio cultural tanto visual como material, Hooper-Greenhill crea el campo de estudio específico para cada disciplina que participa en el análisis. Su intención no es hacer que las disciplinas sobre las que trabaja constituyan un listado disciplinar global, sino más bien resaltar que el objeto de estudio requiere de su análisis dentro del conjunto de todas estas disciplinas. En este conjunto, cada disciplina contribuye con elementos metodológicos limitados, indispensables y productivos que, vinculados unos con otros, ofrecen un modelo coherente de análisis y no una mera lista de problemáticas. Esta forma de concatenación disciplinar puede cambiar, expandirse o disminuir de acuerdo con cada caso individual, pero nunca constituye un «racimo» disciplinar (multidisciplinariedad) ni es tampoco una especie de «paraguas» supradisciplinar.⁶

Ahora bien, ¿cómo se crea un nuevo objeto? Los objetos visuales siempre han existido. Por tanto, la idea de crear un objeto *nuevo* que no pertenezca a nadie hace imposible definir su dominio como una agrupación de elementos. Para considerar al nuevo objeto como parte de la «cultura visual», los elementos «cultura» y «visual» deben de ser reexaminados, poniendo en relación el uno con el otro. Ambos habrán de ser liberados de los esencialismos que en ellos se han ido instaurando a lo largo de sus alianzas tradicionales. Sólo entonces este objeto podrá ser considerado realmente como «nuevo». No es necesario que dicha reconsideración sea proporcionada únicamente a través de sus definiciones. Suspendiendo momentáneamente mi aversión por el esencialismo visual, intentaré ver ahora como dicha creación puede tener lugar en la propia visualidad como objeto de estudio y no en la clasificación de determinados objetos o clases de objetos.⁷

EL ESENCIALISMO VISUAL

Por supuesto, hay cosas que consideramos objetos —por ejemplo, las imágenes. Pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural han de ser «creados». Como consecuencia, no es de ningún modo obvio el hecho de que la «cultura visual», y por tanto su estudio, pueda consistir, *per se*, en imágenes. Como mucho podríamos decir que el dominio de su objeto consiste en cosas que podemos ver o cuya existencia es determinable gracias a su visibilidad; cosas que tienen una *visualidad* particular o una calidad visual que aglutina las constituyentes sociales que interactúan con ellas. Un modo de describirla sería la «vida social de las cosas visibles», reciclando la frase de Arjun Appadurai (1986) aplicable a un segmento de la cultura material.⁸

La cuestión es entonces: ¿puede el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual consistir en objetos? En su contribución a los estudios de la cultura visual, Eilean Hooper-Greenhill dirige su atención a la ambigüedad de la propia palabra «objeto». De acuerdo con el *Chambers Dictionary* (1996), un objeto es una cosa material, pero también una meta o propósito, una persona o una cosa hacia la cual una acción, un sentimiento o un pensamiento son dirigidos: cosa, intención y objetivo (Hooper-Greenhill, 2000: 104). La combinación de la cosa con el objetivo no implica la atribución de intenciones a los objetos, aunque en cierto modo se pueda llegar a tal conclusión (ver Silverman, 2000, esp. cap.6). Dicha combinación, por contra, dibuja la sombra de la intención del sujeto sobre el objeto. De esta forma, la ambigüedad de la palabra «objeto» nos remite a los objetivos didácticos de la enseñanza del objeto del siglo XIX enraizados en un positivismo pedagógico. «La primera educación debería de ser la de las percepciones, después la de la memoria, después la del entendimiento y después la del juicio».⁹

Este orden era expresado claramente como la receta para una educación progresiva por la cual el niño estaría dotado de la facultad para formar sus propios juicios basados en la percepción. Esto constituía básicamente una emancipación necesaria del entonces aún reciente problema educativo. No obstante, se trata precisamente también del reverso de aquello que los estudios de la cultura visual deberían desarticular y reordenar. En la tentativa, que por otra parte fue bien recibida en la época, de intervenir contra los lavados de cerebro ideológicos de la primacía de la opinión —de reciente «invención» también entonces— la ilustre secuencia educativa mencionada anteriormente proclamaba la supremacía de una racionalidad tal que reprimiera la subjetividad, las emociones y las creencias. Se trataba de un intento de *objetivar* la experiencia.¹⁰ Sin embargo, la idea de cosa «real» sobrepasa a la naturaleza construida de la «realidad». La «vida social de las cosas» (Appadurai: 1986) no puede ser apprehendida por el mero hecho de agarrar un objeto entre las manos.

Así como existe una retórica que produce el efecto de lo real, también existe una que produce el efecto de su materialidad.¹¹ Dar validez a cualquier interpretación por el mero hecho de que ésta esté fundamentada en actos de visión o en propiedades perceptivas materiales, responde a un uso retórico de la materialidad. Por una parte, enfrentarse a la materialidad de los objetos puede ser una experiencia verdaderamente intensa: para los estudiantes de objetos, dichas experiencias resultan todavía indispensables para paliar los efectos de las clases a las asisten, donde pases de diapositivas interminables terminan por inculcar la idea de que todos los objetos poseen el mismo tamaño. Con todo, no puede haber vínculo directo alguno entre materia e interpretación. La creencia, presente en estos sistemas pedagógicos, de que existe dicho vínculo, coquetea con la sumisión a la autoridad de la materialidad, lo que Davey (1999) ve como la ratificación definitiva de dicha retórica: «la «cosicidad» de los objetos, la «realidad» concreta, literalmente *da peso* a esta interpretación. «Prueba» que la apariencia visual de los objetos determina su «significado»¹²

Por supuesto, podemos confrontar, revisar o suplementar esta retórica de formas diversas, hasta el punto de que ésta puede resultar útil en cierto modo para hacer frente al idealismo dominante. Una posible aproximación sería la que concede atención a las diferentes *formas encuadre* no sólo *del* objeto sino también *del* mismo acto de contemplarlo.¹³ Dicha descripción del objeto no sólo implicaría adoptar una muy recomendable perspectiva social de las cosas. Si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de regímenes *escópicos* o *visuales*; incluiría, en definitiva, a toda forma de visualidad.¹⁴ El régimen particular que ha hecho posible que esta retórica de la materialidad cristalice es tan sólo uno los muchos susceptibles de ser analizados críticamente.

De acuerdo con esta formulación, el objeto de los estudios de cultura visual puede ser distinguido de otras disciplinas cuyo objeto está más claramente definido, como la historia del arte o los estudios de cine, por la centralidad de la visualidad como «nuevo» objeto de estudio específico. Por otro lado, este enfoque plantea con mayor urgencia la pregunta por el objeto de los estudios de la cultura visual. Es por esto, supongo, que la «cultura visual» y su estudio permanecen en un estadio difuso y, al mismo tiempo, limitado. Quizás sea un simple efecto de la intención de definir sus objetos. Y quizás la tentación de partir de las definiciones sea parte del problema.

En lugar de pretender definir este objeto de presunta novedad, déjenme discurrir entonces a través de algunos de los aspectos del objeto, desde el punto de partida de su visualidad. La cuestión es sencilla: ¿qué sucede cuando la gente mira, y qué acaece de tal acto? El verbo «sucede» se referiría aquí al *evento visual* como objeto, y «acaece»

a la imagen visual, pero como una imagen que es fugaz, fugitiva, subjetiva y que corresponde al sujeto. Estos dos resultados —el evento y la imagen experimentada— se unen en el acto de mirar y las consecuencias que éste implica.

El acto de mirar es profundamente «impuro». Para empezar, dirigido por los sentidos y fundamentado por tanto en la biología (aunque no más que el resto de los actos que los humanos llevan a cabo), la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada, cargada de afectos. Es un acto cognitivo intelectual que interpreta y clasifica. Segundo, esta cualidad impura es susceptible también de ser aplicable a otras actividades basadas también en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler. Esta impureza hace a tales actividades mutuamente permeables entre sí, por lo que los actos de escuchar y leer pueden también tener grados de visualidad.¹⁵ Por tanto la literatura, el sonido y la música no serían ajenos al objeto de estudio de la cultura visual. Esto no es nada nuevo, y las prácticas artísticas han venido haciendo de esta impureza su materia de trabajo. Hoy por hoy son habituales en las exposiciones de arte contemporáneo tanto instalaciones sonoras como obras basadas en textos. El cine y la televisión serían, en este sentido, objetos más típicos de la cultura visual que por ejemplo la pintura, precisamente *por* distar mucho de ser exclusivamente visuales. Como Ernst Van Alpen (2002) defendió en estas mismas páginas, los actos de visión pueden ser el principal elemento articulador en textos literarios estructurados a través de imágenes, aunque ni una sola «ilustración» remita a esta visualidad.

La «impureza» de la visualidad no es una cualidad de los medios mixtos, como Walker Chaplin (1997: 24-5) sugiere. Pero la visualidad no se puede intercambiar con el resto de percepciones sensibles. Más fundamentalmente, la visión es en sí misma inherentemente *sinestésica*. Muchos artistas han «teorizado» sobre esto a través de su obra.¹⁶ El artista irlandés James Coleman es uno de ellos. Sus instalaciones de diapositivas son interesantes en este aspecto por ser cautivadoras visualmente y por estar elaboradas con tal perfeccionismo que resaltan la naturaleza de la visualidad. No es sorprendente que Coleman sea considerado como un artista *visual* de gran importancia; no nada hay en su obra que cuestione su estatus como arte visual. Por otro lado, sus instalaciones resultan tan apasionantes gracias al sonido —la calidad de la voz, incluida la naturaleza corpórea manifestada a través de suspiros— y a la naturaleza profundamente literaria y filosófica de los textos sonoros. Entre muchas de las cualidades que estas obras manifiestan está la de que desafían profundamente cualquier jerarquización de los sentidos que participan en su recepción.



James Coleman, *Living and presumed Dead*, 1983 - 1985

ATENCIÓN COLOCAR IMÁGENES
DESDE EL CD Y COMPROBAR CALIDAD
ANTES DE IMPRIMIR

EL ESENCIALISMO VISUAL

Sin tratarse ni de «fotografías que ilustran el texto» ni de «palabras que explican las imágenes», la simultaneidad entre textos e imágenes y su presencia ante el espectador opera *por medio de* discrepancias enigmáticas entre estos dos registros principales.¹⁷ Por tanto, cualquier definición que intente diferenciar la visualidad del lenguaje, por ejemplo, confunde absolutamente la concepción del «nuevo objeto». Este aislamiento de la visión conduce a la jerarquización de los sentidos, uno de los inconvenientes tradicionales de la división disciplinar de las humanidades. «El hacer hipóstasis de los riesgos de la visión instaurando la hegemonía jerárquica del «noble» sentido de la vista... sobre el oído y los, más «vulgares» sentidos del olfato y el gusto», escriben Shoat y Stam (1998: 45). Y esto por no hablar del tacto.

Otro ejemplo de esencialismo visual que conduce a una importante distorsión de los conceptos es la adopción acrítica de los nuevos medios considerados como modelos de la visualidad. Uno de los objetos fetiche a la hora de proveer a la «cultura visual» de un repertorio objetual propio es Internet. Esto siempre me sorprende enormemente. Internet no es primariamente visual en absoluto. Aunque nos dé acceso a un número de imágenes virtualmente ilimitado, la característica esencial de este medio pertenece a otro orden. Su uso está basado en significación más discreta que densa (Goodman, 1976). Su organización hipertextual se presenta básicamente de una forma textual. Y es precisamente gracias al texto que ésta resulta ser verdaderamente innovadora. En la útil acotación sobre «Fiscourse Digure» de Lyotard (1983), David Rodowick escribe:

«El arte digital confunde los conceptos de lo estético puesto que su medio carece de sustancia y por tanto no resulta fácilmente identificable como objeto. Ninguna ontología de la especificidad del medio puede situarlo en su justo lugar. Por esta razón, resulta confuso atribuir el ascenso en la preeminencia de lo visual al aparente poder y dominio de la imagen digital en la cultura contemporánea» (2001: 35).

Resulta bastante insensato, por supuesto, establecer una rivalidad entre textualidad y visualidad en este sentido, pero si hay algo que caracteriza a Internet es la imposibilidad de considerarlo un medio difusor de visualidad «pura» o ni siquiera principal. Si los medios digitales se consideran como típicos dentro del modo de pensamiento que tratan los estudios de cultura visual, como nueva (inter)disciplina cultural, es precisamente porque *no* pueden ser tratados como puramente visuales, ni si quiera como únicamente discursivos. En palabras de Rodowick, «lo figural define un régimen semiótico donde las distinciones ontológicas entre representaciones lingüísticas y plásticas se quiebran» (p.2). *Por tanto*, si Internet es susceptible de inspirar nuevas categorizaciones de artefactos culturales, sería más adecuado

considerar a éstas como parte integrante de la «cultura de pantalla», con su fugacidad característica, en contraposición a la «cultura impresa» en la cual los objetos, incluidas las imágenes, poseen una forma de existencia más perdurable.¹⁸

Pero, ¿qué es lo que se puede estar evidenciando en tales movimientos de vinculación de objetos clave? Por una parte, es un modo de apropiarse de los nuevos medios por parte de una disciplina (la historia del arte) que, en dicho trance, adopta unas connotaciones de innovación y vanguardia que no necesita en absoluto, manteniendo al mismo tiempo el elemento visual de dicha disciplina en el foco de la presuntamente nueva. Este tipo de asunciones ingenuas suelen proceder de historiadores del arte-convertidos-en-entusiastas de la «cultura visual»¹⁹. Pero *si* los estudios de la cultura visual tienen un dominio de estudio específico, será en las implicaciones de sus dos elementos clave donde dicho dominio haya de ser indagado.

LA IMPUREZA DE LA VISUALIDAD SOBRE LOS OBJETOS.

En lugar de la visualidad como propiedad característica y definitoria de los objetos, son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad del análisis de su sinestesia. Es en la facultad para realizar actos de visión, y no en la materialidad del objeto contemplado, donde se decide si un artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios de cultura visual. Podríamos decir que objetos «puramente» lingüísticos como textos literarios pueden ser analizados significativa y productivamente de este modo a través de su visualidad. De hecho, algunos textos «puramente» literarios *sólo* tienen sentido visualmente.²⁰ Con esto no nos referimos únicamente a la mezcla sensorial radical que tienen lugar en su experiencia, sino también a los inextricables nudos afectivos y cognitivos que todo acto perceptual constituye. Por tanto el nudo «poder-conocimiento» nunca está ausente de visualidad, no sólo cognitivamente; es más, el poder se ejerce precisamente a través de tal anudamiento.²¹ Refiriéndose a lo que Foucault (1975: ix) denominara como «la mirada del sujeto cómplice», Hooper-Greenhill (2000: 49) advierte: «ésta cuestiona la distinción entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho». Estas distinciones constituyen prácticas que cambian a lo largo del tiempo de acuerdo con variables sociales.

Es por esto que las relaciones disciplinares establecidas (polémicamente) entre la historia del arte y los estudios de la cultura visual son inevitablemente cómplices con su análisis. El conocimiento, de por sí no limitado a la cognición incluso si en cierto modo pudiera enorgullecerse de tal restricción, es constituido, o mejor, *realizado* en los mismos actos de visión que aquel describe, analiza y critica.²² Esto es debido a que

EL ESENCIALISMO VISUAL

el conocimiento básicamente dirige y da el tono de la mirada, haciendo por tanto visibles aquellos aspectos de los objetos que podrían permanecer invisibles (Foucault, 1975: 15). Pero también a la inversa: lejos de tratarse un rasgo del objeto percibido, la visualidad es también una práctica, una estrategia de selección que determina qué otros aspectos o incluso objetos permanecen en la oscuridad. Pero en una cultura donde los especialistas poseen un alto estatus e influencia, su conocimiento experto no sólo actúa intensificando y preservando a los objetos, sino también censurándolos.²³

Esto es cierto por definición, y su mantenimiento no podrá ser ya sostenido por el cambio de estructuras organizativas si no es gracias al re-etiquetaje y expansión de un dominio que resulte homogéneo con aquello a lo que supuestamente disloca o desnaturaliza. La expansión del reino de los objetos que pertenecen a una disciplina antigua o a una nueva multidisciplina trae también consigo los riesgos de perder en conocimiento intensificado lo que gana con apertura de campo. A menos que el objeto sea *creado* o reinventado, no es mucho más lo que debe cambiar. Barthes tenía esto muy claro. Lo que intento yo también aclarar es que los «estudios de cultura visual», definidos a partir de la clasificación de sus objetos, estarían también sometidos al mismo régimen de verdad (Foucault, 1977: 13) que intentan cuestionar y poner en evidencia.

Cada sociedad, con sus instituciones, tiene sus regímenes de verdad, sus discursos aceptados como racionales, y sus métodos para asegurar que los mecanismos de producción, concepción y mantenimiento de la «verdad» son preservados. Es un juego de poder, incluido en la voluntad de poder (Hooper-Greenhill, 2000:50; Nietzsche, 1986: 213). El rechazo precipitado de métodos supuestamente pertenecientes a disciplinas ajenas a lo visual no es más que un movimiento dentro de ese juego que socava cualquier innovación que dichos movimientos pudieran reclamar.

La intención de «definir» en vez de «crear» el objeto de los estudios de la cultura visual tiene además otro inconveniente. Puesto que el dominio de su objeto es en sí mismo ilimitado, el intento de definir qué es lo que los objetos tienen en común sólo conduce a la banalidad. Realmente, puede dirigirnos hacia un tipo de sentimentalismo que adscribe los conceptos menos verificables, separados de sus fundamentos filosóficos, para utilizarlos no como herramientas analíticas, sino como etiquetas identificatorias y esencializadoras. El acto de definir el dominio de un objeto tan difuso como el de la cultura visual termina por establecer definiciones del tipo de poder que los objetos visuales supuestamente poseen. Mirzoeff intenta definir el objeto de los estudios de cultura visual después de escribir interminables enumeraciones de objetos y tomando prestada la frase del historiador del arte David

Freedberg «el poder de las imágenes», como aquello que todos los objetos tienen en común, para lo cual conjura el concepto de «lo sublime» (1998: 9). Una experiencia mal expresada frecuentemente en la teoría estética como una cualidad tal que puede hacernos acceder a la región del «arte elevado», «lo sublime» ha demostrado servir a los más diversos propósitos. Definir a la visualidad *per se* no es uno de ellos. Por contra, lo sublime, cuando es separado de su contexto como experiencia intensa y amenazadora para el sujeto, trae a colación el tópico que dice que «una imagen vale más que mil palabras». La idea de que los objetos visuales resisten al lenguaje, de que la visualidad es un acto inefable, ha sido utilizada como pretexto para largos y sesudos discursos pero inverificables en la práctica, que intentan definir esta experiencia. Yo sostengo aquí que la idea de que el arte visual es algo «que no se puede explicar» esconde en el fondo un sentimiento *anti*-visualista. Hablar de sublimidad implica una resistencia a enfrentarse con los problemas de visualidad centrales para los estudios visuales.

¿Pero qué tipo de razonamiento puede conducir a esta falta de coherencia intelectual? El error de Mirzoeff es su empeño en *definir*. Y donde vemos que la diversidad de los objetos materiales desafía a su definición, aquél vuelve a insistir en la definición de «lo visual». No es capaz de entender que lo visual no es un *objeto*, no es un sentimiento, no es una «inmediatez sensorial» y ciertamente no es *lo sublime*. (Freedberg, 1989).²⁴

Este tipo de caracterización se encuentra incluida de por sí en un régimen visual estético. Es parte de las ideologías del positivismo y romanticismo del siglo XIX, y sus orígenes en el uso de la visualidad por parte del poder que trataba a los objetos «como si» pudieran hablar por sí mismos objetivamente. Cualquier uso del concepto de «lo sublime» que no sea empleado de un modo específico y se comprometa con su historicidad, simplemente participa de un régimen trasnochado y sentimentalista. Por el contrario, tales regímenes visuales no constituyen el marco de estudio sino el objeto de análisis. Existen muchos análisis de regímenes visuales similares y pueden ser correctamente considerados como estudios de la cultura visual, bien sus autores se declaren adeptos a este movimiento o no. Por ejemplo, y anticipando aquello que los estudios de cultura visual deberían de considerar como su objeto principal, Louis Marin (1981) analiza el uso estratégico del retrato de Louis XIV en la Francia del siglo XVII, de acuerdo con un régimen visual propagandístico. Comparativamente, los trabajos de Richard Leppert (1996) acerca de cuadros analizados *como si* fueran anuncios publicitarios, demuestra que el objeto de los estudios de la cultura visual puede ser mejor definido no en términos de los objetos que incluye (sus objetos son los tradicionales de la historia del arte) sino partiendo de su función.²⁵

EL ESENCIALISMO VISUAL

Entre los historiadores del arte que más tempranamente propusieron una aproximación al objeto de dicha disciplina a través de aproximaciones que retrospectivamente han contribuido mejor a la creación del objeto de la cultura visual se encuentra Norman Bryson. En su libro programático *Visión y pintura* (1983), argumenta de manera muy consistente que la visión debería de ser asociada más con la interpretación que con la percepción. Este enfoque fundiría las imágenes con lo textual de una forma tan estructural que de hecho no requiere la presencia de los textos en sí, ni hace necesario el establecimiento de ningún tipo de analogías o relaciones sin fundamento. Sostiene que la visión, como acto, se encuentra ya involucrada en lo que ha venido siendo denominado como *lectura*. Por supuesto, dada la posición de sus órganos en el cuerpo, la percepción tampoco puede ser considerada como pura de ningún modo: cualquier esfuerzo por separar la percepción y los sentidos de la sensualidad preserva la ideología de la división mente-cuerpo. Por tanto, parece justo decir que todo esencialismo visual, incluidos cualquier disciplina o movimiento que se autodenomine como cultura visual estará, como poco, confabulada con tal ideología (Bryson, 1983).²⁶

Como Constance Classe ha expuesto (1993), el lugar y concepción de la visualidad es un fenómeno cultural histórico cuyas transformaciones incluyen a la visión dentro del objeto de los estudios de cultura visual. La misma concepción de lo visual como si se tratase del superior y más fiable de los cinco sentidos es un fenómeno cultural que merece análisis crítico. El budismo considera a la mente como un sexto sentido. Como consecuencia, considera que las ideas no son intangibles. Los Hausa de Nigeria reconocen a la vista como un sentido, mientras que el conjunto de los demás conformarían otro. La distancia con respecto al cuerpo bien podría ser la razón para esta distinción (p. 2). La primacía de la visión surgió solo después de la invención de la imprenta (p.5) y su vinculación al género masculino (p.9). La crítica feminista, especialmente dentro de la teoría fílmica, ha analizado exhaustivamente las implicaciones de esta asociación de género. Si la división entre únicamente dos sentidos establecida por los Hausa puede servir como indicación, la asociación de género puede, del mismo modo, ser un resultado de la distancia del cuerpo que la vista proporciona. En línea con este argumento puedo especular que el esencialismo visual —la demarcación irreflexiva de «lo visual» como objeto de estudio— está conectada con una fobia de género al cuerpo.

¿Existe, entonces, un modo menos esencialista de circunscribir el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual? Si lo hay, me gustaría proponer como ejemplo de tal posibilidad una serie de ensayos feministas sobre los estudios de la cultura visual. Claire Pajaczkowska, comienza su introducción a un volumen que ha co-editado (Carson y Pajaczkowska, 2000) con la siguiente observación:

«Todas las culturas poseen un aspecto visual. Para mucha gente, el aspecto visual de la cultura —*su imagería, signos, estilos y símbolos pictóricos*— es el más poderoso componente de los complejos y sofisticados sistemas de *comunicación* constitutivos de la cultura. Lo que *vemos* puede ser la *superficie* de un sistema de *significado inadvertido* tras ellos, como el aspecto pictórico de la escritura; puede ser parte componente de la lectura *escriptovisual*; o bien puede comprimir significado y significante como sucede en ciertas formas icónicas de significación». (p.1)

Aunque algunos de los términos utilizados aquí apelen a la cuestión de una visualidad fundamentalmente «icónica», nos parece que constituyen una descripción lo suficientemente apropiada, con la ventaja añadida de no permitirse el tipo de resistencia irracional que califica a la visualidad como sublime. Por contra, la enumeración de diversos objetos de estudio posibles subraya la *textualidad* de lo visual.²⁷

Pajaczkowska continúa probando las implicaciones de concepciones más simplistas de la visualidad. Lo visto establece una compleja relación con lo no visto. Lo visto es *considerado* como evidencia, como hecho y verdad, del mismo modo en que la visión establece una relación subjetiva particular con la realidad por la cual el aspecto visual de un objeto es considerado como una *propiedad* relativa al propio objeto. Esto diferenciaría a la visión de otros datos de los sentidos, el táctil y acústico, que son asociados a la relación *subjetiva* que se produce entre objeto y sujeto. Su distinción no se basa en las propiedades del objeto, sino en la relación entre el cuerpo y el objeto. Esta cualidad, que sugiere una *aparente* autonomía a la separación y «*distanciamiento*» del espectador ante el objeto, es un sesgo importante de la visión y, por extensión, de la cultura visual, y ha contribuido a la evolución de una estructura de la visualidad con consecuencias específicas sobre la representación cultural de la diferencia sexual.

El comentario de Pajaczkowska posee la ventaja de desempeñar varias funciones simultáneamente. Describe aspectos estándar de la visualidad mientras que, al mismo tiempo, los analiza críticamente. La autora declara que la especificidad de lo visual es aparente, no real. Así introduce buena parte de lo que los estudios de la cultura visual deberían de considerar como objeto de estudio principal: la ilusión. Procede entonces distinguiendo visualidad de textualidad, o imagería de lenguaje, una diferenciación que realza la analogía entre los dos sistemas semióticos. Pese a que se haya hablado mucho de la estructura del lenguaje, sus bases biológicas y sus efectos sociales, la historia y la política de alfabetización, educación y privilegio social, no sabemos

demasiado sobre la naturaleza comunicativa y la estructura interna de lo imaginario (p.1).

Tampoco, añadiría, conocemos mucho acerca de la historia y la política de la «educación visual».²⁸ Las analogías correctas no entre esencias, sino entre situaciones dentro del campo conocimiento/poder. Por tanto, de entre lo que necesita ser estudiado específicamente, la visualidad es aquello que hace de la visión un lenguaje. Esto es necesario, no para reducir la primera a lo segundo, que es lo que aterra a los esencialistas visuales, sino al contrario, para poder situar sus características específicas *en los mismos términos*, para que ambos puedan ser comparados productivamente y sus intercambios metodológicos oportunos conduzcan hacia una auténtica interdisciplinariedad.

Como las notas introductorias de Pajaczkowska íntimamente sugieren, la visualidad como objeto de estudio requiere que nos centremos en las *relaciones* entre lo visto y el que ve. Bajo esta perspectiva podría entenderse la actual renovación del interés por la obra de Merleau-Ponty y su campo de la fenomenología orientado a lo visual. De acuerdo con este filósofo (1964: 16), la cosa percibida es paradójica: existe sólo en tanto en cuanto alguien pueda percibirla (ver también Slatman, 2001). Pero, en esta relación, Pajaczkowska concede mayor relevancia al que ve, para compensar la primacía que la historia del arte ha otorgado al objeto (¿como si no hubiera sido realmente visto por nadie!).

Hooper-Greenhill (2000) subraya la contribución de los museos a esta desnaturalización del objeto visible. Teóricamente, su configuración variable y las actividades curatoriales problematizan los actos de visión y alteran la noción convencional de la transparencia de lo visible. Este potencial hace de los museos un objeto privilegiado para el análisis en los estudios de la cultura visual. Los museos actúan no sólo como custodios de los objetos, que es como habitualmente entienden su misión. En cambio, su función debe de ser reinterpretada a través de la idea por la que los objetos también pueden «interesarse por nosotros» (p.52).²⁹ Si la historia del arte pudiera alinearse con esta perspectiva y la práctica museística fuera consecuente con ella, aquella cumpliría una función que sólo advertiríamos si fuéramos capaces de sustraer al objeto de la dicotomía objeto/sujeto (p.213).³⁰ Esto añade otro problema a la definición de los estudios de la cultura visual a través de la definición del dominio de su objeto.³¹

El factor más obvio y relevante de la «impureza» visual es la asunción de que los objetos significan cosas distintas en disposiciones discursivas diferentes, una particularidad del pensamiento art-histórico, que no ha sido llevado aún a sus



Louise Bourgeois, *Spider*, Rockefeller Center, 2001

ATENCION COLOCAR IMÁGENES
DESDE EL CD Y COMPROBAR CALIDAD
ANTES DE IMPRIMIR

EL ESENCIALISMO VISUAL

consecuencias más radicales debido a la búsqueda de orígenes y principios que plagan esta disciplina. Sin embargo, los objetos poseen una cierta elasticidad a los significados proyectados sobre ellos (Davis, 1997). Los estudios de la cultura visual deben de analizar tanto esta adaptabilidad selectiva como los significados que ésta encubre y perpetúa, y poner dichos análisis en favor de los significados que son reprimidos en dicho trance.³² Aquí deberíamos de conservar una cierta especificidad para los objetos materiales, incluso aunque nos despojemos de esta retórica de la materialidad. Los objetos son lugares en los que la formación discursiva se entrecruza con ciertas propiedades materiales (Crary, 1990: 31). La materialidad de los objetos ejerce una cierta influencia sobre su significación: «comprime el significado que éstos son capaces de producir», incluso cuando esto no garantiza que pueda encontrarse en ellos un significado «verdadero». Hooper-Greenhill continúa:

... si el significado construido es secundario o posterior, los significados previos permanecen aún en ellos como rastros... Los significados o eventos previos pueden incluso estar marcados en el mismo objeto en forma de erosiones, pátinas o evidencias de agresión. Por tanto, incluso los significados previos pueden ser sacados a la luz, evocados, hechos visibles. (2000: 50)

Un ejemplo, bien conocido por los historiadores del arte, de la fugacidad y adaptabilidad combinada del significado son las estatuas cuya cabeza ha sido desprendida del cuerpo, por actos de iconoclastia. Pero el objeto al que este ejemplo alude es la propia iconoclastia (ver Gamboni, 1997) —una materia en sí misma lo suficientemente relevante para la cultura visual— y no la cabeza perdida. Sólo se podría recuperar el significado oposicional y por tanto, indirectamente, el significado oculto bajo el objeto dañado: el retrato del individuo. Significados antiguos podrían actuar revalorizando otros aun más antiguos todavía. Pero un privilegio de la pura materialidad nos desviaría de lo que de ella pudiera aprenderse. Los cambios dejan cicatrices, legibles como inscripciones sobre el modo en el que las relaciones y formas de dominación social marcan su poder y sepultan los recuerdos bajo los objetos (Foucault, 1977: 160).

A este respecto, resulta igualmente imposible distinguir claramente los objetos de la cultura visual de los de la Historia del arte, ni de los de la filosofía, ni los de la literatura. Los ejemplos de la historia del arte por ejemplo, están repletos de estas cicatrices. Y típicamente, muchos artistas contemporáneos demuestran fascinación por éstas. Prueban, analizan y verifican las cicatrices del cambio, en lugar de intentar descifrar nostálgicamente cómo era el objeto «originalmente». Una vez más, los artistas nos ayudan a pensar. La instalación *Araña* (1997, reproducida en Bal, 2001: 80-5) de Louise Bourgeois, en su serie de género *Cell*, contiene fragmentos de tapiz que cogió

del taller de restauración de tapices de sus padres. En uno de los fragmentos que representaba a un «putto», la figura de los genitales había sido cortada por una madre excesivamente celosa, ansiosa en el fondo por compartir las delicadezas de sus clientes. Este «putto» castrado es una cicatriz de un pasado estratificado del cual el propio estado fragmentado del tapiz constituye una impresionante metáfora. De entre las formas de antigüedad que la tela representa, la cultura del siglo XVIII que produce la tela, la cultura burguesa francesa de inicios del siglo XX que recicla los materiales heredados, suprimiendo de ellos aquello que resultaba perturbador para la sensibilidad del periodo, y la artista de finales del XX infundiendo a la tela de sus memorias personales —las metonimias de su subjetividad— esta ausencia, sería el propio agujero, a través de un no-objeto o de un objeto-que-fue, el objeto principal dentro de un análisis de la cultura visual. Pese a que la instalación de Bourgeois pertenezca a la categoría de «arte» y por tanto esté sujeta a reflexión art-histórica, presumo que esta disciplina aportaría poco a un análisis del agujero como cicatriz.

Esta fascinación y reflexión por el tiempo y su consiguiente fragilidad y ausencia de estabilidad duradera, añadiría una pincelada más sobre la visualidad de los objetos materiales. Este agujero es tanto material como vacío; es visual y visualmente comprometedor, aun así no hay nada que ver en él. Cada acto de mirada rellena este agujero. Esto nos parece una bonita metáfora, o alegoría, sobre la visualidad: impura, (in)material, eventual. El juego con la putrefacción, con la duración superior de las ideas con respecto a la materia, de la artista noruega Jeannette Christensen, aporta una idea más sobre la naturaleza fugitiva de lo visual. Aquí el efecto de temporalidad es paradójico: mientras la escultura se pudre y desaparece en tan sólo unas pocas semanas, el acto de visión captura su temporalidad en el trayecto. Aunque el acto de mirar es siempre más fugitivo que la escultura, sus efectos son por otro lado más duraderos. Las intervenciones de la artista belga Ann Veronica Janssens funcionan como una buena contrapartida para la paradoja de Christensen. Parecen actuar de modo inverso: explorando la materialidad de lo no-material, como la luz. Una vez más, la temporalidad de la materia es el objeto de la reflexión visual.³³

Las obras de estas artistas, todas ellas incluidas en el mundo del arte y sometidas por tanto a estudio art-histórico, desbordan las limitaciones de dicha disciplina, hasta el punto de estar comprometidas profundamente con la visualidad «pensando a través» de las implicaciones de la concepción de la historia como la búsqueda por el origen, que viene siendo el estándar de la práctica art-histórica. Sus intentos por complejizar los efectos de la temporalidad ponen en crisis tales nociones estandarizadas. Cuestionan, por ejemplo, el hecho de que la procedencia de un objeto determine su significado. Tal noción conduce a una inventarización irreflexiva que naturaliza los procesos de colección, propiedad y adquisición y documentación museísticos, así

EL ESENCIALISMO VISUAL

como las concepciones específicamente históricas y políticamente controvertidas acerca de la «maestría» artística.³⁴

La cronología es de por sí una convención Eurocéntrica. De acuerdo con Hooper-Greenhill (2000: 164, n47), la imposición de cronologías Europeas puede verse como una técnica de colonización. Hooper-Greenhill declara que como resultado del dogma de la cronología como estructura del origen, los mitos son reciclados acriticamente, las historias desconocidas permanecen en el olvido, y el «sentido común», que sostiene más que subvierte el actual estado de las cosas, se acepta generalmente y nunca se pone en cuestión (p.50). Este análisis del proceso y crítica de los propios términos del análisis es en sí mismo un objeto importante para los estudios de la cultura visual. Cuestiona la idea de pureza, autenticidad y originalidad. Y ese cuestionamiento viene, por tanto, a desmontar la centralidad del artefacto como objeto de los estudios de la cultura visual.

LA MUERTE DE LA «CULTURA».

Si la visualidad ya no es una cualidad o un rasgo de las cosas, ni tampoco un mero fenómeno fisiológico (lo que el ojo puede percibir), su estudio exige entonces el cuestionamiento de los modos de visión y los privilegios de la mirada, así como de la idea de que ésta está basada en un sólo sentido (la visión no es lo mismo que la percepción visual). Ni la «inmediatez sensual» ni un «sentimiento» que sea por definición «sublime», pueden ser asumidos significativamente (Mirzoeff, 1998: 9). Estos son los clichés tradicionales de la historia del arte que la cultura visual debe de cuestionar. Dado que los estudios de cultura visual derivan su perfil, metas y métodos de su distanciamiento de dicha disciplina, no pueden permitirse repetir tales clichés.

Un destino similar aguarda a la noción de «cultura» desde hace mucho tiempo. Confrontada con los múltiples tentáculos de la visualidad, la cultura ya no puede ser considerada específicamente como local como hace la etnografía; ni universalmente como la filosofía; ni globalmente como se habla en los recientes debates económicos; tampoco como juicio o valor como hace la historia del arte. Por contra, el concepto de *cultura* debe de ser resituado, problemáticamente, entre lo global y lo local, manteniendo la especificidad de ambos, como entre «arte» y «cotidianeidad», pero utilizando dicha especificidad para examinar los «modelos que determinan la *etología del malentendido cultural*» (Carson y Pajaczkowska, 2000: 3). Pajaczkowska nos ofrece un ejemplo relevante de esto a propósito de la oposición binaria utilizada como principio estructurador. Dentro del pensamiento binario existe una contradicción perturbadora entre la realidad analógica y la realidad de la codificación digital de la

experiencia humana en forma de lenguaje, empleada por la ciencia. Como consecuencia, la creencia monológica de que el lenguaje denota realidad es una contradicción que requiere de categorías mediadoras que «incluyan conceptos tales como el concepto religioso de la «vida póstuma», o conceptos supersticiosos como los fantasmas o los «muertos en vida».

En tanto estas categorías incorporan evidencias de la arbitrariedad de la lógica del binarismo resultan particularmente *anxiogénicas* y los conceptos que éstas contienen tienden a ser bien idealizados o denigrados. Por ejemplo, la idea de que la vida después de la muerte es considerada tradicionalmente divina mientras que los fantasmas son tratados como entes absurdos (Carson y Pajaczkowska, 2000: 6-7). La autora continúa con una consecuencia que resulta relevante: la contradicción primaria entre los conceptos de «naturaleza» y «cultura», declara, crean una categoría mediadora dentro de la cual se encuentra el concepto de la sexualidad. Como resultado —y este es el tema del libro— el feminismo se convierte en una necesidad lógica en cualquier teoría cultural, incluyendo —y en muchos sentidos, muy especialmente— la teoría de la cultura visual. Puesto que los objetos no son artefactos autónomos, capaces de «comunicar perfectamente siendo lo que son», deben ser estudiados como producidos por una práctica cuyos resultados cuestionan el sentido común y el significado cerrado en términos excluyentes, ya de «naturaleza» ya de «cultura» (Hodge y D'Sousa, 1999).

El concepto de cultura posee una larga historia que ningún estudio académico cultural puede ignorar o eludir en su programa. Habitualmente se distinguen dos grupos de usos del término. Uno es «lo mejor que la sociedad produce». Este significado sirve al elitismo que fomentan las instituciones sociales. El otro señala modos de vida, acontecimientos estándar tales como los rituales, pero también otros mucho menos claros, como los sistemas de creencia y los comportamientos que se derivan de ellos. (McGuigan, 1996: 5-6). En un análisis más sofisticado, Raymond Williams (1976) distingue cuatro usos. El primero denota un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético. El segundo, de un modo más específico, refiere a los trabajos y prácticas de la actividad intelectual y especialmente de la actividad artística. Si el primero induce a una perspectiva elitista, el segundo es más reformista. Aquí, el intento de hacer de la cultura un bien disponible absoluto, considera esta distinción elitista como el objetivo de la democratización. El tercer uso, mucho más antropológico y etnográfico, apunta al modo de vida particular de un pueblo, periodo o grupo. La cultura en este sentido une al pueblo —pero para excluir a los otros— basándose en una imagen homogénea propia. El cuarto y último se refiere a la noción de cultura como el sistema de significación a través del cual un

orden social necesariamente (aunque no exclusivamente) se comunica, reproduce, experimenta y explora (pp. 76-82).

El útil análisis de Williams sigue remitiendo a la cuestión de la definición y sus inconvenientes. En otras palabras, los cuatro usos que localiza siguen divagando ambiguamente entre lo que *es* la cultura y *su función* —o la función del concepto de cultura.³⁵ Hooper-Greenhill resume esta actividad como un entrenamiento de la discriminación y el aprecio (2000:10). En un contexto similar, en su acusación a la idea de cultura de abuso político, Tony Bennett (1998) señala que el papel reformista de la cultura ha venido siendo utilizado como una herramienta para refinar los aspectos más obscenos y sensuales de la percepción. Desde mi punto de vista, ésta no es la única forma que dicho entrenamiento puede adoptar; otra forma sería la superación de la división mente/cuerpo y otros «malentendidos» culturales enraizados en la base del pensamiento binario. La cultura no es, o no sólo es, religión. Tampoco ha de ser sólo parte de la causa elitista.

Si, por contra, la misión del análisis cultural, incluyendo su variante visual es examinar cómo el poder se inscribe de diferentes maneras en y entre «zonas de cultura», ninguna de las definiciones de cultura de Williams parecería adecuada. Ni los conceptos de universalización, aunque sean elitistas, ni los de especificación y homogenización nos permiten examinar las fronteras heterogéneas donde diferentes prácticas, lenguajes, imaginarios y visualidades, experiencias y voces, se entrecruzan en medio de relaciones diversas de poder y privilegio.³⁶ Es en las zonas clave de tal interrelación, constantemente variables, donde el poder y los valores apuntan el tipo de actuaciones posibles.

Pero el término «interrelación» parece un poco demasiado optimista. ¿Quién tiene el acceso a los procesos de definición que estipulan los códigos y (re)establecen las estructuras? Es dicho acceso y no el contenido obtenido gracias a él, el que debe de ser distribuido democráticamente. La cultura puede transmitir valores dominantes, pero también puede ser entendida como un lugar de resistencia donde puedan quebrarse o al menos desplazar los códigos dominantes comunes y donde puedan producirse códigos alternativos. La teoría cultural une aquí sus fuerzas con la filosofía, a la que, por ejemplo, Judith Butler ha contribuido a través de sugerencias interesantes respecto a la elasticidad del significado y su posible modificación. La perspectiva performativa de la autora incluye a la visualidad e insiste en ella, pero no la aísla o privilegia —de hecho, no puede hacerlo— (Butler 1993, 1997; Jordan y Weedon, 1995: 18).

A pesar de que dicho privilegio constituya un clásico de los estudios de la cultura visual, una concepción performativa de la cultura resulta incompatible con tal esencialismo. Al igual que con el objeto, el problema parece inherente a la intención de *definir* qué es (una) cultura. Entre el uso universalizador —singular— y el homogeneizador —plural— del nombre, la propia «cultura» parece.

En su lugar, quizás nos serviría mejor un calificativo que apunte deicticamente a un dominio indefinible —puesto que esta «vivo». Entonces podríamos hablar de lo cultural y referirnos, con palabras de Fabian, a «aquello que la gente produce cuando consigue plantearse diferentes formas de proceder para prácticas diversas» (2001: 98). Esto no margina a las prácticas que cuestionan, resisten y alteran aquello que, justo en el momento anterior al desarrollo una actividad en concreto, podría aún pasar como elemento «normal» de «la cultura». La «negociación», continua Fabian, «es entonces la alternativa a la sumisión (o enculturación, o internalización, etc.). La hibridación más que la pureza es el resultado normal de dichas negociaciones...» (p.98).

La necesidad de testear los intersticios donde se implementa el poder también sirve para el concepto de cultura en sí, si somos capaces de subvertir el territorialismo de sus académicos. Véase, por ejemplo, el fervor y la cantidad de basura y de palabrería a la que estamos acostumbrados en publicaciones y conferencias. Pero la «cultura», al igual que la visualidad, no puede ser sometida a definiciones, por muy diferenciadas o sutilmente hilvanadas que éstas se planteen. Por el contrario, ésta puede ser movilizada a partir de diferentes discursos, «grupos de palabras, objetos, prácticas, creencias y valores que proporcionan contextos de uso para la construcción de significado» (Barrett, 1991: 123-9). Por tanto entender la «cultura» requiere entender el discurso dentro del cual la palabra o sus derivados, sinónimos o elementos afines, son utilizados. Desde esta perspectiva, aislar la visualidad de acuerdo con los objetos que son visuales no es más que una estrategia de dominación. Aquí es donde viene al caso la necesidad de una genuina interdisciplinarietà, no como una colección de disciplinas, sino como el uso de diferentes contextos discursivos dentro de los cuales se invoca a la «cultura» en relación con otros elementos típicos de cada discurso. Al igual que la visualidad, la «cultura» puede ser definida negativamente y no a través de sus propiedades (O'Sullivan et al., 1994: 68-9).³⁷

CULTURA VISUAL

Cualquier intento por articular métodos y objetivos de los estudios de la cultura visual, debe comprometer seriamente ambos términos *en su negatividad*: el término

EL ESENCIALISMO VISUAL

«visual» como «impuro» —sinestésico, discursivo y pragmático-; y «cultura» como variable, diferencial, localizada entre «zonas culturales» y puesta en acción mediante prácticas de poder y resistencia. Más sucintamente, las negatividades de nuestros dos términos clave pueden ser expresadas como tensiones, y las tensiones, pese a que no permitan establecer distinciones radicales, ayudan a crear dominios específicos aunque ninguno de ellos pueda ser delimitado:

La cultura visual trabaja en pro de una teoría social de la visualidad, centrándose en la cuestión de qué es hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve, y cómo visión, conocimiento y poder están íntimamente relacionados. Examina el acto de visión como un producto de las *tensiones entre las imágenes externas y los objetos, y los procesos internos del pensamiento*. (Hooper-Greenhill, 2000: 14, basado en Burnett, 1995; cursiva añadida.)

Huelga decir que tal perspectiva está por encima de la adopción de cualquier rasgo definitorio específico (como lo sublime) ni hace ninguna distinción entre alta cultura y cultura de masas (Jenks, 1995: 16). En su lugar, ésta distinción debe de ser examinada y rechazada como interesadamente «política». Así, el mero el hecho de ignorarla, negarla o desear que desaparezca supone también ignorar una importante herramienta de la tecnología del poder implicada en el cuarto uso que del término «cultura» hace Williams. Más bien, entonces, podríamos decir que el término «alta cultura» —la noción y los productos que ésta define— y la distinción que soporta estaría incluido también entre los objetos principales de análisis de los estudios de la cultura visual.

Por esto es por lo que soy reacia a declarar a la cultura visual como una rama de los estudios culturales. Pero hay más razones para esta reacción que el simple desprecio y desvinculación del arte que éstos últimos manifiestan. Como he argumentado en un reciente estudio (Bal, 2002) que he introducido como programático para el análisis cultural, los estudios culturales presentan una serie de problemas que el nuevo movimiento, dotado de esta capacidad de análisis, podría eludir. Es cierto que, en el albor de los estudios de la mujer, los estudios culturales han sido, desde mi punto de vista, responsables de la apertura absolutamente indispensable a la estructura disciplinar de las humanidades. Superando cualquier dogma metodológico, prejuicio elitista o juicio de valor, han sido particularmente útiles en, al menos, hacer a la comunidad académica consciente de la naturaleza conservadora de sus propósitos, si no forzándola a cambiar de estrategias. Inevitablemente, esta nueva disciplina también ha sufrido de las impredecibles dificultades y asperezas ante las que toda actividad pionera se ha de encontrar. Desafiando sus límites disciplinarios se ha tenido que enfrentar con tres problemas,

los cuales ponen en peligro hoy en día su vigor intelectual sostenido. Los estudios de la cultura visual, como actualización de los estudios culturales, no pueden tomar el testigo de su predecesor sin plantearse estos tres problemas.

Primero, quizás debido a que una de las mayores innovaciones de los estudios culturales ha sido prestar atención a un nuevo objeto, un nuevo campo reacio al desarrollo de aproximaciones tradicionales, no ha sido lo suficientemente próspero desarrollando una metodología que haga frente a los métodos de exclusión de la separación disciplinar. Por lo general, los métodos no han cambiado. Mientras que el objeto —*qué* se estudia— ha cambiado, el método —*cómo* se estudia— no lo ha hecho. Pero, sin una rígida metodología disciplinar, ¿cómo podemos mantener el análisis libre de partidismos oportunistas o de que sea visto como una práctica moribunda? Este es el mayor problema práctico y de contenidos que afrontamos hoy en día, y que los estudios de cultura visual no pueden permitirse ignorar.

Segundo, los estudios culturales han «ayudado» involuntariamente a sus oponentes a agravar, mas que superar, la destructiva división entre *les anciens y les modernes*, una estructura binaria tan antigua como la propia cultura occidental. Desgraciadamente, esta oposición tiende a alimentar el mecanismo psicosocial edípico, inservible a la hora de transformar las estructuras de poder dominantes. El problema es principalmente social, pero en la situación actual en la cual escasean los puestos de trabajo académicos y las jerarquías parecen retornar, ésta conlleva una tendencia hacia una política monolítica de nombramientos cuyo «reaccionarismo» amenaza todos los éxitos conseguidos anteriormente. En el clima actual, resulta poco útil aislar los estudios de la cultura visual a través de reacciones sarcásticas hacia la historia del arte —su territorio de cultivo no reconocido— y al análisis textual —el oponente de aquella—. Una práctica responsable basada en la reflexión acerca del problema del método podría ayudar a pavimentar el camino hacia un medio ambiente académico más matizado. Donde no hay metodología no puede existir un análisis convincente.³⁸

Más aún, la cuestión de la metodología toca pero no se superpone a la cuestión política. A este respecto, Hooper-Greenhill escribe: «los estudios culturales han mostrado un interés por las políticas culturales, desde una perspectiva teórica, pero en menor medida una voluntad de comprometerse en una política de la cultura, incluyendo la formación y análisis políticos» (2000: 164, n63). Adoptar un tono político para establecer una diferencia en el dominio del objeto de estudio nos parece una estrategia menos instrumental que los análisis que exponen la política como si fuera parte del propio objeto. Concretamente, por ejemplo, los análisis de los «displays» museísticos, desde la perspectiva de los estudios visuales, podrían

contribuir a cambios estructurales, mientras que los análisis críticos acerca de anuncios o pinturas canónicas no. En otras palabras, el conocimiento no establece automáticamente una diferencia. De hecho, una sobredosis de realismo —«estudiar las cosas como lo que son»— podría resultar un enfoque inadecuado.

Puesto que ver es un acto de interpretación, la interpretación puede influir sobre formas de ver, y por tanto, de imaginar posibilidades de cambio. Un tipo de acción potencialmente transformadora que los estudios de la cultura visual podrían emprender es sugerida por Homi Bhabha cuando se propone analizar los que el denomina como «serialización» (1994: 22). Los objetos puestos en relación de un modo específico establecen nuevas series, y esto facilita su desarrollo y elaboración teórica. Un análisis crítico de series específicas y de los fundamentos ideológicos que ponen a los objetos en común podría abrir y desnaturalizar asociaciones vetustas, como la que existe entre los valores de realismo transparente y elitismo individualista, que se refleja en la frase «las auténticas semejanzas entre individuos célebres» en una descripción de la National Portrait Gallery (Hooper-Greenhill, 2000: 29)

Pero no sólo las series están en sí mismas sujetas a análisis. La serialización es el producto resultante de tecnologías de observación y clasificación de objetos, del mismo modo que algunos fenómenos prototípicamente modernos como el censo, el mapa y el museo actúan como tecnologías de valor y poder. Estos fenómenos son objetos por excelencia de los estudios de la cultura visual, pero sólo bajo la condición de que su fundamento en la modernidad, su base en el positivismo, y su historia de descubrimientos, orden y propiedad sean tomados también en cuenta. Sólo entonces dichos análisis podrán ser convincentes y a la vez sugerir ordenamientos alternativos (Anderson, 1991: 163).

Al igual que los museos, los mapas sirven a intereses que podemos advertir en el mismo lenguaje que utilizamos. Estar «fuera del mapa» implica carecer de significancia, ser obsoleto o desconocido; estar «en el mapa» implica ser reconocido, tener una posición de acuerdo con su existencia o importancia (King, 1996, citado en Hooper-Greenhill, 2000:17) Estas expresiones demuestran bien por qué debemos de considerar la imaginaria verbal como parte de los estudios de la cultura visual. Esta idea del mapa como índice de jerarquía social y conquista pertenece al mundo anglosajón. Por tanto, se trata de una interpretación (verbal) del *uso* de los mapas —reveladora (incluso potencialmente crítica), pero que, una vez asumida, se alía con el poder. Esto hace que los estudios de las metáforas que utilizamos de una forma natural —como si se tratasen de palabras y frases ordinarias— constituyan también una parte indispensable de los estudios de la cultura visual.³⁹

LOS OBJETIVOS DE LOS ESTUDIOS DE LA CULTURA VISUAL

Estas reflexiones sobre el objeto de los estudios de cultura visual han condicionado la tarea más urgente de este movimiento, bien éste se establezca como disciplina o como colaboración interdisciplinar entre disciplinas. En este sentido, la conjunción entre objeto y meta que coincide en la palabra «objetivo» nos recuerda la necesidad que se está haciendo evidente últimamente, de justificar un movimiento como éste a través de sus hallazgos. Más que describir artefactos concretos y su *origen*, como haría la historia del arte, o describir culturas enteras, como haría la antropología, los estudios de la cultura visual deben de analizar *críticamente* las uniones y articulaciones de la cultura visual y cuestionar su pretensión naturalizadora.⁴⁰ Se deben enfocar hacia los lugares en que los objetos que poseen una naturaleza visual —a menudo primaria pero nunca exclusiva— se entrecruzan con los procesos y prácticas que ponen en funcionamiento regular a una determinada cultura. La amplitud de esa tarea hace que su desarrollo apenas pueda ser sino apuntado.

Primero, con una perspectiva que se situara a distancia de la historia del arte y sus métodos, sutilmente se deberían de tomar como objetos principales para un análisis crítico las narrativas maestras que son presentadas como naturales, universales, verdaderas e inevitables, y dislocarlas para que narrativas alternativas puedan salir a la luz. Debería de explorar y explicar el vínculo entre cultura visual y nacionalismo, que se pone de manifiesto en museos, escuelas y la historia que se imparte en ellas, y los discursos racistas e imperialistas (Hobsbawm, 1990). Debería de analizar el vínculo entre clasicismo y el elemento elitista del cometido educativo de la cultura visual, incluyendo las tareas asignadas tradicionalmente al museo. Debería también de entender algunas de las motivaciones para la priorización de la historia en lo que he denominado en otra ocasión como «narrativas de la anterioridad» (Bal, 2001). La representación de las relaciones de poder del presente bajo la rúbrica de «la historia de la nación» puede entenderse como una de las estrategias disciplinarias mantenidas por los museos. De este modo someten a los visitantes a sistemas de visibilidad y normalización (ver también Hooper-Greenhill, 1989).

Otra importante tarea de los estudios de la cultura visual es entender algunas de las razones de la priorización del realismo. El objetivo de la promoción del realismo es estimular el comportamiento mimético. Las clases dominantes se representan a sí mismas y a sus héroes como ejemplos para reconocer y seguir, y podríamos decir, sin exagerar demasiado, que este interés se hace visible en el culto por el retrato.⁴¹ Esto revela los intereses políticos que denotan su preferencia por el realismo. Promueven

EL ESENCIALISMO VISUAL

la transparencia imaginaria: la calidad artística importa menos que la representación fiel del personaje ilustre. La fidelidad requerida posee un interés extra por su indexicalidad. Barlow (1994:518) habla de «encarnar héroes», una frase que nos trae a la memoria, una vez más, el análisis del retrato del rey de Louis Marin (1981).

La tercera, y quizás más importante, tarea de los estudios de la cultura visual —en la que se pueden condensar el resto de tareas— es entender algunas de las motivaciones del esencialismo visual, que promociona la mirada cómplice (Foucault) mientras que, al mismo tiempo, la mantiene invisibilizada. Puedo pensar en tres razones por las que esta tarea es tan urgente. La primera es porque la rigidez de la «primacía de los objetos», fomentada tanto por la historia del arte como por ciertos desarrollos de los estudios de la cultura visual, dista de concederle primacía al entendimiento; pero el entendimiento viene primero y actúa como guía de la percepción. Desde este punto de vista, la relación entre mirada individual y comunidad interpretativa cambia. La segunda razón es debida a la atribución de género de la visión mencionada anteriormente, que deriva de la propia priorización de la mirada. Y la tercera es debida a la imperiosa necesidad de dejar en evidencia las operaciones de la retórica del materialismo.

Muchas otras tareas subsiguientes pueden derivarse entonces de una que considero principal: localizar y denunciar el esencialismo visual. Ahí es donde urge, por ejemplo, la necesidad de análisis críticos del uso de la cultura visual como estrategia para reforzar estereotipos raciales y de género. Las interconexiones entre público y privado —y los intereses a las que sirve el mantenimiento de dicha dicotomía— en las prácticas, jerárquica y temporalmente estructuradas, que apelan a una hermenéutica de la sospecha hacia los residuos del positivismo en una cultura visual obsesionada por el esencialismo visual. Pensemos en las formas de privilegiar, por ejemplo, el arte público, la historia del arte, el mercado del arte, la idea del experto (exclusividad, propiedad del material, concepciones estéticas, estilo) y en el universalismo eurocéntrico que promocionan estas más que caballerosas prácticas. Esto ha conducido a desatender los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan. Los objetos cambian de significado cuando cambia su medio ambiente; por ejemplo los objetos «de casa» se tornan mucho más importantes para gente que vive en diáspora puesto que son una vía para reestablecer su memoria cultural. (Bhabha, 1994: 7). De un modo similar, la función de las características visuales en relación con procesos sociales —la escala, por ejemplo— puede ser lo que regule una relación específica con el cuerpo, como en los cuadros de Jenny Saville. Puede inspirar confort o distanciamiento emocional, intimidad o amenaza, pero también puede funcionar como elemento cognitivo del entendimiento, incluso como método «científico» para

aprehender las complejidades del mundo (barroco).⁴² Finalmente, se requiere un análisis de las relaciones interdiscursivas e intertextuales entre los objetos, series, conocimientos tácitos, discursos y el resto de sentidos copartícipes en toda experiencia.

LA CUESTIÓN DEL MÉTODO

Si las tareas de los estudios de la cultura visual deben derivarse de su objeto, los métodos más adecuados para llevar a cabo dichas tareas deben derivarse, entonces, de esas mismas tareas y hacer explícita tal derivación. Me doy cuenta de que éste es el elemento más vulnerable de mi argumentación. Muchos académicos opinan que la metodología es lo primero y que cualquier elección del método derivada de sus objetivos peligrará de circularidad. Los métodos deben ser independientes de los objetos y metas, como una salvaguarda de la proyección y realización de deseos particulares. Como principio general esto es innegable. Aun así, también es cierto lo contrario. Primero, no es necesario demostrar los efectos idiotizantes de la metodología preestablecida. Segundo, y aunque ya no se recuerde, las metodologías predominantes de ciertas disciplinas hoy consolidadas también fueron en su momento derivadas de su objeto. Tercero, como un instrumento de las operaciones de poder/conocimiento, los métodos nunca son el blanco de sospecha de una posible confabulación con las políticas que sostienen su funcionamiento. Y cuarto, precisamente porque los estudios culturales han tenido dificultades para crear métodos adecuados que no supongan un cierto partidismo, en este momento no puede eludirse la reflexión metodológica.

Con este dilema en perspectiva, déjenme trazar unos pocos principios metodológicos desde los cuales podrían derivarse razonablemente métodos realmente operativos. Una primera consideración concierne a la relación con objetos concretos. A la luz de la discusión previa, esta relación está destinada a ser problemática. Desde mi punto de vista, la actividad clave que debe traspasar tanto el conflictivo legado de la historia del arte como las tendencias totalizadoras de los entusiastas de los estudios de la cultura visual es el *análisis*. Jenks propone una considerada relación entre lo analítico y lo concreto: una aplicación metodológica de la teoría a los aspectos prácticos de la cultura (1995: 16). Esto trae a colación el problema de la «aplicación».

La propuesta de Jenks implicaría establecer una separación entre teoría y realidad empírica y adoptar una concepción instrumentalista de la teoría. La paradoja de tal concepción es que bajo la apariencia de poner la teoría al servicio del objeto, se

tiende a promover la subordinación del objeto, por ejemplo como ilustración o punto de partida teórico. Como Fabian ha argumentado, el —así denominado— objeto empírico no existe «ahí fuera» sino que es creado en el encuentro entre objeto y analista, mediado por el bagaje teórico que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis de una «aplicación» instrumentalista en una interacción performativa entre el objeto (incluyendo aquellos aspectos que resultaban invisibles antes del encuentro), la teoría y el analista. Desde esta perspectiva, los procesos de interpretación son parte del objeto y están sometidos a crítica por parte del analista.

Como antropólogo, Fabian describe sus encuentros con la gente. El ejemplo principal de su libro de 1999 es un dicho, un proverbio que posee cualidades altamente imaginativas e incluso visuales («el poder es un conjunto vacío»). La cuestión planteada por este proverbio —el qué significa— no revela una respuesta inherente a él. En su lugar, el grupo cultural y el analista, conjuntamente, extraen el significado en una especie de *performance* teatral que cristaliza en la creación de un segundo objeto, más desarrollado.⁴³ Los objetos son partícipes activos del desarrollo del análisis puesto que generan reflexión y especulación y pueden impedir el desarrollo de proyecciones e interpretaciones desquiciadas (¡si los analistas lo permiten!) y constituir así un objeto teórico de relevancia filosófica.

Una segunda consideración relacionada cualifica la naturaleza de las prácticas interpretativas. Unos estudios de la cultura visual que asuman —como pienso que deben— la tarea *crítica* del movimiento, deben de entender que dichas prácticas constituyen tanto método como objeto de cuestionamiento. Este elemento de auto-reflexión es indispensable, aunque siempre a riesgo de acabar en la autoindulgencia y el narcisismo. Además, las hermenéuticas de lo visual (Heywood y Sandywell, 1999) modifican el círculo hermenéutico. Tradicionalmente, dicho círculo, conjunto-detalle-conjunto, da por hecha la autonomía y la unidad del objeto. Esta asunción autonomista ya no es aceptable, especialmente a la luz de los entresijos sociales de la «vida» de los objetos. Por el contrario, los estudios de la cultura visual consideran al objeto como un detalle en sí mismo de un conjunto delimitado, por definición, sólo de un modo provisional y estratégicamente. Por ejemplo, un objeto puede ser el detalle bien del conjunto total de series (según el sentido crítico de seriación de Bhabha) o bien del mundo social en el cual éste funciona. Finalmente, las prácticas interpretativas de los estudios de la cultura visual defienden la noción de que el significado es dialógico. Éste «sucede», más que existir a priori, en el acto de interpretación. El significado es un diálogo entre observador y objeto así como entre sus contempladores. La situación se complica aún más por el hecho de que el concepto de significado es, en sí mismo, también dialógico puesto que es concebido

diferentemente de acuerdo con diferentes regímenes de racionalidad y distintos estilos semióticos.

Un tercer principio de método es la continuidad entre el análisis y la educación que resulta de la visión performativa del mismo. Cualquier actividad de los estudios de la cultura visual es al mismo tiempo un momento de la *formación* visual, un entrenamiento de la receptividad hacia el objeto que dista de la veneración positivista por su «verdad» inherente. El deseo humano por el significado funciona basándose en el reconocimiento de patrones, es así que el aprendizaje tiene lugar cuando la nueva información recibida se ajusta a patrones reconocibles (Sotto, 1994, citado por Hooper-Greenhill, 2000: 117). Puesto que la nueva información es procesada sobre la base de estructuras o marcos de recepción en los que pueda encajar, no hay percepción posible sin memoria (Davey, 1999: 12). Esto no significa que la información sea racionalizada por completo, ya que un solapamiento total entre lo conocido y la nueva información que se nos ofrece impediría el aprendizaje. La «insubordinación» a los esquemas pre-establecidos es también un elemento importante en el aprendizaje (Bruner, 1992: cap. 3). Es más, los estudios de la cultura visual deberían de estar especialmente atentos al aspecto multisensorial del aprendizaje, su naturaleza activa y su mezcla inextricable de componentes afectivos, cognitivos y corporales. «Los objetos son interpretados a través de la «lectura» utilizando la mirada que se combina con una experiencia sensorial más amplia que incluye el conocimiento táctil y las respuestas corporales. De ellos pueden concluirse respuestas tanto cognitivas como emotivas, de algunas de las cuales puede que no sea necesario hablar», escribe Hooper-Greenhill (2000: 119).⁴⁴

Un cuarto principio metodológico es el examen histórico-analítico de los regímenes de la cultura visual tal y como son incorporados por las instituciones clave y sus figuras aún operativas. Esta forma de análisis histórico no reifica un estado histórico del pasado sino que mira a la situación presente como punto de partida y objeto de búsqueda. El museo modernista, todavía predominante, es un objeto paradigmático para dichos análisis. Su ambición enciclopédica, su organización taxonómica, su retórica de la transparencia y sus premisas nacionalistas han sido reiteradas hasta el punto de ser casi completamente naturalizadas. Un análisis histórico del tipo que tengo en mente no se detiene simplemente en la descripción de estos principios. Fundamentalmente, mostrará sus raíces en la cultura contemporánea, en las formas híbridas que adoptan y analizará las implicaciones de las transformaciones postmodernas del museo modernista.

Este último ejemplo y todos los que he planteado con anterioridad han sido extraídos tanto del arte como de otras instituciones establecidas. Esta ha sido una

EL ESENCIALISMO VISUAL

decisión consciente para llegar a la idea de que los estudios de la cultura visual no se definen esencialmente por la elección de sus objetos de estudio –estoy cansada de la fijación fetichista en internet y la publicidad como los objetos ejemplares. En todo caso las consecuencias de estos cuatro principios metodológicos deberían estar claras. Ni la división entre cultura «popular» y «alta» cultura puede ser ya sostenida ni tampoco la que existe entre la producción visual y su estudio. Si el objeto coparticipa en el desarrollo del análisis, como así he argumentado, entonces crear divisiones de cualquier tipo se me antoja la más fútil de todas las futilidades que el trabajo académico puede desempeñar. Pero un error debe de ser evitado a toda costa: pensar, como los estudios culturales han hecho antes que nosotros, que el hecho de ignorar nociones tales como la de «alta cultura» puede hacer que las distinciones sociales que generaron la categoría desaparezcan. En cambio, es el esencialismo visual y todo lo que éste conlleva lo que debe, efectivamente, desaparecer.

NOTAS

1. Uno de los libros sintomáticos comienza con la absurda frase: «La vida moderna tiene lugar en una pantalla».
2. Otros (p.e. Fabian, 2001: 17) se refieren a esta tendencia como «visualismo», un concepto que también implica un positivismo visual. Una característica del tipo de discurso de «cultura visual» del que me gustaría distanciarme es la tendencia a lamentar el imperialismo lingüístico que ha triunfado supuestamente durante tanto tiempo. El tipo de tendencia de cultura visual que pretendo descalificar como anti-histórica y anti-intelectual se basa en esta amnesia e ignorancia así como en la teoría de la conspiración. El mismo libro también dice: «La semiótica...es un sistema ideado por los lingüistas para analizar la palabra hablada y escrita» (p.13).
3. No me refiero a esto en un sentido anecdótico, no voy a extenderme aquí sobre el modo en el que se ha tomado la «cultura visual» como la respuesta de historiadores del arte nerviosos, intranquilos por la «invasión» de su campo por parte de académicos de otras disciplinas desde que Mitchell forjara el término de «el giro visual» (1994: 11-34). Como resultado de este origen y lejos de resultar ser tal innovación, la «cultura» visual elude la tendencia a reafirmar las fronteras disciplinares. Baste con decir que éste es, en mi opinión, el caso de algunos escritores de primera línea, cuyas voces son las que más suenan a la hora de proclamar su novedad. Por muy irritante que el control de barreras disciplinares pueda parecer, los asuntos que me gustaría discutir poseen relevancia académica para el interés más provechoso de los estudios de la cultura visual.
4. Este artículo fue originalmente concebido como ensayo reseña, con un libro en concreto como objeto de análisis principal (Hooper-Greehill, 2000). Esta publicación (Journal of visual studies) revivió en mí el interés, después de que otras casi me hicieran distanciarme por completo de los estudios de la cultura visual, una ambivalencia que resulta apenas perceptible en lo que seguirá a continuación. Pero quizás esta ambivalencia sea el mejor remedio contra el tipo de partidismo acrítico que acentúa la división establecida por primera vez por October con su cuestionario de 1996. Una ambivalencia similar a la mía puede advertirse en la contribución más reciente de Mitchell a esta revista (2002).
5. La creación de este nuevo objeto será desarrollada extensamente a continuación. El hecho de que este objeto «no pertenece a nadie» es tan obvio en teoría como parece resultar difícil de encarar en la práctica. La defensa de los territorios disciplinares continúa en las áreas interdisciplinares tanto como en las disciplinas completamente identificadas. Acerca de las ideas sobre la interdisciplinariedad de Barthes, véase Barthes (1984: 71). Véase Newell (1998) para una recopilación de miradas completamente diferentes sobre el tema de la interdisciplinariedad.
6. Un ejemplo de lo primero sería el área «lengua y literatura extranjera», una unidad básicamente administrativa. La «semiótica» sería un ejemplo de lo segundo: un cuerpo teórico que puede depositar sobre sus objetos un gran número de disciplinas. La transdisciplinariedad es aclamada principalmente a través de proyectos tales como análisis temáticos (p.e. la representación de las multitudes a lo largo de los tiempos). Para temas de inter-, multi- y transcisciplinariedad, véase Bal (1988)
7. Uno de los libros introductorios que he examinado comienza con una reseña de dos conceptos clave en modo negativo. Aunque este libro se acerque, un poco por comodidad,

EL ESENCIALISMO VISUAL

- a la historia del arte, es uno de los mejores de este tipo precisamente porque se contiene de establecer definiciones positivistas (Walker and Chaplin, 1997).
8. Para una buena definición de análisis que se siguen de esta definición del objeto de los estudios de la cultura visual, véase Appadurai y Breckenridge (1992). En este texto el autor considera a los museos como comunidades interpretativas.
 9. Calkins (1980), citado en Hooper-Greenhill (2000: 105).
 10. Acerca de la historia del concepto de ideología, véase Vadée (1973): acerca de manifestaciones textuales y su análisis, Hamon (1984).
 11. El concepto del efecto de lo real es utilizado tan frecuentemente que ha perdido toda su especificidad. Con el propósito de reciclarlo dentro de los estudios de la cultura visual, recomiendo un retorno a las formulaciones iniciales de Barthes (1968).
 12. Davey (1999), interpretado en Hooper-Greenhill (2000: 115). Para nuestra discusión, esta retórica apunta, tal y como debe de ser, hacia la antropología. Fabian (1996) ya ha demostrado a qué se asemejarían unos estudios de la cultura visual con base antropológica. Véanse también sus glosas críticas a las tendencias académicas contemporáneas (2001, esp. Parte D), muchas de las cuales pueden beneficiar a los estudios de la cultura visual de un modo bastante sustancial.
 13. El argumento más sucinto y a la vez más completo del uso del concepto del *encuadre* en análisis cultural sigue siendo el «Prefacio del autor» de Jonathan Culler a su volumen *Framing the sign* (1988).
 14. Una exposición concisa de una frase similar aunque más limitada «regímenes escópicos» puede encontrarse en Jay (1988).
 15. He aquí la deficiencia intelectual (además de moral) de frases como aquella contra Jameson, acusado de racismo y colonialismo por su «necesidad colonial de dominar lo visual a partir de la escritura» (Mirzoeff, 1998: 11). Si estas burlas irracionales dan mal nombre a la cultura visual, es porque «ésta» –el movimiento que adopta tales textos como libros de estudio y a sus autores como líderes – se lo merece.
 16. En adición a la cualidad sinestésica de la visualidad pura, que sigue siendo materia de la percepción sensible, también me gustaría insistir en el carácter intelectual de la visualidad, resumido en la frase «art thinks» ('el arte piensa'). Esta perspectiva es el punto de partida de todo el trabajo del historiador del arte y filósofo Hubert Damisch (p.e. 1994: 2002). La misma noción de «art thinks» tiene consecuencias de gran alcance según el modo en que sea analizada, consecuencias muy relevantes para la «metodología-in-the-making» de los estudios de la cultura visual. Véase Van Alpen (en prensa), un libro que abre con una explicación de las ideas de Damisch. Fabian (2001: 96) enfoca estas ideas hacia la cultura popular. Véase también Rodowick (2001: 24).
 17. Por ejemplo, *Background* (1991-1994), *Lapsus Exposure* (1992-1994), *INITIALS* (1993-1994) y *Photograph* (1998-1999), por nombrar tan sólo algunas de las obras analizadas brillantemente por Kaja Silverman en Coleman (2002). Silverman no menciona a la cultura visual en estos cuatro ensayos, pero aquí afirmo que son ejemplos perfectos de un análisis ideal de cultura visual debido a su estrecha atención a la visualidad, *incluyendo* sus cualidades sinestésicas, y debido a la perspectiva socio-filosófica de la visualidad que insufla a las obras. Pero, muy importante, esto también puede revertirse: Silverman proporciona una lectura de lo que las obras de Coleman sugieren como filosofía social de la cultura. Dicha filosofía está *basada en la visualidad*.

18. La «cultura de pantalla» no es un sinónimo de cultura visual, ni la cultura impresa es textual (contra Mirzoeff, 1998: 3). La profunda confusión entre medio, sistema semiótico y modo en este libro es perturbadora.
19. Un ejemplo instructivo es el tópico utilizado por Mirzoeff en su texto introductorio sobre semiótica, a la que erróneamente define como «metodología lingüística», y por tanto, por definición, visualmente inconvincente (1999: 15). Estas observaciones desinformadas pasan por alto con facilidad porque parecen defender la visualidad como objeto central pero no la someten a análisis. En contraste, ningún binarismo implícito entre medios visuales y textuales aparece en la introducción que hacen Sturken y Cartwright, igual de elemental pero –sistemática y específicamente– mucho más útil. Otro excelente libro introductorio alternativo es Walker y Chaplin (1997).
20. Véase Van Alpen (2002) y su teorización de la imagen a través de textos de Charlotte Delbo, mencionado previamente. Un caso de algún modo menos exclusivo, aunque de relevancia notable, son las «poéticas visuales» de Proust (Bal, 1997).
21. Para un comentario brillante de la noción Foucaultiana de poder/conocimiento, véase Spivak (1993).
22. Johannes Fabian (1990) creó un potente ejemplo de la concepción performativa del conocimiento que esta perspectiva conlleva.
23. Esta selectividad constituye la base de la historia del arte y sus raíces en la cultura visual. Por tanto, los estudios de la cultura visual necesitan de distinguirse de dicha disciplina. Esta es también la razón por la que un mero listado de objetos, por muy completo que parezca, no puede constituir el objeto de los estudios de la cultura visual.
24. Sintomáticamente, Mirzoeff (1999) cita la frase resumen generalizadora de la página 433 del final del estudio de Freedberg de 1989, e inserta esa generalización, analíticamente substancial, al principio de su propio libro, en el cual dicho análisis se pierde totalmente.
25. Para el régimen barroco de conocimiento/poder, véase Marin (1981). Sobre la pintura como forma propagandística, véase Leppert (1996).
26. Sobre la importancia de utilizar el término «lectura» para el acto de mirar, véase Bal (1996).
27. Tomado en un sentido preciso, lo «icónico» es un término que refiere al fundamento imaginario de la producción de significado. Aunque este término sea usado a menudo como sinónimo de visual (p.e. por Marin, 1983), lo es en detrimento de la productividad de la teoría semiótica en el análisis de la cultura (visual). Como Mitchell (esp. 1985, cap.1) nunca se cansa de reiterar, la semejanza no es necesariamente visual. Para una discusión sobre esto, véase Bal (2002, cap.1).
28. Este término, tan controvertido como productivo –que resalta la capacidad de educar la visualidad– fue el tema central del simposio *The active eye* (1997), celebrado en Rotterdam.
29. El autor escribe aquí sobre la historia del arte, pero no creo que los museos sean una función de la historia del arte, como este pasaje podría sugerir.
30. Nietzsche (1986: 207): «la perspectiva decide el carácter de la «apariencia»». Nuestros valores se interpretan en los objetos.
31. Pero esto es aún demasiado general. La reticencia a embarcarse en análisis altamente específicos para establecer prioridades acerca de qué necesita ser estudiado, deja a los estudios de la cultura visual abiertos a una carga de imperialismo y partidismo inverificable.
32. Y dejar a la historia del arte reiterar los significados obvios dominantes, que ya están hoy en día de moda.

EL ESENCIALISMO VISUAL

33. Para un análisis extenso del trabajo de Christensen con el tiempo, véase Bal (1998). Sobre Janssens, Bal (1999a).
34. Sobre el problema de la intención artística -un primer ejemplo de la idea de «origen»- véase Bal (2002, cap. 7).
35. Para una visión global muy útil acerca de los entresijos del concepto de cultura como texto, véase Fuchs (2001).
36. Para la idea de «zonas de cultura», véase Giroux (1992), discutido por Hooper-Greenhill (2000:12).
37. Esto vuelve más hacia el pensamiento Saussuriano que estrictamente a Foucault.
38. La discusión entre áreas de estudio de este movimiento sería más productiva. Véanse, por ejemplo, las discusiones entre la historia del arte, la estética y los estudios visuales en Holly y Moxey (2002).
39. Lakoff y Johnson (1980; 1999) tienden a universalizar dichas metáforas, pero su estructura de lingüística cognitiva teórica podría ser utilizada más fructuosamente en un análisis más específico.
40. La palabra «críticamente» es utilizada aquí en el sentido heredado de la escuela de teoría social de Frankfurt. Los estudios de la cultura visual no deberían de adoptar el tono policial que he comentado anteriormente y que pasa por ser políticamente consciente. Debido a que la visualidad abarca la vida social de las cosas y la construcción social de la visibilidad, sus análisis son inherentemente tan sociales, políticos y éticos como estéticos, literarios, discursivos y visuales.
41. El estudio sobre el retrato de Richard Brilliant (1991) ensalza este aspecto. Véase Woodall (1996); Van Alphen (en prensa).
42. Sobre la función de la escala en el arte contemporáneo inspirado en el barroco, véase Bal (1999b).
43. Mi formulación pretende recordar la definición del significante de Peirce (1984), un segundo signo, más desarrollado, evocado por la voluntad de entender el primer signo.
44. Para una reseña de la concepción de educación adoptada por la educación visual, véase Hooper-Greenhill (2000: cap. 6).

MIEKE BAL

REFERENCIAS

- The Active Eye: An International Symposium on Art Education and Visual Literacy* (1997). Rotterdam: Boijmans Van Beuningen Museum and the Nederlands Foto Instituut.
- Anderson, Benedict (1991[1983]) *Imagined Communities*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun (ed.) (1986) *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun and Breckenridge, Carol (1992) 'Museums are Good to Think: Heritage on View in India', in Ivan Karp, Christine Mullen Kraemer and Steven D. Lavine (eds) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, pp. 34–55. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Bal, Mieke (1988) *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*, trans. Matthew Gumpert. Bloomington: Indiana University Press.
- Bal, Mieke (1996) 'Reading Art?', in Griselda Pollock (ed.) *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading*, pp. 25–41. London: Routledge.
- Bal, Mieke (1997) *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, trans. Anna-Louise Milne. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bal, Mieke (1998) *Jeannette Christensen's Time*, in 'Kulturtekster' Series No. 12. Bergen: Center for the Study of European Civilization, Universitetet I Bergen. *JOURNAL OF VISUAL CULTURE* 2 (1) 28
- Bal, Mieke (1999a) 'Ann Veronica Janssens: Labo de Lumière/Light in Life's Lab', in Laurent Jacob (ed.) *Ann Veronica Janssens: une image différente dans chaque oeil/A Different Image in Each Eye*, pp. 73–102, French trans. Daniel Vander Gucht. Liège: Espace 251 Nord.
- Bal, Mieke (1999b) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke (2001) *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke (2002) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barlow, Paul (1994) 'The Imagined Hero as Incarnate Sign: Thomas Carlyle and the Mythology of the "National Portrait" in Victorian Britain', *Art History* 17(4): 517–45.
- Barrett, Michele (1991) *The Politics of Truth*. Cambridge: Polity Press.
- Barthes, Roland (1968) 'L'effet du réel', *Communications* 4: 84–9 ('The Reality Effect', 1986, in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, pp. 141–54. New York: Hill and Wang).
- Barthes, Roland (1984) *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil (*The Rustle of Language*, 1986, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang).
- Bennett, Tony (1998) *Culture: A Reformer's Science*. London: Sage.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brilliant, Richard (1991) *Portraiture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1992) *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bryson, Norman (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
- Burnett, R. (1995) *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge.

EL ESENCIALISMO VISUAL

- Butler, Judith (1997) *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Carson, Fiona and Pajaczkowska, Claire (eds) (2000) *Feminist Visual Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Calkins, N.A. (1980) 'Object-teaching: Its Purpose and Province', *Education* 1: 165–72.
- Chambers 21st Century Dictionary: The Living Language* (1996), editor-in-chief Mairi Robinson. Edinburgh: Chambers.
- Classen, Constance (1993) *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge.
- Coleman, James (2002) *James Coleman* (exhibition catalogue). Munich: Hatje Cantz.
- Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Culler, Jonathan (1988) *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Damisch, Hubert (1994) *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman. Cambridge, MA: MIT Press (*L'origine de la perspective*, 1987. Paris: Flammarion).
- Damisch, Hubert (2002) *A Theory of/Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press (*Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, 1972. Paris: Editions du Seuil).
- Davey, N. (1999) 'The Hermeneutics of Seeing', in Ian Heywood and Barry Sandwell (eds) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, pp. 3–29. London: Routledge.
- Davis, Richard H. (1997) *Lives of Indian Images*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fabian, Johannes (1990) *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Fabian, Johannes (1996) *Remembering the Present*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes (2001) *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Foucault, Michel (1975) *The Birth of the Clinic*, trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1977) 'Nietzsche, Genealogy, History', in D.F. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memories, Practice: Selected Essays and Interviews*, pp. 139–64. Oxford: Blackwell.
- Freedberg, David (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fuchs, Martin (2001) 'Textualizing Culture: Hermeneutics of Distanciation', in Joyce Goggin and Sonja Neef (eds) *Travelling Concepts*, pp. 55–66. Amsterdam: ASCA.
- Gamboni, Dario (1997) *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Giroux, Henry (1992) *Border Crossings*. London: Routledge.
- Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Hamon, Philippe (1984) *Texte et idéologie*. Paris: PUF.
- Heywood, Ian and Sandwell, Barry (eds) (1999) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London: Routledge.

MIEKE BAL

- Hobsbawm, Eric J. (1990) *Nations and Nationalism since 1870: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodge, Robert and D'Sousa, W. (1999) 'The Museum as a Communicator: A Semiotic Analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth', in Eilean Hooper- Greenhill (ed.) *The Educational Role of Museums*, pp. 53–63, 2 edn. London: Routledge.
- Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (2002) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Institute.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989) 'The Museum in the Disciplinary Society', in Susan Pearce (ed.) *Museum Studies in Material Culture*, pp. 61–72. London: Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000) *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Jay, Martin (1988) 'Scopic Regimes of Modernity', in Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality 2*, pp. 3–38. Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press.
- Jenks, Chris (ed.) (1995) *Visual Culture*. London: Routledge.
- Jordan, Glenn and Weedon, Chris (1995) *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell.
- King, Geoff (1996) *Mapping Reality: An Exploration of Cultural Cartographies*. London: Macmillan.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Leppert, Richard (1996) *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*. Boulder, CO: Westview Press.
- Lyotard, Jean-François (1983) 'Fiscourse Digure', trans. Mary Lydon, *Theater Journal* 35(3): 333–57.
- Marin, Louis (1981) *Le portrait du roi*. Paris: Editions de Minuit.
- Marin, Louis (1983) 'The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto (circa 1479–1484)', *New Literary History* 14(3): 253–96.
- McGuigan, Jim (1996) *Culture and the Public Sphere*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*. Edited and introduced by James M. Edie, trans. Carleton Damery. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.) (1998) *Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1985) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2002) 'Showing Seeing: A Critique of Visual Culture', *Journal of Visual Culture* 1(2): 165–81.
- Newell, William H. (ed.) (1998) *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*. New York: The College Entrance Examination Board.

EL ESENCIALISMO VISUAL

- Nietzsche, Friedrich (1986) 'The Will to Power', in M. Taylor (ed.) *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, pp. 191–215. Chicago: University of Chicago Press.
- OCTOBER (1996) 'Visual Culture Questionnaire', 77 Summer: 25–70.
- O'Sullivan, Tim, Hartley, John, Saunders, Danny, Montgomery, Martin and Fiske, John (1994) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders (1984) 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs', in Robert E. Innis (ed. and intro.) *Semiotics: An Introductory Anthology*, pp. 4–23. Bloomington: Indiana University Press.
- Rodowick, David N. (2001) 'Presenting the Figural', in D.N. Rodowick (ed.) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, pp. 1–44. Durham, NC: Duke University Press.
- Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetic', in Nicholas Mirzoeff (ed.) *Visual Culture Reader*, pp. 27–49. London: Routledge.
- Silverman, Kaja (2000) *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Slatman, Jenny (2001) *L'expression au-delà de la représentation*. Amsterdam: ASCA.
- Sotto, Eric (1994) *When Teaching Becomes Learning: A Theory and Practice of Teaching*. London: Cassell.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993) *Outside in the Teaching Machine*, pp. 25–51. New York: Routledge.
- Sturken, Marita and Cartwright, Lisa (2001) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Vadée, Michel (1973) *L'idéologie*. Paris: PUF.
- Van Alphen, Ernst (2002) 'Caught by Images', *JOURNAL OF VISUAL CULTURE* 1(2): 205–21.
- Van Alphen, Ernst (in press) *Image Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Walker, John A. and Chaplin, Sarah (1997) *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Williams, Raymond (1976) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Woodall, Joanne (ed.) (1996) *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press.

