

El compromiso con el mirar *

Mieke Bal

Universidad de Amsterdam

Mieke Bal | Crítica y teórica de la cultura, y video artista holandesa. Fue cofundadora de Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA). Entre los años 2005 y 2011 fue profesora de la Real Academia Holandesa de Artes y Ciencias, y entre 1991 y 2011, profesora de teoría de la literatura en la Universidad de Amsterdam, siendo hoy profesora emérita. Entre sus múltiples publicaciones destacan: *Tiempos Trastornados* (Akal, 2016); *In Medias Res* (Hatje Cantz, 2016); *Of What One Cannot Speak* (University of Chicago Press, 2010); *A Mieke Bal Reader* (University of Chicago Press, 2006); *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje* (Akal, 2002).

* La versión original de este texto, "The Commitment to Look", fue publicada en el *Journal of Visual Culture* volumen 4, número 2 (2005). La autora ha autorizado gentilmente al equipo editorial de CANAL a traducir y publicar esta versión en español. Traducción de Diego Gómez Venegas.

Escribir un texto para la conferencia que derivó en esta publicación, me resultó prácticamente imposible.¹ Además de la intimidante presencia de casi todos mis héroes –personas cuyo trabajo me ha inspirado por al menos 20 años–, me sentía también con las manos algo vacías luego de haber escrito, recientemente, lo que pensé era todo lo que siempre quise decir sobre estudios visuales.² Ese artículo, publicado el año antepasado en el *Journal of Visual Culture*, fue percibido tanto por amigos como enemigos, como temperamental –un juicio que, para mi sorpresa, era justificado. También provocó un gratificante número de reacciones, a las cuales, a su vez, se me dio la oportunidad de responder. Y así, creí que el caso estaba cerrado.

Eso, hasta que la convocatoria a la conferencia en Berkeley fue publicada. Afortunadamente, como ha sucedido en el pasado –más a menudo de lo que él probablemente imagina–, mi salvador fue Tom Mitchell. Utilicé así su artículo del segundo número del *Journal of Visual Culture* como punto de partida para mi

¹ Este texto tiene todas las características de una charla de conferencia; ha sido pensado como una intervención para una conversación en curso, y no como capítulo para un futuro libro. Vinculándome con el trabajo de terceros, presento aquí opiniones que no han sido completamente elaboradas.

² Cf. Mieke Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture* 2, no. 1 (2003): 5–32; Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, trad. Carolina Díaz, David García Casado y María Teresa Tellechea, *Estudios Visuales* 2 (Diciembre 2004): 11–49.

reflexión, y resultó ser la mejor manera de reunir mis ideas sobre la cuestión de los estudios visuales.³

Mitchell salvó mi día pues siempre concuerdo con gran parte de, aunque no con todo, lo que él escribe con tanta claridad —un modelo ideal de lo que en los viejos tiempos Popper habría llamado “falsabilidad” [*falsifiability*]. Uno siente que, discutiendo temas aún en debate con él, tiende a despejar las cosas. Por lo tanto, si se me permite utilizar su término derridiano, “suplemento peligroso”, el cual fue el subtítulo de la primera sección de su artículo, consideraré mi contribución a esta discusión como un suplemento *amistoso* a su texto.⁴ En este suplemento abordaré el objeto de los estudios visuales, las relaciones entre palabra e imagen, la historicidad, el arte bajo la perspectiva de los estudios visuales y la política.

¿Mitos?

Mitchell entrega en esta revista su visión sobre los estudios visuales a través de lo que él denomina “Mitos y contra-tesis”, y que posteriormente llama falacias. Aunque simpatizo con la impaciencia con el lenguaje sobre-academizado que tal terminología conlleva, y concuerdo con la mayoría de las

³ Cf. W.J.T. Mitchell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture* 1, no. 2 (2002): 165–81.

⁴ Jacques Derrida, “Ese peligroso suplemento...”, en *De la gramatología* (México D.F.: Siglo XXI, 2005 [1971]), 181–208.

molestias de Mitchell, considero que “mito” y “falacia” son términos que pierden su pertinencia si sus sentidos permanecen recíprocamente alusivos, por lo que clarificaré aquí algunas de mis razones. Claramente, tales conceptos fueron pensados para indicar, de modo sucinto, las posiciones con las cuales Mitchell es crítico, y en la mayor parte de los casos sigo reconociendo, agradecidamente, su forma de desempaquetar el conjunto de clichés que giran en torno a los estudios visuales. Permítanme decir de modo enfático que, a diferencia de él, se me ha agotado la paciencia con los atajos ideológicos disfrazados de erudición académica progresista, y más aún, con las calumnias y términos usados para evadir todo trabajo intelectual. Sin embargo, llamar “mitos” a aquellas ideas hace que sea difícil puntualizarlos, siendo así una acción inefectiva a la hora de prevenir su proliferación entre seguidores entusiastas.

Los “mitos” de Mitchell son enumerados del uno al diez y son seguidos por ocho contra-tesis. Sacando cuentas, incluso un humanista empedernido puede notar que dos de los mitos no han sido abordados por una contra-tesis explícita. Y da la casualidad, que justamente uno de esos mitos sin respuesta gatilló mi artículo anterior.⁵ El séptimo mito de Mitchell señala: “Hay una clase consistente de cosas llamadas medios visuales”.⁶ En varios momentos de su carrera, particularmente en *Iconology*, pero

⁵ Cf. Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”.

⁶ Mitchell, “Showing Seeing”, 170. [Texto original: “There is a coherent class of things called visual media”].

también en *Teoría de la Imagen*, Mitchell despliega una lúcida crítica sobre esta presunción⁷ –un término que podría reemplazar “mito” o “falacia” porque las presunciones pueden ser objeto de análisis lógicos– y ha argumentado de modo convincente que los artefactos visuales son, por definición, siempre y de antemano “sinestéticos” [*synaesthetic*] (mi término) o “multimedia” (término de Mitchell).⁸

En mi artículo anterior para esta revista, traduje tal mito bajo las condiciones del “esencialismo visual” –un término que, sorpresivamente, puso a Mitchell en mi caso. En su propio “suplemento amistoso” a mi artículo, él concluye que yo habría sido favorable a algo similar a su segundo mito, el cual postula que “la cultura visual acepta sin cuestionamientos la mirada de que el *arte* debe ser definido por medio de su funcionamiento exclusivo a través de las facultades ópticas”; un mito del cual yo era tan crítica como él.⁹ El otro que cae por el despeñadero es el noveno mito: “La cultura visual implica una aproximación antropológica a la

⁷ Cf. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1984); W.J.T. Mitchell, *Teoría de la Imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009).

⁸ Con esta calificación en mente, y para evitar incomodidades, omitiré de aquí en adelante las comillas para el término mito.

⁹ Cf. W.J.T. Mitchell, “Responses to Mieke Bal’s ‘Visual Essentialism and the Object of Visual Culture’: The Obscure Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture* 2, no. 2 (2003): 249–52; Mitchell, “Showing Seeing”, 169. [Texto original: “Visual culture accepts without question the view that art is to be defined by its working exclusively through the optical faculties”].

visión, y es por lo tanto no-histórica”.¹⁰ Vinculado a éste tenemos el cuarto mito de Mitchell (discutido más abajo), el cual es uno que me tomo a pecho. Así, he seleccionado estos cuatro para este pequeño suplemento amistoso, encantada con la oportunidad de debate que el artículo de Tom entrega.

Siendo algo más cauto con las polémicas de lo que, por mi parte, usualmente soy —a menudo para mi pesar—, Mitchell omitió las fuentes de sus mitos, pero aseguró en una nota que todos ellos corresponden a “citas o paráfrasis de dichos de reputados críticos de la cultura visual” —una nota que me pone enormemente curiosa por ver las referencias exactas.¹¹ Porque si bien reconozco que algunos mitos pueden verse, de un modo u otro, moviéndose por aquí o por allá, otros aparecen como caricaturas, tal como el número diez: “La cultura visual consiste de regímenes escópicos e imágenes mistificadoras a ser derrocadas por la crítica política”.¹² Aquí, reconozco como su objetivo el discurso de aquellas personas que eligieron la profesión equivocada e intentan sacar el mejor provecho de ella en su deseo por cambiar el mundo, y en tal proceso, sobreestiman por mucho la relevancia de los artefactos culturales en el esquema más amplio de las cosas, subestimando la necesidad de conectar el entendimiento

¹⁰ Ibid., 170. [Texto original: “Visual culture entails an anthropological and therefore unhistorical, approach to vision”].

¹¹ Ibid. [Texto original: “quotations or close paraphrases of statements by well-known critics of visual culture”].

¹² Ibid. [Texto original: “Visual culture consists of scopic regimes and mystifying images to be overthrown by political critique”].

estético y el político, como si desearan hacer un caso incluso más modesto de aquel importante asunto. Y tal como uno de los primeros mitos de Mitchell sugiere, un enfoque estrecho sobre la *representación* fomenta el abandono de tan importante vínculo. Pero la sobre-agitada y casi sarcástica palabra “derrocadas”, me golpea como una expresión intranquila con cierta condición crítica que, precisamente, *no* considera lo estético y lo político como dominios separados. También tengo mis dudas sobre que, como Mitchell sostiene, muchos de los que practican los estudios visuales consideren a los regímenes visuales como sus únicos, o siquiera predilectos, objetos de estudio; ni que, aunque todos los académicos de lo visual considerasen a la crítica como un medio infalible, aquello signifique derrocar cosa alguna. La crítica es, en primer lugar, una *respuesta*. Implica participar en un debate o intentar desnaturalizar opiniones que supuestamente son parte del sentido común, para que así el debate sea posible. Considero que esto es tremendamente útil y que no merece sarcasmo.¹³

Algunas de las formulaciones de Mitchell sobre estos mitos contienen deslizamientos internos que me hacen aguzar mis oídos inclinados a la lógica, los cuales (luego de mi formación en

¹³ Otras palabras o frases que parecen sobre-agitadas o lógicamente problemáticas en las tesis de Mitchell son “término” [*liquidation*] (#1), “exclusivamente” (#2), la sugerencia de sinonimia en la yuxtaposición sinonimizante entre “incorpóreo” y “desmaterializado” (#5), calificadores que imploran ser interrogados, tales como “fundamentalmente” y “simplemente no” (#8), la lógica de “antropológica a la visión, y es *por lo tanto* no-histórica” (#9), junto con “derrocadas” (#10).

estructuralismo) no están tan “des-habilitados” en las cuestiones del pensamiento como algunos sostienen. Por ejemplo, el mito cuatro se refiere a un asunto para el cual, tanto Mitchell como yo, hemos dedicado una atención considerable y al que, por lo tanto, soy particularmente sensible; a saber, la relación entre palabras e imágenes. Incluso tras veinte años, el libro de Mitchell en dicha materia, *Iconology*, permanece como fuente invaluable y un estándar para cualquier reflexión sobre dicho asunto.¹⁴ El mito se despliega de la siguiente forma: “La cultura visual implica que la diferencia entre un texto literario y una pintura es un no-problema. Las palabras y las imágenes se disuelven en una representación indiferenciada”.¹⁵

Primero, me parece que la formulación “un no-problema” combinada con la cópula ontológica “es” francamente desconcertante. Aunque nunca he conocido una, quizá existan personas que nieguen que lo que hay entre el lenguaje y la comunicación visual *sea* realmente una diferencia, pero aquello no es lo mismo que rehusarse a tratarlo como un *problema*. Es más probable, y al menos en mi visión más razonable, que ellos digan que levantar y vigilar límites impenetrables entre ambos dominios es al mismo tiempo poco sincero e intelectualmente cegador. Poco sincero, dado la cantidad de historia del arte basada en fuentes

¹⁴ Cf. Mitchell, *Iconology*.

¹⁵ Mitchell, “Showing Seeing”, 169. [Texto original: “Visual culture implies that the difference between a literary text and a painting is a non-problem. Words and images dissolve into undifferentiated representation”].

escritas, e intelectualmente cegador, dado que, para ponerlo en simple, las imágenes tienen “cosas que decir”. Mientras que los textos literarios, tal como Mitchell fue uno de los primeros en señalar, abundan en formas propias de la visualidad, con muchas metáforas, descripciones, e incluso en elementos de la trama que serían incomprensibles si la visión fuese dejada fuera de la ecuación. Por lo tanto, para mí, el verbo “implicar”, en “La cultura visual *implica* que la diferencia entre un texto literario y una pintura es un no-problema”, implora que se hagan muchísimas preguntas. En cambio, si vamos a tener realmente la posibilidad de discutirlo, debería ser re-escrito como: “La perspectiva de la cultura visual *suspende* la diferencia”.

Sin embargo, el deslizamiento que más me molesta tiene lugar *entre* las dos oraciones de este mito. La segunda parte, “Las palabras y las imágenes se disuelven en una representación indiferenciada”, sugiere que la consecuencia lógica de la suspensión (o incluso, si fuera el caso, la negación) de tal diferencia, sería la disolución de ambas clases de objetos. Para mí, esto parece ser una caricatura de cualquier tipo de formulación que alguna vez me haya podido encontrar, que intente mitigar la dura *oposición* entre palabras e imágenes.

Ciertamente, hay trabajo académico de mala calidad en todas las disciplinas, incluyendo los campos interdisciplinarios; y sin duda hay por ahí publicaciones que omiten toda articulación sobre las especificidades de los medios o de los modos dentro de los cuales se presentan las representaciones que ellas discuten.

Hay también muchas instancias de buen trabajo académico donde la diferencia debe ser suspendida, precisamente para “llegar a” las cuestiones de la representación que el académico desea abordar. Pero *disolución* suena demasiado a *disoluto*, y hay sólo un pequeño paso desde ahí al detestable e inapropiadamente imperialista término “des-habilitar” [*de-skilling*] utilizado en el cuestionario de *October*.¹⁶

Dicho término es un eslogan vergonzoso, un arma injusta que evita la discusión sobre cuáles son exactamente las “habilidades” que se reclaman como perdidas cuando habilidades diferentes, pero sin embargo específicas, son integradas. Mitchell menciona la erudición [*connoisseurship*] –la base para la atribución– como único ejemplo, pero aquella es una habilidad que ha sido adoptada solo recientemente (y pienso que equivocadamente), a través de nombramientos académicos. Precisamente porque es una habilidad, puede tratarse de un malentendido. Por ejemplo, antes del nombramiento como profesor del ex-jefe del *Rembrandt Research Project*, aquella habilidad era mayormente dominio de curadores y restauradores. Y por lo que sé, ninguna de las personas tras el cuestionario de *October* y que pusieron la calumnia en circulación, son conocidos como especialistas en atribución.

¹⁶ Svetlana Alpers et al, “Visual Culture Questionnaire”, *October* 77 (Summer 1996): 25–70. El cuestionario se transformó en un referente imprescindible de la primera discusión anglosajona sobre el campo emergente, para esos años, de la Cultura Visual. [Nota del editor].

Permítanme decir algunas palabras sobre dónde pienso que Mitchell es un aliado y, ciertamente para mí, un modelo a seguir. Supongo que las “habilidades” a las que se refiere la calumnia son simplemente una forma de conocimiento sobre la historia del arte, gran parte de lo cual existe en forma de publicación, y que se adquiere cursando un grado en historia del arte. Pero antes de todo lo demás, someto a reflexión la idea de que el cuestionario de *October* sobre cultura visual debe ser visto de modo diferente a como suele verse: lejos de haber sido diseñado para purificar a la historia del arte de un peligro emergente, complementario o no, lo tomo como un intento de ésta por *apropiarse* de la cultura visual. Como resultado, en lugar de un extraño desconocido, la cultura visual habría pasado a ser un conocido marginal, y así, los nuevos y emergentes dominios visuales podrían permanecer bajo la propiedad protegida de la historia del arte.

Si un libro ampliamente consultado define la cultura visual como “historia del arte con una perspectiva de estudios culturales”,¹⁷ es que, ya sea llevando a cabo o reiterando involuntariamente tal apropiación, deseo rechazarla con firmeza. El término “des-habilitar” también es parte de dicha empresa. E ignorar las habilidades específicas que los estudios de cine y los estudios de medios, la antropología, y de hecho campos tales como la óptica, la física, la geografía, pero también la filosofía, la retórica, los

¹⁷ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London and New York: Routledge, 1999), 12. [Texto original: “art history with a cultural studies perspective”].

estudios de comunicación y, aceptémoslo, los estudios literarios han contribuido al estudio de la cultura visual, equivale a un intento voluntario de mantener el campo emergente dentro de límites controlables. En lugar de *vigilar* estos límites, deberíamos *estudiarlos* (y aquí estoy parafraseando y así dándole un giro a la respuesta de Mitchell a mi artículo del 2003). Y si existieran habilidades involucradas, pienso que la más compleja es pensar a través de las relaciones entre todos esos campos participantes, y razonablemente sostener una combinación particular de cada una de sus contribuciones. Y aunque es la más compleja, esta habilidad es también la más desafiante. Si se persigue con inteligencia y con una mentalidad abierta y perspicaz, pasa a ser de hecho la habilidad más emocionante de todas. En consecuencia, la interdisciplinariedad no es más fácil sino más difícil que seguir un único camino de estudios en cualquier disciplina.

Como un primer elemento de debate entonces, propongo enterrar aquel término despectivo y manipulador que es “des-habilitar”. A cambio, quisiera considerar el inmenso enriquecimiento que llegó hasta la historia del arte, y que ahora beneficia a los estudios visuales: las habilidades, conocimientos y concepciones desarrolladas en otros campos, tales como la larga tradición de lectura meticulosa y al detalle de los estudios literarios. No es coincidencia que el inmenso éxito de los estudios de cine, y luego de los estudios de medios, haya sido producido justamente por personas con esa formación. En efecto, las más detalladas y emocionantes lecturas tempranas sobre las imágenes tomadas en serio por la historia del arte, vinieron de

Mitchell y otros como él, todas personas que provenían o tenían un profundo conocimiento de los estudios literarios; a saber, Stephen Bann, Norman Bryson, Michael Fried y Kaja Silverman (ver más abajo).¹⁸ Sus contribuciones sólo pueden percibirse si convertimos la vigilancia de los límites en su estudio crítico, atendiendo a la temprana y maravillosamente concisa frase de Mitchell a la que, con gratitud, mi trabajo usualmente retorna; “el punto no está en curar la rotura entre palabras e imágenes, sino en ver a qué intereses y poderes ella sirve”.¹⁹ Teniendo a la vista esta formulación es que su cuarto mito me parece algo temperamental, subestimando innecesariamente la influencia de su propio trabajo.

El objeto

Mitchell termina el artículo al que nos han pedido referirnos en esta ocasión con el imperativo —el cual, nuevamente, informó mi propio artículo— que señala la urgencia de construir un nuevo y distintivo objeto de estudio. Esto vuelve a prestar atención a la

¹⁸ Cf. Stephen Bann, “On Living in a New Country”, en *The New Museology*, ed. Peter Vergo (London: Reaktion Books, 1989), 99–118; Norman Bryson, “Intertextuality and Visual Poetics”, *Style* 22, no. 2 (1988): 183–93; Michael Fried, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

¹⁹ Mitchell, *Iconology*, 44. [Texto original: “the point is not to heal the split between words and images but to see what interests and powers it serves”].

definición que Roland Barthes hiciera sobre interdisciplinariedad en tanto que creación de un nuevo objeto, al cual, esta figura fundacional de los estudios visuales, añade aquel calificativo muchas veces olvidado: “que no pertenezca a nadie”.²⁰ El ejercicio de Mitchell en “mostrar-el-mirar” [*showing-seeing*] es un buen ejemplo de tal objeto. No es que concuerde con el análisis sobre la gracia de un bebé como algo exclusivamente visual, ni con el descarte de la ambivalencia del olfato en esto. Tampoco resuena en mí su interés por la “naturaleza visual” al considerar la apariencia animal, por la sencilla razón de que aquello avanza hacia un naturalismo que no es parte del campo de estudio principal de las humanidades y las ciencias sociales. Aquello me parece otro intento más por levantar límites en lugar de estudiar “qué intereses y poderes ello[s] sirve[n]”. En tal sentido, el segundo mito de Mitchell parece estar dirigido al objetivo equivocado. Luego del primer mito, el cual termina con el arte, sorpresivamente vuelve a él en el segundo mito: “la cultura visual acepta sin cuestionamientos la mirada de que el *arte* debe ser definido por medio de su funcionamiento exclusivo a través de las facultades ópticas”.²¹ Esta presunción representa un peligro mucho mayor para la historia del arte que para los estudios visuales. Estoy al tanto de que algunos historiadores del arte, buscando

²⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris: Editions du Seuil, 1984), 71. [Texto original: “that belongs to no one”].

²¹ Mitchell, “Showing Seeing”, 169. [Énfasis añadido por la autora]. [Texto original: “Visual culture accepts without question the view that art is to be defined by its working exclusively through the optical faculties”].

apresuradamente ganar habilidades en biología y antropología física, están ocupándose hoy de las conexiones internas del cerebro humano y de las bases biológicas de la superioridad del arte italiano. Llamar a esto un mito de los estudios visuales, como Mitchell señala, me parece ponerse un poquito a la defensiva.

Estoy más interesada en su advertencia quiasmática en contra de una visión constructivista demasiado parcial, *que no* toma en cuenta la naturaleza: “la construcción social del campo de lo visual debe ser continuamente repetida como la construcción visual del campo de lo social”.²² Con esto, Tom y yo volvemos a estar en el mismo negocio. Más allá de dotar a la naturaleza o al reino animal –a lo cual quizás Lacan, y siguiendo su estela Silverman, habrían agregado el reino mineral²³– con la capacidad de regresar o incluso de anteceder y enmarcar nuestra mirada, este quiasmo involucra –ya con los pies en la tierra, y así manejable por los humanistas– la muchas veces entre paréntesis e ignorada *mutualidad* que la visión conlleva o no conlleva. El hecho de que el ver provenga del ser visto, los modos en que esto sucede y la resistencia frente a ello, plantean asuntos que yacen en el centro de los estudios visuales. El si o no de la mutualidad constituye tal vez la pregunta más influyente en un

²² Mitchell, “Showing Seeing”, 175. [Texto original: “the social construction of the visual field has to be continuously replayed as the visual construction of the social field”].

²³ Cf. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. J.A. Miller, trad. A. Sheridan (Harmondsworth: Penguin, 1979); Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford: Stanford University Press, 2002).

estudio visual *político*, donde el voyerismo, la pornografía, una otredad que erotiza al individuo, la atracción y la repulsión, la construcción de estereotipos y la propia estilización están bajo escrutinio, tal como lo están las complejidades de la memoria, las posibilidades de re-imaginar el pasado dentro de la cultura contemporánea –la cual llamo historia trastornada [*preposterous history*]– y la heterocronía del ver y ser vistos.²⁴ Lo que está en juego aquí, es la interacción o incluso la política de, en términos gruesos y simplistas, dos clases de eventos visuales: la dominación objetivizante y la mutualidad o “cara-a-cara” –y aquí, a menudo sin hacer mucho ruido, el nombre de Emmanuel Levinas pareciera emerger con una frecuencia sistemática.²⁵

A la luz de la resistencia de Mitchell contra el mito nueve: “La cultura visual implica una aproximación antropológica a la visión, y es *por lo tanto* no-histórica”, siendo un mito al que tampoco se le concedió una contra-tesis, me encantaría conocer su origen para ver si efectivamente incluye la conjunción consecutiva “por lo tanto”.²⁶ Quisiera invocar, en esta coyuntura,

²⁴ Cf. Mieke Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni Llorente (Madrid: Akal, 2016).

²⁵ Cf. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, trad. R. Cohen. (Pittsburg: Duquesne University Press, 1987). Levinas, así como Adorno, es invocado muy frecuentemente a través de un sencillo término. Desafortunadamente, no puedo detenerme en este artículo en los significados e implicancias que el “cara-a-cara” de Levinas conlleva.

²⁶ Mitchell, “Showing Seeing”, 170. [Énfasis añadido por la autora]. [Texto original: “Visual culture entails an anthropological and therefore unhistorical, approach to vision”].

a algunos de los académicos de Berkeley que han dedicado buena parte de su trabajo a contrarrestar aquel posible mito. Si bien su trabajo es anterior, es hoy utilizado activamente en el esfuerzo llamado “estudios visuales”. De hecho, el trabajo de Martin Jay sobre regímenes escópicos y visuales, establece el tono para el tipo de trabajo histórico que hace que tal aproximación antropológica sea precisa y profundamente histórica²⁷. Pienso que no es posible quejarnos de que *su* trabajo haya sido ignorado, aunque inevitablemente, éste sea más frecuentemente invocado que seriamente estudiado.

En una entrevista para su primer número, Jay respondía una pregunta de los editores del *Journal of Visual Culture* de una manera que, replanteando la visión en tanto que experiencia visual, hacía eco del célebre artículo de Joan Scott sobre la historicidad de la experiencia.²⁸ Jay lo señalaba del siguiente modo:

Espero que al aumentar nuestra sensibilidad hacia las complejidades históricas del propio concepto de experiencia, nos volvamos más conscientes de cuan mediadas están nuestras experiencias visuales por los contextos discursivos en los que ellas emergen.²⁹

²⁷ Cf. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en *Vision and Visuality*, Vol. 2, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 3–38; *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

²⁸ Cf. Joan Scott, “The Evidence of Experience”, *Critical Inquiry* 17, no. 4 (1991): 773–9.

²⁹ Martin Jay, “That Visual Turn”, *Journal of Visual Culture* 1, no. 1 (2002): 91. [Texto original: “I hope that by increasing our sensi-

Volviendo al cuarto mito de Mitchell, esta articulación proporciona de paso, también, un ejemplo sobre la necesidad de suspender (no abolir) los límites de la interacción cultural entre lo lingüístico y lo visual. Lo que Jay está señalando aquí, me atrevo a decir, es precisamente la manera en que interactúan “la construcción visual del campo de lo social” y su otro, “la construcción social del campo de lo visual”. Uno solamente necesita recordar la extensión hacia el espacio cultural del concepto lingüístico de performatividad hecha por Judith Butler, donde efectivamente la visión no puede ser ignorada ni tampoco privilegiada, para notar que el quiasmo de Mitchell está de antemano, firmemente ubicado. Y esto incluye un tipo de esfuerzo historicista que es parte de la antropología cultural, como lo es de la historia. Pienso que lo que alguna vez fuera un ingenuamente parcial y voluntarista constructivismo social, ya ha sido suficientemente criticado; aunque no, en lo más mínimo, por Butler.³⁰

Sin embargo, la palabra “cultural”, en tanto que calificativo, no está presente en la formulación del noveno mito de Mitchell;

tivity to the historical complexities of the concept of experience itself, we will become more aware of how mediated our visual experiences are by the discursive contexts in which they appear”].

³⁰ La introducción a *Bodies that Matter* y especialmente *Excitable Speech*, no pueden realmente ser malinterpretados como un respaldo a un constructivismo social simplista, tal como reclaman algunos de sus adversarios anti-constructivistas. Cf. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge, 1993); *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997).

y así, sin más, “cultural” pasa a ser “a-histórica”. La antropología en cuestión lleva directamente al cara-a-cara de la ética y a la inevitable referencia a Levinas que esta frase implica. Antes de entregar una breve crítica sobre dicha lógica, permítanme recordarles que la misma investigadora que ya en 1988 dedicara un libro completo a la cualidad sinestética [*synaesthetic*] de la visión, bajo el título multi-nivel *The Acoustic Mirror*, también dedicó un libro en su totalidad a la minuciosamente precisa elaboración de una ética de la visión.³¹ En esta teoría, el cara-a-cara, *junto con la negativa a mirar*, son parte integral de un argumento que no es a-histórico ni tan generalizador como suele ser el ritual de invocación de tales asuntos éticos. De hecho, si alguien ha demostrado que tener una formación literaria no implica una “des-habilitación” ni un imperialismo lingüístico, así como tampoco un esencialismo visual ni un a-historicismo, esa es Kaja Silverman.

No es mi deseo sugerir que el trabajo de Levinas queda corto para aquella tan necesitada elaboración ética. Sobre lo cual me gustaría levantar una advertencia, sin embargo, es contra la fusión del término cara-a-cara y una ética de la visión; cuestión que, mientras siga siendo tan vaga como suele ser, cae fácilmente en un razonamiento pseudo-antropológico que es, de hecho, no-histórico. Y como suele suceder, es dentro de la disciplina que

³¹ Cf. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2009).

reclama para sí misma la historicidad, la historia del arte, que la fusión entre antropología y a-historicismo, así como también un sentimentalismo pseudo-psicoanalítico, se convierten no en un asunto ético, sino en una hegemonía a-histórica de aquellas que la crítica política tienen como blanco preferido. Porque lo que se pasea por ahí como si fuera una ética, a menudo es política mal disfrazada en auto-negación: una política cuyo primer movimiento es negar que es una política.

¿A-historicismo?

La dureza de esta afirmación, una dureza que quizá ha sido gacillada por la letanía de quejas respecto de mi propio supuesto a-historicismo, me obliga a justificar con un ejemplo. Para un estudio sobre el auto-retrato, busqué en vano hace algunos años una definición general sobre el retrato que cumpliera dos condiciones. Primero, tenía que ser menos vaga que la definición de Richard Brilliant: “obras de arte, hechas intencionalmente por un artista a partir de personas vivas, o alguna vez vivas, en una variedad de técnicas, para una audiencia”; y segundo, tenía que teorizar sobre la centralidad del rostro –individual, a diferencia del genérico– en consideración a la cuestión del retrato.³² Tal teorización no existía, no porque tal asunto no fuera un criterio,

³² Richard Brilliant, *Portraiture* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 8. [Texto original: “art works, intentionally made of living or once living people by artists, in a variety of media and for an audience”].

sino porque se da por sentado. Esto pues el rostro, tal como señala el dicho, es “el espejo del alma”, la visibilidad de la interioridad. Un poco más adelante, Brilliant compensa tal omisión cuando explica este género con referencia a los bebés –una referencia que, dicho sea de paso, tiende a acompañar cualquier discusión sobre el cara-a-cara:

La naturaleza dinámica de los retratos y la ‘ocasionalidad’ que ancla su imagen en la vida, parecen depender al fin de cuentas en la experiencia primaria del infante en brazos. La criatura, mirando a su madre, imprime su imagen de vital importancia tan firmemente en su mente, que muy pronto ella podrá ser reconocida casi instantáneamente, sin pensamiento consciente.³³

Todos sabemos que nuevas disciplinas enteras pueden sostenerse en especulaciones sobre lo que los bebés ven, hacen o desean. Pero aunque el psicoanálisis puede y debe ser desafiado debido a sus generalizaciones, una teoría de la psiquis puede salirse con la suya asumiendo que el rasgo humano es un atributo de todos los humanos, mientras que una teoría para un género artístico histórico y culturalmente específico, no puede darse ese gusto.

³³ Ibid., 9. [Texto original: “The dynamic nature of portraits and the ‘occasionality’ that anchors their imagery in life seem ultimately to depend on the primary experience of the infant in arms. The child, gazing up at its mother, imprints her vitally important image so firmly on its mind that soon enough she can be recognized almost instantaneously and without conscious thought”].

El asunto que me interesa aquí, para avanzar en la discusión sobre el noveno mito de Mitchell, es el argumento antropológico y especialmente funcionalista de Brilliant, el cual busca explicar la interpelación que el retrato hace en la cultura occidental del individualismo, convocando aspectos universales de lo humano. Este razonamiento es fundamentalmente humanista en el peor de los sentidos: exalta la naturaleza humana a través de una tradición artística que, a su vez, exalta la naturaleza humana. A la luz de esta falacia tautológica, agregaría una nota al pie a la estima de Mitchell por las “profundas raíces en los valores humanos” de la historia del arte; lo cual prefería estudiar críticamente en lugar de tan solo avalar.³⁴ Mientras que los valores y las barreras que los protegen permanecen en una incuestionable y recíproca lealtad, hay más en juego en la generalización antropológica que subyace a esta formulación.

El giro desde una tradición histórica, geográfica, y también, socialmente específica, hacia una universalidad humana implícitamente fundada en la antropología, opera a través de una importancia por sí-misma-evidente, atribuida al realismo documental; un segundo valor incuestionable en la cultura humanista occidental. El punto del retrato es la creencia en la existencia real de la persona representada, la “relación vital entre el retrato y su objeto de representación”.³⁵ Dado que no creo ni por un minuto

³⁴ Mitchell, “Showing Seeing”, 172. [Texto original: “deep roots in human values”].

³⁵ Brilliant, *Portraiture*, 8. [Texto original: “vital relationship between the portrait and its object of representation”].

en el primer mito de Mitchell –“La cultura visual implica el término del arte como lo conocemos”³⁶– permítanme mencionar tres obras de arte contemporáneo ampliamente conocidas, de hecho clásicas, que desafían estas suposiciones que conjugan individualismo y realismo, así como su pretensión de validez generalizada. La video instalación de Mona Hatoum, *Corps étranger*, consiste en la más íntima e introspectiva representación de sí misma.³⁷ Llevando la auto-representación al extremo, filmando el interior de su cuerpo con una micro-cámara, ella subraya la extrañeza absoluta de la visualización resultante. Claro está, la interioridad no es posible.³⁸ ¿No es, más bien, la representación de la artista, tal como ella quiere ser vista, una exterioridad, pero bajo la voluntad de su yo?

En su obra programática *Mirror, Mirror*, Carrie Mae Weems usa su propio rostro para presentar la exterioridad de la subjetividad.³⁹

³⁶ Mitchell, “Showing Seeing”, 170. [Texto original: “Visual culture entails the liquidation of art as we have known it”].

³⁷ Cf. Mona Hatoum, *Corps Étranger*, video installation with cylindrical wooden structure, video projector, video player, amplifier, four speakers, 350 × 300 × 300 cm. (1994; Paris: Centre Georges Pompidou/Collection of Musée d’Art Moderne).

³⁸ La literatura sobre Hatoum, y especialmente sobre esta representativa obra, es cada vez más abundante. Un excelente y reciente análisis sobre *Corps étranger* ha sido entregado por Creissels. Cf. Anne Creissels, “Corps Étranger. Les métamorphoses du spectateur”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne* 80 (July, 2002): 41–55.

³⁹ Cf. Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror*, from the Ain’t Jokin’ series, silver print, 20 × 16 inches (1987-8; New York: Edition of five/PPOW).

Aquí es el marco cultural el que causa la ruina del yo. El cuento de hadas que allí se re-escribe, nos recuerda que ningún mito, ninguna tradición, es inocente. El sujeto es constituido por una “segunda persona”, al ser cubierto, confirmado o invalidado [*infirmated*] por otros. Los acercamientos hostiles le indican a la artista quién es ella y qué tiene permitido ser. ¿Es aquello, siendo más rigurosos, la apariencia externa, los “alardes visuales” teatrales, o la máscara? No exactamente. Lo que hace de esta obra algo tan confuso es que ella representa el yo, pero al mismo tiempo niega la armonía, unidad e interioridad de aquel yo, sin reducirlo, tan solo, a una exterioridad de la que se hayan apropiado.⁴⁰

Finalmente, Hung Liu, en *Resident Alien*, propone al yo como una máscara que se opone al telón de fondo de la política de identidad, de los modos en que su vigilancia y control determina quién se puede ser.⁴¹ La sencilla fotografía de la tarjeta de identificación, la tarjeta misma y el aparentemente hospitalario pero en los hechos diferenciador, sino abiertamente discriminatorio, sistema legal de residencia y nacionalidad, impone el ambiguo

⁴⁰ Sobre la obra de Weems, ver Houston Baker, “Islands of Identity: Inside the Pictures of Carrie Mae Weems”, en *In These Islands: South Carolina, Georgia* (Tuscaloosa: Sarah Moody Gallery of Art, University of Alabama, 1995), 14–19; Andrea Kirsh, *Carrie Mae Weems* (Boston: Northeastern University Press, 1994); Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

⁴¹ Cf. Hung Liu, *Resident Alien*, oil on canvas, 60 x 90 inches (1988; New York: Steinbaum Krauss Gallery).

estatus de “extranjero residente” [*resident alien*] sobre el yo. Estas tres artistas, todas ellas, conectan elementos de la cultura visual que no pertenecen al tradicional dominio del arte, no para destruirlo (como en el mito uno), sino para movilizarlo hacia una *reflexión encarnada* sobre aquellos elementos.⁴²

Una tercera suposición del argumento de Brilliant refiere a la naturaleza de la identidad como base para la comunicación. Nuevamente, esto se apoya en el bebé; la perspectiva ontogenética es constantemente mapeada sobre la perspectiva filogenética, para que el desarrollo constituya matriz y lo viejo sea equivalente a lo primitivo.⁴³ Esta identidad no sólo emerge desde la apariencia y el acto de nombrar, sino también desde la distinción. Además, el reconocimiento de la apariencia desencadena procesos de interacción y expresión. Ambos son prácticamente lo mismo:

La *comunicación* visual entre la madre y su hijo es afectada por el cara-a-cara, y cuando esas caras sonrían, todos son, o parecen, ser felices. Para la mayoría de nosotros, el rostro humano no es sólo la llave más importante para una *identificación* basada

⁴² Sobre el trabajo de Hung, incluyendo esta pintura, ver Norman Bryson, “Hung Liu’s Goddess”, en *Zurko Hung Liu: A Ten-Year Survey 1988-1998*, ed. Thalia Gouma-Peterson and Kathleen McManus (Wooster: The College of Wooster Art Museum, 1998), 17–26.

⁴³ Este es un conocido y criticado aspecto del pensamiento de Freud, el cual tiene enormes consecuencias para el vínculo entre el humanismo y el primitivismo. Ver, por ejemplo, Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

en la apariencia; también es el campo primario de la acción expresiva.⁴⁴

El vínculo entre estas dos oraciones, o la falta de él, propone una equivalencia entre comunicación e identificación. Esta ecuación se basa en un doble sentido del concepto de identificación (*en tanto que* y *con*) el cual, sostengo, es estructuralmente similar a la ambigüedad de la representación (*de* y *en tanto que*), que ha sido analizada tan útilmente por Gayatri Spivak.⁴⁵

Aquel individualismo, realismo y expresionismo, constituyen la red de seguridad de la cultura desde *dentro* de la cual Brilliant parece estar escribiendo —lo que hace de su antropología algo eminentemente cultural y por consecuencia histórico, pero a la vez no-reflexivo—, y que se hace evidente en el enunciado donde resume los valores que el retrato promueve: “Los retratos no solamente hacen juicios de valor sobre los individuos específicos retratados, sino sobre el valor general de los individuos en tanto que categoría”.⁴⁶ Sin transición alguna, pasa a enumerar los

⁴⁴ Richard Brilliant, *Portraiture*, 10. [Énfasis añadido por la autora]. [Texto original: “Visual communication between mother and child is effected face-to-face and, when those faces are smiling, everybody is happy or appears to be. For most of us, the human face is not only the most important key to identification based on appearance, it is also the primary field of expressive action”].

⁴⁵ Cf. Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

⁴⁶ Brilliant, *Portraiture*, 14. [Texto original: “Portraits make value judgments not just about the specific individuals portrayed but about the general worth of individuals as a category”].

tipos de juicio de valor que los retratos hacen, entre los cuales la riqueza personal, la vanidad arrogante y la moda, están al mismo nivel que el valor de la vida humana. Estos valores tendrían en común un énfasis implícito en la auto-promoción o amor propio, en el alarde visual o el narcisismo. La facilidad con la cual se hacen esta clase de transiciones, es sintomática de un tipo de humanismo que me hace desconfiar de la capacidad de la historia del arte para establecer valores humanos.

De aquí en adelante llamaré a esto el *discurso del rostro*, con el fin de evitar el giro que reclama para sí la posición ética que la frase “cara-a-cara” conlleva. Y aunque fue seleccionado a partir de una publicación de historia del arte, considero que es igualmente representativo de cualquier otro discurso haciendo alboroto en los estudios visuales: confundido teóricamente, ideológicamente sesgado, falsamente ético y, *de facto*, irreflexivamente político. Así, el discurso de Brilliant demuestra con creces que el así llamado género del retrato, no está bien definido –si es que tal definición fuera acaso posible–, sino que éste es sólo *movilizado*.

Ética de la visión

Ahora, en contra de esta generalización pseudo-antropológica –de hecho, una promoción de valores culturalmente específicos–, ofrezco como contrapunto el trabajo de Silverman sobre una ética de la visión. Quiero usar esta oportunidad para invitar a re-leer la obra de Silverman como un camino para una posible, y en mi opinión también potente, especificación del quiasmo

de Mitchell, en tanto que articulación de lo que una ética de la visión puede ser más allá de un lanzamiento de etiquetas y términos, sino más bien, como un ejemplo para una intrincada combinación de ejercicios teóricos y analíticos que, al fin de cuentas, es lo que necesita todo estudio viable sobre la cultura visual.⁴⁷

Permítanme dar dos ejemplos del trabajo temprano de Silverman para insinuar así que éste aparece *antes* que los estudios visuales tomaran su nombre y campo de batalla. Desde *Male Subjectivity at the Margin*, tomo el capítulo que fuera inicialmente publicado como “Fassbinder and Lacan”.⁴⁸ Primero, este capítulo entrega una clara exposición sobre la teoría de Lacan acerca de la mirada, la pantalla y la apariencia, como tres instancias que interactúan entre sí y que juntas dan forma a la visión subjetiva, a través de una suerte de objetivación que pre-estructura todo aquello que uno puede ver. Aquí, la construcción visual de la realidad social, y la construcción social de la visión están de antemano inextricablemente vinculadas. Segundo, Silverman pone en primer plano uno de estos tres elementos –la pantalla–, y avanza en demostrar

⁴⁷ Sobre lanzamiento de etiquetas [*name-dropping*], ver Martin Jay, “Name Dropping or Dropping Names: Modes of Legitimation in the Humanities”, en *Theory Between the Disciplines: Authority, Vision, Politics*, eds. Martin Kreiswirth and Mark A. Cheetham (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990), 19–34.

⁴⁸ Cf. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margin* (New York: Routledge, 1992); Kaja Silverman, “Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image”, *Camera Obscura* 19 (1989): 54–84.

cómo las formas particulares con la cuales la pantalla es investida, llevan a estructurar el campo de la visión en relación a los deseos y antagonismos específicos que la informan. Así, deja al descubierto el estatus ideológico de este elemento. En tercer lugar, a través de un delicado y a la vez complejo análisis sobre una importante película de Fassbinder, el capítulo le hace espacio en este dispositivo teórico mortificante, a una casi utópica, aunque exhaustivamente negativa, visión. Fassbinder, el cineasta, el creador de la obra de arte que la teoría asegura entender, intercambia lugares con la teoría al clarificar(*la*).⁴⁹

En términos de lo que los estudios visuales podrían querer desarrollar como metodología específica, la actitud intelectual aquí desplegada merece por sí misma una reflexión: estamos frente a una investigadora curiosa, respetuosa y al mismo tiempo crítica de sus antecesores, quien así entrega a sus lectores una historia intelectual tanto como una teoría. Tenemos, sólo por nombrar un ejemplo, el (re)descubrimiento y reorientación del trabajo de Althusser en el capítulo introductorio de *Male Subjectivity*. Pero aquel libro entrega mucho más que una teoría sobre su materia de estudio. Por ejemplo, desarrolla una teoría de formas alternativas de masculinidad, la cual da cuenta y presenta las

⁴⁹ Sobre arte como pensamiento, ver van Alphen, quien basa su posición en el trabajo de Damisch, comenzando con su publicación de 1972. Cf. Ernst van Alphen, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago: University of Chicago Press, 2005); Hubert Damisch, *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*, trad. Janet Lloyd (Stanford: Stanford University Press, (2002[1972])).

posibilidades de la noción de género, en una cultura plural, pero que sin embargo aún funciona problemáticamente. Los análisis de las películas de Fassbinder, los cuales ocupan un lugar predominante en el libro, son notables. Y personalmente me pareció que la lectura del trabajo de Henry James es también absolutamente innovadora. En una reciprocidad que se hace invisible mientras que una disciplina permanezca a la defensiva y avasalladora, los estudios visuales no sólo se pueden beneficiar de, sino que también pueden beneficiar a, la historia del arte y los estudios literarios. De tal modo, los estudios visuales no deben reducirse a una actualización de la historia del arte.

Mi segundo ejemplo es *El umbral del mundo visible*, un libro que reconoce que la visualidad se ha vuelto central para los estudios culturales, y tal vez para las humanidades en general.⁵⁰ Silverman se sitúa principalmente, pero no únicamente, en el psicoanálisis para teorizar sobre qué le hacen las imágenes visuales a las identidades y los sujetos sociales. Este libro debería haber puesto freno a la forma en que terminologías de moda como narcisismo, estadio del espejo y enmascaramiento tienden a proliferar en los estudios visuales, sin ser teorizados seriamente –al punto tal de que ellos devienen tautológicos, perdiendo su potencial crítico. Silverman desarrolla un análisis sistemático sobre lo que la visualidad es y hace, cómo los sujetos son construidos *y se construyen mutuamente* por medio de imágenes y cómo puede ser explicada la tensión entre una subjetividad

⁵⁰ Cf. Silverman, *El umbral del mundo visible*.

supuestamente libre y plural –tan preciadamente guardada– y las demostrables desigualdades. Uno siquiera necesita concordar con aquella centralidad del psicoanálisis para ver que el trabajo de Silverman es ejemplar, tanto en la profundidad como en el tipo de razonamiento que los estudios visuales necesitan para superar los “mitos” de Mitchell.

El ensayo de Silverman dedicado a la pregunta “What Is a Camera?”, es una historia teórica de la visión que –dándole así sustancia a los llamados de Jay y Mitchell por una historización– no encuentra su misión en los objetos visuales y su construcción, como lo haría la historia del arte, sino en la visión misma, en sus agencias sociales y sus prácticas –tal como en la frase “régimenes visuales”. La oración final de aquel texto, la cual es una cita, aborda una de las líneas del quiasmo de Mitchell: “Sé que incluso en cuanto miro, e incluso en cuanto veo, estoy cambiando lo que ahí está”.⁵¹ Allí donde el ensayo sobre Fassbinder comenzaba a teorizar la posibilidad de cambio y de formas alternativas de mirar, este texto se enfoca en la diferencia histórica de la visión. En consecuencia, esta teoría parece estar en tensión con la posición universalista de Lacan, tal como la pregunta que su título expone: “¿Qué es una cámara?”, porque las cámaras no son universales de modo alguno. El ensayo persigue la pregunta a través de preguntas sobre identificación y plantea la desigualdad

⁵¹ Kaja Silverman, “What Is a Camera? Or: History in the Field of Vision”, *Discourse* 15, no. 3 (Spring 1993): 54. [Texto original: “I know that even as I look and even as I see, I am changing what is there”].

fundamental entre cámara y ojo, incluso para las subjetividades más aventajadas y dominantes. A través de un análisis de *La Jetée/Sans Soleil* de Chris Marker, Silverman demuestra el estatus simbólico y significativo de la mirada y la pantalla, las cuales entregan a los sujetos “un cuerpo *significativo*, marcado por toda clase de valores diferenciales”.⁵² Una serie de fotografías de mujeres argelinas –fotos de identificación cuyo propósito es permitirle al Estado vigilar y controlar a las mujeres– también “remueven el velo” que en ellas se posa. Esto es, un remover que reemplaza el velo que, como ahora podemos ver, no sólo esconde y subordina, sino que también las protege de aquella vigilancia avasalladora. Las fotografías de identificación sustituyen el velo material por un velo invisible que las inscribe como radicalmente otras, primitivas y extrañas. En un análisis sobre una imagen de una mujer judía llegando a un campo de concentración, Silverman sostiene que dicha imagen es emblemática en tanto que señala la lucha en el intento por solicitar una mirada que la feminice –una mirada que en circunstancias diferentes sería mortificante y apresadora–, con el fin de contrarrestar la mirada racista que la condena a la muerte.

En *Male Subjectivity*, Silverman diferencia entre dos formas de identificación: ideopática [*idiopathic*] y heteropática [*heteropathic*]. Es esta distinción la que estructura *El umbral* en

⁵² Cf. Chris Marker, *La Jetée/Sans Soleil*, dir. Chris Marker (1963/1983; París: Argos Films/The Criterion Collection, 2007), DVD; Silverman, *El umbral del mundo visible*, 159.

su totalidad. En el entrecruce con el quiasmo de Mitchell, Silverman explora las razones más profundas de la producción de la inequidad/desigualdad a través de la diferenciación cultural. Imagino que no es posible pensar en una mejor respuesta para el noveno mito de Mitchell, que esta exhaustiva revisión sobre los aspectos que han hecho de la teoría psicoanalítica –principalmente su universalismo–, algo menos apropiado para establecer un análisis sobre las políticas culturales. Silverman no rechaza una teoría tan convincente en otros ámbitos, y tampoco ignora los desafíos que pesan sobre ella; a cambio la revisita, y además, integrando en ella otros hallazgos teóricos e históricos, la hace compatible con una crítica cultural políticamente sensible y responsable. Esta es una verdadera ética de la visión, una que no es no-histórica, así como tampoco se propone “derrocar” regímenes visuales. Más bien, muestra que los regímenes visuales pueden ser redireccionados y que esta posibilidad está siempre, y de antemano, presente; si tan solo pudiésemos ponerla en práctica –y verla.

Un compromiso con el mirar

Una importante manera de dirigir una ética de la visión se encuentra, en efecto, en la cuestión política, especialmente alrededor del sobre-abusado asunto del trauma. El libro de Ernst van Alphen, *Caught by History*, es clave para cualquier estudio

visual sobre este tema.⁵³ El trauma, como otros conceptos discutidos en este artículo, tiene una larga historia, así como un nombre estampado sobre él: Adorno –compañero predilecto de investigadores de los estudios visuales tales como Martin Jay y Susan Buck-Morss–; este es un concepto aún más abusado, sin embargo, por otros en los estudios visuales. El verano pasado, lejos de mi propia biblioteca, de pronto sentí la urgencia de encontrar la famosa cita de Adorno que, para mi pesar, había sido sistemáticamente citada indirectamente o referenciada de manera incorrecta: su enjuiciamiento al arte “después de Auschwitz”.⁵⁴ Una gran tentación por la paranoia vino a mí cuando noté que la declaración original apareció en el contexto de una revisión salvajemente crítica sobre lo que más tarde serían los estudios culturales: el progresista y crítico estudio de la cultura. ¿Podría ser aquella la razón para suprimir una citación correcta?

Una de las típicas y enigmáticas paradojas dialécticas a las que Adorno se refiere en su ensayo, es algo que los estudios culturales, incluyendo a los estudios visuales, no se han tomado

⁵³ Cf. Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1997).

⁵⁴ Extrañamente, el ensayo *After Auschwitz* no fue incluido en el volumen del año 2003. Para discusión sucinta sobre los dos alcances de la posición inicial de Adorno (la ética y la inadecuación del arte después del Holocausto), ver van Alphen, *Caught by History*. Cf. Theodor Adorno, *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 2003a).

lo suficientemente a pecho: “la crítica [cultural] es ideología en tanto que permanezca como mera crítica de la ideología”.⁵⁵

La razón para este juicio tan severo se esclarece en una formulación posterior, la cual sostiene que el problema parece radicar en la definición de cultura que subyace en esta crítica a la ideología. Por lo tanto, Adorno prevé el negativo y dinámico concepto de cultura emergente del antropólogo Johannes Fabian cuando escribe: “Tal consciencia crítica permanece subordinada a la cultura en tanto que su preocupación por ella distrae de los verdaderos horrores”.⁵⁶ Y en uno de sus intentos por conciliar lo particular con lo general, Adorno señala:

La labor de la crítica no debe ser tan solo buscar los grupos de interés particulares a los cuales los fenómenos culturales deben asignarse, sino más bien descifrar las tendencias sociales generales que dichos fenómenos expresan, y a través de los cuales los intereses más poderosos se constituyen a sí mismos.⁵⁷

⁵⁵ Theodor Adorno, “Cultural Criticism and Society”, en *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Samuel Weber and Shierry Weber Nicholson, 146–62 (Stanford: Stanford University Press, 2003c[1949]), 153. [Texto original: “[Cultural] criticism is ideology as long as it remains mere criticism of ideology”].

⁵⁶ Cf. Johannes Fabian, *Anthropology with an Attitude: Critical Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2001); Adorno, “Cultural Criticism and Society”, 155. [Texto original: “Such critical consciousness remains subservient to culture insofar as its concern with culture distracts from the true horrors”].

⁵⁷ *Ibid.*, 158. [Texto original: “[T]he task of criticism must be not so much to search for the particular interest groups to which

Y aunque algunas de las declaraciones de Adorno en este ensayo sugieren que la reflexión propia es urgentemente necesaria, él señala, de modo igualmente implacable, las limitaciones de aquella actividad:

Incluso la más radical de las reflexiones de la mente, en su propio fracaso, está limitada por el hecho de que es sólo una reflexión, sin alterar la existencia de aquello de lo cual *su fracaso es testigo*.⁵⁸

Dentro de la última frase reside la permanente relevancia del pensamiento de Adorno para la reflexión cultural sobre el arte post-Holocausto. Ella plantea la pregunta respecto de si es acaso posible desplegar arte, no sólo como reflexión, sino también como una forma de *atestiguamiento* que altere la existencia de aquello que atestigua. Como una respuesta muda y al mismo tiempo elocuente a la pregunta, quisiera invocar la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, consistente en zapatos alguna vez vestidos por víctimas de violencia política, presentados tras piel de animal.⁵⁹

cultural phenomena are to be assigned, as to decipher the general social tendencies that are expressed in these phenomena and through which the most powerful interests realize themselves”].

⁵⁸ Ibid., 160. [Énfasis añadido por la autora]. [Texto original: “Even the most radical reflection of the mind on its own failure is limited by the fact that it is only reflection, without altering the existence to which its failure bears witness”]

⁵⁹ Cf. Doris Salcedo, *Atrabiliarios (Defiant)*, instalación sobre muro, 388.6 × 99 × 14.6 cm (1992–3). Para documentación y comentarios sobre esta obra ver, Doris Salcedo, *Doris Salcedo*, eds.

Es al final de este comentario en profundidad en torno a la crítica cultural radical, que el famoso enjuiciamiento de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz aparece por primera vez. Y en protesta al frecuente aislamiento al que esta frase ha sido sometida, cito aquí también las oraciones anteriores y posteriores, para poner de relieve el hecho de que el destinatario del señalamiento de Adorno es el crítico cultural, sea éste académico o no:

La crítica cultural se encuentra enfrentada al estadio final de la dialéctica de la cultura y la barbarie. *Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie*. Y aquello corroe incluso el conocimiento de por qué se ha vuelto imposible escribir poesía hoy.⁶⁰

Adorno escribió esto en 1949, y no creo que hayamos terminado de abordar del todo esta declaración. Especialmente si la vemos a la luz de una obra excepcional e incluso anterior; *Out of the Firing Line*, escrito en 1944.⁶¹

Nancy Princenthal, Carlos Basualdo and Andreas Huyssen (London: Phaidon, 2000).

⁶⁰ Adorno, “Cultural Criticism and Society”, 162. [Énfasis añadido por la autora]. [Texto original: “Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today”].

⁶¹ Cf. Theodor Adorno, “Out of the Firing Line”, en *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 2003d[1944]), 44–47.

En aquel breve texto, Adorno describe en un barrido devastador: el permanente estado de guerra en el cual se encuentra el mundo, y cuya duración estamos notando sólo ahora; el rol de los medios en la obliteración de dicho estado, por ejemplo, al etiquetar la guerra actual como “la guerra de Iraq” y no como un *episodio* de una guerra en curso; y los intereses financieros de proporciones globales, que sustentan la guerra perpetua y que incluso la convierten en indispensable.

En escritos posteriores, Adorno presenta tres razones levemente diferentes para su aversión al arte post-Holocausto; cada una de ellas conllevando una alternativa implícita o explícita. En una de sus formulaciones más famosas, en *Negative Dialectics*, su juicio negativo se refiere a su temor a que el arte pueda sugerir algún sentido donde el horror no dio ni puede dar lugar al sentido:

Después de Auschwitz, nuestros sentimientos se resisten a cualquier afirmación sobre la positividad de la existencia como algo sagrado, como injuria a las víctimas; ellos se niegan a expresar ningún tipo de sentido, aunque sea deslavado, a partir del destino de las víctimas.⁶²

⁶² Theodor Adorno, “After Auschwitz”, en *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, 361–65 (London: Routledge & Kegan Paul, 1973b), 361. [Texto original: “After Auschwitz, our feelings resist any claim of the positivity of existence as sanctimonious, as wronging the victims; they balk at squeezing any kind of sense, however bleached, out of the victims’ fate”].

Vale la pena notar que en los términos en que Adorno concibe la dialéctica negativa, la palabra “positividad” ya señala una casi total prohibición de la representación, al menos en tanto que representación que busca una “correspondencia” con su objeto. Las representaciones estilizadas empeoran aún más las cosas, pues disminuyen el sufrimiento al desplegar la representación como algo agradable. El “sentido”, en la forma que Adorno usa la palabra aquí, surgiría así desde la representación estilizada. Dicha estilización, entonces, implica separar afecto y significado.

En un ensayo posterior, dedicado a lo que llamó “arte comprometido”, y en el cual nuevamente discute principalmente literatura, el asunto no es el *sentido*, en tanto que aceptación o incluso redención, sino simple y perturbadoramente, *placer*:

El así llamado despliegue artístico del dolor físico desnudo de aquellos que fueron abatidos por culatas de rifles, contiene, aunque de modo distante, la posibilidad de que el placer pueda ser exprimido desde él.⁶³

El mismo verbo, “exprimido”, anuncia la violenta relación entre arte y horror, ya sea que aquello que se exprime desde el dolor

⁶³Theodor Adorno, “Commitment”, en *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone, 240–58 (Stanford: Stanford University Press 2003b[1962]), 252. [Texto original: “The so-called artistic rendering of the naked physical pain of those who were beaten down with rifle butts contains, however distantly, the possibility that pleasure can be squeezed out from it”].

de las víctimas es sentido o belleza. Para señalarlo abiertamente, el peligro aquí está emparentado con el efecto de la pornografía.

Sin embargo, tanto en *After Auschwitz* como en *Commitment*, Adorno califica su enjuiciamiento casi de inmediato. El resultado es otro significado para el arte político —próximo a la representación—, para el cual quisiera hacer un paréntesis. Tal significado está vinculado al expresionismo, a darle sonido a las voces de las víctimas, para que ellas puedan hablar libremente y así ser escuchadas. Esta posibilidad hizo que Adorno matizara la prohibición de su formulación original, aunque sólo para desplazar el peso desde el poeta al sobreviviente, y desde el dominio ético al psicológico. Este giro no sólo le dio a su ensayo el estatus de guía político-estética, sino que también mostró su profundo entendimiento sobre la cuestión del trauma.

Para resumir brevemente mi visión sobre el lugar de la política en los estudios visuales: el arte como “grito”, como expresión, es al mismo tiempo legítimo y, como señala Adorno, necesario. Esta estética expresionista sirve a un propósito político (el cual puede ser absolutamente necesario), pero no así, por definición, a uno artístico. Ambos pueden ir de la mano, pero, para ponerlo en términos polémicamente categóricos, esta es una coincidencia más o menos fortuita, por dos razones. Primero que todo, la visión expresionista permanece atrapada en una particularidad primaria que es limitante y se encuentra en tensión con la necesidad del arte de movilizar entendimiento. En segundo lugar, estilizar el sufrimiento desde el arte no es aceptable, lo cual hace

de la cuestión del arte “elevado” versus (?) otros dominios de la cultura un asunto discutible, aún cuando esta cuestión parece estar incrustada en la primera razón. Sin embargo, en línea con la crítica de Mitchell en su primer mito, esto no implica en ningún caso el término del arte.

Finalmente, en su búsqueda a tientas por una articulación sobre las condiciones del arte político —el tipo de arte del cual Adorno parece más proclive a distanciarse—, es el arte “sentimentalizante” [*sentimentalizing*], “empatizante” y absolutamente particularizador, el cual induce la compasión. La pseudo-ética, la pseudo-antropología y el pseudo-psicoanálisis del discurso del rostro que abordé anteriormente, caen bajo esta crítica. La compasión sin una identificación que sea al mismo tiempo específica y heteropática nos lleva a un campo emocional donde el temor a la violencia puede ser construido sin un objeto, y donde él puede ser transformado en una vaga sensación basada en el sentimentalismo del sentirse bien con la violencia. En consecuencia, entre nuestra mirada y los vestigios de vida arrancados de las víctimas, aún visibles en los zapatos que dejaron atrás, una capa de piel translúcida distorsiona y decolora la particularidad hipervisible. Es aquella capa y las puntadas que la unen al espacio negativo de los nichos en la pared donde los zapatos han sido enterrados, las que materializan la separación así como la conexión entre lo particular y lo general, a través de nuestra propia experiencia ante la violencia, sea ésta presenciada o experimentada. Diferente, pero posible de ser movilizada sin sentimientos compasivos, la lámina de piel de *Atrabiliarios* de Salcedo permite la conexión,

hasta cierto punto. Como los dos lados de una hoja de papel –la metáfora de Saussure sobre la conexión y ruptura entre significante y significado–, la lámina de piel es una metáfora de una metáfora: translúcida, impermeable, aprisionando al ojo atrapado en la distorsión, atrapado en un espacio negativo donde la indiferencia no es posible.

La palabra clave de Adorno, “compromiso”, ha avanzado subterráneamente durante las últimas dos décadas del siglo XX. El uso de aquel término por Homi Bhabha en su influyente artículo “The Commitment to Theory”, lo ha traído de vuelta, ahora en un análisis comprometido que se centra en la teoría “postcolonial” –la inclusión en el pensamiento cultural de asuntos sobre diferencia cultural–, un término que Bhabha útilmente opone al ligero multiculturalismo.⁶⁴ Pero como su título indica, aquí el compromiso es con la teoría. Su artículo está dedicado a explicar la relevancia política del compromiso hacia aquello que ha dividido a las humanidades por mucho tiempo: la teoría. En uno de sus sentidos etimológicos, este sustantivo refiere al acto de ver a través. Si consideramos el ver a través no como un pasar por alto las superficies para precipitar el avance hacia la profundidad, sino como el habitar en aquello que el dominio de la visibilidad ofrece, por medio del urgente y emergente pensamiento filosófico, incluyendo el cómo detenerse a ver lo que ha sido pasado por

⁶⁴ Cf. Homi K. Bhabha, “The Commitment to Theory”, en *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 19–39.

alto, la advertencia de Bhabha para comprometerse con la teoría puede ser transformada en un compromiso con el mirar. Para mí, es ese el compromiso que está en el corazón de los estudios visuales. Sólo aquello puede permitir que el campo marque una diferencia.

Traducido por Diego Gómez Venegas

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Negative Dialectics*. Traducido por E.B. Ashton. London: Routledge & Kegan Paul, 1973a.
- _____. "After Auschwitz". En *Negative Dialectics*. Traducido por E.B. Ashton, 361–65. London: Routledge & Kegan Paul, 1973b.
- _____. *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2003a.
- _____. "Commitment". En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, editado por Rolf Tiedemann, traducido por Rodney Livingstone, 240–58. Stanford: Stanford University Press 2003b[1962].
- _____. "Cultural Criticism and Society". En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, editado por Rolf Tiedemann, traducido por Samuel Weber y Shierry Weber Nicholson, 146–62. Stanford: Stanford University Press, 2003c[1949].
- _____. "Out of the Firing Line". En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, editado por Rolf Tiedemann, traducido por Rodney Livingstone, 44–47. Stanford: Stanford University Press, 2003d[1944].
- ALPERS, Svetlana et al. "Visual Culture Questionnaire". *October 77* (Summer 1996): 25–70.
- BAKER, Houston. "Islands of Identity: Inside the Pictures of Carrie Mae Weems". En *In These Islands: South Carolina, Georgia*, 14–19. Tuscaloosa: Sarah Moody Gallery of Art, University of Alabama, 1995.
- BAL, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- _____. "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture". *Journal of Visual Culture* 2, no. 1 (2003): 5–32.
- _____. "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". Traducido por Carolina Díaz, David García Casado y María Teresa Tellechea. *Estudios Visuales* 2 (Diciembre 2004): 11–49.
- _____. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Traducido por Remedios Perni Llorente. Madrid: Akal, 2016.
- BANN, Stephen. "On Living in a New Country". En *The New Museology*, editado por Peter Vergo, 99–118. London: Reaktion Books, 1989.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984.
- BHABHA, Homi K. "The Commitment to Theory". En *The Location of Culture*, 19–39. London: Routledge, 1994.
- BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- BRYSON, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics". *Style* 22, no. 2 (1988): 183–93.
- _____. "Hung Liu's Goddess". En *Zurko Hung Liu: A Ten-Year Survey 1988–*

- 1998, editado por Thalia Gouma-Peterson y Kathleen McManus, 17–26. Wooster: The College of Wooster Art Museum, 1998.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- _____. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CREISSELS, Anne. "Corps Étranger. Les métamorphoses du spectateur". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 80 (July, 2002): 41–55.
- DAMISCH, Hubert. *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. Traducido por Janet Lloyd. Stanford: Stanford University Press, 2002[1972].
- DERRIDA, Jacques. "Ese peligroso suplemento...". En *De la gramatología*, 181–208. México D.F.: Siglo XXI, 2005 [1971].
- FABIAN, Johannes. *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- FRIED, Michael. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- JAY, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En *Vision and Visuality*, Vol. 2, editado por Hal Foster, 3–38. Seattle: Bay Press, 1988.
- _____. "Name Dropping or Dropping Names: Modes of Legitimation in the Humanities". En *Theory Between the Disciplines: Authority, Vision, Politics*, editado por Martin Kreiswirth y Mark A. Cheetham, 1934. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- _____. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- _____. "That Visual Turn". *Journal of Visual Culture* 1 no. 1 (2002): 91.
- KIRSH, Andrea. *Carrie Mae Weems*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Editado por J.A. Miller. Traducido por A. Sheridan. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- LEVINAS, Emmanuel. *Time and the Other*. Traducido por R. Cohen. Pittsburg: Duquesne University Press, 1987.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- _____. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". *Journal of Visual Culture* 1, no. 2 (2002): 165–81.
- _____. "Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': The Obscure Object of Visual Culture". *Journal of Visual Culture* 2, no. 2 (2003): 249–52.
- _____. *Teoría de la Imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

- SALCEDO, Doris. *Doris Salcedo*. Editado por Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen. London: Phaidon, 2000.
- SCOTT, Joan. "The Evidence of Experience". *Critical Inquiry* 17, no. 4 (1991): 773–9.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- _____. "Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image". *Camera Obscura* 19 (1989): 54–84.
- _____. *Male Subjectivity at the Margin*. New York: Routledge, 1992.
- _____. "What Is a Camera? Or: History in the Field of Vision". *Discourse* 15, no. 3 (Spring 1993): 3–56.
- _____. *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- _____. *El umbral del mundo visible*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009.
- SPIVAK, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- VAN ALPHEN, Ernst. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- _____. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1997.