

NOSTALGIA DE LO REAL*.

LA PROBLEMÁTICA RELACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE CON LOS ESTUDIOS VISUALES

KEITH MOXEY

«Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia asume su pleno significado».
Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*

Una de las características persistentes de los escritos de teoría del arte en los últimos veinte años ha sido la preocupación de una serie de críticos por insistir en el «final del arte», el «final de la historia», y el «final de la estética». Motivados por varias perspectivas críticas, todos estos teóricos se ocuparon del gran relato del «arte» que aportó la filosofía hegeliana. Algunos creen que vivimos el final del proceso descrito por Hegel, según el cual, el arte debería ser visto como la materialización del espíritu, el principio de la ilustración, en su camino a través del tiempo.

Siguiendo a Hegel, Arthur Danto, por ejemplo, argumenta que la época del arte ha llegado a su fin porque el espíritu ha trascendido su materialización en producción artística y ha asumido una forma completamente intelectual como filosofía¹. Aun reconociendo que la creación artística continúa constante, Danto insiste en que el impulso transhistórico hacia la autoconsciencia ya no se realiza en el arte. El empuje teleológico del modernismo artístico ha tocado a su fin: el relato según el cual los diversos movimientos modernistas están en relación dialéctica entre ellos, de modo

* Publicado por primera vez en castellano como cap. VII del libro de Keith Moxey *Teoría, práctica, persuasión*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003. Trad. de Xosé García Sendín. Originalmente aparecido en «The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History,» by Keith Moxey. Copyright (c) 2000 by Cornell University. Used by permission of the publisher, Cornell University Press. Agradecemos a ediciones del Serbal la autorización para publicar aquí esta traducción. [N.del E.]

¹ Danto, Arthur: «The End of the Art». *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, Nueva York, 1986, p. 81-115; «Three Decades after the End of Art». *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 21-39.

que cada nueva iniciativa contradecía a su predecesora para someterla a su propia naturaleza, ha llegado a su conclusión. El descubrimiento del *Brillo Box* de Andy Warhol (1964), introdujo una nota de ironía que completó el proceso.

«Durante el siglo pasado, el arte fue inclinándose hacia una autoconsciencia filosófica, lo que tácitamente fue entendido como que los artistas debían producir un arte que encarnase la esencia filosófica del arte. Ahora podemos ver que ese entendimiento fue erróneo; con un entendimiento más claro viene el reconocimiento de que a la historia del arte ya no le quedan direcciones que tomar. Puede ser cualquier cosa que los artistas y los mecenas quieran que sea»².

Otros críticos, como Hans Belting, también siguen a Hegel en la convicción de que el arte y la historia del arte han llegado a un fin³. Así como la producción artística ha perdido su necesidad interna, el principio de forma, o estilo, por el que la historia del arte podía ser distinguida de otras formas de interpretación histórica, ya no vale como garantía de la autonomía de la disciplina. El colapso de la idea de estilo como factor unificador de la historia del arte, ha resultado en una proliferación de diferentes historias del arte, cada cual siguiendo su propio programa.

«Cuanto más se perdía la unidad interior de la historia del arte entendida como disciplina autónoma, más se dispersaba en el contexto social y cultural circundante al que supuestamente pertenecía. La lucha por el método perdió su agudeza y los intérpretes sustituyeron una historia del arte convincente, por varias, en realidad muchas, historias del arte, que, cual métodos, conviven pacíficamente entre sí como las diferentes direcciones del arte contemporáneo»⁴.

Para Douglas Crimp, la ascensión del museo selló el destino del arte. Relacionando la noción hegeliana del «fin del arte» con la emergencia histórica de los museos, Crimp argumenta que la institucionalización del arte, su confinamiento en el museo bajo el eje de una teoría estética idealista, sirvió para separarlo de su contexto en la vida cotidiana⁵. La idea de la autonomía del arte, de su supuesto valor universal, es, efectivamente, la responsable de su fallecimiento. Aunque se continúa produciendo

2 Danto, «Three Decades», p. 36.

3 Belting, Hans: *The End of Art History*. University of Chicago Press, Chicago, 1987; Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren*. Beck, Munich, 1994.

4 Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*. p. 22: «Je mehr die innere Einheit einer autonom verstandene Kunstgeschichte zerviel, umso mehr löste sie dich in das ganze Umfeld der Kultur und Gesellschaft auf, zu dem man sie rechnen sollte. Der Streit um die Methode verlor seine Schärfe, und die Interpreten ersetzten die eine, zwingende Kunstgeschichte durch mehrere, ja viele Kunstgeschichte, die als Methoden ähnlich Konfliktlos nebeneinander existieren, wie es die zeitgenössischen Kunstrichtungen tun».

5 Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*. MIT Press, Cambridge, 1993.

NOSTALGIA DE LO REAL

arte, su condición autónoma garantiza que no pueda ser un agente en las interacciones culturales y sociales cotidianas. El nacimiento del museo privó al arte de su significación social y se aseguró de que sólo pudiese ocupar una posición marginal en la vida de la cultura.

«Una vez materializada dentro del museo, se podía esperar que la estética idealista neutralizase la posibilidad de arte como praxis o resistencia revolucionaria. La extirpación efectiva del arte de su implicación directa en la vida social, la creación de un ámbito «autónomo» para el arte, se convirtió en la misión de los museos, y contra esto se dirigieron las formas radicales de teoría y práctica modernista»⁶.

Finalmente, en un contexto muy apartado de la historia del arte, los conceptos occidentales de *arte e historia* han sido desafiados por la nueva consciencia de las formas en que ambos se ven comprometidos ante la existencia de culturas que, o no tienen equivalente cultural para ellos, o sus equivalentes potenciales a estas ideas son tan radicalmente diferentes que resultan inconmensurables. En su libro *El tiempo y el otro*, Johannes Fabian señala que, en el contexto del colonialismo, la obsesión del modernismo occidental con la teleología y la evolución desacreditaba y marginalizaba efectivamente las nociones de tiempo de las sociedades no occidentales⁷. La política poscolonial nos recuerda el prejuicio eurocentrista de la ideología modernista. Los llamamientos modernistas a la universalidad ya no pueden ser justificados en una época que reconoce el valor de lo otro. Así como el tiempo modernista, o historicista, invalidó una vez el tiempo de otras culturas, nuestra consciencia de la legitimidad de los diferentes sistemas sirve para socavar el proyecto occidental. En estas circunstancias, está claro que no hay nada evidente en los conceptos de arte, historia del arte, o estética. Lejos de pertenecer al orden de las cosas, han sido expuestos como construcciones culturales que están atadas a la época y el lugar de su creación.

No es casualidad que estas varias hipótesis hayan sido avanzadas en el contexto del reto filosófico al poder significativo del lenguaje y de los relatos maestros en los que se basaba el mito del modernismo. La muerte del arte, de la historia del arte y de la estética puede ser vista como metáfora de una crisis epistemológica más amplia inaugurada por la deconstrucción. En su ensayo «El parergon» Derrida argumentó que en *La crítica de la razón pura*, el intento de Kant de distinguir el arte de otros artefactos culturales en base a postular una respuesta humana universal, dependía de la construcción de valor estético más que de su descubrimiento⁸. Al distinguir, digamos, un cuadro de su marco, adscribiéndole significado estético a uno y no a otro,

6 *Ibidem*, p. 303.

7 Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press, Nueva York, 1983.

8 Ver Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*. Trad. de M.C. González y D. Scavino. Paidós, Barcelona, 2001; ver también Rodowick, David: «Impure Mimesis, or the End of the Aesthetic».



Coco Fusco, *Dos amerindios no descubiertos visitan Buenos Aires*, 1994.

NOSTALGIA DE LO REAL

Derrida sugirió que Kant discernía los valores universales en una distinción ordenada culturalmente, una distinción que era de hecho particular y local.

La incapacidad de separar el estudio del arte del estudio de otros tipos de imágenes es una crítica habitual al nuevo campo de investigación académica conocido como «estudios visuales» o «cultura visual». En este capítulo, intentaré argumentar que la animosidad con la que es recibida esta nueva forma de análisis cultural está fuera de lugar. En lugar de ver el ascenso del estudio de las variadas, y a menudo populares, formas de producción de imágenes -en las que el arte está incluido junto a otros tipos de productos visuales- como una amenaza potencial al arte como institución, yo defendería que el valor de estas yuxtaposiciones visuales está en comparar y contrastar el estudio de cada género. La importancia de comparar el estudio de la pintura con, digamos, el estudio de la televisión, o de la publicidad, está en la comprensión de las diferentes maneras en que los estudiosos y los críticos crean significado desde cada medio. La comprensión obtenida por las estrategias heurísticas practicadas en el estudio de uno, puede enriquecer los procedimientos que se usan en la interpretación del otro. Aunque este enfoque relativiza el estudio del arte, sugiriendo que es sólo una entre las muchas formas de producción visual, reconoce las preocupaciones éticas y políticas que motivan a sus estudiantes. El estudio de la cultura visual insiste en que no hay nada natural o universal en lo que concierne al valor estético, aunque el estudio del arte, como opuesto a otros tipos de imágenes, puede iluminar el significado particular asociado a la idea de valor estético en diferentes culturas y en diferentes momentos⁹.

Al ver el arte desde esta perspectiva, al volverlo susceptible a ser comparado con otras formas de imaginaria visual y los modos en que han sido entendidas, los estudios visuales deben asumir abiertamente un programa propio. Ese programa, mantengo yo, está inextricablemente conectado con la filosofía del lenguaje. Basándose en el reconocimiento del papel de la subjetividad en la búsqueda de objetividad, reconocimiento que estableció que los campos de estudio son el registro de una «arqueología» del discurso, los estudios visuales están a menudo preocupados por la forma en que los objetos revelan los compromisos éticos y políticos de quienes los estudian.

El término «cultura visual» parece haber sido usado por primera vez por Michael Baxandall, y luego por Svetlana Alpers, para referirse al espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular¹⁰. La introducción

.....

Deconstruction and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture. Peter Brunette & David Wills (eds.) Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 96-117.

9 El uso continuado del término *arte* en este ensayo, particularmente en contraste con lo llamado *no arte*, debería ser considerado como un modo de referirse a una forma de discurso cultural en cambio constante que se ocupa de los artefactos que se consideran parte del

del término estuvo claramente motivada por la preocupación de Baxandall, como historiador social, de incorporar la producción de arte al resto del tejido social para establecer lo que él llamó «el ojo del periodo»¹¹. Al hacerlo, no estaba, por supuesto, eliminando la noción de gran arte; en lugar de hacerlo, sugirió que la producción artística de las sociedades pre-modernas no era considerada una actividad autónoma, sino una actividad siempre implicada vitalmente en las transacciones que posibilitaban y constituían la vida cotidiana. W.J.T. Mitchell, que quizás es más responsable del modo en que el término se utiliza ahora, percibe la cultura visual como un campo de estudio, un punto focal para los intereses de estudiosos que trabajan en muchas disciplinas y desde variados puntos de vista. Como miembro de un grupo de trabajo de la Universidad de Chicago, Mitchell colaboró en el desarrollo de los fundamentos y el programa de estudios de un curso académico de un año sobre el tema¹². Con respecto a la relación de la cultura visual con la historia del arte, Mitchell escribe:

«Desde el punto de vista de un campo general de la cultura visual, la historia del arte ya no puede confiar en nociones heredadas sobre la belleza o la importancia estética para definir su propio objeto de estudio. Hay que tener en cuenta claramente el ámbito de la imaginería popular y vernácula, y las nociones de jerarquía estética, de obra maestra, de genio del artista, deben ser redescritas como construcciones históricas específicas de tiempos y lugares culturales diferentes»¹³.

Si la distinción entre arte y artefacto visual debería ser vista como una construcción cultural y no como un «dato» cultural, ¿de qué clase de imaginería se ocupa entonces la cultura visual? Sobre este punto, Mitchell es menos específico:

«El objetivo de un curso sobre cultura visual, en resumen, debería ser dotar a los estudiantes de un conjunto de herramientas críticas para la investigación de la visualidad humana, y no transmitir un cuerpo específico de información o valores. Si las cuestiones y los debates son planteados con franqueza, como la propia sustancia del curso y no como algo ya determinado, entonces la

patrimonio de las naciones estado, que juegan un papel en el mercado de activos capitalista y a los que se le aplican pretensiones filosóficas, religiosas y/o políticas.

10 Ver la contribución de Kaufmann, Thomas DaCosta a «Visual Culture Questionnaire». *October*, num 77, 1996, p. 45-48.

11 Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press, Oxford, 1974.

12 Mitchell, W.J.T.: «What Is Visual Culture?». *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Irving Lavi (ed.), Institute for Advanced Study, Princeton, 1995, p. 207-17.

13 *Ibidem*, 209-210.

NOSTALGIA DE LO REAL

información, los valores, y la exposición a las mejores producciones de la cultura visual llegarán inevitablemente»¹⁴.

Una definición así parece dar demasiadas cosas por sentadas. El mundo de las imágenes es tan vasto que necesita un marco; al rechazar «nociones heredadas sobre la belleza y la importancia estética» la invocación de Mitchell a la idea de calidad, su referencia a «las mejores producciones de la cultura visual» como base para determinar el contenido del curso, es difícil de entender. Aunque su reticencia a sugerir un marco para el estudio de la cultura visual podría ser considerado como un intento de darle una flexibilidad útil a un campo que aún tiene que encontrar su lugar históricamente, esa duda también puede ser considerada una debilidad teórica¹⁵.

Un inconveniente más importante al curso propuesto por Mitchell es su ambición de dotar a los estudiantes de «un conjunto de herramientas críticas para la investigación de la visualidad humana». Este sentimiento, que evoca los objetivos de los cursos tradicionales de apreciación del arte que aspiran a conseguir que los estudiantes «aprendan a mirar», sugiere que debería haber un conjunto simple de conceptos, una caja de herramientas, con la que el rico y complejo mundo de la experiencia visual pudiera ser entendido¹⁶. Si la cultura visual no se va a reducir al estudio del arte debido a la ausencia de una noción universal de importancia estética, ¿por qué habría que cercenar su potencial asumiendo que hay una base epistemológica universal para tal empresa?

Más que reducir el análisis de la visual a un solo conjunto de principios, me parece a mí que el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción, y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven. Es precisamente debido al hecho

14 *Ibidem*.

15 Un punto débil compartido por ciertas publicaciones sobre el tema de la cultura visual es que, aunque celebran la heterogeneidad de sus potenciales materias de estudio, no consiguen ocuparse de la necesidad de ofrecer un enfoque, un programa o un fundamento para su empresa. Ver por ejemplo, Jenks, Chris (ed.): *Visual Culture*. Routledge, Londres, 1995, que incluye ensayos sobre temas tan diversos como la publicidad, el arte contemporáneo, la experiencia visual de la ciudad, la imaginería fascista, la televisión, etcétera. El libro de Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, Londres, 1999, apareció demasiado tarde para ser considerado en este capítulo.

16 La ideología formalista del famoso libro de Taylor, Joshua: *Learning to Look*. University of Chicago Press, Chicago, 1957, ha sido apropiadamente contextualizada por Linda Seidel y Katherine Taylor en su explicación de los programas culturales y sociales que han determinado la condición y la función del arte para la institución para la que fue diseñado el curso de Taylor. Ver Seidel, Linda y Taylor, Katherine: *Looking to Learn: Visual Pedagogy at the University of Chicago*. University of Chicago Press, Chicago, 1998.

KEITH MOXEY

de que la parafernalia interpretativa, las estrategias heurísticas, que se usan para la elucidación de diferentes tradiciones de producción visual sean tan radicalmente distintas unas de otras, que cada forma de investigación tiene mucho que ganar estando en contacto con las otras. Esta es, de hecho, la lógica que subyace a la estructura de al menos uno de los programas universitarios que han adoptado el título «estudios visuales». En el programa de graduación de la Universidad de Rochester a finales de la década de 1980, por ejemplo, el plan de estudios de Estudios Visuales y Culturales consistía en una variedad de requisitos basados en disciplinas¹⁷. Los estudiantes pueden recibir cursos sobre historia del arte, cine o cultura popular, sin sacrificar la especificidad de las tradiciones interpretativas asociadas con los protocolos individuales de cada forma de discurso cultural. Su exposición a tradiciones metodológicas dispares, les permite informar sus propias interpretaciones con la percepción de una gran amplitud de puntos de vista. En el estudio de la historia del arte, por ejemplo, pueden echar mano de teorías y métodos que les son familiares a través de sus estudios del cine o la televisión, por poner un ejemplo.

Y quizás más importante: el reconocimiento de la diversidad ideológica implícita en los diversos campos, sensibiliza a los estudiantes hacia el modo en que la producción de conocimiento manifiesta las circunstancias en las que tiene lugar, así como los intereses de los que se implican en ella, proporcionándoles una percepción de la naturaleza cambiante de su propia actividad cultural. Al pedírseles que se familiaricen con las tradiciones historiográficas que animan cada disciplina, los estudiantes tienen la oportunidad de analizar y deconstruir las actitudes filosóficas y los valores culturales que han contribuido al marco construido alrededor de esas disciplinas en diferentes épocas. Reconocer la naturaleza cambiante e inestable de los discursos disciplinarios, los modos en los que han respondido a las cambiantes circunstancias históricas, les permite a los analistas de esos campos, evaluar los parámetros dentro de los que operan. Percibir que las disciplinas no están congeladas en el tiempo -que no hay nada fundacional en las diferencias metodológicas que las distinguen- permite que aquellos que estudien la cultura visual crucen las fronteras entre disciplinas con resultados creativos y productivos. Si no hay nada sagrado en el modo en que un tema ha sido estudiado en el pasado, no hay nada que impida que pueda ser visto desde otra perspectiva en el futuro.

17 Para una discusión sobre los objetivos de este proyecto, ver Heller, Scott: «Visual Images Replace Text as Focal Point for Many Scholars». *Chronicle of Higher Education*, n1 19, julio de 1996, apéndice 1. El programa de Rochester ha inspirado una empresa similar en la Universidad de California (Irvine).

NOSTALGIA DE LO REAL

No hace falta decir que la aparición de la cultura visual como tema de interés académico ha sido cuestionada. Irónicamente, su cuestionamiento ha venido tanto de académicos familiares y comprensivos con el pensamiento postestructuralista, como de aquellos dedicados a la preservación del *statu quo*. Aunque la tendencia a difuminar la distinción entre arte y no arte contiene un rechazo implícito a la idea de valor estético universal que ha sido la base habitual de los estudios de la historia del arte, también parece haber ofendido a los críticos que llevaban tiempo identificados con nuevos enfoques de la interpretación en las artes visuales, incluidos aquellos que rechazaron explícitamente la idea de sujeto humanista en la que se basan las concepciones estéticas tradicionales.

En 1996, la revista *October* envió un cuestionario* a un amplio número de académicos relacionados con el estudio de las imágenes, desde historiadores del arte, estudiantes de cine, y estudiosos de la visualidad en general, pidiéndoles su opinión acerca de la iniciativa de la cultura visual. El cuestionario confirmó la sospecha de sus autores: es decir, el establecimiento de este nuevo campo era un desarrollo desafortunado que abastecía los intereses de explotación del capitalismo tardío. Ya que dicha afirmación no resulta evidente, pasemos a examinarla en detalle. La pregunta 3 dice:

«Se ha sugerido que la condición previa de los estudios visuales como carrera interdisciplinaria es una concepción de nuevo cuño de lo visual como *imagen* incorpórea, recreada en los espacios virtuales del intercambio de signos y la proyección *fantasmática*. Es más, si este nuevo paradigma de la imagen fue desarrollado originalmente en la intersección de los discursos psicoanalítico y mediático, ahora ha asumido un rol independiente de medios específicos. Como corolario, sugeriríamos que los estudios visuales ayudan, de una manera modesta y académica, a producir sujetos para la nueva fase del capital globalizado»¹⁸.

¿Quién ha hecho esa sugerencia? ¿Quién dijo qué a quién, cuándo y dónde? ¿Qué quería decir con ello esa persona? La voz incorpórea del texto no nos da pistas, y pone en desventaja al potencial interlocutor que intente rebatir estas afirmaciones. Por ejemplo, ¿qué se quiere decir con «la condición previa de los estudios visuales como carrera interdisciplinaria es una concepción de nuevo cuño de lo visual como *imagen*

* El cuestionario a que Moxey se refiere es el mismo cuya traducción se incluye en este mismo número de ESTUDIOS VISUALES. [N.del E.]

18 *October*, n1 77, 1996, p. 25. Para las reacciones a los temas suscitados por este cuestionario, ver Crimp, Douglas: «Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Studies». *Social Text*, n1 59, 1999, p. 49-66; y Rogoff, Irit: «Studying Visual Culture». *The Visual Culture Reader*. Nicholas Mirzoeff (ed.), Routledge, Londres, 1998, p. 14-26.

incorpórea? Si se supone que esto quiere decir que los estudios visuales persiguen apartar a la imagen del resto de producciones culturales que la rodean, nada podría estar más lejos de la verdad. El tema de los estudios visuales, tal como yo lo veo, es localizar la imagen en el contexto de los procesos creadores de significado que constituyen su entorno cultural. Tal definición implica, por ejemplo, que los estudios visuales ignoren las garantías establecidas por los académicos interesados en preservar la autonomía del arte. Uno de los presupuestos subyacentes a los estudios visuales, creo, es que la imagen está saturada de palabras. Sin negar la imposibilidad de traducir adecuadamente las imágenes a palabras, los sistemas de signos visuales están atados inextricablemente al código lingüístico y a otros códigos que caractericen a una cultura particular en determinado momento histórico. Como W.J.T. Mitchell dice en su libro:

«Una pretensión polémica de la *Teoría de la imagen* es que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación como tal: todos los *media* son *mixed media*, y todas las representaciones son heterogéneas; no hay artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los *media* es uno de los principales gestos utópicos del modernismo»¹⁹.

La afirmación de que el compromiso de los estudios visuales con una definición de lo visual como «imagen incorpórea» que ayuda a «producir sujetos para la nueva fase del capital globalizado» es sin duda la pretensión que nos parece más carente de fundamento. La contribución de Rosalind Krauss al mismo número de *October*, sin embargo, puede aclararnos el argumento. Su ensayo, titulado «Bienvenida a la revolución cultural» es una crítica al tipo de trabajo interdisciplinar que se ha hecho conocido como estudios culturales. Krauss parece sugerir que al suscribir la teoría lacaniana de la formación de la identidad y la teoría althusseriana de la interpelación ideológica, los estudios visuales, al igual que los estudios culturales, están en peligro de sucumbir a una noción reductora de la construcción de la identidad²⁰. Afirma que este nuevo campo de investigación implica que la subjetividad humana esté modelada por la recepción pasiva de «imágenes incorpóreas».

Es difícil reconciliar esa conclusión con las complejidades del relato lacaniano sobre la formación del sujeto. Como ha señalado Douglas Crimp, no hay nada pasivo en la teoría lacaniana²¹. Si la descripción de Lacan de la «fase espejo» sugiere que el niño experimenta una identificación narcisista con su propia imagen, imagen que es introyectada para convertirse en un ego ideal, ese niño también se vuelve consciente de que esa imagen es un mero objeto a ojos de otra persona. Lacan no sólo insiste en

19 Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory*. University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 5.

20 Krauss, Rosalind: «Welcome to the Cultural Revolution». *October*, num 77, 1996, p. 85.

21 Crimp: «Getting the Warhol We Deserve...» p. 53.

NOSTALGIA DE LO REAL

la naturaleza contradictoria o paradójica del proceso por el cual un niño se identifica con el ego ideal y también es alienado por él, sino que también considera que este proceso es continuo e interminable. El sujeto lacaniano, pues, nunca es algo fijo, sino transicional y evolutivo. En el dinamismo de este modelo, en la recurrente construcción y destrucción del ego ideal, es donde ciertos intérpretes, como Kaja Silverman, han localizado el potencial para la iniciativa individual, la capacidad del sujeto para actuar como agente social²². Si la disociación de la conciencia en la fase espejo se basa tanto en la alienación del individuo de su imagen como en su identificación con esa imagen, luego la creación de la subjetividad no puede ser vista como una relación causa-efecto, y la conexión entre el estudio de las imágenes y la producción de «sujetos para la nueva fase del capital globalizado» continúa sin demostración.

El resto de la pregunta 3 -el argumento de que un enfoque postestructuralista del estudio de la imagen, que implica que el valor estético es construido culturalmente y no fundacional, es una manifestación del capitalismo tardío- es difícil de seguir. Aquí la inspiración parece ser el influyente examen del posmodernismo hecho por Fredric Jameson²³. Jameson defiende una visión evolutiva de la historia, según la cual, el posmodernismo sucede necesariamente al modernismo porque su cultura refleja la naturaleza de la economía del capitalismo tardío. Aunque esa concepción contempla la historia como un movimiento teleológico a través del tiempo, el modelo en el caso de Jameson no es hegeliano sino marxista. El motor de la historia no es el transitar del espíritu, sino la lucha de clases. Según Jameson, las críticas teóricas a los grandes relatos de la historia occidental proporcionados por el pensamiento marxista deben ser consideradas como síntomas del momento histórico en que son formuladas. La crítica a las teorías totalizadoras de la historia -en este caso, a la visión marxista- es así considerada más una manifestación de la condición posmoderna que un reto a la concepción tradicional de la historia. En esta visión, el entendimiento marxista de la historia no puede ser cuestionado porque es imposible pensar fuera de él. La historia coincide con las circunstancias reales de la existencia humana y no se considera como una perspectiva filosófica particular en esas circunstancias. Sólo si aceptamos una visión teleológica de la historia, que identifique el posmodernismo y sus desarrollos intelectuales como fase necesaria bien en la evolución del espíritu, bien en la evolución del capital, puede ser reducida la crítica de las filosofías historicistas o marxistas a ser la característica de un periodo histórico. El marxismo de Jameson es

22 Silverman, Kaja: «Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image». *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, Nueva York, 1992, p. 125-56.

23 Vide Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica, Barcelona 1995; *The Cultural Turn: Selected Workings on the Postmodern*. Verso, Londres, 1998.

necesariamente una metafísica que debe abarcar todos los otros sistemas filosóficos y al mismo tiempo negarse a considerarse a sí mismo como tal. Es justamente esta falta de auto-reflexividad, esta justificación de las bases del pensamiento histórico, lo que los estudios visuales pretenden cuestionar.

Basados en una filosofía del lenguaje derridiana que insiste en que el lenguaje es el hogar de la metafísica, los estudios visuales se centran en primer lugar y principalmente en el marco dentro del que se produce significado. Así como el análisis del discurso enfoca el lenguaje como un código arbitrario de signos que sirven de sustitutos del mundo más que de ruta por la cual tenemos acceso a él, los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron. Más que limitarse a una teoría totalizadora que reduzca la innovación teórica a la «superestructura» ideológica de una cultura modelada por su «base» económica, los estudios visuales insisten en que, a pesar de las fuerzas culturales que necesariamente condicionan la conciencia, la acción humana está lejos de ser predecible: los propios conflictos del discurso cultural (su heteroglosia) ocasionan que el principio de agencia no pueda ser pasado por alto en el análisis cultural. Como consecuencia del postestructuralismo -un conjunto de teorías que enfatizaron la indeterminación del significado y nuestra incapacidad para conocer el mundo- Jameson defiende uno de los grandes relatos de la historia más tradicionales: el llamamiento de Marx a entender la relación de los seres humanos con las circunstancias reales de su existencia. En el contexto de una tradición filosófica postestructuralista cuya mayor penetración es el reconocimiento de la opacidad del lenguaje y su incapacidad de ofrecernos acceso al mundo, sólo puede decirse que la teoría de la cultura de Jameson, y el ataque a los estudios visuales que se basa en ella, constituyen una nostalgia por lo real.

En su contribución al mismo número de *October*, Hal Foster se une a Krauss en asumir una opinión negativa de la idea de cultura visual argumentando que ese enfoque de las imágenes implica un movimiento desde «el *arte* a lo *visual* y desde la *historia* a la *cultura*»²⁴. Ocupándose primero del primer par, Foster afirma que la cultura visual participa de lo que él llama el «giro etnográfico». Al asumir que la posicionalidad importa en la producción de discurso, que el conocimiento está conjugado por los intereses de los responsables de su articulación, él defiende que la cultura visual está en peligro de comprometer a las concepciones de historia tradicionales (i.e. marxistas.)

«Porque en el modelo etnográfico nos movemos más horizontalmente, de sitio a sitio a través del espacio social, que verticalmente, en un discurso inscrito

.....

24 Foster, Hal: «The Archive Without Museums». *October*, num 77, p. 104; ver también su capítulo «The Artist as Ethnographer». *The Return of the Real*. MIT Press, Cambridge, 1996, p. 171-204.

NOSTALGIA DE LO REAL

con una historicidad, una responsabilidad de la forma, de la suya propia. En este sentido, el cambio de historia por cultura puede promover, tanto en el arte como en la crítica, lo mismo una reducción poshistórica que una complicación multihistórica²⁵.

Foster opone así la diacronía a la sincronía, diciendo que esta última gana a expensas de la primera. Asumir la espacialidad de la cultura, la multitud de enfoques que la animan, parece algo incompatible con la cronología. Según Foster, las diferencias entre los distintos enfoques hacen imposible un acuerdo sobre una versión única de los eventos históricos. Los recelos de Foster están, de hecho, fuera de lugar. Al prescindir de los grandes relatos que hasta hoy han determinado nuestra concepción de la historia, la cultura visual no propone renunciar a una filosofía de la historia. No es el tiempo el objeto de los ataques de quienes estudian la cultura visual, ya que su campo de investigación se ocupa precisamente de la interacción entre los ejes de tiempo y espacio. Abandonar los metarrelatos hegeliano y marxista nos permite repensar la historia desde la perspectiva de la diferencia cultural. Lejos de ser un desarrollo reductor, ese movimiento abre el estudio de la historia para que sus relatos sean potencialmente más ricos e interesantes. En otras palabras, la «complicación multihistórica» la posibilidad de contar relatos históricos desde varios puntos de vista no puede ser definida como una «reducción poshistórica» sin entrar en una contradicción.

Al sustituir *arte* por el término *visual*, Foster dice que la cultura visual renuncia al potencial inherente del concepto de autonomía del arte. Invocando el «sometimiento» como «otro» de la autonomía, insiste en que, sin autonomía, el arte puede ser «reducido» a lo meramente visual. En un argumento reminiscente de la visión del arte de Adorno como lugar de resistencia a la cultura capitalista, Foster escribe:

«Pensadores de la Ilustración como Kant, proclamaron la autonomía para apartar a las instituciones del *ancien régime*, historiadores del arte como Riegl, para oponerse a los relatos deterministas sobre el arte, modernistas desde Manet hasta Judd, para desafiar la prioridad de los textos iconográficos, la necesidad de significados ilustracionales, el imperialismo de los medios de comunicación de masas, el sobrecargar al arte con políticas voluntaristas, etcétera. Igual que esencialismo, autonomía es una mala palabra, pero puede no ser siempre una mala estrategia: llamémosla *autonomía estratégica*»²⁶.

No es casualidad, por supuesto, que las últimas palabras evoquen el «esencialismo estratégico» de Gayatri Spivak²⁷. Al igual que en la concepción de esencialismo de

25 Foster: «The Archive...», p. 104-5.

26 *Ibidem*, 118-19.

27 Spivak, Gayatri: «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography» In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge, Nueva York, 1988, p. 197-221.

Spivak como algo ora relativo, ora absoluto, dependiendo de las circunstancias políticas, la idea de «autonomía estratégica» relativiza y reafirma al mismo tiempo la autonomía del arte. En el caso de Foster, la afirmación de la autonomía del arte es un gesto político (determinado históricamente y transportado subjetivamente) para evitar la amenaza que lo visual supone para el arte. Para él, se trata de una situación distributiva: el arte o es autónomo, o desaparece en el lodazal de lo visual.

Al contrario que Foster, yo argumentaría que las oposiciones binarias autonomía/sometimiento y arte/visual son, de hecho, inapropiadas. Considerar el arte como una de las muchas actividades discursivas, una forma visual de crear significado comparable en sus procedimientos con otras formas de imagería, significa que estas prácticas pueden ser vistas como equivalentes entre ellas. Más que insistir en la primacía del arte en relación con otras formas de imagería visual, ¿por qué no reconocer simplemente su carácter distintivo? ¿Por qué no ver el arte como una de las muchas formas de imagería que constituyen la cultura visual? A la cultura visual no le interesa disolver el arte en otras formas de imagería que lo rodean, sino reconocerlo como forma distintiva de creatividad visual que posee su propia tradición historiográfica. Además, la cultura visual no sólo debería reconocer los diferentes géneros de producción de imágenes que animan una cultura particular, sino también resaltar que sus calidades únicas requieren distintos enfoques para su interpretación.

Más importante quizás, es que el enfoque de la producción artística dentro del contexto de la cultura visual nos permite observar tanto la especificidad social como la maleabilidad histórica de las afirmaciones de valor estético. Las formas de producción visual que han alcanzado cierta categoría y apreciación dentro de una cultura, no consiguen necesariamente la misma atención en otra. El concepto occidental de arte disfruta de un reconocimiento global y le permite a culturas no occidentales encontrar tipos de artefactos equivalentes a aquellos que gozan de prestigio en la tradición europea y competir en un universo político dominado por la idea de nación-estado. El reconocimiento de los orígenes y funciones de este concepto, sin embargo, revela cómo la noción de arte transforma necesariamente el modo en que los artefactos de culturas no occidentales eran entendidos antes. Concebir el valor estético como una práctica discursiva también nos permite apreciar la manera de cambiar en el curso del tiempo de la naturaleza de dicha práctica. Una visión no esencialista del arte, que no esté preocupada por defender la «autonomía» de su empresa contra otras formas de discursividad cultural, atrae nuestra atención hacia los cambios en el gusto que sirven para transformar al arte en no arte y viceversa.

La cultura visual también ha sido objetivo de la crítica de Thomas Crow. Al igual que Foster, Crow quiere defender la autonomía del arte, pero en este caso la noción de autonomía está suscrita por un llamamiento a lo que él llama la «esfera pública». Sigue a Jürgen Habermas argumentando que el final del siglo xviii presenció el

NOSTALGIA DE LO REAL

desarrollo de una cultura burguesa dedicada a los principios del nacionalismo que se situó en oposición a la tradicional autoridad autocrática del estado. Es en esta esfera pública, supuestamente caracterizada por un intercambio de visiones sin trabas a través del cual se forja el consenso social, donde Crow ve una garantía de la autonomía del arte²⁸. La esfera pública es el espacio crítico en el que la idea de lo que constituye el arte debería ser discutida y alcanzar su consenso. Observando la situación artística en los Estados Unidos a consecuencia del postestructuralismo y el ascenso de las políticas de identidad, Crow lamenta el fracaso de una idea de comunidad consensual, porque marca el fallecimiento de cualquier acuerdo acerca de lo que constituye la calidad artística²⁹. Atribuye la falta de dirección del mundo del arte, la pérdida de una vanguardia, al colapso de la esfera pública, sugiriendo que la base comunal en la que se apoyaba la idea de arte ha sido sabotada por intereses especiales.

La afirmación de Crow de que las políticas de identidad han sido las responsables de degradar y destruir la esfera pública -comprometiendo así la autonomía del arte- ha sido fuertemente contestada por la crítica feminista. Rosalyn Deutsche, por ejemplo, argumenta que la idea de esfera pública es de hecho incompatible con una política democrática, particularmente con un esquema político en el que sean reconocidos los intereses de las mujeres³⁰. Señala que el acceso sin restricciones y el libre intercambio de ideas en los que se basa el concepto de esfera pública son, de hecho, utópicos, y que la idea de consenso sirve más para silenciar los intereses de las minorías que para involucrarlas. Deutsche busca corroboración en autores posmarxistas como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, teóricos políticos que habrían sustituido la noción de esfera pública por la de «democracia radical». Según esta visión, el acceso público, la comunicación libre y la creación de consenso, asociados con el concepto de esfera pública, dan lugar al reconocimiento de intereses culturales inconmensurables y diferencias políticas irreconciliables³¹.

Si, como he argumentado, la noción de arte no está opuesta necesariamente a la idea de cultura visual, si es posible concebir el arte como forma particular y

28 Crow, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo xviii*. Editorial Nerea, 1989. Su teoría se basa en el libro de Habermas, Jürgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into the Category of Bourgeois Society*. MIT Press, Cambridge, 1988.

29 Crow, Thomas: «These Collectors, They Talk About Baudrillard Now». *Discussions in Contemporary Culture*. Bay Press, Seattle, 1987, p. 1-8.

30 Deutsche, Rosalyn: «Agoraphobia». *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press, Cambridge, 1996, p. 303-12.

31 Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI de España Editores, 1987.

circunscrita de discurso cultural, diferenciada de (aunque equivalente a) otras formas de producción cultural, ¿cómo hemos de definir la amplitud y el alcance de la imáginería de la que se ocupa este nuevo tipo de estudios? En mi intento de responder a esta pregunta, no quiero ser mal interpretado. Cualquier marco que se establezca sobre el tipo de imágenes que deberían ser incluidas en los estudios visuales, tendría que ser capaz de redefinirse y cambiar. La yuxtaposición de diferentes tradiciones de interpretación de imágenes con el propósito de crear significado cultural sólo tiene sentido si permite una experimentación considerable. Los estudios visuales deberían ser lo suficientemente flexibles como para no sólo permitir, sino también fomentar y posibilitar el contraste y la comparación imaginativa entre formas de producción de imágenes que antes no tenían ninguna relación.

Una forma rápida de reducir al absurdo esta nueva empresa sería, desde luego, sugerir que debería estar abierta a la consideración de *todas* las formas de imáginería cultural, desde imágenes electrónicas y digitales a viñetas de cómic, sin establecer distinciones cualitativas entre ellas. James Elkins ha propuesto recientemente que la historia del arte debería ensanchar útilmente los parámetros de sus intereses para incluir imágenes que están consideradas no artísticas, como los gráficos y las tablas que se usan para comunicar información en las ciencias sociales y naturales³². Argumenta convincentemente que las historias de las convenciones que se usan en la imáginería informativa están poco estudiadas y que la sofisticación característica del estudio del arte debería informar el modo en que estos ejemplos de no arte son recibidos. Claro que si la cultura visual tuviera que abarcar todas las culturas productoras de imágenes, pasadas y presentes, su empresa sería tan vasta y panorámica, que sería imposible establecer sus programas intelectuales, culturales y sociales.

En vez de concebir la cultura visual como una expansión de las actividades tradicionales de la historia del arte, tal como Elkins propone, yo diría que la razón de considerar tanto el arte como el no arte, no es fundir las categorías sino mantener sus distinciones. Pues sólo si asumimos las diferencias metodológicas de los enfoques de los variados tipos de imágenes, podremos darnos cuenta de los beneficios de considerarlos uno en relación al otro. No es, pues, una cuestión de plegar el no arte dentro del estudio del arte (como no era cuestión de plegar el arte dentro del no arte en la discusión previa sobre la posición de Foster), sino de comparar y contrastar las herramientas heurísticas empleadas para crear significado por todos los tipos de producción de imágenes.

El fundamento para incluir o excluir diferentes géneros de producción de imágenes de la categoría «cultura visual» debería basarse en las circunstancias

32 Elkins, James: «Art History and Images That Are Not Art». *Art Bulletin*, n1 77, 1995, p. 553-71; ver también Elkins: *The Domain of Images*. Cornell University Press, Ithaca, 1999.

NOSTALGIA DE LO REAL

históricas, las necesidades educativas y consideraciones políticas. En nuestra actual situación, una de las razones más potentes para unir el estudio del arte con el del no arte está en el reconocimiento del colapso de las teorías fundacionalistas del conocimiento. Es más, los estudios visuales abren las puertas a la producción de conocimiento desde enfoques muy variados. Impulsan formas de interpretación inspiradas por el feminismo, los estudios homosexuales y el pensamiento poscolonialista. Más que buscar el consenso, se benefician del radical desacuerdo entre los diferentes estilos de interpretación. La heteroglosia que caracteriza sus operaciones es un aspecto dinámico y positivo de sus actividades. Además, la búsqueda de diferentes estilos de interpretación bajo el eje de los estudios visuales significa que es difícil equivocarse acerca de los intereses particulares asociados a cada forma de producción de conocimiento. Si ya no es posible decir que el conocimiento es desinteresado, la alteridad de las voces yuxtapuestas atraerá la atención inevitablemente hacia los programas culturales que informan cada empresa. Cada forma de argumentación más que ocultar, pondrá en primer plano sus filiaciones políticas.

Una objeción práctica al tipo de trabajo interdisciplinar vislumbrado por los estudios visuales ha sido articulada por Rosalind Krauss³³. Apunta que la interdisciplinariedad amenaza las destrezas tradicionalmente asociadas a la disciplina de historia del arte. La capacidad de los historiadores del arte de distinguir la «mano» de diferentes artistas que les permite atribuir obras desconocidas a autores conocidos -en otras palabras, su talento como *connoisseurs*- está amenazada, ya que se enfrentan a la necesidad de absorber metodologías conflictivas como la «arqueología» foucaultiana o la semiótica. Los historiadores del arte que participan en programas interdisciplinares, argumenta la autora, llevarán su destreza consigo, pero no podrán transmitírsela a una nueva generación de estudiantes. La consecuencia de este proceso es que la interdisciplinariedad conduce inevitablemente a la *impericia*.

Yo argumentaría, en cambio, que esa afirmación ignora el cambio histórico. Las disciplinas se adaptan necesariamente a las cambiantes circunstancias históricas, sus teorías y métodos triunfan y caen según su relevancia para los profesionales en activo. Mientras que a finales del siglo xix y principios del xx, el saber de los *connoisseurs* puede haber sido una parte indispensable en la formación de un historiador del arte, los problemas de atribución ya no son la principal atención de la disciplina. La práctica de los *connoisseurs* se ha retirado a los museos, donde se mantiene viva por los impulsos coleccionistas del orgullo cívico y nacional, y al mundo de los tratantes de arte, donde el saber del *connoisseur* es vital para las operaciones en el mercado

.....

33 Krauss, Rosalind: «Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten». *Texte zur Kunst*, n1 5, 1995, p. 61-67.

del arte. Y mientras la preocupación por datar e identificar los objetos en estudio ha bajado en importancia, la prominencia de los problemas de interpretación ha subido. Alejados del tema de la interdisciplinariedad, no es sorprendente que los historiadores del arte hayan querido ir más allá de las alternativas hermenéuticas de análisis estilístico, iconografía e historia social que les fueron legadas por los fundadores de la disciplina.

El argumento de la «impericia» oscurece la «redestreza» que implica el trabajo interdisciplinar, la adquisición de nuevas destrezas para sustituir o añadir a las antiguas. Quizás los historiadores pierdan su capacidad para distinguir «manos» pero pueden encontrar estrategias intelectuales mucho más relevantes para su práctica profesional en el actualidad, sin mencionar su papel como intelectuales públicos. Las recientes perspectivas teóricas y metodológicas no sólo les permiten llevar a cabo nuevos y diferentes tipos de erudición, sino que al absorber dispositivos heurísticos usados ampliamente en otros campos de las humanidades, pueden hacer que su trabajo sea relevante para un público más amplio. Tales iniciativas coinciden con la visión de la universidad de Jonathan Culler como lugar en el que el conocimiento es producido, más que reproducido de una generación a otra³⁴.

Finalmente, unas palabras sobre la persistente tendencia economicista del artículo de Krauss. Ella traza una analogía entre la pérdida de destreza de los académicos supuestamente acarreada por la interdisciplinariedad, y la pérdida de destreza de los trabajadores manufactureros como consecuencia del aumento de las industrias de servicios³⁵. Dice que el destino de los dos está en manos de una forma de explotación capitalista que busca doblegar a la fuerza de trabajo erosionando el concepto de «destreza» en el trabajo. Este escenario implicaría que el relato del destino de las destrezas académicas en el contexto de la interdisciplinariedad, está relacionado con un relato más amplio que abarcaría las operaciones de la economía capitalista. Lejos de intentar una justificación de los costes sociales de las estrategias capitalistas (tarea fútil y excesiva), yo diría que la transformación de una economía manufacturera en una de servicios implica mucho más que destreza e impericia. Las revoluciones económicas, por supuesto, no tienen lugar sin dolor y sufrimiento. ¿Es justo, sin embargo, igualar las penurias de los trabajadores que ven su sustento en peligro debido a la obsolescencia de sus destrezas, con las de los académicos cuyo reequipamiento intelectual debería ser considerado una responsabilidad profesional? ¿O es posible que esta referencia a las circunstancias económicas delate de nuevo una suerte de nostalgia por lo real, un deseo -en la incerteza de estos días

34 Culler, Jonathan: «The Humanities Tomorrow». *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. University of Oklahoma Press, Norman, 1988, p. 41-56.

35 Krauss: «Der Tod der Fachkenntnisse», p. 64.

NOSTALGIA DE LO REAL

postestructuralistas- de exceder las limitaciones del discurso para asegurar el propio argumento en el significado trascendental de un relato maestro?

Volviendo, a modo de conclusión, al principio de este capítulo, he argumentado que la aparición de la cultura visual como forma de estudio académico, coincide con la comprensión de que vivimos en una época que ha visto el fin del arte. El reto a las visiones teleológicas de la historia ha estado acompañado por un reto semejante a la condición trascendental del concepto de arte. Una vez que las afirmaciones de la autonomía del arte -basadas bien en el atractivo de una estética universal, bien en el argumento de que el arte proporciona un espacio de libertad dentro del contexto del capitalismo- son asumidas como estrategias retóricas conjugadas políticamente, estrategias que están motivadas históricamente, entonces es posible ver el arte como una de las muchas formas de producción cultural. La paradoja de este relato podría estar en su convicción de que la tradición importa, de que hemos heredado un rico y valioso discurso sobre el arte, mientras que simultáneamente afirmamos que este discurso ya no tiene la posición trascendental que se le había atribuido en el pasado. Si aceptamos esta paradoja, podremos situar el estudio del arte al lado del estudio de otras prácticas visuales, no con el interés de despreciar las diferencias que las distinguen, sino con el interés de comparar y contrastar sus presupuestos teóricos y sus procedimientos metodológicos. Las actuales actitudes teóricas hacia la producción de conocimiento sugieren que es probable que las contribuciones más fuertes en el campo de las humanidades se harán en la diferencia y no en la igualdad. Cada campo de investigación tiene ahora la oportunidad de expandir su repertorio de metodologías interpretativas en relación con los que tiene alrededor. Es probable que una mayor comprensión de la estructura de nuestro conocimiento brote de los intersticios entre las distintas disciplinas.

