



30(2):9 - 34
jul/dez 2005

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CULTURA VISUAL?

Fernando Hernández

RESUMEN – *¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?* La cultura visual como concepto y como campo de estudios ofrece una serie de marcos teóricos y metodológicos para repensar el papel de las representaciones visuales del presente y del pasado y las posiciones visualizadoras de los sujetos. En este artículo se exploran algunas de los acercamientos a este campo de estudio, con especial énfasis en la génesis de los problemas que plantean y sus posibles repercusiones para la construcción de una nueva narrativa sobre la educación. Narrativa en la que las discursividades hegemónicas en torno a las representaciones visuales puedan ser revisadas y reequilibradas las posicionalidades subjetivas tradicionalmente subordinadas.

Palabras clave: *Cultura Visual, Educación y Artes Visuales, Nueva Historia del Arte, tecnologías de la mirada, representación.*

ABSTRACT – *What are we talking about when we talk about Visual Culture?* Visual culture as a concept and field of studies offers a series of theoretical and methodological frames to rethink the role of present and past visual representations and subjects' positions as viewers. In this article some approaches to this field of studies are explored, focusing especially on the genesis of the given problems and their potential consequences in order to construct a new educational narrative. This narrative reviews the hegemonic discourses around visual representations and balances subjective positions that have traditionally been subordinated in reading approaches centred on the content of images.

Keywords: *Visual Culture, Visual Arts Education, New Art History, Technologies of gazing, Representation.*

Partir de una pregunta

A la hora de abordar un estado de la cuestión sobre cómo se constituye el campo de la cultura visual, he tratado de ir más allá de la pregunta ¿qué es la cultura visual? Lo que ha significado tratar de huir de la caza de denominaciones y dar paso a una pregunta cuyas respuestas (porque sería contradictorio buscar sólo una), pudieran contribuir a realizar una ordenación interpretativa del campo de estudio que nos ocupa: *¿de qué se habla (no sólo qué se dice) cuando diferentes autores escriben libros y artículos en los que aparece como tema básico de referencia la cultura visual?*

Pero antes de entrar en las respuestas a esta pregunta vale la pena poner sobre aviso que la multiplicidad de aproximaciones que aparecen no ha de considerarse como una señal en contra de la existencia y relevancia de este campo de estudios. Al contrario, puede valorarse como una indicación del interés que despierta desde sectores universitarios y campos de conocimiento y saberes disciplinares afines. Algo que no es nuevo, y que en un terreno próximo puede llevarnos al campo de la definición de ‘arte’. Si se presta atención a dos recopilaciones significativas por su relevancia (Davies, 1991; Carroll, 2000) nos encontramos, por ejemplo, que la noción de arte no se plantea de forma unívoca no sólo en lo que sería su aproximación epistemológica, sino que desde una consideración institucional también presenta diferentes definiciones. Diversidad que habría que considerar como normal en un mundo de conocimientos que se despliega en redes de significados y no en verdades absolutas y universales y desde compartimentos estancos. Sin embargo, hay que reconocer con Duncum (2001, p. 103-104), que con la cultura visual los problemas de definición aumentan, pues, a diferencia de lo que ocurre con el arte, no hay un marco institucional único que pueda asociarse con este campo.

La cultura visual: la metáfora del rizoma

Para ilustrar esta diferencia entre arte y cultura visual, Bob Wilson (2003) apunta lo relativamente fácil que resulta establecer el mapa de la Educación de las artes visuales y la imposibilidad – yo hablaría de dificultad por la novedad y dispersión de agendas –, de realizar un mapa similar sobre la cultura visual. Wilson utiliza para explicar la posible diferencia que existe entre un campo disciplinar constituido (Educación de las Artes Visuales) y otro emergente (los Estudios de Cultura Visual) la metáfora de Deleuze y Guattari (2000) del ‘rizoma’. En este sentido, opina Wilson, mientras que la Educación artística (o cualquier campo disciplinar constituido) es como un árbol con raíces, un tronco y unas ramas, la cultura visual es como un rizoma, que va viendo crecer de forma continua un complejo sistema bajo la tierra. “En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta

sus concreciones en bulbos y tubérculos” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 16). Los rizomas operan, primero, en la base de conexiones y homogeneidad, donde el lugar de universales, existe una serie de dialectos, no un hacedor ideal ni una audiencia homogénea, sino en su lugar, numerosos actores y comunidades. Los rizomas también funcionan bajo los principios de multiplicidad y ruptura, donde las conexiones pueden realizarse a otra cosa, incluso cuando la conexión se rompe, la estructura rizomática vuelve a renacer con un nuevo desarrollo a lo largo de las antiguas líneas o mediante la creación de nuevas líneas. Los rizomas no operan jerárquicamente a partir de un centro definido, sino que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, o debe serlo (...)” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 17).

Esta imagen de rizoma como metáfora de la cultura visual resulta un buen punto de partida para adentrarnos en las perspectivas de estudio que se derivan de las diferentes aproximaciones que he tomado como referencia para este trabajo. Sobre todo, porque en la acotación de Deleuze y Guattari, se prefigura la estructura de conectividad, si se quiere de multidisciplinariedad, que caracteriza a los Estudios de Cultura Visual, y al propio campo de conocimientos al que hace referencia. El papel de la cultura visual, en su prefiguración como rizoma “no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 18).

Estas múltiples relaciones tienen su reflejo en las diferentes definiciones de la cultura visual que se cruzan entre sí, y que también permiten esbozar, sin jerarquías, campos fructíferos de estudio¹. En esta misma línea de versatilidad no lineal, Mirzoeff (1999a, p. 24-25) apunta que la cultura visual, debe adscribirse a lo que Martin Powers ha denominado “una red fractal, permeabilizada como modelos de todo el globo”. Hay una serie de implicaciones para rescatar la cultura visual como fractal o como rizoma, más que como algo lineal y compacto. La primera es que de esta manera se evita caer en la ilusión de que una sola narrativa pueda contener todas las posibilidades de un nuevo sistema local/global, y en este sentido, la consideración de la metáfora del fractal permite destacar su continua extensión polimórfica. En segundo lugar, una red fractal tiene puntos claves de ‘interface’ e interacción que ofrecen una visión con más complejidad que lo que se observa a primera vista en las primeras fases del fractal. Esto significa que en el estudio de la cultura visual es importante, por ejemplo, prestar atención a la intersección de raza, clase social, sexo y género en los medios visuales para poder elucidar y observar operaciones y formas de visualización y posicionalidad discursiva más complejas. Mientras que el Modernismo podía colocar estas categorías dentro de una parrilla disciplinar, la visión en red que se transforma cada vez que ‘la miramos’ se nos ofrece como una representación más satisfactoria para la comprensión, producción e investigación sobre la cultura visual.

Rizomas y fractales como metáforas que hablan de la movilidad transformadora de un término, de un campo de conocimiento, nos remiten a conceptos y cuestiones disciplinares diversas, que poseen una genealogía (Hernández, en prensa) y que remiten a ‘lugares’ más allá de la propia cultura visual. Porque como el rizoma “no empieza ni acaba, siempre están en el medio, entre las cosas, inter-se, intermezzo” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 56).

Si las metáforas nos colocan ante una configuración dúctil y mutante, la incomplitud emerge como algo más que una necesaria limitación que se localiza, por ejemplo, en el reconocimiento de que la cultura visual se configura, sobre todo, como un discurso de Occidente sobre Occidente. En ese marco “el desafío es cómo pensar la modernidad, no tanto como específica o necesariamente europea, sino como algo contingente” (Morley, 1996, p. 350). Lo que significa pensar la modernidad, por ejemplo, no como una historia de los euroamericanos – para utilizar el término que utilizan los japoneses –, en un corto periodo de tiempo que puede ser dibujado como no cerrado.

Llegados a este punto puede parecer obvio señalar que este trabajo de ordenación interpretativa, que indaga sobre las significaciones de las definiciones, en modo alguno se considera acabado, sino que se presenta como un esbozo o punto de partido que ha de ser sujeto a futuras revisiones y ampliaciones.

La significación de la variedad de definiciones

Cuando buscamos definiciones sobre la cultura visual nos encontramos con una diversidad importante. Por ejemplo, Bryson, Holly y Moxy, (1994, p. xvi) hablan más de ‘imágenes’ que de ‘arte’. Jenks (1995, p. 1) se refiere a la cultura visual en términos de ‘visualidad’; Bird (1986, p. 3) la define como ‘un análisis materialista del arte’; en Estados Unidos y Gran Bretaña se habla de cultura visual o estudios visuales; en Francia y Alemania, teoría de la imagen o ciencia de la imagen (Rampley, 2005a) y Heywood y Sandywell (1999, p. 6) se refieren a ‘la hermenéutica de la experiencia visual’. Estos y otros autores se sitúan ante el campo en función de la posición de saber/poder desde la que ellos y ellas se constituyen.

Por eso, de lo que se trata en nuestro caso es de encontrar una aproximación que tenga en cuenta que, como educadores en el campo de las artes visuales, estamos relacionados con artefactos que son, en primer lugar, representaciones visuales y, en segundo lugar, que constituyen posicionalidades y discursos, a través de actitudes, creencias y valores, es decir, que median significaciones culturales.

La cultura visual no se refiere sólo a una serie de objetos, sino a un campo de estudio que ha ido emergiendo desde la confluencia de diferentes disciplinas, en particular desde la Sociología, la Semiótica, los Estudios culturales y

feministas y la Historia cultural del arte, y que dibuja diferentes perspectivas teóricas y metodológicas. Este campo suele pensarse como formado por dos elementos próximos: las formas culturales vinculadas a la mirada y que denominamos como prácticas ‘visualidad’; y el estudio de un amplio espectro de artefactos visuales que van más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte.

Es importante ordenar las definiciones de cultura visual y no sólo presentarlas, puesto que hay definiciones más políticas, como la Mirzoeff (1999a) y otras más académicas como las de Walker y Chaplin (2002). Unas son respuestas a los cambios en las disciplinas y sobre todo a la influencia del postestructuralismo en la Historia del Arte y los Estudios de los Medios y de Género (Rampley, 2005b), y otras son una forma de praxis para dotar y construir con los ciudadanos formas de resistencia ante el dominio de nuevas formas de representación homogeneizadoras y hegemónicas de la realidad y de uno mismo (Moxey, 2005) que genera las nuevas visualidades (Foster, 1988).

De aquí que nuestro proyecto esté próximo al de Mirzoeff (2003), quien trata de explorar cómo la visualidad ha llegado a desempeñar un papel tan relevante en la vida moderna. Para llevarlo a cabo se requiere lo que Foucault denominó una genealogía de la cultura visual, que se proyecta en las trayectorias que nos conducen al estudio de las formas de visualidad contemporáneas, sin pretender agotar en esta empresa la riqueza y variedad del campo. De esta manera, en lugar de perseguir un objetivo de carácter enciclopédico, la cultura visual ha de aceptar su estatus cambiante y provisional, dada la constante formación – y reformulación – de los medios visuales contemporáneos y de sus usos y apropiaciones.

Redefinir la epistemología y las metodologías de la Historia del Arte

La primera de las aproximaciones sitúa a la cultura visual como una nueva forma de denominar o repensar la Historia del Arte. Las respuestas que en 1996 recogió la revista *October* de diecinueve profesores de departamentos de Historia del arte, Estudios culturales y Estudios visuales a quienes había preguntado sobre la relación entre la Historia del arte y la cultura visual ponen de manifiesto que uno de las aproximaciones más relevantes a los Estudios de Cultura Visual proviene de que ha supuesto continuar con la reflexión y revisión – iniciada en los años 70 – en torno al propósito y los métodos de la Historia del arte.

Por eso no es de extrañar que cuando se presentan reconstrucciones de la ‘historia’ de la cultura visual (Rampley, 2005b) se haga referencia a la línea abierta por autores como Baxandall (1978) y Alpers (1987) quienes han utilizado la noción de cultura visual como atributo de una sociedad o de un estrato de la misma y, por tanto, objeto del estudio histórico (Burke, 2005). Alpers, por ejemplo, al

referirse a la pintura holandesa del siglo XVII escribe: “En Holanda la cultura visual fue algo central en la vida de la sociedad. Se podría decir que el ojo tuvo un significado especial de auto-representación y experiencia visual como manera esencial de auto-consciencia” (Alpers, 1987, p. xxv).

En este sentido hay que tener en cuenta que existe una relación entre las culturas de aquellos que hacen y la de quienes aprecian las imágenes. Desde este punto de vista serían los artistas quienes han desarrollado un alto nivel de cultura visual. Sin embargo, a pesar del enorme interés de este tipo de estudios, en opinión de Walker y Chaplin (2002), la historia de las culturales visuales sería más un proyecto de historia social, una historia de las mentalidades, que un estudio de cultura visual. Posición que no comparto y que requiere matizaciones, sobre todo si se presta atención a algunas de las investigaciones que, bajo el paraguas de la historia de cultura visual, se han producido en los últimos años, y a los que hago referencia más adelante.

Dentro de esta misma línea Mirzoeff (1999a, p. 4) señala que para algunos críticos, la cultura visual es simplemente, la ‘historia de las imágenes’ abordada desde la noción semiótica de representación (Bryson, Holly y Moxy, 1994). Posición que nos enfrenta a un cuerpo de evidencias demasiado amplio que no permite ser abordado por una persona o por un departamento universitario. Para otros autores, como Jenks, es una manera de crear una sociología de la cultura visual que ha de establecer “una teoría social de la visualidad” (Jenks, 1995, p. 1). Esta tendencia parece suponer que lo visual es algo dado mediante una independencia artificial, respecto a los otros sentidos que tienen que tienen poco que ver con la experiencia real.

Desde estos posicionamientos, lo que se perfila es una redefinición – más que una ampliación – del objeto de estudio de la Historia del arte, en la que la Historia de la cultura visual puede considerarse de una manera más dinámica, concentrándose en la vinculación de la cultura visual con el contexto de la cultura y la sociedad a la que pertenece. Esto supone que hacer una historia de lo visual, junto a una historia de la mirada, significa prestar atención a aquellos momentos en los que lo visual es contestado, debatido y transformado, al tiempo que constituye un lugar de interacción social y de definición en términos de clase social, género e identidades sexuales y raciales.

Trabajos de investigación recientes que adoptan una perspectiva de historia de la cultura visual se incluyen dentro de esta tendencia. Así Cherry (2000) explora la cultura visual del feminismo en la Inglaterra de la segunda parte del siglo XIX. En una línea similar Davidov (1998) ha prestado atención a cómo las mujeres se representan en la fotografía; o Marcia Pointon (2000) sobre las estrategias de representación (y posesión) de las mujeres en la cultura visual inglesa entre 1655 y 1800. Por su parte, Morgan y Prometey (2001) han dedicado su atención a historiar la cultura visual de las religiones en Estados Unidos. Hamburguer (1997) ha investigado la cultura visual medieval de los conventos de monjas. El tema del cuerpo ha sido abordado en los trabajos sobre el desnudo

femenino de Lynda Nead (1992) o sobre el pecho de Marilyn Yalom (1997), y en el estudio de Lehman (2001) sobre el cuerpo masculino en el cine, o el que publicó Carlos Reyero (1996) sobre la identidad masculina, junto a trabajos de carácter más general como el de Judovitz (2001). Estudios que abordan temas más específicos serían el de Osborne (2000) dedicado a la cultura visual de la fotografía de viajes; el de Ward (2001) en torno a la cultura visual urbana en Alemania durante la república de Weimar; el de Wood (2001) sobre la cultura visual del romanticismo; o los de Mirzoeff (2000) sobre las representaciones de los africanos y los judíos en la diáspora. A los que habría que unir los estudios recogidos por Zelizer (2001) sobre la cultura visual del holocausto, y el de Inness (2001), sobre las representaciones de la comida, el género y la raza en la cultura de la cocina en Estados Unidos. Como puede apreciarse esta recopilación nos muestra un rico panorama que explora la cultura visual tematizándola desde una perspectiva histórica, más allá de una voluntad catalogadora y abriéndose a explorar cómo la historia de la cultura visual está vinculada a la creación de identidades y miradas sobre la realidad en la que se producen y sobre las subjetividades que las miran. Lo que constituye una empresa que puede nutrirse de la historia cultural del Arte, pero que, al tiempo, se abre a otras referencias, relaciones e interpretaciones.

Los artefactos y tecnologías de visuales y las formas de subjetivación

Otra línea que aparece definida dentro de las aproximaciones a la cultura visual es la que se decanta hacia la historia y el análisis de las tecnologías de la mirada. Esta perspectiva puede apoyarse en la definición de Mirzoeff, (1999a, p. 3) para quien “la cultura visual está relacionada con los hechos visuales en los que la información, el significado o el placer es registrado por el consumidor en un artefacto con tecnología visual”. Entendiendo por tecnología visual cualquier ‘aparato’ o ‘soporte’ diseñado para ser mirado o para facilitar la visión, desde la pintura al óleo a la televisión o Internet.

Ahondando en la atención a los medios de la visión, Barnard (1998) nos recuerda, que el campo de la cultura visual está por lo general, formado por la visión de que los artefactos y su percepción son semejantes en relación con el contexto de sus límites. Lo que quiere decir, que los artefactos de la visión están histórica, social y políticamente determinados y que no pueden estudiarse aislados de estos factores. Mirzoeff (1998), a su vez, señala que está por lo general aceptado que los artefactos visuales existen en relación a otros códigos semióticos y reclaman otros sentidos además de la vista, como el lenguaje, el sonido, la música, el gesto humano, y no puede ser considerados sin tener en cuenta estos modos de significación.

Llevando estas observaciones al tiempo presente nos encontramos como se ha producido un cambio sustancial en el papel de las ‘máquinas de la visión’. Sobre todo debido a la extensión y popularidad de las imágenes analógicas y digitales, en especial las mediadas por el televisor, junto al advenimiento de las tecnologías productoras de imágenes virtuales – sobre todo las que se distribuyen a través de Internet – que han abierto un campo de investigación e interés sobre las imágenes en relación con los medios de producción o de visión. Este interés lo destaca Mirzoeff al señalar que la nueva imagen tecnológica, está produciendo una nueva realidad mediante “el pitxelado de intervisualidad global (...) (que) es diferente de la imagen ensamblada del cine o del simulacro de la cultura postmoderna de los años 80”. (1999a, p. 30).

En otro sentido, hay que considerar que, como medio de creación de imagen, tal y como nos recuerda Mirzoeff (1999a), la pantalla pixelada se crea tanto mediante señales electrónicas como en el espacio vacío. Los píxeles no son sólo puntos de luz, sino también unidades de memoria, dependiendo el número de señales posible de la memoria del ordenador o de la banda de señales. La imagen pixelada se basa en su artificialidad y ausencia. A diferencia de la fotografía y del cine que necesitan de la presencia de una realidad exterior (algo que ya no sucede con la imagen generada por ordenador), la imagen pixelada nos remite a su propio vacío. Está aquí y no está a la vez. Es interactiva pero al mismo tiempo enviada por las empresas globales que manufacturan el equipo de ordenador y televisión.

Por eso, la vida en la zona píxel es necesariamente ambivalente, creando lo que se podría denominar una ‘intervisualidad’. Este fenómeno, y otros vinculados a los nuevos medios de producción y presentación de imágenes, suponen un salto cualitativo, por su virtualidad, a lo que sucedía con otras formas de representación, incluso con las que se derivan del cine y la fotografía. En este sentido, la imagen tradicional obedecía sus propias reglas de manera independiente a la realidad exterior. A su vez, la imagen fotográfica aparece como dotada de dialéctica, en la medida en que evidencia una relación entre el que visiona en el presente y el momento pasado del espacio y el tiempo que representa la imagen. Mientras que la imagen pixelada nos coloca frente a una realidad inmaterial que invita a una experiencia no dialéctica, sino paradójica, en la medida en que nos relacionamos con una imagen inexistente: vemos – y experimentamos con – lo que no existe de manera material, con unas imágenes que carecen de un lugar de almacenaje. Lo que no evita que se puedan establecer relaciones con estas imágenes, como sucede con los personajes virtuales del cine, la televisión o los video-juegos.

La virtualidad nos conduce a Virilio para quien la imagen virtual “emerge cuando la imagen en tiempo-real domina la cosa representada, el tiempo real prevalece de manera subsecuente sobre el espacio real, la virtualidad domina la realidad y vuelve el concepto de realidad a su mente” (1994, p. 63). La condición

de virtual de la imagen postmoderna parecen eludir constantemente nuestro asidero, nos recuerda Mirzoeff (199a, p. 8), en la medida en que crea una crisis de lo visual que es más que un simple problema local. Por el contrario, el postmodernismo marca la era en la cual las imágenes visuales y la visualización de las cosas que no son necesariamente visuales se ha acelerado de manera extraordinaria hasta el punto que la circulación global de imágenes se ha convertido en una finalidad en sí misma, en un lugar que permite su circulación a gran velocidad, como sucede en Internet.

Esta reflexión sobre la relación entre la nueva imagen pixelada y una nueva experiencia de visualidad coloca a la cultura visual, como señalan Heywood y Sandwell, frente a un aspecto central de la contemporaneidad. De manera especial en la reflexión sobre “cómo es mediada en la actualidad a través de las tecnologías de la imagen de la comunicación avanzada en las sociedades modernas, lo que ha invadido otras formas de debate social y cultural” (Heywood y Sandwell, 1999, p. xi). Es por ello que estos autores proponen, siguiendo los trabajos de Richard Rorty, Martin Jay, David Levin, Hubert Dreyfus, D.M. Lowe, David Lyon, entre otros, reconocer la necesidad de distinguir entre diferentes maneras de ver (régimenes escópicos, discursos y prácticas de visualidad) y las formas culturales, e interrogar de manera crítica las problemáticas que giran en torno al ocularcentrismo en el campo de la experiencia visual.

En esta misma línea, Mirzoeff señala que “la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer es visto conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet” (2003, p. 19). Duncum (2001, p. 105) considera esta definición problemática por la limitación que supone depender sólo de las tecnologías, pues excluye observar la vida cotidiana de manera directa. Incluso en la sociedad de consumo no se puede reducir a la gente sólo a consumidores. Y en la educación artística también es relevante el significado y el placer y no sólo la información visual per se.

A lo que habría que unir, como señala Jonathan Crary (October, 1996, p. 33-34), que el problema histórico sobre la visión es diferente de una historia de los artefactos representacionales. Esto significa que la visión no puede separarse de las cuestiones históricas sobre la construcción de la subjetividad. Sobre todo dentro de la modernidad del siglo XX. Lo que hoy constituye el dominio de lo visual es un efecto de otro tipo de fuerzas y relaciones de poder, y no un mero hecho de carácter perceptivo. Esto nos lleva a considerar que la experiencia estética ya no es posible reducirla al efecto de la información, porque en la era de las imágenes hay más información tras nosotros que lo vemos. Quizá por ello, hablar de cultura visual a estas alturas es algo que, como sucede con otros temas y problemas debatidos por los saberes contemporáneos, está llegando

demasiado tarde a la escuela, que debería ser una institución que ayudara a reflexionar, a dar sentido a los fenómenos emergentes conformando con ello subjetividades y miradas alternativas.

El estudio de la visualidad humana (las prácticas culturales de la mirada)

Otra aproximación a la cultura visual se sitúa en el estudio de las prácticas y las experiencias de la visión y de la mirada. Posición que toma como punto de partida las críticas generadas bajo en la modernidad a los modos modernos de visión. Por ejemplo, al ‘perspectivismo Cartesiano’, que separa el sujeto del objeto, haciendo del primero algo trascendental y dejando al segundo inerte y distante. Posición que ha servido de fundamento tanto al pensamiento metafísico, a la ciencia empírica como a la lógica capitalista. Frente a esta posicionamiento dualista la cultura visual se propone estudiar la visión moderna, no sólo desde su substrato fisiológico o desde su imbricación física, sino teniendo en cuenta que la visión forma parte de la producción de la subjetividad y de las intersubjetividades. Lo que lleva al estudio de la historización de la visión moderna, con la finalidad de especificar, como señala Foster (1988), sus prácticas dominantes y sus resistencias críticas. El libro de Pierantoni (1984) es, en este sentido, un interesante ejemplo del puente que es posible trazar entre la historia y la fisiología de la visión.

Este estudio de la visión vinculado a las maneras históricas de mirar requiere, de entrada, recordar la distinción que hace Foster entre las prácticas fisiológicas y las prácticas sociales de la visión. “Hablar de visión, señala Foster hace referencia a la vista, a ver (*sight*) en cuanto una operación física, mientras que visualidad, se refiere a la vista, a ver, con un acto social” (1988, p. ix), Esto no quiere decir que estemos hablando de realidades opuestas, dado que la visión también es social e histórica, y la visualidad implica el cuerpo y la psique. Pero tampoco son idénticas. La diferencia entre los términos indica, nos recuerda Foster, una diferencia dentro de lo visual – entre el mecanismo de ver y sus técnicas históricas, entre los datos de la visión y sus determinaciones discursivas- una diferencia, múltiples diferencias, entre cómo vemos, cómo podemos o hacemos para ver, y cómo vemos ese ver o lo desconocido. Esto hace que cada régimen escópico, al tener su propia retórica y representación, pueda observar de cerca estas diferencias, con una doble finalidad: hacer de las múltiples visualidades una visión esencial, u ordenarlas mediante una jerarquía natural de la vista.

En el camino de situar el papel central de la visualidad como tema de la cultura visual Larry Silver (2000) señala que “la visualidad es a la visión lo que la sexualidad es al sexo”. Esto significa que la visualidad presenta un discurso y particulariza los hábitos culturales del arte de ver. Desde este enfoque, la

visualidad puede caracterizarse como activa, performativa y productiva, en contraste con el modelo moderno cartesiano de visualidad que se nos presenta como pasivo y mecánico. Teniendo en cuenta las teorías científicas sobre la visión desde Alhazen – el padre de la Óptica moderna – y Pecham – autor del tratado *Perspectiva communis*, hacia 1270 A. C. – hasta la actualidad, llegamos a un concepto ‘social’ de la visualidad, que se mueve entre el estudio de cómo la visión opera en la actualidad y cómo en situaciones concretas la visión es útil para aprehender cuestiones relacionadas con temas que van más allá de lo visible (como la divinidad).

El concepto de visualidad, que tendría como adjetivación la noción de social, en contraste con lo que sería el estudio científico de la visión, cuestiona la idea de universalidad y progreso en el arte de ver. Bajo esa perspectiva nos interrogamos sobre lo que nos hace sensibles a las culturas visuales ajenas a nuestros propios hábitos y normas de ver y de mirar, y las de diferentes periodos y lugares. Para Silver (2000) la visualidad es sobre todo un fenómeno relacionado con el ‘conocimiento local’ (Geertz, 1983) que habría que diferenciar de otros conceptos como el de ‘ojo de una época’ (period eye) utilizado por Baxandall (1981) en su investigación sobre la escultura alemana.

Otros autores como Heywood y Sandywell (1999) señalan que la finalidad de la cultura visual es prestar atención a las maneras de percibir y reflexionar sobre la experiencia visual. A esta experiencia la denominan como hermenéutica de la visión, a la que definen en los términos siguientes:

Tenemos que hablar de ‘hermenéuticas de la visión’ cuando definimos en la actualidad el campo de la cultura visual. Desde estas diferentes fuentes aparece que el lugar de la percepción y la visualidad en nuestra comprensión de la realidad humana y ‘el destino de lo visual’ en la sociedad contemporánea y la cultura ha emergido para formar el contexto de nuevos alineamientos, proyectos críticos, e investigación interdisciplinaria en las artes, las humanidades y las ciencias críticas (Heywood y Sandwell, 1999, p. ix).

El giro hermenéutico de Heywood y Sandwell (1999, p. xi-xii) está encuadrado en el estudio de la experiencia y los fenómenos visuales desde posiciones próximas a las de la investigación sociológica, cultural y filosófica. El término ‘hermenéutica’ en este contexto se refiere tanto a una tradición filosófica como a un marco teórico; se refiere a una actitud ‘analítica’ hacia el campo de la experiencia en el cual la experiencia visual es abordada como el *reino socio-histórico de prácticas interpretativas*. El énfasis de esta aproximación hermenéutica se coloca en el papel del significado y la interpretación visual en los contextos de actividades humanas significativas. Se parte de aceptar que toda la vida social es interpretativa y que todas las prácticas sociales son por definición ‘significantes’, y por tanto, organizadas socialmente, conformadas de manera histórica y mediante realizaciones informadas políticamente. Desde

esta perspectiva todas las prácticas significantes, sean o no visuales, poseen características hermenéuticas y amplias dimensiones textuales.

Tener en cuenta esta posición significa pensar la 'hermenéutica' de una manera más diversa, dialógica y abierta de lo que suele utilizarse. Se trata de abordar la mediación cultural y el diálogo frente al reduccionismo al que suelen reducir la experiencia visual los parámetros predeterminados de aproximaciones compositivas, formalistas e incluso iconográficas e históricas. Es por ello importante no reducir estas complejidades a una parrilla de posiciones estables o a un conjunto de principios generales, vinculada a las perspectivas tradicionales de la semiótica o de las teorías críticas basadas en el texto. De hecho la irrupción de problemáticas de la experiencia visual a lo largo de una serie de disciplinas y prácticas, desde la sociología a la filosofía de la representación, la pedagogía del arte y las tecnologías de la imagen requiere investigadores, nos recuerdan Heywood y Sandwell (1999, p. xi-xii), que adopten perspectivas más críticas, reflexivas y con final histórico abierto en el estudio de la historia y la diversidad de la cultura visual.

Para Heywood y Sandwell (1999, p. x-xi) el campo de la visualidad puede ser analizado en cuatro niveles u órdenes: 1) El nivel de prácticas significativas en los mundos vitales cotidianos o la rutina de las categorías visuales en el trabajo en la organización de las estructuras de la experiencia práctica. De manera especial en las prácticas políticas y éticas de la visión de los otros que damos por sentadas, de la percepción rutinaria y de la experiencia social diaria, pero también del papel de los 'idiomas visuales' en la vida diaria, en las artes, el periodismo, las ciencias humanas, etc; 2) La emergencia de problemáticas interpretativas recientes, de narrativas teóricas que abogan diferentes 'maneras de ver' con el compromiso empírico de explorar la sociología y las políticas del orden visual, incluyendo una serie de nuevas ciencias con el compromiso de recuperar y fundamentar su trabajo en los campos perceptuales de los mundos vitales; 3) La formación histórica de las ciencias teóricas y el papel del pensamiento crítico en la reflexión sobre la construcción social de sus problemas y prácticas; 4) En un nivel metateórico, la emergencia de discursos críticos relacionados con la revisión y desconstrucción de la historia y las implicaciones de los paradigmas organizados visualmente y de las prácticas, instituciones, y las tecnologías que estos paradigmas han legitimado.

Estas diferentes preocupaciones redirigen la investigación más allá de una visualidad estrechamente concebida y centran la atención en el análisis textual e ideológico de la 'hegemonía de la visión' en la cultura contemporánea (Levin, 1993; Lowe, 1982). En este punto la fenomenología y la hermenéutica de la visión son trascendidas por preocupaciones contextuales más amplias, como los problemas de autoridad y poder concernientes con las tecnologías visuales dominantes en la cultura occidental, el papel de los grupos excluidos en estos sistemas, de manera especial las luchas de los grupos colonizados, las mujeres y la clase obrera, en relación con las formas dominantes de ideología visual. La

noción de 'hegemonía' no debe entenderse desde una perspectiva unidimensional y mecánica sino en términos de prácticas sociales diferenciales, heterogéneas y transformacionales (Heywood y Sandwell 1999, p. xi).

La cultura visual como táctica de resistencia

Hay otra perspectiva sobre la cultura visual que la considera como una táctica, no como una disciplina académica. Esta noción de 'táctica' procede Michel de Certeau (1984), y se coloca en el análisis que Mirzoeff (1999a, p. 8-9) realiza de la insuficiencia de la noción del 'mundo como imagen' de Heidegger (1977) y de su inadecuación para analizar la situación de la imagen en el mundo contemporáneo. Una presencia que a la vez ha cambiado y está cambiando. Lo que significa que la extraordinaria proliferación de imágenes no pueda adherirse para su comprensión intelectual a una sola perspectiva.

La cultura visual es reflejo de la crisis y sobrecarga de información en la vida diaria y de la necesidad de encontrar formas de investigación y respuesta ante las nuevas realidades (virtuales). Tomando la descripción que Michel de Certeau hace de la vida cotidiana, podríamos decir que la cultura visual es una táctica en la cual "el lugar de la táctica pertenece al otro" (de Certeau, 1984, p. xix). De la misma manera que las primeras investigaciones sobre la vida cotidiana prestaban atención a cómo los consumidores creaban significados en la cultura de masas, en la cultura visual se pueden explorar las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida diaria postmoderna desde la perspectiva del consumidor, del visualizador. De esta manera la cultura visual se considera como una "estructura interpretativa fluida, centrada en la respuesta a los medios visuales, tanto de individuos como de grupos" (Mirzoeff (1999a, p. 4). Esta definición pretende ir más allá de los confines de la universidad e interactuar con la vida diaria de las personas.

Rogoff (1998, p. 26-28) precisa que la experiencia transcultural de lo visual en la vida cotidiana tiene lugar en el territorio de la cultura visual. Una cotidianidad que se define en los términos planteados por Lefebvre (1982) cuando al referirse a la interacción entre la vida cotidiana y lo moderno los representa como "dos fenómenos conectados, correlacionados que no son ni absolutos, ni entidades, uno triunfando y el otro disminuyendo, una manifestándose y el otro ocultándose" (Lefebvre, 1982, p. 24). La experiencia visual es, en este sentido, "un evento resultante de la intersección entre la vida cotidiana y lo moderno que tiene lugar a través de las 'líneas nómadas' marcadas por los consumidores que atraviesan las rejas del modernismo" (de Certeau, 1984, p. xviii).

El consumidor es el agente clave en la sociedad capitalista postmoderna. El capital ha modificado todos los aspectos de la vida diaria, incluyendo el cuerpo humano e incluso el proceso de mirarse a sí mismo. En 1967, Guy Debord denominó a la sociedad contemporánea como la 'sociedad del espectáculo', que quiere

decir, que la cultura está completamente en oscilación y en ella, el consumidor espectacular tiene como función “hacer historia diluyéndose dentro de la cultura” (Debord, 1999, p. 32). En esta sociedad del espectáculo, los individuos son deslumbrados por el espectáculo, dentro de la existencia pasiva a la que le lleva la cultura del consumo de masas, aspirando sólo a adquirir más y más productos. El nacimiento de una cultura dominante de la imagen es debido al hecho de que “el espectáculo es capital hasta tal grado de acumulación que acaba siendo una imagen” (Debord, 1999, p. 32). Uno de los ejemplos más claros de este proceso es la vida autónoma que tienen algunos logotipos corporativos como el trazo de Nike o los arcos dorados de McDonald que son legibles en cualquier contexto en el que se encuentren. La conexión entre trabajo y capital se pierde en el deslumbramiento del espectáculo. Por eso, en la sociedad del espectáculo se nos vende más la imagen que el objeto.

Jonatham Beller ha vinculado este desarrollo de la sociedad del espectáculo a la ‘teoría de la atención del valor’ (Beller, 1994, p. 5). Lo que significa que los medios de comunicación tratan de atraer nuestra atención y haciéndolo producen beneficio. Por ejemplo, las películas actuales gastan una enorme cantidad de dinero para captar, mediante la publicidad y la mercadotecnia, nuestra atención, y de esta manera transforman en beneficio su inversión. Sin embargo, dado que las tres cuartas de las películas de Hollywood fracasan, es una operación de alto riesgo que sólo las grandes productoras pueden permitirse. El cine es el arquetipo de la empresa capitalista en el análisis de Beller. Dado que el consumo capitalista prosigue acelerándose, pronto resultará claro que la sociedad del espectáculo de Debord fue el producto de la explosión del consumo posterior a la Guerra Mundial, más que una nueva forma estable de la sociedad moderna.

Frente a la posición de Debord, Baudrillard (1978) anunció el final de la sociedad del espectáculo y en su lugar declaró la era del ‘simulacro’, la era de la copia pero sin necesidad de la existencia del original. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1978, p. 5). El simulacro sería el estadio final de la historia de la imagen, moviéndose de un estado que “enmascara la ausencia de una realidad básica” en una nueva época en la cual se borra cualquier relación con la realidad anterior. Siendo esta realidad, en sí misma, un puro simulacro. Para Baudrillard el ejemplo de modelo perfecto de simulacro es Disneylandia que atrae a las multitudes por el “micromosmos social, el goce religioso, en miniatura, de la América real, la perfecta escenificación de los propios placeres y contrariedades” (Baudrillard, 1978, p. 25), hasta el punto de que “Disneylandia existe para ocultar que es el país ‘real’, toda la América ‘real’” (Baudrillard, 1978, p. 26). Detrás de este simulacro subyace “la devoradora capacidad de las imágenes, devoradoras de lo real”.

La nostalgia de Baudrillard por un pasado en el cual una ‘realidad básica’ podría actualmente experimentarse es análoga a la de Fredric Jameson, quien ha

considerada a la postmodernidad como la imagen cultural del ‘capitalismo avanzado’ (Jameson, 1991). Desde estos autores, el modelo de modernidad descrito por Lefebvre y De Certeau no puede ser utilizado como la referencia de base de la vida diaria. Ahora, lejos de ser desconocidos los patrones de consumo y visualización pueden ser rastreados con remarcable precisión por las tarjetas de crédito, los scanner de compra, al igual que el movimiento urbano es registrado por las cámaras de televisión de la policía y otros sistemas de seguridad. Hay un sentido generalizado de crisis de la vida diaria, que suele analizarse en términos de consumo (Featherstone, 1991), de emergencia de nuevas formas de identidad (Gergen, 1992; Giddens, 1999) o a partir de las transformaciones que genera la sociedad de la información (Castells, 1998). La interpretación de la cultura visual, puede considerarse, en este sentido, como una forma de análisis de la vida diaria, a partir de la relación de los individuos con las imágenes/representaciones mediante las cuales los medios de comunicación y consumo muestran parcelas (simulacros, recreaciones,...) de la realidad y de sí mismos.

En su análisis de la cultura global de la postmodernidad Arjun Appadurai, ha señalado diferentes componentes de la vida contemporánea que nos llevan más allá de la celebración local de la resistencia que planteaba De Certeau. En primer lugar, señala una consistente tensión entre lo local y lo global (a la que también se refiere Castells, 1998), en la que cada cual está influenciado por el otro. Situación que define como la tensión entre homogeneización y heterogeneización (Appadurai, 1990, p. 6). Como resultado de esta tensión, parece no tener sentido que se continúe localizando la actividad cultural dentro de los límites nacionales o geográficos, como supondría hablar de cine francés, arte catalán o música africana. Tomando este último ejemplo Mirzoeff (1999a, p. 28-29) nos recuerda que la mayoría de la música africana se produce y distribuye en París en lugar de en el continente africano. Esto quiere decir que la localización geográfica de una práctica cultural ha perdido su definición, por la deslocalización de los límites de inclusión. Desde este punto vista la idea de lo local, incluso de la perspectiva subcultural, que fue dominante en diferentes investigaciones de los Estudios culturales ha sido sobrepasada por la complejidad de la economía y de cultural global. Esto significa que las prácticas culturales del presente muestran un perfil diferenciado respecto al pasado (de los años sesenta y setenta) en la medida en que tienden a configurarse en base a una relación entre la globalización de la cultura, las nuevas formas de modernidad, las emigraciones y las situaciones de diáspora.

Pero la dificultad de imaginar e ‘imaginizar’ esta situación en constante proceso de cambio es experimentada como una crisis. En este contexto, apunta Appadurai, “la imagen, lo imaginado, el imaginario, son términos que nos llevan hacia algo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social” (Appadurai, 1990, p. 5). De esta manera,

el trabajo de la imaginación,...ni es sólo emancipatorio ni enteramente disciplinado, sino un espacio de contestación en el cual los individuos y los grupos buscan incorporar lo global a sus propias prácticas modernas,... La gente normal ha comenzado a desplegar su imaginación en la práctica de su vidas cotidianas (Appadurai, 1997, p. 4-5).

En esta nueva situación los Estudios culturales tienen que modificar su tradicional preferencia por identificar y celebrar espacios de resistencia en la vida diaria, mientras dejan de lado otros aspectos de la cotidianidad considerados como banales e incluso reaccionarios. Nuevas modalidades de imaginación se están creando desde espacios altamente impredecibles. ¿Quién podía anticipar que la muerte la princesa Diana podía movilizar la imaginación global de los ciudadanos de diferentes países, tradiciones culturales y condición social como aconteció en septiembre de 1997? ¿Quién podía predecir que Internet se convirtiera en el instrumento de conexión y de organización de quienes cuestionan las políticas de económicas mundializadoras? Preguntas que conectan con cuestiones relacionadas con la construcción de iconos globalizados, formas de resistencia y apropiación.

Estas situaciones se explican porque los individuos están desarrollando nuevas estrategias de mirar, visualizar e imaginar que hacen, como señala Rogoff, que se creen inesperadas narrativas visuales, a base de conexiones, recreaciones e intertextualidades de imágenes de la vida diaria, puesto que “en el campo de la cultura visual el fragmento de una imagen conecta con una secuencia de una película, o con la esquina de una cartelera o el escaparate frente al que hemos pasado, para producir nuevas narrativas que se forman a la vez por la experiencia de nuestro trayecto y nuestro inconsciente” Rogoff (1998, p. 6). Desde esta misma perspectiva, nos recuerda Mirzoeff, que

el hiper-estímulo de la cultura visual moderna desde el siglo XIX hasta el presente se ha dedicado a tratar de saturar el campo visual, un proceso que continuamente falla en cuanto aprendemos a ver y conectar siempre más deprisa. En otras palabras, la cultura visual no depende de las ‘imágenes’ mismas, sino de la tendencia moderna a ‘imaginar’ o visualizar la existencia. Esta visualización hace que el periodo moderno sea radicalmente diferente de los mundos antiguo y medieval. La visualización que ha sido común durante el periodo moderno se ha convertido ahora en obligatoria” (Mirzoeff, 1999a, p. 5-6).

De esta manera,

todos estamos enganchados en el asunto de mirar. Donde nuestros ojos se posan determina lo que es posible ver. En esta compleja interface de realidad y virtualidad que abarca la intervisualidad es lo que constituye la vida diaria”. De aquí que sorprenda, como apunta Rogoff, que “a cultura visual sea

considerada como una distracción de las cosas serias como los textos escritos y la historia. Es ahora el lugar del cambio cultural e histórico” (Rogoff, 1998, p. 31).

La cultura visual y los efectos sociales de las representaciones visuales

Llegados a este punto tras señalar algunos ‘lugares’ a donde nos llevan diferentes aproximaciones a la cultura visual, conviene señalar que un aspecto común a todas ellas es el reconocimiento de que la imagen visual no es estable sino que cambia su relación con la realidad exterior en momentos particulares de la modernidad. Lo que implica que una manera de representar la realidad puede perder su lugar mientras otra manera toma su puesto sin que la primera desaparezca. Investigar este proceso histórico de sustitución/simultaneidad implica una aproximación casi genealógica sobre las manifestaciones y las prácticas de lo visual. Sin olvidar, como señala Barnard (1998, p.18), que existen en este campo de estudio dos tipos de nociones, una referida a lo visual y otra que se refiere al mundo de la cultura. Su definición de cultura visual en relación con lo visual es: “cualquier cosa visual, producida, interpretada o creada por los seres humanos, que posee, o a la que se le da, una finalidad funcional, comunicativa o/y estética”. En su definición de cultura adopta la de Williams referida a los “sistemas de significado” de una sociedad en la cual son “(las instituciones, los objetos, las prácticas, los valores y las creencias) por medio de la cual la sociedad es producida, reproducida y contestada visualmente” (1981, p. 7).

Desde este posicionamiento se puede abordar, como señala Rose (2001), que prestar atención a *los efectos* de la imagen es fundamental para el campo de estudio de la cultura visual, algo que puede considerarse como otro síntoma de la importancia de las imágenes en el época contemporánea. Hay, sin embargo, cinco aspectos de la bibliografía reciente vinculada a la cultura visual que son relevantes para pensar sobre los *efectos sociales* de las imágenes (Rose 2001, p. 9-10).

Primero, *hay una insistencia que en las imágenes por ellas mismas hacen algo*. En palabras de Carol Armstrong (1996, p. 28), una imagen es “al menos potencialmente un lugar de resistencia y refractario, que parte de lo irreductiblemente particular, y de lo subversivamente extraño y plausible”. Este tipo de resistencia visual, refractaria, particularizante, exótico o de placer puede ser difícil de articular. Ciertos aspectos de las imágenes visuales – los colores de una pintura al óleo, o el ‘punctum’ en una fotografía – pueden experimentar una especie de traducción cuando se escribe sobre ellos. Esto hace que algunos autores como Freedman (2005) argumenten que lo visual no se articula como el lenguaje.

Esta es una consideración que puede tener implicaciones importantes para algunas metodologías de investigación sobre las representaciones visuales.

Tanto la semiótica, como el análisis del discurso son metodologías basadas en el análisis del lenguaje más que del imaginario visual. No obstante, es importante no olvidar que los conocimientos convergen en todo tipo de medios, incluyendo otros sentidos diferentes a la vista, y que las imágenes visuales a menudo operan en conjunción con otro tipo de representaciones (Mitchell, 2005). Es infrecuente encontrar una imagen que no esté acompañada por un texto, bien sea escrito u oral. Incluso el cuadro más abstracto de un museo tiene una referencia escrita en la cual se da información sobre los materiales empleados, y en ciertas galerías hay hojas con el precio, lo que produce una diferencia en la manera en cómo los espectadores ven el cuadro. Si bien es cierto que los modos visuales median significados que no son iguales a los de los modos escritos, y que como dice Mitchell “la experiencia visual o la educación visual no puede ser completamente explicable a partir del modelo de textualidad” (Mitchell, 1994, p. 16). Sin embargo, debido a que los objetos visuales aparecen siempre colocados dentro de un rango de otros textos, algunos de los cuales pueden ser visuales y otros escritos, que se interceptan unos con otros, hace que para Rose (2001) este debate en torno a la diferencia entre imágenes y palabras resulte estéril. Lo importante es reconocer que las imágenes visuales pueden ser poderosas y seductoras por sí mismas.

El segundo aspecto está tomado de la bibliografía a favor (o en contra) de la cultura visual y tiene que ver con *la manera en que las imágenes visualizan* (o mantienen invisible) las *diferencias sociales*. Tal y como señalan Fyfe y Law “una representación no es sólo una ilustración...es el lugar para la construcción y representación de diferencias sociales” (Fyfe y Law, 1988, p. 1). En este sentido, para Rose (2001, p. 10-11) uno de los objetivos del ‘giro cultural’ es argumentar que las categorías sociales no son naturales sino construidas. Estas construcciones pueden tomar una forma visual.

Este aspecto ha sido destacado, sobre todo, por autoras feministas y postcoloniales que han estudiado las maneras como se han visualizado la feminidad y la negritud. La manera en que Fyfe y Law señalan la perspectiva crítica para acercarse a cómo los imágenes representan relaciones sociales de poder está planteada en los siguientes términos:

Para comprender una visualización se requiere investigar en su origen y en el trabajo (la función) social que realiza. Requiere indicar sus principios de inclusión y exclusión, detectar los roles que la hacen posible, comprender las maneras en las que se distribuye, y decodificar las jerarquías y diferencias que convierte en naturales (Fyfe y Law, 1988, p. 1).

Es por ello que mirar con atención las imágenes, nos lleva, entre otros destinos, a pensar cómo nos ofrecen versiones concretas de categorías sociales como género, clase, raza, sexualidad, capacidades, entre otras.

El tercer aspecto se refiere a *las maneras de mirar*. Los autores sobre cultura visual están interesados no sólo en lo que parecen las imágenes, sino en lo que

les parece a quienes las miran. Esto quiere decir, nos indica Rose (2001, p. 11-12) que lo importante sobre las imágenes no es sólo la imagen misma, sino cómo es vista por unos determinados espectadores que miran de maneras determinadas. Para ilustrar esta afirmación Rose recurre al ejemplo del libro *Ways of seeing* de John Berger (1972). En este libro, Berger plantea que las imágenes de la diferencia social operan no sólo mediante lo que muestran, sino por el tipo de mirada a la que invitan. La expresión *Ways of seeing* se refiere al hecho de que “nunca miramos sólo a una cosa; siempre miramos a la relación entre los objetos y nosotros mismos” (Berger, 1972, p. 9). El ejemplo con el que ilustra esta afirmación es el referido al género del desnudo femenino en la pintura. Lo que se infiere de lo que plantea Berger, es que no sólo es importante lo que se representa, sino quien lo mira (en su ejemplo, un hombre). Lo que implica que a la hora de comprender este género de pictórico es necesario comprender no sólo sus representaciones de la feminidad, sino también su construcción de la masculinidad. Estas representaciones son comprendidas como parte de una construcción cultural más amplia de las diferencias de género, en la que la mujer se convierte en objeto de visión.

El cuarto aspecto tiene que ver con el énfasis que el mismo término de cultura visual sitúa a *las imágenes visuales en una noción amplia de cultura* (Mirzoeff, 1999, p. 22-6). En esta consideración hay que tener en cuenta el significado que le dan a ‘cultura’ los antropólogos del siglo XIX, como ‘un modo de vida global’. En la actualidad algunos autores siguen utilizando esta noción en este mismo sentido. Pero no podemos olvidar que el término ‘cultura visual’ fue utilizado por primera vez por Svetlana Alpers en 1983 para destacar la importancia de las imágenes visuales de todo tipo en la sociedad holandesa del siglo XVII, y su ejemplo ha sido seguido por otros autores como Stafford (1996, p. 4), para quien la nueva visualización de las tecnologías ha reemplazado a los textos escritos como el “más rico y fascinante modalidad para combinar ideas”. Por su parte Marling (1994), en su libro sobre la influencia de la televisión y su vinculación con la manera de ver en los años cincuenta en Estados Unidos, argumenta que una visualidad histórica específica fue básica para una particular cultura ocularcéntrica. Al utilizar la noción de cultura en este sentido amplio, resulta difícil plantearse ciertas cuestiones analíticas. En particular, si la cultura es considerada como un modo total de vida, puede deslizarse fácilmente hacia una noción de cultura simplemente como totalidad, en la cual el tema de la diferencia queda oscurecido. En este sentido, la valoración que Stafford hace de lo visual en ‘nuestra’ sociedad ha sido criticado por Foster (1996) en términos de que Stanford nunca especifica quien es el ‘nosotros’ al que se refiere e ignora las posibles exclusiones de esa visualidad, así como las particularidades de sus inclusiones.

Por último es importante señalar que en el campo de la cultura visual hay que recordar que una imagen puede considerarse como *un lugar de resistencia*

y *reacción* para una audiencia específica. No todas las audiencias responden de la misma manera frente a la manera que son invitados a ver unas determinadas imágenes y en las maneras de presentarlas.

En resumen, como nos recuerda Rose (2001, p. 15) todo lo anterior nos lleva a considerar que para comprender como operan las representaciones visuales contenidas en las imágenes hay que tener en cuenta que: a) una imagen puede tener efectos visuales (de aquí que sea importante mirar de manera cuidadosa las imágenes); b) estos efectos, a través de modos de ver movilizados por las imágenes, son cruciales en la producción y reproducción de visiones sobre la diferencia social; c) por último, estos efectos siempre interaccionan con el contexto social de quien está viendo y con las visualidades que los espectadores llevan a la hora de mirar.

Coda final que mira a la educación

Para transitar por este campo, para construir interpretaciones sobre las manifestaciones de lo visual no podemos quedarnos con la historia del arte o la estética, ni incluso con la semiótica. Necesitamos del feminismo, la teoría crítica, los estudios culturales, el psicoanálisis, la lingüística, la teoría literaria, la fenomenología, la antropología, los estudios de medios... De todos estos campos fluye la fundamentación de la que se nutren los Estudios de la Cultura Visual, para ayudarnos a explorar, mediante lo visual, la dimensión social y cultural de la mirada.

Así el objeto de los Estudios de Cultura Visual sería la visualidad humana, en toda su extensión, y sin hacer separación entre manifestaciones científicas o artísticas. Con esta definición se cuestiona en la educación la idea de un currículo creado en base a compartimentaciones y fragmentos disciplinares, y las consiguientes exclusiones de quienes no formen parte de esas separaciones históricamente creadas desde la Revolución francesa, por imperativos que, como han puesto en evidencia autores como Popkewitz (1984) o Goodson (1999), poco tienen que ver con el conocimiento y mucho con las formas de control y de compartimentación social.

Llegado a este punto muchos educadores pueden encontrar en la cultura visual un nuevo motivo para trazar puentes entre el conocimiento de la certeza que se les brinda el currículum compartimentalizado disciplinar y los saberes híbridos y transdisciplinares sobre los que nos hemos puesto a pensar en este artículo. Entre la escolarización que cosifica al niño y la niña o el joven convirtiéndolo en alumno y quienes lo consideran como sujeto, con biografía, deseos, miedos y dudas, que se incorporan como parte del proceso educativo.

Para estos educadores pensar que la cultura visual, en cuanto acercamiento a la cultura, desde su dimensión social, por lo visual, no solo constituye un reto,

sino una llamada a recuperar el compromiso social del educador, su carácter de ‘trabajadores del conocimiento’. Educadores que no olvidan que cuando miramos (y producimos) las manifestaciones que forman parte de la cultura visual no estamos sólo mirando al mundo, sino a las personas y sus representaciones y las consecuencias que tienen sobre sus posicionalidades sociales, de género, clase, raza, sexo, etc. Pues no olvidamos, como señala Woodward, que las representaciones son:

Aquellas prácticas significativas y sistemas simbólicos a través de los cuales se generan significados y nos posicionan como sujetos. Las representaciones producen significados a través de los cuales podemos dar sentido a nuestra experiencia y de quien somos. La representación como proceso cultural establece identidades individuales y colectivas, y los sistemas simbólicos proporcionan posibles respuestas a quiénes somos y quién queremos ser. Los discursos y los sistemas de representación construyen lugares desde los cuales los individuos se pueden posicionar y desde los que pueden hablar (1997, p. 14).

Quienes nos interesamos por indagar de manera crítica en torno a las manifestaciones de la cultura visual, no sólo tratamos de afrontar las repercusiones de las representaciones visuales en la subjetividad de los chicos y las chicas y de nosotros mismos, sino que proponemos prácticas de resistencia en las que los individuos se autoricen y hagan pública sus voces mediante la apropiación de referencias teóricas y metodológicas procedentes de los Estudios de Cultura Visual.

Notas

1. Para realizar esta ordenación he tomado una serie de publicaciones que en sus presupuestos tratan de definir el campo de los estudios de cultura visual, bien porque se muestran como obras introductorias o porque aparecen encabezando recopilaciones que pretenden mostrar la multiplicidad rizómica de este campo de estudios. Entre las primeras he tomado los trabajos de Walker y Chaplin (2002), Rogoff, (1998), Mirzoeff (2003), Mitchell (2000, 2000a), Sturken y Cartwright (2001) y Rampley (2005a). Entre los segundos las de Mirzoeff (1998), Evans y Hall (1999), Heywood y Sandwell (1999), Rose (2001). Además he considerado algunos trabajos que de manera autónoma tratan de perfilar el campo de la cultura visual como los de Jay (1993), Jenks (1995), Burgin (1996) o de algunos conceptos como los que aparecen en Foster (1988) y Hall (1997). En lo referido a las definiciones desde la educación de las artes visuales he considerado los trabajos de Freedman (1994; 2000. 2005); Duncum (2001) y Efland (2004). Además de tener en cuenta mis trabajos anteriores sobre este tema (Hernández, 1997; 2000; 2002 y en prensa).

Referencias

- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume. 1987, (1983).
- ARMSTRONG, Carol. *Visual culture questionnaire*. October, 77, p. 26-28. 1996.
- APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Public Culture*, 2 (2), Spring. 1990.
- BARNARD, Malcolm. *Art, Design and Visual Culture*. Londres: Macmillan. 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (1972).
- BAXANDALL, Michael. *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven, London: Yale University press, 1981.
- BELLER, Jonatham. Cinema, Capital of the Twentieth Century. *Postmodern Culture*, 4 (3), May, 1994.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin, 1972.
- BIRD, John. On newness, art and history. Reviewing Block 1979-1985. En L. Ress & F. Borzello, (Eds.) *The New Art History*. Londres: Camden Press, 1986.
- BRYSON, Norman, HOLLY, Michael, & MOXEY, Keith. (Eds) *Visual Culture. Images and interpretation*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- BURGIN, Victor. *In: Different spaces: place and memory in Visual Culture*. Berkeley & Los Angeles / Londres: University of California Press, 1996.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005 (2001).
- CARROLL, N. (Ed.) *Theories of art*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información. El poder de la identidad*, Vol.2. Madrid: Alianza, 1998 (1997).
- CHERRY, Deborah. *Beyond the frame: feminism and visual culture, Britain 1850-1900*. London: Routledge, 2000.
- DAVIDOV, Judith Fryer. *Women's camera work: self/body/other in American visual culture*. Durham: Duke University Press, 1998.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of art*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1991.
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of everyday life*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1984.
- DEBORD, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Valencia : Pre-textos, 1999 (1967).
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. (2000) *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos (Primera edición en castellano en 1977 del original francés de 1976).
- DUNCUM, Paul. Visual Culture: Developments, definitions, and directions for Art Education. *Studies in Art Education*, 42 (2), p. 101-102. 2001.

- EFLAND, Arthur. *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículo*. Barcelona: Octaedro, 2004. (2002).
- EVANS, Jessica. & HALL, Stuart. (Eds.) *Visual Culture: the reader*. Londres: Sage, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo y postmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FOSTER, Hal. Preface. En H. Foster (Ed.) *Vision and visibility*. (p. ix-xiv) New York: The New Press, 1988.
- FREEDMAN, Kerry. *La enseñanza de la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2005. (2003)
- FREEDMAN, Kerry. Interpreting gender and visual culture in art classrooms. *Studies in Art Education*, 35 (3), 157-170. 1994.
- FREEDMAN, Kerry. Social perspectives on Art Education in the U.S: teaching Visual Culture in a democracy. *Studies in Art Education*, 41 (4), p. 314-329. 2000.
- FYFE, Gordon. y LAW, John. Introduction: on the invisibility of the visible. En F. Fyfe y J. Law (eds.) *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. (p.1-14). Londres: Routledge, 1988.
- GEERTZ, Clifford. Art as a cultural system. En *Local Knowledge*. (p. 108-109). New York: Basic Books, 1983.
- GERGEN, Kenneth. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1992 (1991).
- GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza. 1999, (1990).
- GOODSON, Ivor. *Cambios en el currículum*. Barcelona: Octaedro, 1999.
- HALL, Stuart. (Ed.) *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Milton Kynes: Open University, 1997.
- HAMBURGER, Jeffrey. *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *La época de la obra de arte*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1977 (1958).
- HERNANDEZ, Fernando. *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro, 2000.
- HERNANDEZ, Fernando. Los estudios de Cultura Visual: la construcción permanente de un campo no disciplinar. *Revista internacional de Arte y Diseño La Puerta*. Universidad de La Plata, Argentina. (En prensa).
- HERNANDEZ, Fernando. Repensar la educación de las Artes Visuales desde los Estudios de Cultura Visual. *Cuadernos de Pedagogía*, 312, p. 52-55, 2002.
- HERNANDEZ, Fernando. Para repensar la educación de las Artes Visuales. *Papers de La Caixa*, mayo, p. 43-58. 1994.
- HEYWOOD, Ian & SANDWELL, Barry. Introduction. Explorations in the hermeneutics of vision. En I. Heywood and B. Sandwell (Eds.) *Interpreting Visual Culture*. Explorations in the hermeneutics of vision. Londres: Routledge, 1999.
- INNESS, Sherrie. (Ed.) *Kitchen culture in America: popular representations of food, gender, and race*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. 1991, (1984).
- JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- JENKS, Chris. *Visual Culture*. Londres: Routledge, 1995.
- JUDOVITZ, Dalia. *The culture of the body: genealogies of modernity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- LEFEBVRE, Henry. *La vida cotidiana en el mundo moderno* Madrid : Alianza. 1984, (1968).
- LEVIN, David Michael. (Ed.) *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LOWE, Donald.M. *History of bourgeois perception*. Chicago: Chicago University Press, 1982.
- MARLING, Karen Anne. *As seen on TV: The Visual Culture of everyday life in the 1950s*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Diaspora and visual culture: representing Africans and Jews*. London. Routledge, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003, (1999).
- MIRZOEFF, Nicholas. Introduction: What is Visual Culture? En: *An introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999a.
- MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? En N. Mirzoeff (Ed.) *Visual Culture Reader*. (p. 3-13) Londres: Routledge, 1998.
- MITCHELL, W.J.T. No existen medios visuales. En: J.L. Brea (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. p. 17-25, 2005.
- MITCHELL, W.J.T. Interdisciplinariedad y cultura visual. Jornadas *Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*. Barcelona: Fundación La Caixa., 5 y 6 de noviembre. Traducción del texto Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, 4, (77) (Diciembre). 2000a, (1995).
- MITCHELL, W.J.T. ¿Qué es la cultura visual? Jornadas *Más allá de la educación artística. Cultura visual, política de reconocimiento y educación*. Barcelona: Fundación La Caixa., 5 y 6 de noviembre. Traducción del texto "What Is Visual Culture?" En Irving Lavin (Ed.) *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*, (p. 207-217) Princeton: Institute for Advance Studies, 2000, (1995).
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.
- MORGAN, David. *Protestants & pictures: religion, visual culture and the age of American mass production*. New York: Oxford University Press, 1999.
- MORGAN, David. & PROMETEEY, Sally. (Eds.) *The visual culture of American religions*. Berkeley: University of California Press, 2001.

- MORLEY, David. EurAm, modernity, reason and alterity: postmodernism, the highest stage of cultural imperialism. En D. Morley y Luan-Hsing Chen (eds.) *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge, 1996.
- MOXEY, Keith. *The practice of theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- MOXEY, Keith. Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En: J.L. Brea (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. p. 27-37, 2005.
- NEAD, Linda. *Female nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Londres. Routledge, 1992.
- October (1996) Questionnaire on Visual Culture. *October*, 77. Summer, 1996, p. 25-70.
- OSBORNE, Peter. *Travelling light: photography, travel and visual culture*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000.
- PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós, 1984.
- POINTON, Marcia. *Strategies for showing: women, possession, and representation in English visual culture, 1665-1800*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- POPKEWITZ, Thomas. (Ed) *The formation of school subjects: The struggle for creating an American Institution*. London: Falmer, 1987.
- RAMPLEY, Matthew. La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la Historia del arte? En J.L. Brea (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005b, p. 39-57.
- RAMPLEY, Matthew. (Ed.) *Exploring Visual Culture. Definitions, concepts, contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005a.
- REYERO, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ROGOFF, Irit. Studying visual culture. En: N. Mirzoeff (Ed.) *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage, 2001.
- SILVER, Larry. Reseña del libro de Robert S. Nelson, (Ed) *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. En *CAA Reviews*. <http://www.caareviews.org/reviews/nelson.html>, 2000.
- STAFFORD, Barbara Maria *Good Looking: Essays on the virtue of images*. Londres: MIT Press, 1996.
- VIRILO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.
- WALKER, John y CHAPLIN, Sara. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002, (1997).
- WARD, Janet. *Weimar surfaces: urban visual culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- WILSON, Brent. Of Diagrams and rhizomes: visual culture, contemporary art, and the impossibility of mapping the content of art education. *Studies in Art Education*, 44 (3), 2003, p. 214-229.

- WILLIAMS, Raymond. *Culture*. Londres: Fontana, 1981.
- WOOD, Gillen. *The shock of the real: romanticism and visual culture, 1760-1860*. New York: Palgrave, 2001.
- WOODWARD, Kath. (Ed.) *Identity and difference*. London, Sage, 1997.
- YALOM, Marilyn. *Historia del pecho*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- ZELIZER, Barbie. (Ed.) *Visual culture and the Holocaust*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2001.

Fernando Hernández é professor de Educação das Artes Visuais e da Cultura Visual na Universidade de Barcelona, Espanha.

Endereço para correspondência:
fdohernandez@ub.edu