
ESTUDIOS VISUALES E IMAGINACIÓN GLOBAL

SUSAN BUCK-MORSS
sbm5@cornell.edu
Cornell University

RESUMEN ¿Por qué los estudios visuales son hoy en día el foco de nuestra atención? ¿Quién se beneficia de ellos? ¿Es acaso esta interrogación tan sólo una respuesta a las nuevas realidades de la cultura global, o acaso este cuestionamiento produce la cultura, y puede entonces producirla de manera crítica? Al pensar globalmente, pero desde una posición particular, "local", de la historia del arte y por medio de la imagen visual, emerge una estética muy diferenciada, una ciencia de lo sensible que en nuestra época acepta la fina membrana de las imágenes como la manera en que la globalización es ineludiblemente percibida. ¿Cómo puede la teoría aprender de las prácticas artísticas contemporáneas centradas en estirar esa membrana, proveyendo una profundidad de campo, aletargando el tempo de la percepción y permitiendo que las imágenes se expongan al espacio de la acción política común? ¿Qué quiere decir algo como "opinión pública" en el contexto de las imágenes globales? ¿Cuáles son las implicaciones de esto para unos estudios visuales que resisten las inequidades al ir a contrapelo de la imaginación global? ¿Pueden acaso los estudios visuales entrar en un campo de negociación en pro de una retirada de la hegemonía europea hacia la construcción de una esfera pública globalmente democrática?

PALABRAS CLAVE:

Alfabetización visual, arte y globalización, arte e historia, fotografía, arte y tecnología.

ABSTRACT Why is Visual Studies a hotspot of attention at this time? Whose interests are being served? Is this inquiry merely a response to the new realities of global culture, or is it producing that culture, and can it do so critically? Thinking globally, but from the particular, 'local' position of the History of Art and through the medium of the visual image, a distinct aesthetics emerges, a science of the sensible that in our time accepts the thin membrane of images as the way globalization is unavoidably perceived. How can theory learn from contemporary art practices engaged in stretching that membrane, providing depth of field, slowing the tempo of perception, and allowing images to expose a space of common political action? What does 'world opinion' mean in the context of global images? What are the implications for a critical Visual Studies that resists inequities by rubbing the global imagination against the grain? Can Visual Studies enter a field of negotiation for the move away from European hegemony, toward the construction of a globally democratic, public sphere?

KEY WORDS:

Visual literacy, art & globalization, art & history, photography, art & technology.

RESUMO Por que os Estudos visuais são um ponto interessante de atenção nessa época? Os interesses de quem estão sendo atendidos? Essa pesquisa é meramente uma resposta às novas realidades da cultura global, ou isso está produzindo essa cultura, e pode fazê-la de forma crítica? Pensar globalmente, mas a partir da posição particular, 'local' da História da Arte e através do meio da imagem visual, emerge uma estética distinta, uma ciência do sensato que em nossa época aceita a fina membrana de imagens como o modo pelo qual a globalização é inevitavelmente percebida. Como a teoria pode aprender das práticas de arte contemporâneas envolvidas na ampliação dessa membrana, fornecendo profundidade de campo, reduzindo o tempo de percepção e permitindo que as imagens exponham um espaço de ação política comum? O que significa "opinião mundial" no contexto de imagens globais? Quais são as implicações para Estudos visuais críticos que resistem a desigualdades ao impor a imaginação global de modo relutante? Podem os Estudos visuais entrar em um ramo de negociação para afastar-se da hegemonia européia, rumo a construção de uma esfera globalmente pública e democrática?

PALAVRAS-CHAVE:

Leitura visual, arte e globalização, arte e história, fotografia, arte e tecnologia.

ESTUDIOS VISUALES E IMAGINACIÓN GLOBAL¹

SUSAN BUCK-MORSS²

TRADUCCIÓN DE JUAN MANUEL ESPINOSA

S

INTRODUCCIÓN

IN IMPORTAR CUÁLES SEAN los objetivos indicados por los estudios visuales, su efecto es la producción de un nuevo conocimiento, y su primer reto es ser conscientes de ello. Según una tradición crítica bastante aceptada, esto quiere decir cuestionar las condiciones de su propia producción. ¿Por qué son los estudios visuales el foco de nuestra atención en esta época? ¿Quién se beneficia de esta atención? Al analizar las tecnologías de la producción y reproducción cultural, ¿pueden los estudios visuales tener un efecto en el uso de estas tecnologías? ¿Es acaso esta interrogación tan sólo una respuesta a las nuevas realidades de la cultura global, o acaso se está produciendo esta misma cultura, y puede entonces producirse de manera crítica? Estas preguntas no son aca-

1 Ésta es la transcripción de una conferencia pronunciada durante un viaje al Reino Unido como Investigadora Invitada de 2004 de The AHRB Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies. Fue pronunciada en las universidades de Manchester y de Essex, al igual que en Tate Modern, en Londres. La transmisión por Internet de la conferencia y de las preguntas subsiguientes en Tate Modern se encuentran disponibles en: http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/susan_buck-morss/

2 Susan Buck-Morss es Jan Rock Zubrow '77 Professor de Ciencias Sociales. Enseña Filosofía Política y Teoría Social en la Escuela de Gobierno de Cornell University. Es autora de publicaciones revolucionarias que incluyen *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (MIT Press, 1991) [*Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La Balsa de la Medusa, 79. Madrid: Visor, 1995], *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (MIT Press, 2000) [*Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. La Balsa de la Medusa, 139. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2004], *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left* (Verso, 2003), y *Hegel, Haiti, and Universal History* (University of Pittsburgh Press, 2008).

démicas. A ellas les concierne inevitablemente el mundo en general, así como la también inevitable conexión entre conocimiento y poder que le da forma al mundo de maneras general y fundamentalmente políticas.

Seré bastante atrevida. Los estudios visuales pueden proveer la oportunidad de entablar una transformación del pensamiento de una manera general. En efecto, el mismo carácter elusivo de los estudios visuales le da a esta tentativa la resistencia necesaria para confrontar la presente transformación de las estructuras de poder hoy existentes, una transformación que está ocurriendo en escenarios institucionales a lo largo y ancho del globo.

La hegemonía científica y cultural de Occidente fue la realidad intelectual de los primeros quinientos años de globalización: desde los comienzos de la expansión colonial europea hasta el final del proyecto modernizador soviético. No continuará siendo hegemónica en el siguiente milenio. Nuestra era de globalización, en la cual el medio de intercambio no será tanto la acuñación como la comunicación, presiona con su tecnología hacia la transformación de las relaciones sociales de producción y diseminación de conocimiento. Nos encontramos en una cúspide. Los estudios visuales existen en medio de este espacio transicional a manera de promesa y de posibilidad, capaces de intervenir con resolución para promover la naturaleza democrática de esta transformación. Nada menos que esto es lo que está en juego para el conocimiento. Más transdisciplinarios que una disciplina separada, los estudios visuales entran en un campo de negociación del retiro de la hegemonía occidental hacia la construcción de una esfera pública globalmente democrática.

La transformación global de la cultura en la que nos encontramos completamente inmersos no es progresista de manera automática. Las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios están incrustadas en relaciones globales que son agresivamente desiguales con respecto a sus capacidades de producción y a sus efectos de distribución. Su desarrollo está sesgado por intereses económicos y militares que no tienen nada que ver con la cultura en su sentido global y humano. Sin embargo, ahora hay fuerzas en juego que apuntan hacia las vulnerabilidades de las estructuras actuales de poder. Las imágenes circulan a lo largo y ancho del globo en patrones sin centro que permiten un acceso sin precedentes, deslizándose casi sin fricción alguna entre lenguajes y fronteras nacionales. Este hecho simple, tan evidente como profundo, garantiza el *potencial* democrático de la producción y distribución de las imágenes, en contraste con la situación actual.

La globalización ha dado a luz imágenes de una paz planetaria, de justicia global y de un desarrollo económico sostenible; pero su configuración actual no puede llevarlas a cabo. El fomento de estas metas no se logra cuando se reacciona contra ellas, sino cuando se las redirige. La reorientación se convierte en la revolución de nuestro tiempo.

1. REORIENTACIÓN: HISTORIA DEL ARTE

No puedo dejar de enfatizar el papel que las prácticas intelectuales críticas pueden desempeñar en una escala global. Nosotros los académicos somos partícipes de estos procesos globales; tan sólo eso, pero asimismo, nada menos que eso. Reorientación significa precisamente ser conscientes de este estatus participativo, lo cual puede querer decir para nosotros el no reducir nuestro campo visual a las políticas académicas como si todo lo que estuviera en juego con el advenimiento de los estudios visuales sólo fueran las decisiones de financiación y las contrataciones departamentales. Y no obstante el debate sobre estas preocupaciones de miras estrechas, es el lugar donde comenzar, porque la reorientación ocurre en relación con posiciones particulares, y no en relación con algún universal abstracto. Tal y como dice el eslogan, “Think global: act local”, “Piensa globalmente: actúa localmente”; en este contexto, la perspectiva bastante común de que los estudios visuales son un vástago reciente de la historia del arte merece nuestra atención. ¿Qué conlleva la reorientación a un nivel local de una disciplina académica, la Historia del Arte, la cual se ha convertido en parte central de las discusiones de los estudios visuales? No hay respuesta superficial o única a esta pregunta porque esta disciplina –en cuanto microcosmos de la situación general– se encuentra en una posición contradictoria: por un lado, la historia del arte tal y como se ha venido practicando tradicionalmente es en extremo vulnerable al desafío de los estudios visuales; por el otro, al ser el campo más acreditado para el estudio moderno de lo visual, se le puede atribuir el título del legítimo hogar de estos Estudios Visuales. ¿Cómo surgió la situación de esta localidad académica?

En el pasado la historia del arte siempre se ha sentido contenta con ser una pequeña disciplina, abordando el desarrollo –de manera específica– del arte de Occidente (de hecho, ha tratado el arte y el arte occidental casi como sinónimos). Se adhirió a un canon establecido de artistas y obras, permitiendo la entrada de nuevos nombres a la santificación de una manera muy lenta. Dentro de las universidades norteamericanas, su mayor impacto fue el curso panorámico que tradicionalmente se les ofrece a los estudiantes de pregrado, quienes aprenden lo que cuenta como arte –y por qué– a través de grandes conferencias y proyectores visuales. Esto es “apreciación artística”, y ha sido la materia prima de la educación superior, produciendo así generaciones futuras de asiduos a museos. Al mismo tiempo, y en contra de toda modesta pretensión, la historia del arte era desvergonzadamente elitista en sus presunciones de cuán conocedor de arte debía ser el público. Con una fuerza cada vez más inquietante, defendía el límite que separa a la cultura y, en efecto, a la civilización misma del *kitsch* bárbaro de una industria cultural cada día más grande.

El ataque, sin embargo, vino desde adentro, de las manos de los mismos artistas, quienes instalaron el caballo de Troya de la cultura de mercado en el campo sagrado del museo. Las *Brillo Boxes* de Andy Warhol fueron un momento definitivo en 1962, una invasión del diseño comercial en el museo, causando nada más y nada menos que “el final del arte”, como famosamente lo declaró Arthur Danto (1984). Sin embargo, desde aquel pronunciamiento (dos décadas atrás) la producción de arte no sólo se ha incrementado; ha explotado, estableciendo así su propia órbita global en el “mundo del arte”.

Si bien hoy lo aceptamos como común y corriente, el mundo del arte es, de hecho, un fenómeno histórico único. La condición necesaria para su surgimiento fue la transformación del patronato y las compras artísticas que empezaron a ocurrir con la nueva economía global. El comercio mundial de arte se intensificó en los años setenta y ochenta como parte de una revolución financiera más amplia, junto con fondos de inversión, hipotecas internacionales e instrumentos financieros secundarios de todo tipo. Esta explosión en el mercado artístico causó una reconfiguración de la historia del arte: el Canon Occidental –el cual ya incluía el arte de un modernismo para aquel entonces obsoleto– se convirtió en tan sólo una de las tradiciones fundacionales del arte contemporáneo, la cual a su vez se expandió con la ayuda del patronazgo corporativo, y junto con un circuito cada vez más grande de bienales y de exhibiciones internacionales.

Mientras que en el arte de Warhol, y en el Pop Art en general, las imágenes corporativas proveían el contenido a las intervenciones artísticas, ahora las corporaciones son los proveedores empresariales del arte. Sus logotipos aparecen como los patrocinadores de los eventos artísticos, ellas son quienes posibilitan el arte y, en efecto, la alta cultura en general. Dentro de los confines del mundo del arte, todo está permitido, pero con el siguiente mensaje: *esta libertad está patrocinada por las corporaciones*. Los ejecutivos se han convertido en una nueva generación de coleccionistas de arte (el magnate de la publicidad y de relaciones públicas Charles Saatchi, por ejemplo), conectando así la clase ejecutiva directamente con la clase de conocedores del arte. Pero a diferencia de sus predecesores (William S. Paley de CBS-TV, por ejemplo, cuya hermosa colección de pequeñas pinturas al óleo era profundamente personal), el gusto de los nuevos magnates es especial, en particular, con respecto al tamaño. El patronazgo cultural incentiva el *Arte Grande*, el arte que precisamente no puede ser albergado y exhibido en el hogar. Hay que tener en cuenta que el tamaño es una característica formal del arte que no tiene nada que ver con su contenido. Con el *Arte Grande*, la autenticidad del original asume su aura a partir de sus proporciones sublimes.

Hay algo notable en este cambio en la posición de las grandes compañías, que han pasado de ser el contenido visible del Pop Art a ser el productor invisible de las exhibiciones globales; han pasado de *ser* la escena a estar *detrás* de la escena. Las ganancias que resultan de la publicidad y de la presentación de los productos (el valor añadido a la mercancía producida por mano de obra barata a escala global) ahora le conceden apoyo financiero a la alta cultura de una clase económica nueva y global.

Pero antes de concluir que la globalización es el problema, debemos reconocer que el mundo artístico global como tal es, en efecto, un espacio contradictorio, lo cual sugiere de nuevo que la reorientación y no tanto el rechazo es la mejor estrategia política. Por un lado, la globalización transforma el patronazgo artístico en el financiamiento corporativo de espectáculos de gran éxito, y convierte el mercado del arte en un instrumento financiero para la cobertura de divisas (*currency hedging*). Por otro lado, el tamaño gigante de las obras permite muchas oportunidades para un arte alternativo, una miríada de formas de resistencia cultural. Más aún, la inclusión del trabajo vibrante y nuevo de artistas no occidentales en el mundo del arte global está rápidamente abrumando la historia del arte tradicional como una narrativa de Occidente. A los artistas no occidentales se les ha negado el lujo de imaginar el arte como un ámbito aislado y protegido. Las reflexiones sobre una cultura visual más amplia, y sobre las representaciones colectivas en las cuales se enmarca su arte, son cosas difíciles si no imposibles de eludir. Incluso si las razones financieras del mundo del arte para la inclusión de estos nuevos artistas han sido todo menos loables —el establecimiento de nichos de mercado para la cultura producida por un “otro” exótico—, los resultados han sido tan transformativos que la historia del arte como un fenómeno intrahistórico no puede continuar conteniéndolos. La historia del arte de Occidente, en cierto momento muy implicada con la historia del colonialismo occidental, ha pasado a ser amenazada, en peligro de ser colonizada por el poder global que hoy en día es la cultura visual.

2. LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE

Es digno de notar que si bien los departamentos de Literatura también han sentido la arremetida de la nueva cultura visual global, parecen no sentirse tan amenazados. Los estudios cinematográficos, por ejemplo, pueden ser absorbidos dentro de las categorías literarias tradicionales de la narrativa, el argumento o el estilo autoral. Los géneros cinematográficos repiten las formas narrativas de la ficción escrita: comedia, misterio, ciencia ficción, melodrama, drama histórico, etc. Shakespeare el dramaturgo puede ser productivamente comparado con los dramas de Shakespeare llevados a la pantalla. Los métodos críticos propios de la literatura no sólo funcionan cuando son aplicados en el cine; tienden a reafirmar la superioridad de la literatura. Las técnicas de elaboración cinematográ-

fica tienden a recibir menos atención que las cualidades narrativas y textuales del cine, las cuales son vistas como territorio virgen para teorías diseñadas en otras vías universitarias: psicoanálisis, semiótica, teoría *queer*, feminismo, poscolonialismo; con la consecuencia bastante desafortunada de, por lo general, reprimir lo visual en aras de su análisis, cubierto con densas y opacas capas de texto teórico, de tal modo que, visualmente, tan sólo unas cuantas imágenes de la película o tan sólo unos cuantos videoclips sobreviven al proceso.

Si la disciplina de la historia del arte ha sido afectada más gravemente es porque, a diferencia de los estudios literarios, no puede eludir una discusión directa de lo visual. La visualidad es el punto de crisis en el cual la historia del arte necesariamente choca con el estudio de la cultura visual. Claro, la imaginaria (símbolos, alegorías, metáforas, etc.) desempeña un rol dominante en literatura. El lenguaje está lleno de imágenes, y no hay manera, dentro de los estudios literarios, de que se pueda sostener una distinción analítica entre imagen y palabra. Pero la imagen que es visualmente perceptible es distinta. En ella la palabra misma participa como imagen, como en el caso de la caligrafía, o como material impreso (en el *collage*, por ejemplo); el sentido de estas palabras está atado a su visibilidad, y no puede ser reducido a su contenido semántico.

26

La llegada de la fotografía permitió una experiencia de la imagen en su forma pura, separada tanto de textos literarios como de obras de arte. De suma importancia es el hecho que la experiencia visual proporcionada por la fotografía es la de una imagen percibida colectivamente. A diferencia de las experiencias interiores de una imagen mental, de una imagen onírica o de una alucinación, esta imagen no es el producto de una conciencia individual.

Las fotografías fueron primero concebidas como una delgada *capa*³ de la superficie de los objetos. (La pintura se retrajo del realismo mimético y se trasladó a las modalidades de lo visual donde la cámara no podía seguirla). Ahora bien, la historia del arte en cuanto disciplina adquirió una deuda con la nueva tecnología de la fotografía que es muy poco reconocida dentro de las mismas ficciones fundacionales de la disciplina, y sin paralelo alguno con la relación de los estudios literarios con el cine.

En la temprana era moderna europea la apreciación del arte dependía de las visitas a los lugares donde residía el arte; el gran *tour* de arte y arquitectura a través de Grecia e Italia era el ejemplo clásico. Más tarde los museos nacionales transportaron las obras maestras a las capitales urbanas, liberando su acceso antes exclusivo a la clase aristocrática, mientras que las clases de arte de las academias nacionales tenían lugar en las mismas galerías.

3 N. del T.: en inglés, film.

No sé exactamente cuándo los libros de mesa de centro se convirtieron en algo común y lo suficientemente baratos para adornar los hogares de la clase media. Los libros de láminas son bastante anteriores, dependientes de las tecnologías de reproducción de las primeras imprentas. Pero desde el final del siglo XIX, la historia del arte en cuanto disciplina universitaria se ha valido de la tecnología del proyector de fotografías translúcidas, exhibiendo imágenes de obras maestras con esos films pequeños y cuadrados, montados en marcos y llamados “diapositivas”, que permitían el transporte de las obras maestras del arte a los lugares educativos muy lejos de los museos, los hogares de las producciones artísticas originales.

Es en el momento de la digitalización de las colecciones de diapositivas cuando nos volvemos conscientes de cuán mediada ha sido la historia del arte por la imagen fotográfica, al permitir que el arte fuera mostrado como diapositivas. Éstas le hacen cosas extrañas al arte original: destruyen, por supuesto, la sensación de presencia física. Pero también aplanan la textura del trazo, hacen trampa con la luminiscencia del original, y lo más impactante, distorsionan la escala. Todas las imágenes mostradas en un salón de clase de historia del arte (al igual que en los libros de mesa de centro) son relativamente del mismo tamaño, dependientes no del tamaño del objeto (pinturas de salón y catedrales góticas son equivalentes) sino del tamaño de la página del libro o de la distancia focal entre proyector y pantalla.

Lo que quiero decir es que la historia del arte desde hace ya bastante tiempo ha sido el estudio visual de imágenes, al igual que –y en general mucho más que– el estudio de objetos de arte presentes. Por ello, el desafío de los estudios visuales es que revela que la historia del arte siempre ha sido estudios visuales.

3. LOS MISTERIOS DE LA IMAGEN

Los estudios visuales, para los cuales la imagen es el interrogante central, comienzan con un dilema. Puede ser expresado con la yuxtaposición de dos juicios modernos sobre la imagen. El primero es de Julia Kristeva en una entrevista reciente en *Parallax*: “Las imágenes [...] son el nuevo opio del pueblo [...]” (Kristeva, 2003: 22). El segundo juicio proviene de Walter Benjamin, quien en su ensayo de 1928 sobre el surrealismo dictaminó: “Sólo las imágenes en la mente motivan la voluntad” (Benjamin, 1999). ¿Las imágenes inhiben o promueven la acción humana? ¿Se pueden acaso reconciliar estas dos afirmaciones en apariencia contradictorias?

Cuando Marx declaró la religión como el opio del pueblo, él no la descartó simplemente; la tomó en serio como una forma de alienación del deseo social colectivo. De la misma manera, Kristeva reconoce que las imágenes, en efecto, proveen “un alivio temporal” a la “extinción del espacio psíquico”; pero advierte

que en la medida que las imágenes son sustitutos de las representaciones psíquicas, ellas mismas son el síntoma del problema, el cual ve como la decadencia de la imaginación psíquica en esta “era planetaria” (Kristeva 2003: 21, 22).

El optimismo de Benjamin no es irreconciliable con la crítica de Kristeva, si lo que ella entiende por nuestras “representaciones psíquicas” en riesgo son las “imágenes de la mente” que el surrealismo le inspiró a Benjamin. Pero no hay una fácil equivalencia entre estas dos aproximaciones: las representaciones psíquicas de Kristeva son individuales e internas; las imágenes de Benjamin son colectivas y sociales. Lo que está en juego es el estatuto filosófico de la imagen a secas, conduciéndonos a los misterios de la imagen. ¿Qué es la imagen? ¿Dónde está ubicada? Si las imágenes mentales son superficies (*films*) tomadas de los objetos, ¿cómo puede este registro del mundo convertirse en una representación psíquica, en una “imagen en la mente”? ¿Cuál es la relación de las imágenes no mentales con las mentales? ¿Cuál es su relación con la causalidad? ¿Con la realidad? ¿Con la sociabilidad?

La pregunta *política* es la siguiente: ¿Cómo pueden las representaciones individuales y psíquicas tener un efecto social y político si no es por medio del acto de compartir las imágenes? ¿Y cómo pueden ser éstas compartidas si no es precisamente a través de esa misma “cultura de la imagen” que amenaza con arrollar nuestras imaginaciones individuales y que, según Kristeva, necesitamos proteger?

Veamos con más atención los misterios de la imagen, misterios que la fotografía y el cine revelan con claridad. Si podemos nombrar un objeto en específico como propio de los estudios visuales, ese objeto es la imagen. Es el medio de transmisión de la realidad material. Pero sería errado combinar los estudios visuales con los mediáticos, como si sólo la forma de la transmisión fuera lo importante. Una imagen está atada al contenido que transmite. El trabajo artístico tradicional está también atado a su contenido, por supuesto, pero con la siguiente diferencia: el trabajo artístico es producido por medio de una intervención activa de un sujeto –el artista–, quien puede estar trabajando de manera realista para producir un objeto que imite la naturaleza, o de manera romántica para expresar un sentimiento interior, o de manera abstracta para expresar la experiencia visual pura en sí misma. Pero el trabajo artístico en todos estos casos *representa*, mientras que la imagen hace evidente. El sentido del trabajo artístico es la intención del artista; el sentido de la imagen es la intencionalidad del mundo.

Si el mundo como pintura (la frase es de Heidegger) constriñe la realidad a un marco y de tal modo le otorga su sentido, el mundo como imagen toma la intencionalidad del objeto como su trazo material e indexical. La imagen es tomada; el trabajo artístico es hecho. Cuando hablo más arriba de evidencia no me refiero

a su sentido legal sino al fenomenológico: no es una prueba jurídica, sino más cercana a la descripción hecha por Husserl de *schlagender Evidenz* (“la evidencia contundente”) de la intuición sensorial. (Husserl y Bergson, filósofos de la era de la fotografía y de los comienzos del cine, se han tornado centrales en las discusiones de los estudios visuales). El punto no es el hecho de que la evidencia fotográfica sea comúnmente manipulada y que pueda comúnmente mentir, o el hecho de que nosotros “veamos” lo que estamos predispuestos ideológica y culturalmente a ver. La evidencia falsa no es menos *evidente* que la evidencia verdadera: la palabra se refiere a la visibilidad, a la habilidad de algo para simplemente ser visto. Una imagen –su evidencia– es aparente; si es apropiada o no es una función de aquello que aparece, sin importar si esto es un reflejo exacto de la realidad. Una imagen toma una película de la superficie del mundo y la muestra como llena de sentido (esto es lo que estoy describiendo como intencionalidad objetiva), pero este sentido aparente está separado de lo que el mundo puede ser en realidad, o lo que nosotros, con nuestros propios prejuicios, podamos insistir en que es su significado.

Ejense que en el caso de las diapositivas de una pintura, la evidencia que se provee es la del arte mismo. Dejando a un lado la idea romántica del artista como “el creador de imágenes”, la “imagen como evidencia” que registra la intencionalidad de un objeto indica la prioridad del mundo material. Por supuesto, es necesaria la visión artística para producir una escena de la cual pueda ser extraída una imagen fílmica. Pero la escena misma está compuesta de objetos (en *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, la cabeza de un burro muerto sobre un piano de cola). La distinción entre intencionalidad objetiva y subjetiva no es necesariamente la misma que aquella entre arte y fotografía: en las fotografías “artísticas” la intención subjetiva domina, mientras que los artistas han producido “pinturas” en las cuales la intencionalidad de un objeto es registrada (como en los *collages* de Picasso). ¿El *collage* es acaso arte o realidad? ¿Es un film realidad, o es acaso arte? Muchos de los artistas y cineastas de comienzos del siglo XX experimentaron con maneras de poner en duda esta diferencia.

El brillante ensayo de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la era de su reproducción tecnológica” (la segunda variante) es un hito en la comprensión de las implicaciones de esta transformación para el significado y la importancia de la imagen, ahora entendida no sólo como una representación de lo real, sino también produciendo una nueva realidad, una sobrerrealidad: la imagen en su forma pura (Cf. Benjamin 2002: 101-133). La imagen visual como una película extraída de los objetos es reconocida como algo que tiene su propio estatus, así como su propia presencia material. Lo que me parece importante para nuestro momento histórico es que para su teorización Benjamin se inspiró no tanto en

filósofos y críticos de arte, sino en las prácticas de los mismos artistas: la vanguardia bolchevique y los surrealistas fueron sus inspiraciones más intensas. Esta teorización del “mundo de la imagen” extraída de la práctica artística, y no tanto la adaptación de estas prácticas a marcos teóricos persistentes, es –y quiero aquí dejarlo explícito– la aproximación que necesitamos tomar hoy en día.

Consideremos el proyecto surrealista, *Un chien andalou*, el cortometraje sin sonido filmado por Buñuel y Dalí en 1928, en los albores del film sonoro –y por ello, el ejemplo más maduro del cine sin sonido, ya en su crepúsculo– y en el mismo año que Benjamin escribió su ensayo sobre surrealismo.

En efecto, nos muestra un mundo compuesto, como lo dijo Benjamin, “ciento por ciento” de imágenes, superficies tomadas de los objetos como evidencia de su realidad material (Benjamin, 1999: 217). Estas imágenes no son internas ni psíquicas; son no-mentales, y colectivamente visibles en el espacio social. Los objetos en las imágenes son lo suficientemente reales, pero no representan la realidad. El espacio visible es legible, pero increíble. Es igual de cierto para el tiempo. La secuencia del tiempo salta hacia atrás y hacia adelante (“Había una vez”; “ocho años después”; “dieciséis años antes”; “en la primavera”)⁴.

El punto es que el espectador pronto deja de intentar de ver el corto como una representación de personajes, de acciones o de lugares. Objetos fetiche: una corbata, una mano cercenada, una caja con llave, un burro muerto sobre un piano de cola, hormigas andando sobre la palma de una mano; estas imágenes nos parecen llenas de sentido, pero al mismo tiempo no parecen haber sido motivadas por ninguna intención subjetiva. Su sentido, su intencionalidad, es objetiva, y no subjetiva. Los objetos filmados, si bien del todo perceptibles de una manera común y corriente, nos parecen extraños con respecto a la vida diaria. Ellos son residuos diarios de los sueños, pero sin la memoria de quien sueña, quien sería capaz de descifrarlos.

Benjamin comparó el pensamiento surrealista con el realismo filosófico de la iluminación medieval, como “iluminación profana”. No como representaciones de alguna otra cosa sino como ellas mismas, estas imágenes entran a la mente y dejan allí un trazo. ¿Pero cómo pueden estas imágenes proporcionar una orientación *política*? La respuesta a esta pregunta, central para los estudios visuales, implica una *reorientación* de la estética.

4. ESTÉTICA I, II, III...

Suelo enseñar un seminario de posgrado sobre estética, no en el Departamento de Historia del Arte, sino en Ciencias Políticas. El curso se concentra en la intersección entre estética y política en la teoría crítica de Occidente. Me ha sido

4 Para ver imágenes del cortometraje, vayan por favor a la parte de abajo de <http://www.kyushu-n.ac.jp/~allan/Documents/societyincinema-03.htm> hasta que encuentren *Un chien andalou*.

muy útil separar conceptualmente tres líneas en la estética moderna (la palabra literalmente quiere decir “ciencia de lo sensible”) porque cada una de ellas tiene diferentes orígenes, diferentes premisas y diferentes trayectorias históricas. Las llamo, llanamente, Estética I, Estética II y Estética III (podría haber más).

Todas ellas surgen de la modernidad occidental, en la cual la experiencia empírica es el fundamento del conocimiento, y en la cual la estética, por lo tanto, adquiere una creciente importancia, pues en lugar de apelar a revelaciones religiosas, se apela a la experiencia sensorial para que brinde el sentido de la vida; es la fuente del valor y de la verdad existencial. La estética moderna ha tomado, sin embargo, distintas formas, o para decirlo mejor, ha asumido diferentes *orientaciones*. Hay que resaltar que éstas no son etapas sucesivamente superadas sino perspectivas relacionadas que se han desarrollado paralelamente entre ellas, aunque a velocidades e intensidades históricas diferentes, y todas existen hoy en día.

La Estética I se concentra fundamentalmente en el arte. Su *Urtext* es la tercera crítica de Kant, la *Crítica del juicio*, la cual se volvió importante en la era romántica tanto para artistas como para teóricos políticos, y ha seguido siendo un texto seminal. El influyente crítico de arte Clement Greenberg privilegió el método autocrítico de Kant y justificó el desarrollo del arte moderno –y su culminación en el expresionismo abstracto– como una resolución producto de la lógica kantiana: el contenido no representacional, o el arte abstracto era en sí mismo una experiencia visual en forma pura. Más aún, conectó este tipo de arte (producido por individuos, apreciado por los conocedores) con la cultura de la democracia, al mismo tiempo que condenó tanto el arte comercial como la propaganda política al juzgarlos como *kitsch*.

La Estética I ha sobrepasado la gran narrativa de Greenberg. Hoy en día incluye las filosofías de arte desde Hegel hasta Derrida. Se ha expandido creativamente para abarcar el arte no occidental y el arte de los nuevos medios, y ha entablado una relación multidisciplinaria con el contexto de la cultura visual de las obras de arte. La Estética I puede ser vista como la estética que abarca las aproximaciones y los métodos más progresivos de aquellos departamentos de Historia del Arte que han asimilado un cierto sentido de los estudios visuales, uno para el cual el arte, sin importar cuán amplia sea su definición, sigue siendo el objeto central de investigación.

La Estética II es la hermana muchas veces sombría de la primera. Sus fundamentos se encuentran en la distinción hegeliana entre verdad o esencia (*Wessen*), accesible sólo por medio de conceptos, y apariencia (*Schein*), disponible esta última a la percepción sensorial. Si bien la verdad aparece, lo hace de una manera ilusoria, y esto es mucho peor para la imagen. Para Hegel el arte es suplantado por la filosofía tanto en el nivel lógico como en el histórico. El legado de Hegel

es el de sospechar de los sentidos porque no pueden asir, como lo hace el concepto, el Todo suprasensible. Por lo tanto, la evidencia del mundo que nos es transmitida por los sentidos necesariamente nos engaña. La reificación es aquí un concepto clave: la verdad de un objeto está oculta detrás de su apariencia. Éste es el lamento de Marx: los bienes son fetiches que el hombre moderno alaba, impidiendo el conocimiento de la verdadera naturaleza de la sociedad de clases.

Pensadores como Georg Simmel, Sigfried Kracauer y Georg Lukács desarrollaron con mayor detalle la intuición de Marx de que el instrumento de percepción, el sensorio humano, cambia con la experiencia de la modernidad. La metrópolis urbana, la fábrica, el interior burgués, la tienda por departamentos: estos ambientes sensoriales moldean la percepción y determinan el grado en que se accede al conocimiento. La estética ya no se equipara con el arte, tal como ocurre en Hegel; se vuelve una cognición corporal, o sensorial, y su forma moderna es criticada por tener un efecto *anaestético* (éste fue el argumento de mi artículo “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered” (Buck-Morss, 1992: 3-41). Estética II permea las tradiciones de la sociología crítica practicada hoy en día por teóricos de la sociedad y geógrafos. La abundante literatura que critica la industria cultural también tiene sitio aquí.

32

La teoría poscolonial se adhiere a la tradición de la Estética II al exponer el imaginario etnográfico de lo ‘primitivo’ como un conjunto de percepciones distorsionadas que tienen sus orígenes en la modernidad de Occidente. “El mundo como una puesta en escena”, como lo llamó Timothy Mitchell, el mundo puesto en exhibición por Occidente como la representación de su propia superioridad. En la crítica poscolonial de Mitchell, la necesidad, de nuevo, es ver más allá de la apariencia de la realidad que ha sido puesta en escena, y enfocarse en los mecanismos de control colonial que subyacen a esa representación. Estética II adopta los estudios visuales desde el camino de la cultura visual: los Estudios Culturales son el eslabón entre la herencia teórica crítica y las preocupaciones empíricas y sociopolíticas.

La Estética III es más optimista con respecto a la imagen, aproximándose a ella como si fuera una llave y no tanto un obstáculo para la comprensión. A la manera de unos poderosos binoculares, la imagen intensifica la experiencia, iluminando las realidades que de otra manera seguirían sin ser percibidas. (El contenido de la figura 1 puede ser depresivo, pero su poder cognitivo es de todas maneras confirmado). Benjamin hizo referencia a una “óptica inconsciente”, descubriendo en el surrealismo “el espacio-imagen desde hace tanto tiempo buscado” para un mundo de “actualidades” y acción. Él no sólo hacía referencia a la fotografía o al cine, sino a la experiencia de la ciudad que se desvela ante el *flâneur*, y que encuentra su expresión tanto en la poesía de Baudelaire como en el constructivismo bolchevique y en el fotomontaje.

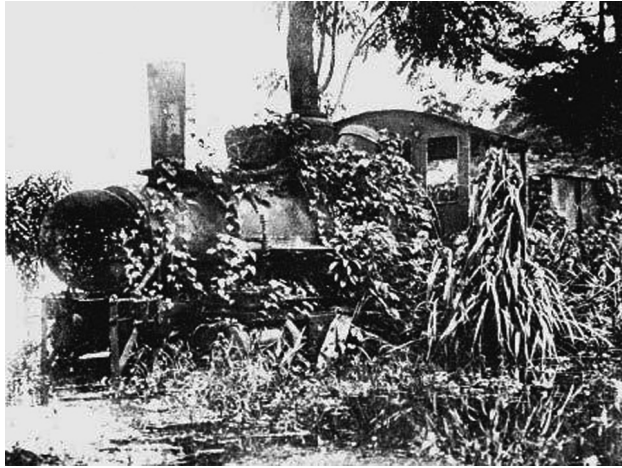


Figura 1. Fotografía anónima reproducida como una ilustración para el artículo de Benjamin Péret "La nature dévore le progrès et le dépasse", *Minotaure*, No. 10, invierno de 1937, p. 20.

Las imágenes dejan a un lado su función auxiliar de ilustrar el contenido del texto, y son libres de actuar de manera directa en la mente. El ensamblaje de imágenes colectivamente accesibles es la antítesis del culto del genio artístico que logra expresar su mundo íntimo de sentido. Con la orientación afirmativa de Estética III, uno corre el riesgo de ser víctima de las ilusiones de la sociedad del espectáculo, pero vale la pena correr el riesgo si la promesa es la iluminación.

La imagen es el *medium* para la estética I; es el *problema* para la estética II. En las discusiones de los estudios visuales, Estética III ha recibido mucha menos atención. ¿Cuáles son las implicaciones de una orientación de la estética que busca en la imagen su *inspiración*?

La Estética III no busca lo que está detrás de la imagen. La verdad de los objetos es precisamente la superficie que presentan para que sea captada en un film. Como Gilles Deleuze escribe, el cine le ayuda a pensar filosóficamente, y Deleuze es un teórico de los estudios visuales que se orienta hacia la imagen en sí misma. Las implicaciones políticas de Estética III son sugeridas por la singularidad de la imagen, por su habilidad de nombrarse a sí misma, por su capacidad para proponer su propia leyenda, su propio título, y no tanto por caber dentro de marcos preexistentes de significado. Las imágenes, si bien son compartidas colectivamente, escapan de la generalización del concepto, por lo que necesitamos llegar a ellas para descifrar su significado. En pocas palabras, necesitamos verlas.

¿Pero cómo puede la imagen tener un efecto político, si no es por medio de una sumisión al texto? ¿Puede acaso la libertad radical descubierta por los surrealistas permitir la politización del mundo de la imagen sin convertirlo

en propaganda? ¿Y cómo debemos entonces relacionar el efecto político de la imagen con su efecto en el plano del conocimiento? ¿Pueden ser disciplinadas las imágenes (como objetos de los estudios visuales) y continuar siendo libres? Más aún, ¿puede esta discusión trasladarse a la afirmación hecha al principio de este ensayo de que los estudios visuales pueden contribuir a la democratización de la cultura en el contexto de la nueva globalización? De nuevo, tomemos la disciplina de la historia del arte como nuestro punto de partida.

5. DISCIPLINA

Otto Pächt describe el método del historiador del arte, para quien “siempre hay un elemento perturbador en la obra de arte aislada”.

En la historia del arte es posible [...] tomar un objeto artístico que ha rodado a lo largo y ancho del mundo, sin nombre y sin dueño, y emitir un certificado de nacimiento relativamente preciso para éste [...] A menudo hay errores y malos juicios, pero esto no compromete seriamente el valor de las técnicas que se emplean [...] En principio, la ecuación se mantiene en pie: ver una cosa correctamente es fecharla y atribuirle correctamente sus propiedades. (Pächt, 1999: 62)

34

Pero la verdad de las imágenes es que, en efecto, flotan de manera aislada, moviéndose adentro y afuera de contextos, libres de su origen y de la historia de su proveniencia. La superficialidad de la imagen, su amovilidad, su accesibilidad: todas estas cualidades vuelven ambigua la cuestión de su proveniencia, si no por completo irrelevante. Uno tropieza con una imagen, uno la encuentra sin que ella se haya perdido. Se podría aseverar que ella está más cómoda “rodando a lo largo y ancho del mundo”, que una imagen es promiscua por naturaleza.

Si por estudios visuales se entiende simplemente una extensión de la historia del arte, su tarea consistiría en aprehender estas imágenes y devolverlas a sus legítimos propietarios. Por otro lado, si los estudios visuales han de estar a la altura de su potencial *político* democrático, éste es el lugar donde los métodos de estas dos maneras de buscar conocimiento deben tomar caminos distintos. Al hacerlo, los estudios visuales no tomarán como guía la disciplina de la historia del arte, sino las prácticas contemporáneas de los numerosos artistas que en el nivel global han convertido la imagen errante en el contenido mismo de su trabajo.

Una disciplina (tal y como sugería Foucault) produce su objeto como un efecto, diciéndole al sujeto qué preguntas le puede hacer al objeto, y cómo debe hacerlas; asimismo, le dice al objeto qué de él es valioso de estudiar (definiendo el objeto de tal manera que lo hace accesible a las preguntas que se le hacen). El aspecto limitante de cada una de estas disciplinas es evidente para cualquier estudiante que se especializa

en una de ellas. El mundo no está dividido en tajadas de pastel creadas por las disciplinas, pues en todos los casos se estudia el mismo mundo; más bien, la manera en que el mundo le devuelve la mirada a quien lo mira cambia a medida que las fronteras disciplinarias se cruzan.

A diferencia de otras disciplinas, una orientación de los estudios visuales en la que la imagen sea el objeto de estudio no es una tajada de pastel, no es un sector delineado del mundo, sino una película extraída de su superficie. La superficie de la imagen es en sí misma la frontera que permite que emerja una cierta idea de estudios visuales. La superficie de la imagen de inmediato envía dos líneas de fuerza, una hacia quien la observa, la otra hacia el mundo (cualquier aspecto de éste). Ambas líneas se alejan de la superficie, de tal manera que pareciera que los bordes de la imagen desaparecen. Los objetos están en la imagen, no enteramente, pero en su intencionalidad, una cara que mira a quien la percibe. Las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes infinitas. Atraviesan el espacio, no lo ocupan como un objeto con extensiones; las líneas-imagen son conexiones rizomáticas, son transversalidades y no tanto totalidades. Estas líneas-imagen producen el mundo-como-imagen, que en nuestra era de globalización es la forma de la cognición colectiva (la forma-imagen reemplaza la forma-mercancía).

6. POSESIÓN Y LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Nada nos hace percibir la promiscuidad de la imagen de una manera tan fuerte, en comparación con el nacimiento legítimo de la obra de arte, que hacer clic en una de ellas y arrastrarla desde el buscador de imágenes de Google hacia el escritorio de nuestro computador: imágenes “sujetas a copyright”, por supuesto, pero no obstante disponibles para hacerlo.

¿Qué posee uno? Dada la mínima cantidad de trabajo requerido para mover el ratón de un computador, nada de valor-trabajo se añade a la imagen en el momento de su obtención. Más aún, sin los metadatos necesarios para interpretar la imagen de acuerdo con la intención del artista (o fotógrafo, o cineasta), el menú de la paleta de formateado del computador nunca lo hará correctamente. Bajo los estándares del objeto de arte, por supuesto, la copia digital se ha empobrecido y degradado irrevocablemente. Pero si esto es importante para la disciplina de la historia del arte, y debería serlo, para otro entendimiento de los estudios visuales no lo es tanto. Benjamin aplaudió a Baudelaire cuando, confrontado con la pérdida del aura del objeto artístico, se sentía satisfecho con dejarla ir. La reproducibilidad de la imagen es infinita (con la tecnología digital es instantánea), y la cantidad cambia la calidad, permitiendo la reapropiación de los componentes con los cuales nuestro mundo-imagen está formado. La imagen se desconecta de la idea de ser una reproducción de un original auténtico, y se transforma en algo más.

Separada de su origen, desechable, arrastrada al cubo de basura en cualquier momento, ¿cuál es su valor? ¿Y a quién le pertenece legítimamente este valor? Una sesión en frente del computador no es un día en la playa. Ver el valor de la imagen en términos de información, algo estándar en las discusiones de procesamiento digital, también puede resultar engañoso, del mismo modo que referirse al menú de un computador no quiere decir que uno obtenga algo delicioso para consumir. El computador es una herramienta.

A diferencia de las máquinas de la Revolución Industrial, sin embargo, esta herramienta puede ser personalizada; los usuarios pueden ser múltiples, pero ellos son discretos; para acceder se requiere una palabra clave. No obstante, bajo las condiciones actuales, incluso si uno es dueño de un PC, no es exactamente lo mismo que ser dueño de los medios de producción. La relación es más parecida al *outsourcing*. Porque si bien el trabajo de los agentes de viajes, cajeros de banco, vendedores y trabajadores a destajo está siendo exportado (de Estados Unidos a India, por ejemplo), el último grado de ahorro en costos de trabajo es cuando los consumidores hacen por sí mismos el trabajo.

La palabra *cibernética* (griego antiguo para el timonel que orienta un barco) fue escogida para referirse a la capacidad de una máquina para imitar el pensamiento humano, aunque el trabajo que se le exige al computador hoy en día es mecánico. Requiere atención y precisión, insiste en la “autocorrección” y, por ende, en una capacidad no humana para liberarse de cometer errores, lo cual es otra manera de decir que sólo permite respuestas estrictamente programadas.

La así llamada información generada en la era de la información, de hecho, consiste en gran medida en instrucciones, con las cuales los usuarios de computador reemplazan a los trabajadores en el área de servicios al hacer tareas que antes eran parte de la producción. Pero si los usuarios intentan utilizar los computadores imaginativamente, innovadoramente, de tal manera que produzcan valor *para ellos mismos*, están a tan sólo un paso de violar los derechos de autor. Estos usuarios son tan peligrosos como los piratas y los *hackers*, delincuentes de la red, todos ellos.

Pero con respecto a estos nuevos medios de producción, el peligro debe ser tolerado por el sistema capitalista global. En efecto, el sistema se beneficia de la expansión de la tecnología del computador por todo el mundo (expansión no es sinónimo de distribución equitativa). Para obtener ganancias, los medios de producción –los computadores– deben ser puestos en las manos de los usuarios. En el proceso, estos últimos aprenden a apropiarse de internet para su uso personal (y político), lo que, a diferencia de la apropiación de lápices y de papel de una oficina, supone tomarlos de fuentes que son inacabables, incluidos música, DVD e imágenes de todo tipo.

Es cierto que hay costos de instalación en curso, pero los archivos digitales, las páginas web, los bancos de datos, son recursos socializados casi que por definición. Los piratas y *hackers*, a diferencia de los saboteadores de vieja usanza, no lanzan una llave de tuerca en los engranajes de la producción, ellos los aceleran, hasta el punto de que ésta escapa de las relaciones de propiedad privada que soportan el sistema de derechos de autor. Esta tendencia parece ser inevitable. Cuanto más agresiva se hace la legislación antipiratería y cuanto más estridente se hace la retórica a favor de esta legislación, de igual modo se hace más evidente que el sistema global de computadores no puede soportar las antiguas nociones burguesas de intercambio de bienes –ni puede ser soportado por ellas– por medio de las cuales el mundo y su riqueza son divididos y controlados por sus propietarios exclusivos.

En contra del modelo de Bill Gates –a quien su software protegido por derechos de autor le proporciona rentas más grandes que las de muchas naciones, y para quien la idea de redistribución está limitada a la filantropía personal–, una ética socialista parece estar desarrollándose desde el uso libre y productivo del poder del computador. El ciberespacio es, por definición, un espacio abierto; el acceso desde mi computador privado es un acceso a un bien público. Es plausible que al compartir los recursos inagotables del computador se pueda llegar a tener una conciencia de que los recursos limitados también son valores colectivos que pertenecen a un fondo público. Si los monopolios globales de la industria cultural tienen, de hecho, mucho que perder cuando se enfrentan a las tendencias socializantes inherentes a la nueva tecnología, ellos deberían entonces ceder a sus sagradas leyes del mercado y cerrar sus negocios. La música se beneficiaría mucho si eso ocurriera.

Pero si la música y las películas son todavía entretenimiento, y por ello regidas hasta cierto punto por una lógica de productos, incluso sin el ingreso infinito de los derechos de autor, el caso de la imagen es distinto. La fuerza de la imagen ocurre cuando se saca de su contexto. Ella no pertenece a la forma de la mercancía y de los bienes, incluso si la encontramos –si nos topamos con ella– de esta forma, tal como ocurre tan poderosamente en la publicidad.

Las imágenes son utilizadas para pensar, por lo que su atribución a alguien o algo se torna irrelevante. Su creación es desde el inicio la promesa de un acceso infinito a ella. Ellas no son un pedazo de tierra. Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Arrastrar una imagen y hacer clic en ella es apropiársela, pero no como el producto de alguien más, sino como un objeto de nuestra propia experiencia sensorial. La tomamos, de la manera en que tomamos una foto de un monumento, o de un amigo, o de un paisaje. La imagen es percepción congelada. Ella provee el almacén para las ideas.

Las imágenes, ya no vistas como copias de un original que es propiedad privada, se mueven hacia el espacio público como su propia realidad, donde su ensamblaje es un acto de producción de sentido. Percibidas e intercambiadas colectivamente, ellas son los ladrillos que construyen la cultura. Coleccionistas de imágenes como Aby Warburg han admitido esto cuando en su obra en curso *Mnemosyne Atlas*, un archivo de memoria social, incluyó imágenes de figuras en movimiento de la Grecia antigua, junto a fotos de periódico de mujeres golfistas, porque los pliegues de sus vestidos eran iguales. Walter Benjamin escribió en 1932 que la biblioteca de Warburg “llevaba el sello del nuevo espíritu de investigación” porque “llenaba las áreas marginales del estudio histórico con un aliento de vida”⁵ (Benjamin, 1972: 374). (El *Atlas* de Gerhard Richter es una colección similar, y proveyó el material de imágenes para sus pinturas).

Estos archivos de imágenes se parecen al antiguo archivo de imágenes que hoy conocemos como diccionario. Los diccionarios, como las bases de datos, tienen derechos de autor, pero sería absurdo afirmar que quienes los editan y compilan son los dueños de las palabras que aparecen allí. Si yo copio las palabras de alguien más, es plagio. Si utilizo las mismas palabras para pensar en otras cosas, no lo es. En efecto, el poder de las palabras en uso, y el poder de lo que valoramos en un escritor o un poeta, es la habilidad de infundir nueva vida a viejas palabras. Lo mismo se sostiene, o debería sostenerse, en el caso de las imágenes. Por supuesto, la relación de propiedad de una palabra es exactamente lo que argumentan las marcas registradas: no puedo escribir Xerox o Apple sin que el software de autocorrección las ponga en mayúsculas e indique así su posesión, y su uso genera capital. Pero el concepto moral que funciona legítimamente aquí es el de responsabilidad, y no el de propiedad. Las marcas registradas no sólo tienen una función de *marketing*; ellas hacen que el productor sea responsable con el público, el cual puede ser engañado con nombres falsos en ciertos productos. A medida que la importancia de la propiedad privada decrece, la importancia de la responsabilidad pública necesitará intensificarse.

Las imágenes, por lo tanto, no son copias de arte y no reemplazan las experiencias que tenemos con el arte. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente. Tanto para su forma original como para lo que se pueda hacer con ellas, este valor requiere, correctamente, que reconozcamos a aquellos artistas o a aquellas personas que hacen estas imágenes: ellos merecen que reconozcamos sus méritos, que les otorguemos el crédito merecido (la palabra significa fe, confianza, aprobación, honor), y no nuestro dinero.

⁵ “das erkmal des neuen Forschergeistes”, “die Randgebiete der Geschichtswissenschaft mit frischen Leben erfüllt”.

¿Quién es dueño de esto (ver la figura 2)? Es acaso Sherrie Levine, autora de *After Walker Evans*, su serie de fotografías que tomó de fotografías tomadas por Walker Evans en los años treinta? ¿O es acaso Walker Evans? ¿No podría ser acaso propiedad de la persona retratada? ¿O es tal vez mía, como en efecto pienso que lo es, y les pido que piensen igual que yo, acerca de la imagen?

Si publico mi foto privada en la red, ¿es esta foto pública? ¿Puedo tener derechos de autor sobre ella, o no tiene ningún valor? ¿Quién lo decide?

En cuanto a la imagen sin título (ver la figura 2), la tomé de la red. Buscaba en vano la fotografía de Sherrie Levine, hasta que caí en la cuenta de que podría estar publicada bajo Walker Evans. Su fotografía, tomada con fondos del Gobierno como parte del proyecto FSA en los años treinta, es “propiedad” de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (y, por lo tanto, es propiedad mía, una ¿ciudadana? americana que paga sus impuestos)⁶. ¿Quién es responsable de esta imagen? ¿A quién le debo dar el crédito, si no es a la página web de donde arrastré esta imagen para ponerla en esta presentación?

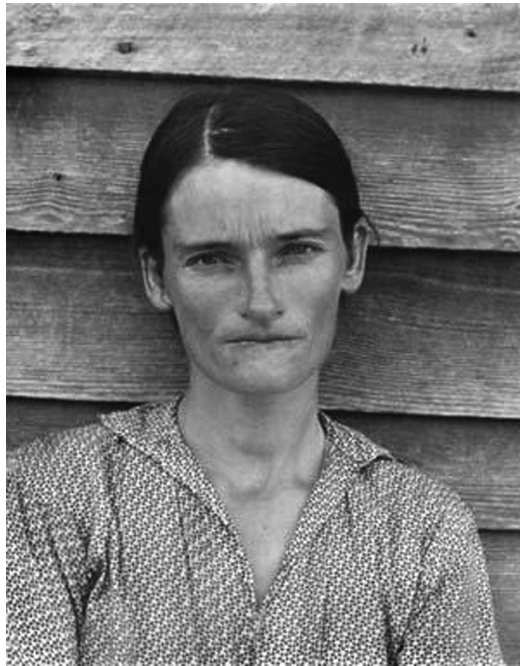


Figura 2.

6 N. del T.: FSA, o *Farm Security Administration*, fue una operación del Gobierno norteamericano dirigida a disminuir la pobreza rural durante la era de la Depresión.

7. LA SUPERFICIE/CARA DE LA IMAGEN⁷

Hemos argumentado que la imagen no representa un objeto. En lugar de ello, los objetos están en la imagen, no por completo sino como un trazo-imagen, un trazo de un momento único en el que estos objetos fueron captados, tomados, aprehendidos. Ellos muestran una de sus superficies, una de sus caras. Hemos dicho que estas caras de las imágenes son espacios que alejan cierta idea de los Estudios Visuales de la disciplina de la Historia del Arte. Estos espacios, a su vez, se convierten en objetos de reflexión crítica. Podemos desarrollar esta idea de las caras de la imagen y describir sus implicaciones.

Incluso cuando accedemos a ellas por medio de un video simultáneo (*streaming video*), las imágenes son percepciones congeladas. Ellas pueden ser manipuladas, pero el resultado siempre termina siendo una nueva imagen, una nueva percepción. Una vez la percepción es fijada, su sentido es puesto en marcha. La manipulación ocurre en la superficie, no en su origen. Sólo si estamos preocupados por la imagen en cuanto representación de un objeto, seremos engañados, o el objeto será difamado.

El hecho de que el momento de percepción en que se capta la imagen sea único en el tiempo contrasta fuertemente con su reproducibilidad infinita. Una imagen es compartida. Al igual que con las palabras, la capacidad de compartirlas es una precondition de su valor.

Las imágenes son el archivo de la memoria colectiva. El siglo XX se distingue de los otros porque ha dejado un trazo fotográfico. Lo que es visto sólo una vez y luego grabado puede ser percibido luego en cualquier momento y por todos. La historia se convierte en la singularidad compartida del evento.

La queja de que las imágenes son sacadas de su contexto (de su contexto cultural, intención artística o cualquier otro tipo de contexto previo) no es válida. Luchar por unir las de nuevo a sus fuentes no sólo es imposible (pues esto, en efecto, produce un nuevo significado); es además no entender lo que es verdaderamente poderoso de ellas, su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo.

La imagen establece una relación específica entre lo singular y lo universal. Una imagen puede ser tomada de cualquier objeto: un paisaje, un rostro humano, una obra artística, un drenaje, una molécula, una planta que crece, un fantasma, un objeto volador no identificado. En una imagen, una cara particular de un lugar, de una persona o de una cosa es fijada como una superficie, dejada en libertad, y puesta en marcha para que recorra el mundo, mientras que la persona, el lugar o la cosa no se puede mover de esta manera múltiple y veloz.

7 N. del T.: no es posible traducir el juego de palabras del título. La palabra *sur-face* hace referencia a "superficie" (*surface*) y a una "sobre-cara", una superficie de un rostro. Se reemplazará la palabra con la traducción que más se ajuste al caso en particular.

Las imágenes son enviadas como tarjetas postales, transmitidas por satélite, fotocopiadas, digitalizadas, descargadas y arrastradas de internet. Ellas encuentran a sus espectadores. Podemos ver a personas alrededor del globo que observan las mismas imágenes (una foto en las noticias, una película, la documentación de una catástrofe). Las consecuencias políticas no son progresistas de una manera automática.

El sentido no puede ser adherido a la imagen. Esto dependerá de su despliegue y utilización, no de su origen. La hermenéutica cambia su orientación al alejarse de la intención histórica, cultural o autoral/artística, para acercarse al evento-imagen, a la percepción en constante movimiento. Para lograr comprender se requiere una empatía que imita la mirada de la imagen. Un nuevo tipo de comunidad global se hace posible, y también un nuevo tipo de odio. Las personas están en contacto como espectadores colectivos, aunque no se conozcan los unos a los otros, aunque no puedan hablar entre ellos, aunque no comprendan cada uno de sus contextos. La mimesis puede provenir tanto de un deseo de ridiculizar como de la más genuina admiración, puede preservar el estereotipo y no producir la identificación empática.

8. CONCLUSIONES

Aquí expongo tres variantes de la conclusión de este ensayo (podría haber más).

1. EL PROBLEMA DE LA BURBUJA (ESTÉTICA II SE ENCUENTRA CON ESTÉTICA III): En el mundo-imagen global, quienes están en el poder producen el código narrativo. El ajuste bastante exacto entre imagen y código adentro de la burbuja narrativa engendra el autismo colectivo de las noticias en la televisión. Los sentidos no se negocian; los sentidos son impuestos. Conocemos el significado de un evento antes de verlo. Sólo podemos mirar de esta manera, miramos ciegamente.

Al escapar de esta burbuja no lo hacemos hacia la “realidad”, sino a otra esfera de imágenes. La promiscuidad de la imagen permite estas filtraciones. Las imágenes fluyen desde la burbuja hacia un campo estético que no está contenido dentro de la narración oficial del poder. La imagen que se rehúsa a mantenerse dentro del contexto de esta narración perturba y trastorna. No hay ejemplo más llamativo que el evento-imagen de la prisión de Abu Ghraib. Con cámaras fotográficas y de video se produjeron 1.800 imágenes, capaces todas de circulación global e instantánea a través de internet. Las imágenes de soldados norteamericanos, hombres y mujeres, humillando y abusando prisioneros iraquíes fueron descritas por miembros de la administración Bush como “radiactivas”, y, en efecto, su filtración no sólo perturbó la narrativa oficial: causó una debacle al

hacer explotar el mito de la guerra preventiva como una lucha moral del bien contra el mal. Luego de todos los intentos de censura y de control, después de todo el periodismo incrustado en el Gobierno que caracterizó la misma guerra, este evento-imagen, producido sin querer por unos cuantos individuos que actuaban bajo órdenes, hizo explotar por completo la fantasía, simplemente la hizo volar en pedazos. Su efecto no fue menos directo contra la guerra norteamericana que un ataque guerrillero contra un oleoducto o contra un convoy militar. Al destruir la credibilidad del régimen de Bush y al minar su legitimidad, se podría argüir que fue más destructivo.

El terror de Estado está presente de manera visceral en estas fotografías. En cuanto son *films*, superficies tomadas de los cuerpos de los torturadores y de los torturados, el terror continúa existiendo en estas imágenes. Ellas no representan el terror; ellas son terroríficas. (Lo que en algunas circunstancias permite el carácter juguetón, aquí multiplica el terror). A medida que circulan, estas imágenes hacen daño. Ellas deben hacerse públicas para exponer el peligroso despotismo del gobierno de Bush. Pero su publicación, de hecho, cumple con la amenaza de los torturadores: no sólo familia y amigos, sino todo el mundo ve a estos hermosos jóvenes humillados, sus cuerpos difamados. Al verlos, completamos la tortura y cumplimos con el terror contra ellos.

42

2. ARTE EN LA SUPERFICIE (ESTÉTICA III SE TOPA CON ESTÉTICA I):

El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, lúgubre, superficial, esta superficie hecha de imagen es todo lo que tenemos como experiencia compartida. De otro modo, no compartimos un mundo. La tarea no es ubicarse detrás de la superficie de la imagen sino estirla, enriquecerla, darle una definición, darle tiempo. Una nueva cultura se abre sobre esta línea. Tenemos que construir esta cultura. Podemos seguir la pauta de los practicantes creativos que ya se han desplegado sobre la superficie-imagen del arte, del cine y de los nuevos medios: los grandes laboratorios experimentales de la imagen. Su trabajo nos devuelve la percepción sensorial de un mundo que ha sido cubierto por las narrativas oficiales y que ha sido anestesiado dentro de la burbuja. Ellos van al frente del movimiento de los estudios visuales como una estética, como una ciencia crítica de lo sensible, que no rechaza el mundo-imagen sino que lo habita y trabaja en pro de su reorientación.

Un ejemplo contundente de esta transformación de la superficie-imagen es el trabajo de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, artistas libaneses que en *Wonder Beirut* cuentan la ficticia “historia del fotógrafo pirómano” que hace tarjetas postales para el Ministerio de Turismo hasta que en la Guerra Civil de 1976 en Líbano su estudio es destruido. Él logra rescatar los negativos. Comienza a dañarlos, quemándolos y “haciéndoles corresponder con su reali-

dad vuelta pedazos”. El trabajo de los artistas muestra, como evidencia de este relato ficticio, una serie de imágenes que transforman los clichés de las tarjetas postales (¡Estética III!) en una documentación fluctuante de la experiencia psicológica de la guerra urbana. Una de sus imágenes es la portada de mi libro *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory*.

Tomemos como ejemplo el video y el *performance* de Elias Khoury y Rabih Mroué, *Three Posters* (2000), creado luego de que un videocasete cayera en sus manos, una grabación hecha por un militante de la resistencia libanesa, en agosto de 1985, horas antes de ejecutar un ataque suicida contra el Ejército de ocupación israelí. Lo que llama la atención de los artistas es el hecho de que este video es una serie de tomas hechas tres veces ante la cámara: “Soy el camarada mártir Jamal Satti [...]”. Al anunciar el hecho de que él mismo ya está muerto, “sus palabras lo traicionan, dudando y titubeando entre sus labios. Su mirada no es capaz de enfocarse, vacila y se pierde”. Los artistas intercalan las tres tomas con actores haciendo el papel de Satti, el político comunista que actúa detrás de él, y el actor como sí mismo. El evento se transforma en un labo-

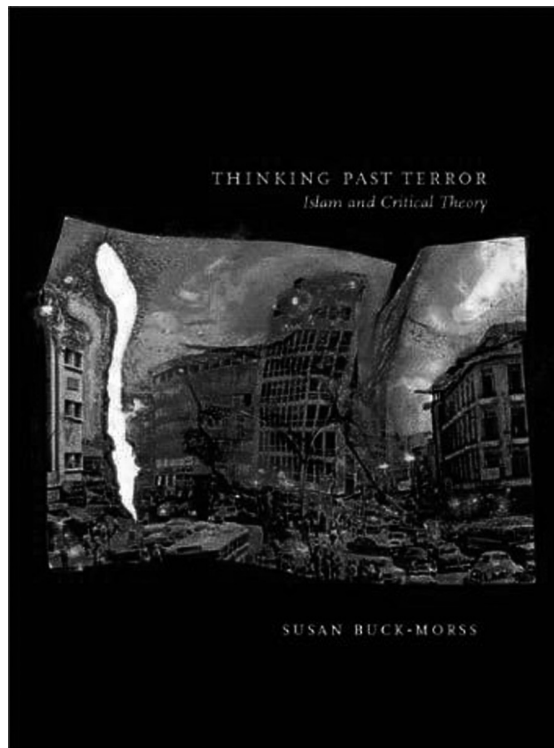


Figura 3. Portada de *Thinking Past Terror: Islam and Critical Theory* (Londres, Verso, 2003), con detalle de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, *Wonder Beirut, Novel of a Pyromaniac Photographer*, 1998-2002.

ratorio para el análisis de la imagen de video, un análisis exploratorio que pone a prueba, que disminuye la velocidad de la política del espectáculo, que lentifica el tiempo entre la vida y la muerte, y que permite que al exacerbar el juego de repeticiones se revele “un deseo de aplazamiento de la muerte, en estas tierras deprimentes donde el deseo de vivir es considerado como una traición desvergonzada del Estado, de la Nación-Estado, de la Madre Patria (Mroué, 2002: 117).

3. ¿UNA ESFERA PÚBLICA GLOBAL? (ESTÉTICA I, II Y III COMO UN LUGAR DE LA POLÍTICA):

El 15 de febrero de 2003 tuvo lugar una demostración global organizada a través de internet para protestar en contra de la inminente invasión preventiva de Iraq por parte de Estados Unidos. Cientos de ciudades hicieron parte de este *performance* colectivo, produciendo una ola de solidaridad planetaria que se movió en el sentido del Sol, de oriente a occidente. La evidencia de este evento-imagen fue recogida en el sitio web www.punchdown.org/rvb/F15. El sitio creó un archivo de más de doscientas imágenes que muestran el deseo mundial de paz. Pueden ser descargadas por cualquier persona, en cualquier lugar, y son gratuitas.



Figura 4. Elias Khoury y Rabih Mroué, *Three Posters*, 2000 (video still).



Figura 5. Demostración contra la guerra en Halifax, Canadá, 15 de febrero de 2003.

Como conclusión *final*, esta pregunta: los académicos han argumentado que la arquitectura de las catedrales, de los templos, de las mezquitas, crea un sentido de comunidad para los creyentes a través de las prácticas rituales de la vida diaria. Benedict Anderson afirmó que las masas de lectores de periódicos y de novelas crean una comunidad imaginada de la nación. *¿Qué tipo de comunidad podemos esperar de esta diseminación global de imágenes, y cómo puede nuestro trabajo ayudar a crearla? **

REFERENCIAS

Benjamin, Walter

1972. *Gesammelte Schriften III*. Fráncfort, Suhrkamp.

1999. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", en Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.) *Selected Writings II*. Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, pp. 207-221.

2002. "The Work of Art in the Age of its Reproducibility", en Michael W. Jennings, Howard Eiland (eds), *Selected Writings III*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 101-133.

Buck-Morss, Susan

1997. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", en Rosalind Krauss (ed.) *October: The Second Decade 1986-1996*, 62. Cambridge, MIT press, pp. 3-41.

Danto, Arthur

1984. "The End of Art", en Berel Land (ed), *The Death of Art*. Nueva York, Haven Publications, pp. 5-35.

Kristeva, Julia,

2003. "The Future of a Defeat: Julia Kristeva Interviewed By Arnauld Spire", *Parallax* 9: 2, pp. 21-26.

Mroué, Rabih

2002. "The Fabrication of Truth", en Catherine David (ed.), *Tamáss 1: Contemporary Arab Representations Beirut/Lebanon*. Rotterdam, Foundation Antoni Tapies.

Pächt, Otto

1999. *The Practice of Art History: Reflection on Method*. Londres, H. Miller.