

**Mark A. Cheetham,
Michael Ann Holly
y Keith Moxey**

Estudios visuales, Historiografía
y Estética¹

¹ Originalmente publicado en *Journal of Visual Culture*, Vol 4(1), pp. 75-90.
Agradecemos al JVC su autorización para la publicación de esta traducción.

Estudios visuales, Historiografía y Estética

Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey

Keith Moxey (KM): La idea de mantener una conversación sobre algunos de los temas que planteamos en *The Subjects of Art History* (1998) es provocadora. Entre muchas otras cosas, los ensayos de ese libro plantearon algunas preguntas sobre la naturaleza de la "historia" y la "estética" -las Scylla y Charybdis de la historiografía de la historia del arte. Ha habido momentos en los que la historia del arte amenazaba con disolverse en el laberinto del detalle contextual que, inevitablemente, rodea la creación de lo que llamamos "arte", de manera que su "autonomía" ni pasó inadvertida ni fue asumida; y otros, en los que lo más importante era una historia interna del objeto que insistía en su independencia de la maraña cultural. Supongo que, al decir esto, estoy oponiendo la "iconología" de Erwin Panofsky y la "historia social del arte" de Michael Baxandall a, por ejemplo, la noción de "estilo" de Heinrich Wölfflin, el "Kunstwollen" de Alois Riegl y la "planitud" de Clement Greenberg. Podría decirse que la historia y la estética son los polos alrededor de los que la disciplina ha organizado sus actividades y negociado la relación entre ambas, para constituir lo que denominamos la escritura de la historia del arte. Cada vez que la profesión decide favorecer a uno de estos polos, el otro se resiente, y viceversa.

Mark Cheetham (MC): Sí, la alternancia de los paradigmas parece seguir vigente entre nosotros, si nos definimos como historiadores del arte activos en un campo amplio y, sin embargo, cartografiable. Por supuesto, como Michael y tú sabéis por el Congreso que organizásteis (2001) y la posterior publicación del volumen *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (Holly y Moxey, 2002), las coordenadas parecen cambiar en cuanto añadimos "cultura visual" a la conversación. Se produce un desafío a la concepción tradicional tanto de la historia como de la estética. No querría decir prematuramente en qué consiste, pero desde la perspectiva de los estudios visuales –en realidad, desde todas las perspectivas que aquí se analizan–, evidentemente, tenemos que reconsiderar los objetos de investigación, tanto su estatus dentro de un canon occidental como, quizás especialmente, los que proceden de otras tradiciones. La estética tradicional, la practicada por los que se autodenominan filósofos, en mi opinión, se queda en un discurso a menudo demasiado puro, que asume (o desea) que las ideas pueden ser confrontadas y mejoradas, en una especie de vacío. Los estudios visuales (y mucha historia del arte), por supuesto, desafía esta manera de trabajar. Dudo que la historia del arte, por sí sola, hubiera hecho tan evidentes estas discrepancias respecto al método. ¿Cómo "decide" la profesión moverse en una u otra dirección? Me gustaría reflexionar sobre cómo decidimos, en calidad de supuestos individuos independientes, cómo escogemos nuestros temas de investigación, nuestras conferencias, nuestras becas y lo que enseñaremos. Debo decir que Michael y yo no estamos de acuerdo en la naturaleza de la "decisión" respecto a cómo llega uno exactamente a su tema de investigación. Al mismo tiempo que reconozco nuestra falta de autonomía o volición, trato de adoptar un punto de vista más sociológico sobre cómo hemos llegado a hacer lo que hacemos.

Michael Ann Holly (MAH): El dilema de Scylla y Charybdis en la historia del arte no me preocupa. A decir verdad, me complace su capacidad perturbadora.

Incluso suponiendo que pudiésemos prescindir de la historia o de la estética (como presumen, erróneamente, algunos trabajos en estudios visuales), o incluso, desactivar sólo uno de los polos, eso significaría desarmar totalmente a una de las más venerables disciplinas en las humanidades (*risas*).

¿Sustraemos el arte de la historia, o la historia del arte? Si nos las arregláramos para llevar a cabo esa operación quirúrgica, perderíamos mucho más de lo que ganaríamos. Yo soy una historiógrafa convencida. La responsabilidad de *questionar* la estética (no solamente cuándo o dónde interviene, sino qué papel juega en la interpretación, etcétera) y la historia (para quién, con qué propósito, qué demuestra, etcétera.) nos persigue despiadadamente, pero eso no quiere decir que los estudiosos de las artes visuales se libren alguna vez de la necesidad de darse media vuelta y enfrentarse a estas preguntas. De hecho, es en la confrontación donde surgen perspectivas totalmente nuevas. Cuando escribimos *The Subjects of Art History*, pedimos a cada autor que adoptara un enfoque explícito desde la "nueva" historia del arte, y que se ocupase de un objeto "viejo", para ver qué ocurría. No creo que ahora pudiésemos requerir una actitud tan ingenua, pero entonces pareció funcionar. Y me gustaría señalar otra cuestión. Cuando escogemos nuestra parcela de investigación, no podemos olvidar que también ella (o, por lo menos, su actual reorganización caleidoscópica) nos escoge a nosotros -el tiempo cambia las preguntas que nos plantean las obras de arte, diferentes objetos reclaman diferentes temas en momentos diferentes, nuevos puntos de vista políticos dan visibilidad a nuevos objetos. Así que, "decidir" es siempre una empresa oscilante. La mía es más una convicción fenomenológica, a diferencia de tu perspectiva sociológica, Mark.

KM: Sí, esa oscilación es ciertamente evidente. Sin embargo, en la actualidad, la situación está, quizás excepcionalmente, cargada de dificultad, porque apenas existe un acuerdo respecto a cómo podría ser definido cualquiera de los polos. Nuestra tradicional confianza en el modelo hegeliano de la

historia, con su alentador evolucionismo, su teleología inspiradora y su confianza en el concepto de genio, ha sido debilitada de un modo irreparable. *Devant le temps* (2000) de Georges Didi-Huberman y *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (2001) de Mieke Bal, han demostrado el inevitable anacronismo del proyecto de historia del arte. Dirigiendo su atención al papel del presente en la construcción de la historia, plantean la vieja pregunta: "¿Qué se debe hacer?". ¿Existen principios de acuerdo con los cuales la historia deba ser contada, o debemos reconocer, de una vez por todas, que la historia depende de la naturaleza del sujeto que la interpreta? ¿Si éste es, efectivamente, el caso, entonces, qué es lo que identifica a la historia como un género distinto, por ejemplo, de la ficción?

MAH: Quizás, el hecho de que la historia debería asumir un compromiso ético, una dosis de rigor intelectual, un protocolo de investigación temporalmente aceptado, una descripción clara del argumento, etcétera –entre otras cosas.

MC: Estoy de acuerdo en que el modelo hegeliano ha sido frecuentemente desafiado, pero -y nunca creí que me haría eco de las posiciones de Ernst Gombrich- también creo que tenemos que estar cuidadosamente atentos a ejemplos de esta clase de pensamiento todavía existentes. Recientemente, he estado en un simposio sobre el tema "Haciendo Historia". Un ilustre *curator* habló apasionadamente del espíritu de los tiempos como impulsor del arte y de su respuesta crítica. Me opuse enérgicamente a estas mistificaciones potencialmente engañosas, pero intuía que muchos de los asistentes se sentían muy cómodos renunciando a cualquier tipo de actuación o responsabilidad en la historia del arte. Tenemos que asumir la responsabilidad de nuestras elecciones como historiadores del arte, críticos y *curators*. Por otro lado, no siempre somos ni parcialmente conscientes de por qué hacemos lo que hacemos, e, indudablemente, muchas de nuestras "decisiones" son

resultado del condicionamiento institucional. No veo que podamos salir de este ciclo, y no creo que una postura "crítica" requiera que lo hagamos.

MAH: O, como diría Gombrich en su bien conocida alocución contra Hegel, prescindir de la metafísica y concentrarse nuevamente en las opciones críticas y sus relaciones. ¿Pero, cómo saber qué opciones? ¿Qué criticidad? Pensad en Horkheimer:

La teoría crítica parece especulativa, unilateral e inútil –va contra los modos de pensamiento predominantes... Aquellos que se benefician del status quo, suelen sospechar de cualquier tipo de independencia intelectual. (1972 [1968]: 218, 232)

Aunque, por supuesto, eso también incluiría a Gombrich.

Así que, ¿cómo debemos actuar? ¿No deberían ser los protocolos de interpretación más irónicos, contraponer un pensador (pasado o presente) a otro, retorcer una idea (pasada o presente) en otra? Ésta es la genuina "independencia intelectual", la que se espera ayude al experto (o a sus estudiantes) a pensar de nuevo, produciendo nuevo conocimiento en lugar de reproducir el viejo.

MC: Estoy de acuerdo, y creo que éste era el propósito de *The Subjects of Art History*. No era tan ingenuo pedir a los colaboradores que pusieran sus métodos en contacto preventivo con un tema de historia del arte, en una demostración más o menos práctica. Funcionó, y todavía lo hace. Un manual de historia (si no de historiografía): esta idea surgió hace aproximadamente 10 años, aunque la publicación apareció en 1998. Parecía un buen proyecto para el público al que se dirigía, y fue sugerido por Cambridge University Press, que estaba ansiosa por presentar el libro como un "texto" útil, como lo ha sido.

KM: Si, como hemos avanzado, las nociones tradicionales de la historia han sido cuestionadas, ¿qué sucede con la estética? Como consecuencia del largo reinado del "objetivismo", que afectó a la historia del arte tras la Segunda Guerra Mundial, se hizo necesario para los historiadores del arte ocultar la naturaleza de su vínculo estético con las obras que estudiaban. La historia social del arte ha perpetuado las actitudes desarrolladas durante el apogeo de la iconografía y la iconología, en las que lo último que se esperaba del historiador era la expresión subjetiva de su respuesta estética. El resultado ha sido la profunda naturalización de las ideas Kantianas y Hegelianas. El modernismo, con su aportación a la crítica del arte contemporáneo, es quizás el que ha demostrado mayor creatividad en la aplicación de la teoría estética de la Escuela de Frankfurt de Adorno, Benjamin y otros, así como de las tradiciones fenomenológicas asociadas a la obra de Heidegger y de Merleau-Ponty. Incluso las certezas del modernismo se han visto desafiadas por el creciente conocimiento de la producción artística de aquellas partes del mundo que no suelen asociarse a la tradición modernista. ¿Cómo debe valorarse el arte africano contemporáneo? ¿Sobre qué bases se establecen las discriminaciones estéticas? ¿Hasta qué punto las historias que nos hemos estado contando sobre la calidad de los objetos artísticos pueden aplicarse en estas circunstancias? ¿Debemos empezar a pensar en términos de "comunidades estéticas", en lugar de utilizar los términos universales habitualmente asociados con la idea del valor estético?

MAH: Una idea muy atractiva, pero ¿no lleva el valor estético más allá de todo reconocimiento? O quizá tengas razón –podemos, simplemente, atrincherarnos en el concepto y habitarlo de un modo diferente. De este modo, su apropiación se vuelve parte de una nueva política de reconocimiento. ¿Pero, cómo podemos comprender, y mucho menos cuestionar, siquiera una minoría de las "comunidades estéticas" del mundo? Desconocer sólo

algunas pone en peligro lo que cualquiera de nosotros podría atreverse a decir sobre su propia comunidad elegida.

MC: Me gusta la idea de comunidades interpretativas más localizadas, especializadas. Creo que eso es lo que tenemos, por muy universalistas que puedan llegar a ser nuestras fantasías. Acabo de poner un ejemplo de la naturalización de Hegel señalada por Keith, pero, por otro lado, hay, y ha habido durante algún tiempo, una extendida desnaturalización de los elementos filosóficos de la historia del arte. Lo que me gustaría ver es una ávida relectura de estos textos (además de otros, y sin especial prioridad) con el propósito de que, por ejemplo, las nuevas ideas "Kantianas" puedan ser aplicadas a los campos relacionados con las artes visuales. Traté de hacerlo en mi libro sobre Kant y las artes visuales (Cheetham, 2001), interpretando la autonomía estética de Kant contra sí misma y contra sus contextos sociales y políticos de creación y recepción. Kant se vuelve menos importante como formalista, cuando pensamos en su poderoso ejemplo en el ruedo político alrededor de 1800, o en su obsesión por el cuerpo, principalmente por el suyo propio. A decir verdad, no estaba pensando explícitamente en la expansión de los discursos alrededor de lo visual generados por los estudios visuales. Mi enfoque era deconstructivo en muchos sentidos. En aquél momento (a finales de los años 90) tenía la impresión, que ahora confirmo, de que durante los últimos años la historia del arte se ha ido convirtiendo en un campo cada vez más extenso y flexible. Quizás haya un punto en cuál, para algunos, la historia del arte y los estudios visuales se solapen, debido al enfoque o al tema de trabajo, pero he tendido a asumir, alegremente, que podemos seguir adelante y llamar a esto historia del arte, si así lo deseamos.

MAH: Si me permitís hacer un inciso, creo que tus referencias y las de Keith sobre la, casi inconsciente, autoridad de Kant y Hegel en historia del arte,

me recuerdan la pretensión de Fernand Braudel

de expresar simultáneamente la gran historia, que mantiene nuestra atención con sus constantes y dramáticos cambios, -y esa otra historia sumergida, casi silenciosa y siempre discreta, prácticamente insospechada por sus observadores o sus participantes, que apenas es rozada por la obstinada erosión del tiempo. (1966 [1949]: 16)

¿Es eso lo que estáis propugnando: el reconocimiento de una historia sumergida, -origen de los cambios que percibimos en la superficie- que hoy podría denominarse estudios visuales?

MC: Sí, me gusta esa forma de enunciarlo. Últimamente he estado pensando en *Politics of Nature* (2004) de Bruno Latour, que también trata de reconocer las crisis, en lugar de las regularidades.

Pero, como he anticipado, argumentado y confirmado, en la recepción de mi propio trabajo sobre Kant y la historia del arte, los postulados disciplinares todavía obstaculizan este tipo de intercambio abierto. Muchos filósofos han sentido la necesidad de defender a Kant contra mis supuestas críticas a su lugar en la historia del arte. Lo que no he articulado completamente en mi trabajo, pero me gustaría sostener aquí, es que tomamos en serio a Kant cuando apela, en su obra política, a una relación "cosmopolita" entre interlocutores. ¿Podríamos trasladar, productivamente, sus ideas sobre la interacción geopolítica al conflicto -y la cooperación- entre historia del arte, estética y cultura visual? Mi respuesta es "sí" y mi táctica, de nuevo, ha sido: "simplemente" hazlo (aunque sea una pobre excusa a mi pasividad en los debates sobre estos cambios disciplinares). Por ejemplo, dedico el último capítulo de mi libro sobre Kant a una reflexión sobre su "imagen", incluyendo poco conocidas miniaturas de su propia vida, fotografías frenológicas de su

cráneo, la difusión a través del *mail art* de su famosa cabeza, y el papel de la estatuaría de Kant en la actual reordenación de las identidades nacionales en la región del Báltico. El resultado no es una historia del arte al uso, porque no hablo de casi ninguna obra canonizada o de artistas conocidos. Mi percepción es que he analizado la cultura visual de la cabeza de Kant, aunque otros podrían ver mi trabajo de un modo diferente.

KM: Estoy muy de acuerdo con la explicación de Mark de su trabajo reciente. Paradójicamente, el desarrollo de los estudios visuales puede permitir a los estudiosos de lo visual, abordar tanto la "historia" como la "estética", de una manera más flexible y creativa de lo que ha sido posible hasta ahora. Lejos de convertir el concepto de estética en obsoleto, por ejemplo, el estudio de la cultura visual como un todo nos permitiría ver con más claridad las discriminaciones que hacemos cuando separamos el "arte" de los demás artefactos visuales. En lugar de recurrir a los principios estéticos que han animado la escritura de historia del arte en el pasado, en lugar de hablar de "placer", "originalidad", "contemplación desinteresada", "complejidad", "coherencia", "libertad", "belleza", "trascendencia" y de lo "sublime", sería posible percibir las diferentes clases de valor que, no solamente las diferentes clases y grupos de edad pertenecientes a una misma cultura atribuyen a esos objetos que buscan privilegiar con el nombre "arte", sino que sería interesante aprender el valor que se le concede a objetos análogos en otras culturas. No sólo la muerte del modernismo nos permite ver la artificialidad de las fronteras que una vez se levantaron alrededor del "arte" para mantenerlo "puro", también el ascenso del postcolonialismo y el proceso de la globalización hacen posible distinguir las relaciones de poder que garantizaron el dominio de su relato histórico. Todo esto nos plantea la interesante cuestión del "valor del valor". ¿Por qué razón encontramos un excepcional interés –una fascinación filosófica– en unos objetos y no en otros? En este sentido, el concepto de "autonomía estratégica" (Foster, 2004) de Hal Foster, evocado en una reciente

entrevista del *Journal of Visual Culture*, cobra especial relevancia. Lejos de concluir que la muerte de los grandes relatos acaba con la era de la autonomía estética, creo que complica y enriquece la cuestión de la autonomía de un modo interesante. Reconoce que no puede haber una definición "esencial" de en qué podría consistir la autonomía, y pone un nuevo énfasis en la responsabilidad del historiador o del crítico de articular las bases sobre las que ésta se reivindica.

MAH: Buen argumento; yo incluso lo ampliaría. El valor de los estudios visuales es que sus historiadores y críticos se encuentran en esta posición de "responsabilidad", definiendo y redefiniendo conceptos centrales como la autonomía estética, las concepciones del artista, las definiciones del arte, el perfil del público, entre muchos otros. ¿Y no es posible afirmar, genuinamente, que durante más de 100 años, la historia del arte tradicional ha obtenido su "legitimidad" sobre y contra repetidos desafíos a las suposiciones o valores sobre los que se ha basado? Keith, Norman Bryson y yo fuimos demasiado miopes cuando afirmamos, en la introducción de *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994): "Durante los últimos quince años aproximadamente, las Ideas sobre las que pensamos y escribimos parecen haber estado en desacuerdo con el canon tradicional en el que muchos de nosotros fuimos educados". Dejad que los jóvenes y temerarios piensen que están reinventando la rueda. No sólo dimos escaso crédito (aunque algo le dimos) al papel del feminismo y la historia social marxista (por ejemplo, Nochlin y Clark) 15 años antes de nuestro trabajo, sino que ignorar el papel de autores como Benjamin, Kracauer, Riegl y (especialmente para mí) Warburg, fue una herejía historiográfica. Warburg ha sido invocado constantemente en la última década como el "fundador" del "campo expandido" de los estudios visuales contemporáneos. En su momento, creí que era el patrocinador intelectual perfecto para una variedad de nuevos desarrollos en historia del arte, que ahora están levemente unidos bajo la

rúbrica "estudios visuales y culturales", y todavía suscribo, parcialmente, buena parte de esa genealogía. El estudio del arte era para él un estudio serio de la historia y de su poder para dar forma a la conciencia contemporánea. En su búsqueda por descubrir significado en el pasado, no excluyó nada: desde cajas de sal a retablos, o de rituales de los Nativos Americanos a frescos del Renacimiento. Su erudito eclecticismo es, precisamente, lo que continúa resultando atractivo a los historiadores del arte postmodernos, aunque hayamos perdido la percepción de que realmente haya un significado que descubrir. El problema empieza cuando tratamos de convertir a Warburg en un predecesor intelectual, más allá de una línea genealógica general. Por mucho que los admire, y haya dedicado mi vida intelectual a estas figuras del pasado, me he vuelto cada vez más aprensivo ante la forma insidiosa en que este regreso compulsivo a los historiadores del arte teóricos más tempranos –ya sea Warburg, Riegl o Panofsky–, está contribuyendo al desprecio y la dilución de un pensamiento realmente nuevo. Justo en el momento en que toda clase de nuevas materias y enfoques están recorriendo nuestro campo, parecemos haber sucumbido a un impulso conservador de visitar autoridades más tempranas, como si se tratase de enfatizar que este tipo de pensamiento ha formado parte de la historia del arte desde hace mucho tiempo. Invocar a los precedentes para domar lo indomable. En otras palabras, el pasado, algunas veces, se interpone al presente, algo que Nietzsche reconoció hace mucho tiempo. Una de las cuestiones más serias planteadas por la práctica actual de la historia del arte, es si su cimentación cultural en un peculiar ambiente intelectual en auge hace, al menos, tres generaciones, puede soportar los usos y las prácticas que se han derivado del mismo. En los Estados Unidos, en cualquier caso, el hecho de cambiar el nombre "historia del arte" por el de "estudios visuales", tiene una gran importancia. Ya que este último se refiere más a una actitud intelectual que a un campo de estudio. Designa una problemática. Es el lema que declaró hace 10 ó 15 años "los tiempos, están cambiando". Por supuesto, solamente

reconocemos el cambio si analizamos, historiográficamente, dónde hemos estado. ¿Qué quiero decir con esto? Que no creo que haya habido un gran cambio teórico recientemente, sino un cálculo de las consecuencias del que se produjo hace un par de décadas, no hace un siglo. El cambio teórico de los años 60 y 70 -que afectó plenamente a la historia del arte en los 80- ha sido continuado por la aplicación práctica de estas ideas anteriores. En otras palabras, el actual desarrollo de la cultura visual sería inconcebible sin Foucault, la teoría del género, la deconstrucción, el postcolonialismo, etcétera. Nuestros padres y madres, más que nuestros venerables abuelos, son los directamente responsables de nuestro comportamiento.

MC: Me parece que las cuestiones que planteas son muy interesantes. A mí también me gustaría saber si Warburg era un predecesor -ahora redescubierto-, o una influencia. Al igual que tú, últimamente, he escuchado muchas conferencias sobre su trabajo, pero, aparentemente, es tomado más como un modelo para cierto tipo de análisis creativo y conceptual sobre cuestiones concernientes a la historia cultural de la historia del arte y los estudios visuales, que analizado historiográficamente como tal. ¿Los investigadores que se vuelven hacia Warburg y otros autores anteriores, los consideran parte de un linaje fácil de trazar, o ejemplos a imitar, aunque sin un continuado efecto histórico entre su tiempo y el nuestro?

Volviendo al argumento de Keith sobre la autonomía, el modernismo se define, en parte, por el *topos* o la retórica de la autonomía. Por mucho que se diga, la mayoría de los desarrollos de ese paradigma parecen pertenecer ya al pasado, lo que significa que ahora podemos comprender lo moderno como un período y un conjunto de tendencias con un principio y un final. Aunque, por supuesto, muchos investigadores no estarían de acuerdo -por ejemplo, Arthur Danto y Thierry de Duve- lo que demuestra que, de alguna manera, el modernismo sigue vivo.

MAH: A propósito, y siguiendo con el tema de Warburg y la historiografía en la cultura visual, siempre me pregunto por qué los "estudios visuales" no pueden referirse, igualmente, a un nuevo entendimiento teórico del arte antiguo -del Renacimiento, por ejemplo. ¿Por qué siempre se invoca al modernismo? Me gustaría hacer sólo una observación: cuando el término "cultura visual" fue formulado por primera vez por Michael Baxandall en *Painting and Experience* (1972), y secundado por Svetlana Alpers en *The Art of Describing* (1983), se referían a imágenes del Renacimiento y de la cultura visual holandesa y, por lo tanto, se aplicaba a un revigoramiento de los estudios de períodos anteriores.

MC: La cuestión del modernismo surge tan a menudo porque muchos de nosotros trabajamos sobre este período y, lo que quizás es más importante, porque nos preguntamos si, realmente, lo moderno ha llegado a su fin. Creo que, en un sentido histórico, es pasado, pero sigue siendo enormemente influyente como conjunto de paradigmas. A mí también me desconciertan las cada vez más frecuentes críticas al posmodernismo, a menudo desde una postura conservadora, en el sentido de que asevera la actual primacía de los paradigmas modernistas. Estoy pensando en gran parte de la obra de Thierry de Duve y en la producción visual de Jeff Wall. Una de las conferencias impartidas en el último CIHA (Comité Internacional de Historia del Arte; Hadjinicolau, 2004) en Montreal, trató de eludir la importancia de casi todo el pensamiento postestructuralista francés, para el estudio de las artes visuales. Afortunadamente, Keith hizo referencia a esta elisión. Realmente, no sé hasta qué punto estos debates afectan a los estudios visuales. Pero, para responderte directamente, Michael, creo que siempre se pueden encontrar ejemplos anteriores de un paradigma recientemente identificado. ¿Cuál es el propósito de esta búsqueda de autenticidad en el origen? Tú has mostrado el lado positivo de esta arqueología: ahora se está prestando una tardía atención a Riegl y a muchos otros. Yo recurriría antes a textos, ideas e

imágenes, que a decir quién llegó a qué y dónde en primer lugar, porque me parece una postura disciplinar. Probablemente es cierto que, como dices, se ha prestado más atención al arte moderno y contemporáneo, pero creo que las razones son sociológicas e institucionales.

KM: Aunque los estudios visuales emulen a sus predecesores, los estudios culturales, dedicándose principalmente al análisis sincrónico de la producción cultural contemporánea, el concepto de historia parece ineludible. No sólo debe reconocerse el paso del tiempo, de un modo u otro, también la historicidad de la posición del propio analista debe figurar en cualquier relato, explícita o implícitamente. En ambos casos, es posible que el encuentro con las tradiciones visuales, cuyo pasado ha sido determinado por fuerzas distintas a las tradicionalmente asociadas a la historia del arte, así como el desarrollo de nuevos puntos de vista, proporcionen la posibilidad de nuevas soluciones creativas al problema de la escritura del arte.

MC: Yo también creo que es fundamental que los investigadores –independientemente de su enfoque– tengan un sentido operativo de su propia historicidad y de los objetos o los temas que analizan. Debemos inculcar el sentido de que el pasado era diferente, pero que nuestro acceso a él, nuestra escritura, plantea una conexión *en el presente*. No existe el viaje en el tiempo, pero sí lo que llamamos tiempo, y debemos explicar su papel en los cambios que tratamos de justificar en el arte.

MAH: Volvamos a un viejo historiador del arte. No puedo evitarlo (a pesar de mis sospechas de hace algunos minutos), ya que ahí parece residir la lucha filosófica con los supuestos de la historia del arte. Riegl (1982 [1903]) ya se ocupaba de este rompecabezas en su ensayo sobre los monumentos. Si distinguimos la diferencia entre "valor histórico" (el que elucida el valor en el pasado) y "valor de lo antiguo" (el que imbrica al espectador en su

propia introspección del pasado), ¿a cuál debemos ser más receptivos cuando escribimos sobre arte (*pace Carrier*, 1987)? ¿Historiadores o poetas? ¿Y los filósofos? ¿Por qué hemos renunciado a los "pasados" de la historia del arte por los "presentes" que ofrecen los estudios de cultura visual? ¿Qué hemos sacrificado? ¿Qué sucede con el propio acto de escribir? ¿Qué cambio de compromiso y dirección en la investigación haría falta para poder decir que en estudios visuales trabajamos más hacia el conocimiento que hacia la "prueba"? ¿Todavía más "poesía" que análisis?

MC: Tu pregunta me recuerda la confrontación de Richard Rorty (1981) de filosofía analítica *versus* filosofía continental, y lo que entendemos por verdad. Propongo en todo caso algunas reflexiones más: quizás podríamos hablar de cómo enseña cada uno de nosotros, ahora, el material relacionado con nuestra publicación, tu curso reciente en la MIT, por ejemplo, y el mío en la Universidad de Toronto. ¿Qué habéis hecho leer y mirar a la gente? ¿Encuentran útil este tipo de programa, y cómo? ¿Habéis cambiado en algo lo que enseñáis y lo que pensáis? O, dicho de otro modo: ¿Si hiciéramos *The Subjects of Art History* ahora, qué cambiaríamos, casi 10 años después? No enseño "teoría de la historia del arte", como la llamamos, desde hace varios años. La última vez, utilicé nuestro libro, junto con el excelente *The Art of Art History* (1998) de Donald Preziosi. Pero *Subjects* está agotado en inglés. Uno tendría que saber leer coreano para conseguir un ejemplar -pronto se publicarán 2000 copias de la traducción coreana- lo que, quizás, es indicativo de a dónde se dirige la historia del arte, en un sentido positivo. Mi impresión es que todavía hay una demanda de este tipo de libros entre los estudiantes -un libro sobre métodos y teorías de historia del arte-. No suscribo el argumento de que la "teoría" ha sido tan absorbida por nuestra disciplina, que enseñarla por separado signifique *ghetoizarla*; la mayoría de los que sostienen esta opinión, lo hacen desde una postura conservadora. De manera que, estoy usando a Preziosi como texto principal, y *Subjects*, disponible en los fondos de la

biblioteca. También estoy proponiendo un nuevo libro: *Art Theory: An Historical Introduction* (2004) de Robert Williams. Pero lo que todavía seguirá faltando en las lecturas de mis estudiantes es una lectura continuada de los debates sobre el ámbito de la cultura visual.

¿Y qué sucede con vuestra investigación? ¿Ha habido algún cambio de dirección o de inclinación desde la aparición de los estudios visuales? ¿Qué escribiríais ahora si no hubiese ninguna restricción institucional, si no tuvierais otras obligaciones? Personalmente, yo comisaría más arte contemporáneo. ¿Por qué? Porque creo que trabajar con artistas contemporáneos (aparte de todas las otras razones sobre lo excitante y lo valioso que resulta), abre los ojos a algunos de los debates que se han planteado aquí. Ésta es mi otra respuesta a la pregunta de Michael sobre por qué prevalece un enfoque moderno o contemporáneo en los estudios visuales. Para ser polémico, uno se entera más de las motivaciones y complejidades de la cultura visual a partir de sus creadores que de cualquier otra fuente.

KM: Tratando de responder a la importante pregunta de Mark, me gustaría volver a las cuestiones de historia y estética con las que iniciamos esta conversación. Ambas parecen depender de estructuras universales de pensamiento nacidas en la Ilustración, que han mostrado ser tan dinamizadoras como claramente adversas a nuestro modo de aproximarnos a las culturas no-occidentales. La obra de Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World* (1993), y *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2000) de Dipesh Chakrabarty, han mostrado lo inapropiadas que son las nociones occidentales de desarrollo histórico para el análisis y la interpretación de la historia India.

A pesar de lo fructíferos que han sido los estudios alternativos reescribiendo, por ejemplo, la historia de la India británica, el modelo Marxista en el que se

basaron tenía sus limitaciones específicas. Al no haber experimentado nunca la industrialización capitalista, ni el surgimiento de la burguesía -condiciones necesarias de la revolución proletaria-, los historiadores alternativos a menudo definían la historia India como incompleta y deficiente. Supuestamente, la cultura campesina de la India la condenaba a tener un papel secundario en los acontecimientos históricos contemporáneos. En términos de Chakrabarty, es necesario "provincializar Europa", si los historiadores quieren hacer justicia a las cualidades únicas de la historia India. ¿Pero, a qué equivale "provincializar Europa"? Chakrabarty no es tan utópico como para sugerir que el conocimiento del pasado Indio puede prescindir de los modelos teóricos de la Ilustración. Pero éstos no pueden ser aplicados sin sentido crítico a unas circunstancias históricas y culturales para las que nunca fueron previstos. Inevitablemente, las estructuras teóricas desarrolladas por las culturas dominantes de Europa y los Estados Unidos, continuarán sentando las bases de cada intento de refutarlas. Por muy valiosa que sea la construcción de las nuevas y alternativas identidades para la aserción de la diferencia cultural, su valor estratégico será obviado si no se reconoce su contingencia.

En relación con la enseñanza, es importante que reconozcamos las relaciones de poder que han dado forma -y continúan haciéndolo- a la naturaleza de nuestros debates sobre cultura visual. Vivimos a la sombra del modernismo, y sería difícil sostener que los desarrollos artísticos en cualquier ciudad importante en una cultura no-occidental, reciben la misma atención que los que tienen lugar en Nueva York. Actualmente, podemos reconocer que es el poder económico, militar y cultural de los países industrializados de Europa y los Estados Unidos, el que apoya la reivindicación de su superioridad estética. Esto nos permite relativizar el relato dominante, y observar la forma en que reclama nuestra atención. A través de la legendaria "autonomía" de la tradición artística occidental, es posible vislumbrar los intereses culturales que la motivan. La conciencia de que el valor estético es situacional y local,

nos hace recelar de las reivindicaciones universalizantes de valor transcendental. Nos permite apreciar las estrategias filosóficas sobre las que, en realidad, se basan las reivindicaciones de autonomía. Por lo tanto, creo que los estudios postcoloniales y el debate sobre la globalización están, necesariamente, enraizados en el plan de estudios curricular de los estudios visuales. Los autores clave serían: Edward Said, Homi Bhaba, James Clifford, Fredric Jameson, Arjun Appadurai, Gayatri Spivak y García Canclini. Bhaba y Clifford, porque son puntos de referencia en el pensamiento postcolonial, y Jameson, Appadurai y García Canclini, porque representan aproximaciones radicalmente diferentes al proyecto de entender la globalización, y Spivak por ambas razones.

MAH: Keith y yo acabamos de co-impartir un curso de doctorado el pasado semestre sobre el Programa de Historia, Teoría y Crítica en el MIT, que, algo pretenciosamente, titulamos "La Historia del Arte Después del 'Fin del Arte'". En él, hablamos de las tradiciones estéticas que han animado la historia de la historia del arte, planteando la pregunta: "¿Qué representa hoy la estética para la historia del arte?". Las lecturas propuestas, de Kant a Benjamin, además de Bürger y Belting, entre otros, derivaban de nuestra opinión compartida de que, si la historia del arte ha de ser de nuevo filosófica (como el mejor trabajo en estudios visuales necesita y exige), tendría que partir del cuestionamiento, no sólo de lo que entendemos hoy por "historia", sino también de lo que entendemos por "estética". Observando cómo los conceptos fundacionales de nuestra disciplina se transforman a través de cada autor, es posible que el tiempo y la ubicación cultural no puedan proporcionar definiciones singulares, pero ésa era la intención. La historia intelectual contribuye, ampliamente, a hacernos pensar de nuevo.

KM: Mientras dispongamos de modelos históricos más sutiles y sofisticados que los de Hegel o Marx, debemos ser conscientes de que incluso la

foucaultiana noción de "episteme" puede tener escasa relevancia para la comprensión de ciertas circunstancias culturales. Mientras la noción de epistemologías sensibles al tiempo y a la cultura, es de gran ayuda para reflexionar sobre el conocimiento en la era de la globalización, no deberíamos olvidar que las mismas herramientas que utilizamos para comprender el choque entre sistemas epistemológicos, lleva la marca de la cultura en la que se han desarrollado. Vivimos en la era de la paradoja, en la cual "ambos" y "cualquiera" deben ser simultáneamente aceptados. Por sofisticado e insatisfactorio que pueda ser insistir continuamente en las limitaciones de nuestro conocimiento, probablemente seamos demasiado conscientes de los peligros del universalismo epistémico para hacer otra cosa.

Lo mismo podría afirmarse de la estética. Mientras el poder de esta idea ha permitido que los artefactos del mundo sean coleccionados y apreciados bajo la rúbrica "arte", también ha tendido a borrar la cualidad que los hizo fascinantes en origen. El verano pasado, sentí una profunda tristeza al recorrer las galerías del Louvre y observar cómo obras de períodos y de lugares radicalmente diferentes eran reducidas a lo mismo, debido a una política expositiva que insinuaba que, de algún modo, eran equivalentes. Muy deprimente. Aunque las paredes de este gran museo todavía están consagradas a la "historia" de Europa Occidental (incluyendo esas geografías que han sido anexionadas a su historia para enfatizar su importancia: por ejemplo, Egipto, Mesopotamia y Grecia), han tenido el gesto de incluir a otras partes del mundo, con una selección de obras de África, Oceanía y América. Sabemos que esto es un preludio a una representación mucho más sistemática del mundo "arte" en un renovado *Musée de l'Homme*. Queda por ver si esta uniformidad, impuesta a diversos artefactos culturales basada en su común clasificación como "arte", será evitada en este nuevo escenario.

Quizás debido al fracaso de la ideología del modernismo, nuestra actual resistencia a apoyar un enfoque evolutivo del desarrollo artístico nos permite

reconsiderar el relato heroico de la historia del arte occidental en el siglo XX. Ahora es posible prestar atención a lo que necesariamente debía ser ignorado, si se le hubiera concedido a ese relato el poder y el privilegio que exigía. Por ejemplo, es posible considerar a los post-impresionistas sudafricanos y a los surrealistas brasileños, sin rechazarlos o sojuzgarlos, debido a su supuesta falta de "originalidad". Hay una nueva generación de investigadores que intenta comprender la trascendencia de las formas artísticas inspiradas en la historia occidental, desarrollada en circunstancias no occidentales. A menudo, sus historias tienen cierto tono de "Alicia en el País de las Maravillas". Pasamos a través del espejo cuando nos damos cuenta de que lo que tenía un significado en París o en Nueva York, tiene otro totalmente diferente en Johannesburgo o en Río de Janeiro. Incluso cuando los investigadores comprometidos con este proyecto son, pongamos, sudafricanos o brasileños, se enfrentan a las historias del arte de sus propias culturas a través de una lente impuesta por la historia dominante del modernismo euro-estadounidense. El valor del nuevo trabajo, reside en su utilidad a la hora de demostrar que el éxito de la historia dominante depende de las relaciones de poder entre naciones industrializadas y no-industrializadas, más que de una necesidad racional. Otra dimensión importante de este trabajo, es que nos permite medir hasta qué punto los artistas activos en los centros hegemónicos del relato occidental, eran conscientes de los desarrollos artísticos en otros lugares, incluso cuando este conocimiento era, con frecuencia, reprimido. Creo que el valor de estos desarrollos no reside en reemplazar un tipo de historia con otra, sino en complicar y relativizar lo que una vez apreciamos como "la" historia.

Así como la transición a una estética modernista nos permite contar historias nuevas y diferentes sobre las historias estéticas del mundo no-occidental, la introducción de los estudios visuales nos permite prestar atención a formas de creatividad visual ignoradas hasta ahora, debido a la dedicación de la historia del arte al canon del "arte culto". Aunque la "nueva historia del arte"

amplió el canon de la historia del arte, prestando atención a artistas y a obras ignorados, e insistiendo en la importancia de la variedad de posturas desde las que la historia del arte podría ser contada, gran parte de su energía siguió concentrada en esas obras a las que la historia del arte tradicional había dedicado su atención. La llegada de los estudios visuales, en un contexto de relativismo estético, significa que los historiadores del arte no pueden seguir acudiendo a un canon heredado para avalar nuestras actividades profesionales, sin revelar una falta de auto-conciencia sobre la naturaleza de lo que hacemos. Mientras la construcción de "comunidades estéticas" locales y específicas, caracterizadas por sus particularidades únicas, parece una dimensión necesaria de lo que la estética debe significar actualmente, estas comunidades todavía existen en el contexto de los juicios estéticos que cuentan con el apoyo de las instituciones artísticas dominantes de Occidente. Mientras que hoy podríamos hacer justicia al potencial estético de lo que García Canclini llama las "artes industrializadas" de la televisión, la publicidad y los nuevos medios de comunicación, el canon tradicional de la pintura y la escultura todavía pertenece a un estatus privilegiado, dentro de la historia del arte en cualquier caso, en relación a otras formas de cultura visual.

Las verdaderas posibilidades de nuestra situación actual parecen residir en la manera en que las nociones revisadas de historia y de estética nos permiten reconsiderar la naturaleza de nuestra labor investigadora. Las filosofías no-hegelianas de la historia (Benjamin, Foucault) y los enfoques no-universalizantes de la estética (Bennett, Shohat y Stam), confieren al estudio de lo visual una nueva relevancia filosófica y política.

MAH: Una de las cuestiones que más me preocupan, como director de un instituto de investigación es: "¿Qué representa hoy la *investigación* en historia del arte?" El paradigma científico que una vez mantuvo a la historia del arte

concentrada en los datos empíricos es, sin lugar a dudas, inservible, cuando se trata de legitimarla como disciplina en las humanidades. Por consiguiente, el concepto de investigación necesita algo de análisis, para extraer sus implicaciones filosóficas y sus compromisos. Lo mismo vale para los estudios visuales.

Y algo más. Lo que más me preocupa es que la actividad dispersa respecto a la *investigación* que se observa en los estudios visuales, así como en la historia del arte, pierde algo por el camino. Heidegger lo expresó de esta manera: "El estudio de la historia del arte hace de las obras "objetos de una ciencia" Pero ¿hallamos, en toda esta incansable actividad, a la obra misma?" (1971: 40). Las manipulaciones y maniobras de cualquier paradigma de investigación pueden contribuir al proceso de despojar la obra de su asombro, el asombro que hace que el arte todavía importe. Supongo que todavía estoy preocupado por esta pérdida en la escritura sobre lo visual. Supongo que me preguntareis: ¿No resiste la investigación, forzosa y necesariamente, el "asombro" que está en el corazón de la experiencia estética?". Comprendo la pregunta. Precisamente, para no quedar envueltos en la neblina perniciosa de la apreciación del arte, tenemos que hacer estas insistentes preguntas: ¿Por qué? ¿Para quién? ¿De acuerdo con qué archivo?, etc. Por otro lado, intuyo que algunos estudios visuales contemporáneos parecen haber encontrado no sólo la vía rápida para responder a estas serias preguntas, sino que también han sacrificado cierto sentido del asombro ante el poder de una experiencia visual abrumadora, donde quiera que pueda ser hallada, a favor de una fácil identificación de las relaciones "políticas" que subyacen en la superficie de cualquier representación. Para mí, ésta no es ni una buena "investigación", ni un conocimiento serio. Lo que quiero decir, es que, a menudo, anhelo algo que está "más allá de la *investigación*". ¿Pero "qué es ese asombro?" Me diréis ¿Y adónde se ha ido? ¿Podemos recuperarlo? ¿Por qué queremos que vuelva? ¿Cómo generamos las

condiciones específicas para que el "asombro" tenga lugar - ya sea filosófico, o un crítico "asombro" ante a la naturaleza de los archivos, los objetos de arte, los artefactos, o lo que sea, en su especificidad y singularidad, cómo actúan, significan, o dejan de ser comprensibles, etc.?-. Éstas son, indudablemente, preguntas incisivas, que se dirigen al corazón palpitante de la historia del arte. El arte de la historia del arte. El romanticismo de la investigación. La recreación, en palabras, de un minucioso encuentro visual. ¿No tiene esta "atracción" visual algo que ver, también, con la estética? ¿No aspira el acto de escribir, ya sea en historia del arte o en estudios visuales, a recrear una experiencia "estética" visual, aunque haya poco o nada que descubrir? ¿Es el deseo de escribir sobre un tema, la primera elección "estética"? ¿O reside, más bien, en nuestras historias? ■

[Traducción: Yolanda Pérez Sánchez]

Referencias

- Alpers, Svetlana (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke (2001) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Baxandall, Michael (1972) *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bennett, Tony (1987) 'Really Useless Knowledge: A Political Critique of Aesthetics', *Literature and History* 13: 38–57.
- Braudel, Fernand (1966[1949]) *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Vol. 1, trans. Siân Reynolds, 2nd edn. New York: Harper & Row.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Carrier, David (1987) *Artwriting*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2000) *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Chatterjee, Partha (1993) *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cheetham, Mark A. (2001) *Kant, Art and Art History: Moments of Discipline*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cheetham, Mark A., Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (1998) *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2000) *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisms des images*. Paris: Editions de Minuit.
- Foster, Hal (2004) 'Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space', *Journal of Visual Culture* 3(3): 320–35.
- Hadjinicolaou, Nicos (2004) 'Interdisciplinarity Without Disciplines', paper presented at the International Congress of the History of Art, Montreal, 26 August.

Heidegger, Martin (1971) *'The Origin of a Work of Art'*, in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, pp. 17–78. New York: Harper & Row.

Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds) (2002) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. New Haven, CT: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale University Press.

Horkheimer, Max (1972[1968]) *Critical Theory: Selected Essays*, trans. Matthew O'Connell. New York: Continuum.

Latour, Bruno (2004) *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Preziosi, Donald (ed.) (1998) *The History of Art History*. Oxford: Oxford University Press.

Riegl, Alois (1982[1903]) *'The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin'*, trans. Kurt Forster and Diane Ghirardo, *Oppositions* 25(Fall): 21–51.

Rorty, Richard (1981) *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) *'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics'*, in Nicholas Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*, pp. 27–49. London: Routledge.

Williams, Robert (2004) *Art Theory: An Historical Introduction*. Oxford