

# anuario

Volumen 2 - Depto. de Ciencias de la Comunicación  
Comunicación Social UNR

## LA CENTRALIDAD DEL OJO EN LA CULTURA OCCIDENTAL. UNA INTRODUCCION

Chris Jenks\*

Traducción a cargo de Silvana Comba [scomba@fcpolit.unr.edu.ar](mailto:scomba@fcpolit.unr.edu.ar)

\***Chris Jenks** es Director del Departamento de Sociología del Goldsmiths' College, Universidad de Londres. Sus libros más recientes son *The Sociology of Childhood* (Gregg, 1992), *Cultural Reproduction* (Routledge, 1993) y *Culture* (Routledge, 1993). Reproducimos aquí un fragmento de la Introducción a *VISUAL CULTURE*, Editado por Chris Jenks, Routledge, New York, 1995.

El acto de ver viene antes que las palabras. El niño mira y reconoce antes de poder hablar. Pero también hay otro sentido en el cual el acto de ver viene antes que las palabras. Es el ver lo que establece nuestro lugar en el mundo que nos rodea; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden deshacer el hecho de que estamos rodeados por él. La relación entre lo que vemos y lo que conocemos nunca está resuelta (1).

Cualquier intento de establecer una teoría social de la visualidad parece amenazado por una paradoja. En la sociedad occidental, a través de los tiempos, hemos venido a considerar a la vista como el sentido que nos proporciona nuestro acceso inmediato al mundo externo. Pero más allá de esto, y quizás debido a esta creencia, la habilidad visual se ha confundido con la cognición, y en una serie de modos muy complejos.

Por un lado, la visión ha sido considerada entre los sentidos y se la ha tratado como totalmente autónoma, libre e incluso pura. A pesar de esto, por otro lado, los símbolos visuales son experimentados como mundanos y necesariamente contextuales, y su interpretación se considera totalmente contingente. De acuerdo con el trabajo de Mitchell sobre la imaginería, la idea de la visión y la idea como visión tienen su historia (2). "Idea" deriva del verbo griego que significa "ver". Esta etimología lexical nos recuerda que el modo en que pensamos (acerca del modo en que pensamos) en la cultura occidental está guiado por un paradigma visual. Mirar, ver y conocer se han entrelazado de manera peligrosa. Por consiguiente, el modo en que hemos venido a entender el concepto de "idea", está profundamente relacionado con cuestiones de "apariencia", de imagen. Como afirmaba el primer Wittgenstein: "Una figura /símbolo\cuadro (picture) es un hecho/dato", y "un símbolo/cuadro (picture) lógico de datos/hechos representa/es un pensamiento" (3).

Podemos sugerir que el contenido y la forma de las cosas deben ser abordados en términos de cómo "se ven". El "fonologocentrismo" manifiesto de este libro acerca de "visualizar" la cultura, confirma este punto -comenzamos desde las formas visuales y hablamos y

teorizamos y logramos la comprensión de estas formas a través de construcciones mentales. Merleau-Ponty se refirió a este punto en términos de la cuestión de la percepción:

"La cosa percibida no es una unidad ideal en posesión de un intelecto... es mas bien una totalidad abierta a un horizonte de un número infinito de puntos de vista que se combinan de acuerdo con un estilo dado, el cual define al objeto en cuestión. La percepción es así paradójica. La cosa percibida es en sí misma paradójica; existe solo en la medida en que alguien pueda percibirla". (4)

Jay ha puesto énfasis en que el proyecto de la modernidad se llevó a cabo de manera efectiva mediante el privilegio de la "vista" y en que la cultura moderna, a su vez, ha elevado lo visual al doble status de ser, tanto el medio principal de comunicación como el único ingreso a nuestro tesoro simbólico acumulado. (5)

El mundo moderno es, en gran parte, un fenómeno "visto". No obstante, la sociología en sí misma, y en muchos sentidos el discurso emergente de la modernidad, no ha prestado atención a las convenciones oculares culturales.

Y, por consiguiente, se ha vuelto, en cierto modo, incapaz de expresarse con relación a la dimensión visual de las relaciones sociales. (6)

## II

### El ojo de la mente

Los problemas de teorizar la visión como una práctica social comienzan, quizás, cuando investigamos los orígenes de nuestros modos de entender las cosas dentro de la moderna cultura occidental. Rorty, al comienzo de su tesis "espejo de la naturaleza", proporciona una descripción del proyecto de la filosofía moderna y un racconto de su peculiar procedencia - ambos, expresa el autor, sin duda contribuyeron a nuestro actual estado de confusión en relación a "lo visto"- y estableció un lugar común en cuanto a que las representaciones mentales son esencialmente reflejos de una realidad externa (7). La filosofía considera principalmente que sus problemas son universales y cree que sus métodos tienen que ver con confirmar o contradecir cualquier afirmación sobre el conocimiento. En este sentido, la filosofía respalda a todas las culturas en cuanto que la cultura puede ser entendida como la reafirmación eterna y colectiva del proceso de "conocer" la naturaleza por parte de la humanidad. En esto se distingue de la incapacidad innata del reino animal para existir como otra cosa que no sea una continuidad de la naturaleza. La cultura, como una forma de mediación, permite un distanciamiento de la naturaleza y un control sobre los acontecimientos naturales, lo cual se ve facilitado por la representación simbólica. Tales procesos no descansan en una disposición "natural" del ser humano sino, mas bien, en una teoría de la naturaleza humana.

El punto de vista de Ivins, sobre la racionalización de la vista, también gira en torno a esta idea:

"En los comienzos de la historia de la humanidad los hombres

descubrieron, en su habilidad para pintar, un método para simbolizar su conocimiento visual que difiere en aspectos importantes de cualquier otro método simbólico conocido. Los símbolos pictóricos, a diferencia de símbolos puramente convencionales, pueden ser utilizados para realizar afirmaciones precisas y exactas aún cuando trasciendan la definición" (8).

Según Rorty, nuestros puntos de vista epistemológicos contemporáneos fueron moldeados por una combinación de ideas cartesianas con relación a la "sustancia mental", y las ideas de Locke acerca de los "procesos mentales". El cogito de Descartes centraba al conocimiento en una mente subjetiva, independiente y localizada -una disposición y capacidad finitos- que esperaba ser unificada con la concepción de "mentalismo" activo de Locke, o lo que podríamos describir como las prácticas por las cuales llegamos a conocer. Esta combinación poderosa, esto es, esta "mente" ahora "activa", fue finalmente situada por la filosofía kantiana dentro de un cosmos total y unificado que era a la vez organizado y factible de conocer en términos de razón pura.

Las cuestiones metafísicas con relación a las características reales de la naturaleza "exterior" y la mente "interior" fueron, aparentemente, dejadas en suspenso -o simplemente dadas por sentado- y el proyecto de la filosofía se dedicó a la adivinación "rigurosa" y "científica" del transporte preciso y más apropiado del "exterior" al "interior" (9). Los sentidos han sido el camino convencional para este transporte, principalmente la "vista". Tales teorías del conocimiento, más empíricas que intuitivas, han marcado la época de la modernidad: un período que podríamos describir como la "apertura de la visión".

Este escenario histórico estableció una dicotomía absurda en la relación entre el "sí mismo" y "lo otro", dos momentos que ahora podrían ser reconstruidos en forma más apropiada como "el receptáculo" y "el espectáculo" (10), o quizás "la visión" y "lo finalmente visual". Este escenario también favoreció la emergencia del empirismo sin-"mente" y el positivismo no "valorativo" como las estrategias metodológicas que iban tanto a dominar como a retardar, sin querer, el desarrollo de la teoría social moderna.

La comprensión contemporánea de esta dicotomía inquisitorial entre el "sí mismo" y "lo otro" en el trabajo sociológico luego adquirió la forma metodológica higiénica de la "observación". La "observación" se ha convertido en la metáfora fundamental dentro de la investigación social y cultural. Y un extenso vocabulario de la "visualidad", aplicado de una manera completamente irreflexiva, se ha vuelto instrumental en nuestras maniobras para ganar acceso a y comprender las prácticas concertadas de las comunidades humanas (11). Como lo expresaba Lowe: "El campo perceptivo constituido de esta manera... fue fundamentalmente no reflexivo, visual y cuantitativo" (12). La implementación del concepto de "observación" en la investigación socio-cultural, y su obvia aceptación general, no es, de ninguna manera, accidental o arbitraria. Tal costumbre y su institucionalización son formas refinadas del "ocularcentrismo" convencional en el terreno más amplio de la cultura (13).  
Diariamente, en nuestras conversaciones, experimentamos y

perpetuamos la confusión de "lo visto" con "lo conocido" a través del lugar común lingüístico, "viste?" ("do you see?") o, "ves lo que quiero decir" ("see what I mean") a oraciones que parecen requerir confirmación, o cuando solicitamos una opinión y preguntamos por los "puntos de vista" de las personas. (Para el pedagogo estas frases interrogativas habituales pueden asumir la forma y la regularidad de la puntuación: un hábito interrumpido en forma profunda y radical en mi propia experiencia, después de haber enseñado a la gente con un severo perjuicio visual). El punto es que rutinariamente el voir en el savoir habla a través de nuestro conocimiento cotidiano y a través de nuestras reglas tácitas de acuerdo.

El teórico social, desde comienzos de este siglo, parece haber estado preso de una postura de "observación". Y ésta es una posición que está reñida con los saltos conceptuales logrados dentro de otras disciplinas científicas, durante el mismo período. Mientras que los físicos contemporáneos, por ejemplo, evocan metáforas para designar sus fenómenos inasequibles y las supuestas relaciones que se dan entre ellos (como "amuletos"), el teórico social ha adherido por demasiado tiempo a un punto de vista clásico de la ciencia predicado sobre tres principios anacrónicos: 1- una visión mecanicista del universo como una totalidad completamente interrelacionada; 2- una aceptación de principios en cuanto a que un orden intrínseco reside dentro de los fenómenos como formas externas; 3- la contingencia necesaria de que la comprensión se da a través de la "independencia" de la visión de un observador.

La idea de observación en la tradición de la teoría social implica una pasividad estudiada y una falta de compromiso. Podemos detectar a un teórico que está capacitado para observar, contemplar y espiar, pero también existe la sospecha de la mirada fría y autocomplaciente del voyeur. Esta versión del observador demanda la necesidad de estar algo apartado, una intención de ver desde una distancia o, quizás la más válida de todas, el privilegio de mirar desde una plataforma elevada. A Goffman, incluso, le gustaba la postura aquella de "la mosca en la pared". Esto, en términos de perspectiva, es lo que Nicod describió como: "nuestra presunta distancia visual que por sí sola es lo suficientemente correcta para la ciencia" (14).

Tal noción de "observación" parece estar resuelta a reducir la experiencia social al comportamiento de la percepción pura: esto, paradójicamente, también reduce la práctica de la "visión" al comportamiento de la percepción pura. Una unidimensionalidad extrañamente autoimpuesta, y un abandono reduccionista a la disposición natural.

Este supuesto reduccionismo genera lo que Mitchell denominó "el ojo inocente", del cual expresó:

"Cuando esta metáfora se torna literal, cuando intentamos postular una experiencia fundacional de la visión "pura", un proceso meramente mecánico no contaminado por la imaginación, la intención o el deseo, siempre descubrimos una de las pocas máximas en la que Gombrich y N. Goodman coinciden: "el ojo

inocente es ciego". La capacidad para obtener una visión puramente física, que se supone inaccesible para el ciego, se convierte ella misma en una clase de ceguera". (15)

No obstante, como lo señalara Bryson con relación a la historia del arte, sería decisivo que la visión fuera relacionada con la interpretación antes que con la mera percepción (16). Y como lo afirmó sucintamente Bourdieu: "Cualquier percepción del arte incluye un desciframiento consciente o inconsciente" (17).

La "observación", término flexible en cuanto a su significación, irónicamente se ha convertido en un concepto instructivo. Como metáfora del método o las técnicas dentro de las ciencias sociales o los estudios culturales, la "observación" arrastra un bagaje excesivo de supuestos ontológicos y epistemológicos, aunque inexplicados, que nos pueden conducir a los orígenes de "nuestros modos de ver" a lo largo de la Modernidad. Hay tres ítems primordiales: 1- los supuestos en cuanto al carácter "visible" y finito de los fenómenos sociales, 2- los supuestos de una "visión transparente", es decir, la disposición política y moral del teórico, y 3- presupuestos en cuanto al modo de relación "visual" entre el teórico y sus fenómenos. En gran parte, estos conjuntos de supuestos han estado subsumidos en la postura analítica que se ha vuelto generalizada y estereotipada bajo el término "positivismo". Otros autores ya han realizado intentos minuciosos y valiosos para formalizar las principales características del positivismo en sus dos sentidos: un término técnico-filosófico y también una disposición cultural. Por consiguiente, aquí sólo me referiré a algunos de sus argumentos. (18)

### III

#### La doctrina de la inmaculada percepción

El positivismo adquirió relevancia, para la teoría social, a través de los trabajos de Auguste Comte que ejercieron una enorme influencia. Fue él quien concibió a la sociología, su "reina de las ciencias", como la culminación de los esfuerzos de la filosofía positiva. El positivismo sociológico fue, para Comte, la cumbre de una trayectoria intelectual racional-reformista desarrollada como respuesta a la inestabilidad moral y social precipitada por la Revolución Francesa. A la sociología se le adjudicó el rol de completar una supuesta evolución jerárquica de todas las disciplinas científicas: debía reemplazar todas las demás formas de pensamiento. Las etapas evolutivas de las formas de conocimiento "metafísico" y "teológico", dentro de la "ley de los tres estadios", tenían que ser especialmente superadas (y podríamos advertir que las "cuestiones metafísicas" han permanecido como el anatema de los positivistas, tal como el del Círculo de Viena, desde entonces). Comte preveía que el pensamiento científico adecuado (moderno) inicialmente debía perderse en un conocimiento de gran generalidad, con relación a los fenómenos más que al propio compromiso humano, como la divinidad. Después de haber superado este comienzo, el conocimiento se metamorfosearía en forma continua y progresiva hacia un estadio de gran especificidad, en relación a los fenómenos más próximos a la experiencia humana inmediata, es decir, las cosas que nos rodean y que están gobernadas por leyes.

Tal evolución epistemológica anticipa el avance y la llegada del "observador". Como la atención de la humanidad está dirigida cada vez más hacia sí misma y su entorno inmediato de modo bastante simple, más y más objetos entran dentro de la "visión". De la distancia opaca requerida por los dioses, pasando por los horizontes vagos e incalculables de la metafísica, hasta la necesidad y la familiaridad de las cosas en sí mismas, el mundo se acercó inexorablemente, se concentró y asumió las formas vívidas de fenómenos empíricos. Este pasaje, no obstante, no tiene en cuenta el pronunciamiento de Hegel en cuanto a que en lo familiar encontramos lo más extraño y lo menos conocido. Sin embargo, con la guía de Comte y en compañía de su obstinado "observador", hemos descendido del cielo a la tierra y nos encontramos con la revelación positivista: "Se puede creer en lo que puede ser visto!". Oportunamente, aunque no al mismo tiempo, éste cierre histórico de la realidad y la agudización cultural de los sentidos fue intensificado y asistido por los desarrollos paralelos en la tecnología de la lente, el telescopio y el microscopio; y ambos procesos se popularizaron en forma simultánea a través de la imprenta (19). Una visión literal y perceptual particular de la realidad estaba tomando forma. Esta "visión" es lo que Bryson denominó "Actitud Natural":

"Quizás los argumentos más poderosos que se oponen a la Actitud Natural provengan de la sociología del conocimiento. La doctrina del progreso técnico hacia una Copia Esencial, propone que en el extremo de la utopía la imagen trascenderá los límites impuestos por la historia y reproducirá en una forma perfecta la realidad del mundo natural: la historia es la condición de la cual la imagen pretende escapar. En oposición a esta utopía, la sociología del conocimiento postula que tal escape es imposible, dado que la realidad experimentada por los seres humanos es siempre producida históricamente. No hay una Realidad dada naturalmente, ni una realidad trascendente".(20)

Se puede comprender mejor al Positivismo en su variedad de formas como una actitud hacia el conocimiento. No investiga los fundamentos psicológicos, históricos o políticos del conocimiento -todas estas preocupaciones serias se asumen en términos de "percepción pura" que, como sabemos, es el canon fundamental del "empirismo". El código positivista legisla para las representaciones de la "visión", proporciona criterios evaluativos para juzgar la validez de las representaciones de la realidad y nuestras afirmaciones sobre el mundo. Por consiguiente, las instrucciones positivistas para "ver bien" son, en esencia, directivas para una "vista parcial" la cual nunca se reconocería como la "visión debilitada" que realmente es, porque el positivismo, después de todo, está legitimado por la ideología de la "percepción pura". Percibimos otra paradoja aquí?. Dentro de lo que ahora estoy describiendo como una ideología del "ver" la cognición toma forma a través de la primacía de la experiencia (y deberíamos tener en cuenta que aunque fue Marx el primero que implicó a la visión con el concepto de ideología a través de su invocación de imágenes "distorsionadas", "refractadas" e "invertidas" provenientes de la "cámara oscura" original, ya una época previa había sido regida por el pecado cristiano de "idolatría", y antes que eso Platón advirtió

sobre las imágenes equivocadas dentro de la caverna). De modo que ahora nos encontramos con un mandato: "solo se puede creer en lo que se puede 'ver'". Tal formalismo no permite distinguir entre "forma fenomenal" y "forma esencial". Cualquier intento de recuperar la forma esencial es superficial o desvía la atención. Debemos mirar-a-las-cosas-como-son en cada uno de los casos (21). El "valor de las apariencias" ahora se convierte en el valor cultural fundamental. Una fe pre-moderna en la divinidad ha sido reemplazada por la fe de la modernidad en la precisión de la óptica humana reforzada por un compromiso serio con la superficie.

Este nuevo realismo se aparta un paso más de la textura de las relaciones sociales reales cuando, en su disfraz clínico y técnico de metodología científica, abandona intencionalmente todos los juicios de valor (menos el valor de las apariencias). Ahora tenemos una visión que se considera a sí misma como pura y que también hace ostentación tanto de su a-moralidad como de su anti-estética.

El atractivo irresistible de una relación tan rígida e intransigente entre la visión y el campo visual debe provenir seguramente de sus esfuerzos para proteger la variedad de intereses inherentes a cualquier orden social de signos e imágenes. Esta precisión visual es la dominante y está de acuerdo con nuestros modernos conocimientos culturales occidentales sostenidos, en gran parte, por medio de la práctica científica. Tal "visión natural" de la realidad seguramente debe descansar en, y, a la vez, proyectar un "punto de vista universal" consensuado. El programa establecido dentro de la cultura moderna para la supuesta unificación del acto de ver elude la acción disruptiva del conflicto y la necesidad de discutir las diferencias. Las "visiones" o "perspectivas" alternativas pueden ser interpretadas como inteligibles bajo la forma de desviación o, más bien, "distorsión". La base moral del "punto de vista" consensuado, dentro de esta sala de espejos que se autoconfirma de manera sistemática, nunca es cuestionada y, por consiguiente, nuestra vista y el objeto de nuestra vista no se ven perturbados por la disonancia de la elección o la interpretación. Este ha sido un tema de larga data para el arte e incluso la psicología, pero ha llegado tarde a la teoría social y no ha tenido consecuencias en la vida cotidiana.

Este sostenido encierro visual de la era moderna ha sido posible a través de la confabulación de la ciencia, o mejor dicho, de la ideología del cientificismo en nuestra perspectiva cultural. El cientificismo no es la práctica profesional de los científicos genuinos sino la actitud ingenua y popular que atribuye la concesión de la verdad a la infraestructura del tecnicismo en torno al cual se desarrolló la economía. Se le asigna a la ciencia, o mejor dicho, al cientificismo, el deber de "imaginar" la realidad, como parte del ejercicio de su rol en la creación de la "verdad" a lo largo de la modernidad. Este punto de vista encuentra apoyo en el trabajo de Jay:

"El supuesto... de que el perspectivismo cartesiano es el modelo visual dominante de la modernidad está ligado, a menudo, al argumento posterior de que esto se debe a que logró expresar de la mejor manera la experiencia "natural" de la ciencia valorizada por el punto de vista científico universal".(22)

Y también en el de Ivins:

"Hoy existen pocas ciencias o tecnologías que no estén validadas, de una manera u otra, por este poder de simbolización pictórica inalterable".(23)

IV

Visión parcial

La teoría social y cultural, como todas las formas de conocimiento, o "modos de ver", genera un punto de vista parcial del mundo. Aunque se esfuercen por construir sistemas, la teoría subcultural, las fenomenologías o los neo-marxismos, no pueden recrear la vida en su conjunto. Tal trabajo sólo puede reunir una amalgama de partes elegida de la red de acción y procesos institucionales de una sociedad, o elementos del sistema de signos de una cultura. Todos los conceptos de totalidades son meros comentarios sobre una unidad inasequible. La teoría socio-cultural también es parcial en el sentido de que los elementos del mundo social que realmente pretende elegir y reunir son siempre elegidos en relación a ciertos intereses, sean estos políticamente explícitos (por ejemplo la intención crítica del trabajo) o teóricamente implícitos (por ejemplo, la tradición de la que provienen). Por consiguiente, las "visiones" de la teoría social se llevan a cabo mediante prácticas de selección, abstracción y transformación.

La SELECCION es el proceso que vincula la elección del teórico, o la disposición, que se derivan de diversas fuentes de valores, desde las personales a las tradicionales; y la selección facilita el posterior "enfoque" sobre aspectos particulares de la realidad social. Otro modo de abordaje sería decir que la práctica de selección incluye la "iluminación" o el "traer a la visibilidad" ciertos elementos finitos de un proceso social continuo e infinito. La selección a menudo se hace real y es legitimada por las metodologías de recolección. Es decir, dentro de los lenguajes de la teoría social y cultural siempre tenemos maneras de capturar, reunir o recolectar el mundo. Y lo hacemos a través de esquemas de clasificación, mediante nuestros procedimientos de tipificación y la generación y aplicación de nuestras categorías de análisis. Tales procesos sólo deberían ser interpretados como "guiños", "distorsión" o "ver a través de lentes color de rosa" si resultan irreflexivos y se basan en la premisa de la "visión pura".

La teorización social también está implicada activamente con la práctica de la *abstracción*. La abstracción puede ser considerada como una cuestión de perspectiva, es decir, algo que tiene que ver con alterar el tamaño y la prominencia de los aspectos de los fenómenos en relación con su lugar original. Hughes señala aquí una paradoja a través de una inversión de términos:

"En esencia, la perspectiva es una forma de abstracción. Simplifica la relación entre el ojo, el cerebro y el objeto. Es un punto de vista ideal; y al observador se lo imagina como una persona inmóvil, cíclope y separada de lo que ve. Hace del espectador un dios, el espectador se convierte en la persona sobre la cual converge el mundo entero, el Observador Imposible. La perspectiva reúne los datos visuales y los estabiliza; los transforma en un campo

unificado. El ojo se distingue claramente de ese campo, así como el cerebro está separado del mundo que contempla".(24)

Abstraer implica trasladar, sacar de un lugar original, realizar un movimiento forzado de elementos de un nivel a otro. La abstracción, por ende, involucra la transposición de mundos; extraer esencias, o elementos, o generalidades, de un plano original para introducirlos en otro. El mundo nuevo, el nivel creado, la (re)presentación, proporciona la arena potencial para la manipulación y el control de imágenes. Las imágenes, al ser liberadas de su contexto original, se tornan infinitamente maleables; a la vez que aún conservan significaciones dentro de ese contexto original (como bien saben la poesía, la teoría hermenéutica, el arte moderno y la publicidad -para bien o para mal). Porque, para algunos y en ciertas ocasiones, las estrategias de refinamiento, ajuste, desplazamiento e intensificación de las imágenes que ocurren por medio de la abstracción podrían generar "vistas" no deseadas. A veces todo el proceso puede ser acusado de convertirse en una práctica de reificación.

Independientemente del hecho de que prestemos o no atención a esta crítica, sin dudas la abstracción nos conduce a una serie de problemáticas que resultan perturbadoras en sus implicancias. La práctica de abstraer fenómenos de un lugar, sitio o nivel a otra dimensión visual, nos lleva a preguntarnos "¿a qué imagen debemos, finalmente, prestar atención?", o en verdad "¿qué imagen (re)presenta al mundo?". Tales preguntas nos arrojan dentro de lo que Hegel podría haber denominado un "whirling circle" de incertidumbre, que deriva, en parte, del carácter esencialmente no consensuado de la teoría socio-cultural.

Nos enfrentamos a una serie de preguntas en relación a la representación que no son totalmente distintas a aquellas que han obsesionado a la historia del arte en sus intentos por explicar la relación de la pintura con su contexto social. Como lo planteó Bryson en su debate con Gombrich: "A la pregunta 'qué es la pintura?' Gombrich responde que es el registro de la percepción. Estoy seguro de que esto es fundamentalmente erróneo... Es una actitud lo suficientemente natural pensar en la pintura como una copia del mundo, y dada la importancia del realismo en la pintura occidental, es quizás inevitable que esta actitud finalmente haya sido elevada a la condición de doctrina... lo que se omite al considerar a la pintura como registro de la percepción es el carácter social de la imagen, y su realidad como signo". (25)

Aquí lo que cuestionamos esencialmente es el nivel en el cual una teoría particular, o un régimen escópico, pretende concentrar y por consiguiente suspender o mantener sus signos: porque la teoría siempre da supremacía a un nivel particular. La historia del arte podría ver esto como, por ejemplo, una cuestión de figuración, expresionismo abstracto, conceptualismo, hiperrealismo o lo que fuere.

La sociología, lejos de ser una perspectiva feliz y compartida sobre la realidad social es, más bien, fragmentaria y competitiva. Esta dispersión y el desafío que representa refleja en forma bastante apropiada, aunque no exhaustiva, lo que Schutz consideraría como

las infinitas "realidades múltiples" propias de toda experiencia humana. Los diferentes paradigmas dentro de la sociología, luego, producen diferentes mundos del mismo modo que los regímenes escópicos de la modernidad, o las diferentes racionalizaciones de la vista, han moldeado nuestra "perspectiva cultural". El mundo no está pre-formado, esperando ser "visto" por la "extrospección" del "ojo desnudo". No hay ninguna cosa "afuera" formada intrínsecamente, interesante, buena o hermosa, como lo sugeriría nuestra perspectiva cultural dominante. La visión es una práctica cultural que requiere técnicas especializadas. Como afirmara Paglia:

"Cómo comenzó la belleza? (...) No hay, insisto, nada hermoso en la naturaleza. La naturaleza es una fuerza originaria, tosca y turbulenta. La belleza es nuestra arma contra la naturaleza; por medio de ella hacemos objetos, les damos límites, simetría, proporción, etc. ..." (26).

Es por esta razón que el positivismo/empirismo en sociología y el perceptualismo en la historia del arte deben estar siempre condenados por la cuestión de los cambios en la interpretación. La idea de que la visión se construye socialmente o, a la vez, de que esta culturalmente situada, libera al "que ve", al actor humano, del status de mensajero de la naturaleza y, por consiguiente, lo eleva al status de teórico. De esta manera se reconoce adecuadamente a la vista como artificio.

En la modernidad la visión también se ha visto despojada de su originalidad, tanto en el sentido real como imaginario. En un ambiente perceptual de imágenes y representaciones que cambian rápidamente y que son infinitamente reemplazables, gran parte de lo que es "visto" es pre-recibido (la hiperrealidad de los posmodernos). Como lo sugirió Marx, la naturaleza ya no se ofrece a sí misma libre del compromiso "sensorial" de la labor humana -las montañas, los ríos, los bosques y los campos, algunas de las formas más elementales en las que hoy podemos encontrar a "la naturaleza", están todas *tocadas* por la cultura.

Pero, más que esto, la experiencia visual de lo real es a menudo de segunda (¿mano?). En realidad, en la modernidad tardía anticipamos que iba a ser así, con la TV, el cine, el video, la fotografía, y la publicidad, proporcionándonos el acceso más inmediato a "otras" imágenes re-presentadas, artificiales, almacenadas y congeladas. Esta aparente disolución de la modernidad en una lógica más generalizada de representaciones públicas es lo que Virilio describió como la "máquina de la visión" (27). Hay un vacío cultural que emerge entre el abandono de la imagen y el apego desmesurado de la imagen; lo que Mitchell explicó como "la lucha entre la iconoclasia e idolatría" (28). Gran parte de la teoría social y cultural también trabaja en relación con "datos secundarios" como estadísticas oficiales o a través de análisis textuales cuyas fuentes ya han sido usadas por otras personas y para otros fines. Y el arte, aunque no terminó con la fotografía, como lo predijo Ruskin, a menudo encuentra inspiración en las latas de Coca cola, los carteles, la fotografía y en lo que esta a mano más que en lo etéreo. Estos lugares de conocimiento visual son los artefactos y los productos culturales de la "era de la

reproducción técnica" de Benjamin y la encarnación práctica de los "simulacros" de Baudrillard. La modernidad tardía encuentra confort y quizás alguna estabilidad, no en "ver" sino en "re-ver". Pero, ¿es este necesariamente un problema o incluso una barrera para obtener una "visión pura?" Para Baudrillard meramente describe la inutilidad de la dystopia estética posmoderna:

"La abstracción hoy ya no es aquella del mapa, del doble, el espejo, o el concepto. La simulación ya no es la del territorio, un ser referencial; o una sustancia. Es la generación por medio de modelos de lo real sin origen o realidad: lo hiperreal." (29)

Y para Virilio la "logística de la imagen" posmoderna apunta tanto a una amnesia cultura como a una pérdida. Según Virilio:

"Uno sólo puede ver secciones instantáneas tomadas por el cíclope de la lente. La visión, que una vez fuera sustancial, se torna accidental. A pesar del complicado debate que rodea al problema de la objetividad de las imágenes mentales o instrumentales, este cambio revolucionario en el régimen de visión no fue percibido claramente y la fusión-confusión del ojo y la lente de la cámara, el pasaje de la visión a la visualización se convirtieron fácilmente en normas aceptadas." (30)

En realidad, no obstante, no es el "mundo real", en cualquier supuesta forma original, o la "visión pura" del empirismo o incluso el "mejor método" proclamado por el positivismo, lo que genera el material más apropiado para la teoría sociocultural, o en realidad, la representación artística. Es, más bien, el problema teórico el que dicta el material ideal. La cuestión de los niveles, planos o perspectivas es totalmente teórica; estos diferentes "niveles" no tienen equivalencia. La teoría es modificada por la metodología y la visión por los regímenes escópicos; las dos, de diferentes maneras, demandan una uniformidad de re-presentación bajo la forma de datos o imágenes. Esto no nos debe conducir a una posición determinista en relación con las prácticas y a los artefactos de la "cultura visual", sino más bien al reconocimiento y la consideración de su contexto social. Por consiguiente, la ciencia vive dentro de paradigmas sociales de objetividad y el arte vive dentro del campo social/intelectual de la crítica.

El carácter "metódico" del teorizar establece y al mismo tiempo identifica los horizontes potenciales para lo que "puede" o, quizás mejor, lo que "será" visto ya sea antiguo, moderno o post...

V

Mirada activa: reflexividad y transformación

Esto nos hace volver a la cuestión de la "reflexividad". Es posible forjar un reconocimiento consciente de la relación constructiva entre nuestras prácticas visuales y nuestra cultura visual. Tal reconocimiento se opone abiertamente a las mitologías inertes de la modernidad en cuanto a la "objetividad", "visión pura", "inclinación a la libertad" y "ojo desnudo". E invierte sus pretensiones míticas para proporcionar el criterio contra el cual toda ideología es valorada, al "ver" tales pretensiones como si fueran, en sí mismas, "ideológicas". Estos esfuerzos también socavan la relación tentativa e

irresponsable que comúnmente se establece entre el teórico/el artista/el visionario y el resultado de sus propias actividades. Luego, el método no es el servidor de la teoría: el método, en realidad, funda la teoría. Hablar/escribir/representar al mundo como una forma coherente es formular al mundo de acuerdo con una visión metódica activa.

Para modificar un punto anterior, lo que sugeriría ahora es que el asidero dominante de las visiones empiristas y positivistas del conocimiento y la comprensión han conducido a una polarización de la teoría y el método. La teoría ha sido vista como los fundamentos idiosincrásicos, escabrosos, contenciosos, extravagantes de la diferencia individual; y el método como los fundamentos buenos, armónicos y técnicos de la uniformidad. El empirismo no tiene en cuenta a la mente, es una teoría del comportamiento de aprendizaje. A lo largo de la modernidad, los sentidos se han convertido en índices exagerados de lo real, y ninguno de manera tan contundente como la visión. Como consecuencia directa de esta elevación, la óptica curiosa de la humanidad actúa como el árbitro final de la verdad, la belleza, el deseo y la bondad...

Ivins resumió este punto:

"La vista, antes considerada como una vía de conocimiento sensorial al que la gente, al carecer de símbolos adecuados y de gramáticas y técnicas adecuadas para su uso, consideraba como "cualidades secundarias", pasó hoy a convertirse en la vía principal del conocimiento sensorial en el que se basa el pensamiento sistemático sobre la naturaleza. La ciencia y la tecnología han avanzado, en forma creciente, hacia la habilidad de los hombres para inventar métodos por medio de los cuales, los fenómenos, que de otra manera solo podrían ser conocidos a través de los sentidos del tacto, el oído, el gusto y el olfato, son traídos dentro del campo de reconocimiento y dimensión visual y, por lo tanto, se vuelven sujetos a la simbolización lógica, sin la cual el pensamiento y el análisis racional son imposibles" (31).

Dentro de tal sistema de clausura las preguntas radicales acerca del carácter y el propósito del "ver" y "lo visto" no pueden ser contestadas. Porque dentro de un mundo dominado por la *techné* todos los fenómenos se consideran como dados y equivalentes. No obstante, como la teoría sociocultural y las artes visuales tratan sobre la construcción de mundos a partir de mundos (a partir de mundos...) necesitamos interrogar la naturaleza del "ver" y "lo que es visto". Para saber en qué mundo estamos y en qué nivel estamos trabajando, necesitamos investigar los intereses, los valores y las intenciones que estuvieron operando en la producción de la imagen. En otras palabras, estamos obligados, como analistas, a revelar los fundamentos de la "parcialidad" -necesitamos ser reflexivos.

Irónicamente, es como si los resguardos del empirismo y la actitud positivista, bajo la forma del énfasis en la técnica, hubieran crecido independientemente de los discursos críticos de la modernidad, es decir, las tradiciones de la teoría socio-cultural y del arte. Todos estos discursos, iniciados como críticas de las consecuencias mecánicas e inhumanas de la división del trabajo, en su más amplio

sentido posible, y orientados en una variedad de modos hacia la generación de una visión moral del futuro, a través de un énfasis cultural creciente sobre la técnica, se han vuelto cómplices de un tecnicismo instrumental totalizante. Las técnicas de una representación uniforme y predecible tienen un fuerte atractivo para el mercado (ya sea en forma de datos, información o reproducciones de arte o musicales). La metodología cobra vida propia y la teoría crítica, junto con el arte "culto", se tornan marginales dentro de su cultura.

(...) Mientras que el modo dominante de la cultural visual busca lo "esencial" y lo "típico", una visión interpretativa saca, extrae o abstrae sus fenómenos en un nuevo escenario. La metáfora de la (re)presentación, en consecuencia, pasa de la "correspondencia" a la transformación, incorporando a la intención. La transformación no es la reunión del mundo a través de la visión, es un re-ordenamiento del mundo dentro de la visión. Es lo que Bryson vio como encoding:

"El ver es una actividad de transformación del material de la representación en significados, y esa transformación es perpetua: nada la puede detener. Los códigos de reconocimiento circulan a través de la pintura en forma incesante... El que observa es un intérprete, y el punto es que como la interpretación cambia a medida que el mundo cambia, la historia del arte no puede pretender un conocimiento final o absoluto de su objeto. Mientras que, desde un punto de vista, esto podría ser una limitación, también es una condición que posibilita el crecimiento..."(32).

Entonces, necesitamos preguntarnos, cómo se relacionan los productos "transformados" de la teoría socio-cultural, o, en realidad, el arte culto, con los hechos reales de la vida cotidiana. ¿Es seguro que en la vida cotidiana no hay límites fijos y se dan múltiples realidades mientras que la vida dentro de una teoría, un "punto de vista" particular, es limitada, coherente y está sujeta a una lógica interna?. Los objetos del conocimiento transformados no son y no pueden ser los mismos objetos de conocimiento de la vida cotidiana, cualquiera sea el mandato de una convención cultural o de regímenes escópicos. La "vista" teorizada genera "nuevos fenómenos" que siempre existirán en una relación problemática con el mundo real. Como lo planteó Max Weber con relación a su propia innovación metodológica fundamental, el tipo-ideal: "La relación exacta entre el tipo-ideal y la realidad empírica es problemática en cada caso particular".

Nuestros conceptos, en todos y cada uno de los casos, tienen una relación metafórica con el mundo "real" continuo; la relación nunca es "directa". Aun cuando las demandas empiristas de la cultura moderna insistan en que deberíamos, de manera imparcial, ser testigos e informar sobre lo externo en el sentido de una correspondencia, nuestros conceptos son siempre metafóricos -nada más, pero por cierto nada menos. Los conceptos "representan" un estado de cosas, no asumen el status de descripciones literales -son "meta"(por encima) y "fóricos"(en el lugar de). Del mismo modo podemos ver que una visión materialista, como la de Bryson, podría interpretar un sistema de signos:

"Para entender una pintura como signo, tenemos que olvidar la superficie proscénica de la imagen y pensar por detrás de ella; no en dirección a una percepción original en la cual la superficie recibe un baño de luz, sino en dirección al cuerpo cuya actividad -tanto para el pintor como para el observador- es siempre, y solamente, transformación de signos materiales"(33).

## VI

### Centinela de la modernidad

Hasta aquí hemos considerado a lo visual en términos de lo que he denominado una "perspectiva cultural", lo que Jay señaló originariamente como "régimen escópico" (34). Y he intentado establecer, con la ayuda de ideas provenientes de la teoría social y cultural y de la historia del arte, que hay un "modo de ver" singular y determinante dentro de la cultura occidental moderna. Por supuesto que tal afirmación totalizante de la singularidad es abusiva en cuanto a la infinita variedad de la experiencia humana. Pero el peso de la evidencia en verdad parece convencernos de que la confluencia dramática de una tradición filosófica empírica, una estética realista, una actitud positivista hacia el conocimiento y una ideología tecnocientificista a lo largo de la modernidad han conducido a una actitud de representación literal con relación a la visión, actitud que es cultural y aceptada por el sentido común. Se da por sentado que la óptica humana refleja lo externo con precisión y que las imágenes visuales, bajo la forma de representaciones, registran la historia de la percepción. El simbolismo visual, que es la forma principal de simbolismo dentro de la cultura, está despojado de su rol metafórico o iconográfico y comúnmente se lo entiende como "correspondencia". En consecuencia, los miembros de la cultura de todos los días se ven efectivamente descalificados en cuanto a sus capacidades como seres interpretativos.

Uno estaría muy equivocado si supusiera que los debates acerca de tales cuestiones no son más que disputas en medio de la intelectualidad que aborda, digamos, la "mejor" manera de relacionarse con el arte visual. Tales cuestiones bien podrían estar implicadas dentro del campo más amplio de consideraciones que se trataron acá, pero hay otras mucho más fundamentales y mucho más siniestras. El debate no es meramente acerca de cómo relacionarse con el arte visual sino más bien acerca de cómo leer el mundo.

El régimen escópico al que Jay se refirió como perspectivismo cartesiano y que yo he descrito como una burda combinación, aunque totalmente persuasiva, de tácticas empiristas y dictámenes positivistas, produce una clausura y una restricción de la visión, clausura moderada a través de la eliminación de las preguntas molestas de la elección (35). Los miembros de la sociedad, a lo largo de la modernidad, no han expresado su sentimiento de atropello pactado ante esta reducción del campo visual ya que se han visto, en algún otro nivel, tranquilizados por la reciprocidad pictórica de las perspectivas y la intercambiabilidad de puntos de vista que les proporciona esta "visión túnel" en la interacción cotidiana. Nuestra cultura, aparentemente, se ha sometido a la denigración del potencial visual. Imagínense, luego, un vínculo social contemporáneo tenuemente situado en el presupuesto de una

imaginería común. Que sea común no significa que sea "compartida", lo compartido requeriría negociación y un compromiso activo con el carácter finito de la imagen "real". La semiótica no puede proceder sobre la base de que los signos significan cosas diferentes para personas diferentes; por el contrario, depende de una red cultural que establece la uniformidad de las respuestas a lecturas de los signos. Esta red es nuestro régimen escópico. Es esencial que volvamos nuestra mirada crítica sobre las constelaciones de intereses inherentes a y protegidos por cualquier orden social de signos e imágenes, o mejor dicho la visión del mundo consensuada que intentan promover -es esencial porque ahora nos estamos refiriendo al ejercicio del poder!. En este contexto, en su comentario sobre el "nacimiento del ojo occidental" Paglia afirmó:

"Surge el orden social y la *idea* de orden social. El primer romance de jerarquía de la historia es Egipto. El Faraón, elevado y sublime, contempla el panorama de la vida. Su ojo era el disco solar en la cumbre de la pirámide social. El faraón tenía *un punto de vista*, una Apollonian sightline. Egipto inventó la magia de la imagen... El orden social se vuelve una estética visible, contrarrestando los invisibles chthonian de la naturaleza. La construcción faraónica es la perfección de la materia en arte. El poder político fascista, grandioso y autodivinizante, crea la superestructura jerárquica y categórica de la mente occidental" (36).

El poder moderno tiene el sello hábil de una "mirada" en interacción. Ya no requiere la realización explícita del *ancien régime*; a través de una "mirada" puede absorber todo y sin ser advertido, o decirlo todo sin revelar nunca sus verdaderas intenciones. El poder moderno es omnipresente, aunque no omnipotente, porque actúa con cautela sobre y en relación con el régimen escópico; pero no está en su dominio. La "mirada" y la manipulación consciente de imágenes son los instrumentos duales en el ejercicio y el funcionamiento de los modernos sistemas de poder y control social.

El modelo para este delicado poder es proporcionado por el Panóptico de Bentham y apropiado por Foucault para resumir una visión de la disciplina óptica moderna, combinando, a la vez, la esquematización abstracta y un número de aplicaciones prácticas. Representaba, para Foucault:

"... un modelo generalizable de funcionamiento, un modo de definir las relaciones de poder en términos de la vida cotidiana de los hombres... El panóptico es el diagrama de un mecanismo de poder reducido a su forma ideal... Es, en realidad, una figura de la tecnología política que puede y debe ser apartada de cualquier uso específico... Es polivalente en sus aplicaciones" (37).

Cualquier intento de establecer una teoría social de la visualidad parece estar amenazado por la paradoja.-  
(...)

**Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación**

[[anuario@fcpolit.unr.edu.ar](mailto:anuario@fcpolit.unr.edu.ar)]

Directora del Departamento: Lic. Sandra Valdetaro

## NOTAS

(\*) Los textos marcados con asterisco se encuentran traducidos al español.

- (1) J. Berger, *Ways of Seeing*. London: BBC, 1972, p. 7. \*
- (2) W. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- (3) L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961, pp. 15 y 19.\*
- (4) M. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 16.\*
- (5) M. Jay, "In the empire of the gaze", in L. Appingnanesi (ed.), *Postmodernism*. ICA Documents. London: Free Associations Books 1989; and M. Jay, "Scopic Regimes of Modernity" \* in S. Lash and J. Friedman (eds.) *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1992; and M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993; and H. Foster, *Visions and Visuality*. Seattle: Bay View Press, 1988.
- (6) G. Fyfe and J. Law (eds.), *Picturing Power: Visual Depictions and Social Relations*. London: Routledge, 1988; and L. Henny, *Theory and Practice of Visual Sociology, Current Sociology* 34, 3. 1986.
- (7) R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Blackwell, 1980. \*
- (8) W. Ivins, *On the Racionalization of Sight*. New York: Da Capo, 1973, p. 8.
- (9) P. Feyerabend, *Problems of Empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981; and D. Willer and J. Willer, *Systematic Empiricism*. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 1973.\*
- (10) G. Debord, *The Society of Spectacle*, Detroit: Wayne State University Press, 1983.\*
- (11) Ver M. Phillipson, "Stratifying Speech", in B. Sandywell, D. Silverman, M. Roche, P. Filmer and M. Phillipson, *Problems of Reflexivity and Dialectics in Sociological Inquiry*. London: RKP 1975, para un análisis y deconstrucción de la idea de "observación" en la teoría social; y agradezco a Mike Phillipson también por las ideas que sobre éste tópico me ha brindado durante una extensa y provechosa colaboración pedagógica.
- (12) D. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 26.\*
- (13) Jay, op cit, 1992.
- (14) J. Nicod, *Foundations of Geometry and Induction*. London, 1930, p. 172.
- (15) W. Mitchell, op cit, 1986, p. 118.
- (16) N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983.
- (17) P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity, 1993, p. 215.\*
- (18) A. Giddens (ed.), *Positivism and Sociology*. London: Heinemann, 1974; and L. Kolakowski, *Positive Philosophy*. Harmondsworth: Penguin, 1972.(19)
- M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964.\*
- (20) Bryson, op cit, 1983, p. 13.
- (21) R. Keat, and J. Urry, *Social Theory as Science*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- (22) Jay, op cit, 1992, p. 179.
- (23) Ivins, op cit, 1978, p. 13.
- (24) R. Hughes, *The Shock of the New*, London: BBC, 1980, p. 17.
- (25) Bryson, op cit, 1983, p. XII
- (26) C. Paglia, *Sexual Personae*. Harmondsworth: Penguin, 1990, p. 57.
- (27) P. Virilio, *The Vision Machine*, London: BFI, 1994.\*
- (28) W. Mitchell, op cit, 1986, p. 3.
- (29) J. Baudrillard, *Selected Writings* (de. M. Poster). Cambridge: Polity, 1988, p. 166.
- (30) Virilio, op cit, 1994, p. 13.
- (31) Ivins, op cit, 1978, p. 13.
- (32) Bryson, 1983, p. XIV.
- (33) Ibid. 1983, p. 171.
- (34) Jay, op cit, 1991.
- (35) Ibid, 1992.
- (36) Paglia, op cit, 1990, p. 59.
- (37) M. Foucault, *Discipline and Punish*, Harmondsworth: Penguin, 1977, p. 205.\*