El giro ICÓNICO y los estudios

Resumen:

Este artículo analiza las transformaciones del régimen escópico contemporáneo, y contextualiza el giro hacia la imagen en el marco de los estudios visuales que tienen encomendados la comprensión crítica de nuestro archivo visual.

Abstract:

This article analyzes the transformations of the contemporary scopic regime, and contextualizes the turn towards the image in the frame of the visual studies that have entrusted the critical understanding of our visual archive.

Cambio de paradigma

El auge de los medios técnicos globalizados y la proliferación de imágenes no ha supuesto solo un cambio cuantitativo sino cualitativo en los modos de visión y, además, en la forma de entender la realidad. Las consecuencias no se limitan a las prácticas artísticas, ni si quiera a las culturales. El régimen técnico de producción y reproducción de imágenes se sirve de artefactos que, como prótesis visuales u órganos exosomáticos¹ expanden nuestra capacidad visual superando las limitaciones del ojo. Smartphones, cámaras, pantallas, drones y mini-satélites tienen una doble función; no solo nos asisten, sino que configuran la red de dispositivos de control que además de definirnos como sujetos, predicen y determinan la nueva biopolítica; lo que denomina Mitchell biocibernética².

Cada revolución tecnológica ha comportado, además de discursos apocalípticos, cambios culturales de envergadura, como ocurrió con la perspectiva renacentista, la imprenta o la fotografía. La relación entre cada tipo de sociedad y la tecnología de sus máquinas ya fue deducida por Deleuze (1993); “las simples o dinámicas para las sociedades de soberanía, las energéticas para la disciplinaria y las máquinas cibernéticas para las sociedades de control o de la comunicación”, sin perjuicio de que puedan coincidir solapadamente en un mismo tiempo y espacio. Sin embargo, en opinión del pensador, la causa principal del cambio de paradigma estriba en los agenciamientos colectivos de los que las máquinas solo eran una parte, la subjetivación de un nuevo código semiótico, (que ahora torna

icónico), y que tiene también relación con cambios biológicos, sociales y epistemológicos. Añade Deleuze, (Crary, 2008): “Una sociedad se define por sus aleaciones, no por sus herramientas... Las herramientas existen solo en relación a las combinaciones que hacen posibles o que las hacen posibles”. Por ello defendemos que no estamos solo ante cambios técnicos. Estaríamos simplificando el análisis si reducimos las causas del nuevo modelo atribuyéndolas únicamente a la revolución tecnológica, a las nuevas características de la imagen o a nuevos métodos de representación visual. Estamos ante una nueva forma de entender la realidad, de pensar, de relacionarnos con ellas y entre nosotros. Boehm advierte del peligro que supondría que este cambio de paradigma fuera considerado como un tropo retórico, como una moda pasajera en lugar de un verdadero giro icónico que implica “una mirada distinta para comprender la realidad a través de las imágenes”³. El giro hacia la imagen trae consigo un nuevo régimen escópico⁴, que se encuentra tanto en el cambio de paradigma como en las transformaciones sociales y maquinicas, y que ha de dar respuesta a ambos asuntos.

En opinión de Pérez Cortés, quizá la razón de estos cambios resida en nosotros mismos, y que la necesidad humana de comunicarse a través de imágenes, de producir y reproducirlas de modo masivo preexistiera a la generación de los dispositivos tecnológicos que las posibilitan; solo que hasta ahora no disponíamos de los medios necesarios.

1 En referencia a instrumentos como el telescopio, la cámara, o el cine, que hacen de prolongación de los órganos sensoriales, (Jay, 2007:11).

2 Noción con la que Mitchell (2017,384-415) se refiere al poder de los nuevos medios técnicos y a las estructuras de la economía política que transforman las condiciones de vida de todos los organismos, reduciéndolos a meras herramientas, y que alude tanto al control y a la comunicación como a la posibilidad de rechazo de las mismas.

3 Pensamiento recogido en la Carta escrita a Mitchell en 2006 y correspondida por éste en ese mismo año.

4 Concepto introducido inicialmente por Christian Metz como “el modo de mirar socialmente instituido” (Hernández, 2007), más tarde por Baxandall, como “el ojo de la época”, y desarrollado por Martin Jay y Jose Luis Brea en referencia a las articulaciones políticas que deciden lo que es visible y lo que es cognoscible.

visuales.

Sonsoles Martínez / Universidad de Sevilla

Las imágenes conforman nuestro mundo, para algunos saturan el espacio y para muchos auguran un nuevo giro ocularcéntrico. Después del periodo transcurrido durante el s. XX de denigración de la visión promovido por el pensamiento francés⁵, no es hasta los años 90 que la imagen, harta de ser ilustración o copia, trata de recuperar su poder, su propia forma de producir sentido, su logos. Influidos por las teorías de Warburg o Benjamin, y por la crítica al lenguaje, desde Basilea, Gottfried Boehm, y desde Chicago, Thomas Mitchell escriben de forma independiente acerca un cambio de régimen en relación a las imágenes, que culmina en su famosa correspondencia en el 2006. Ambos conforman lo que sería el giro icónico y el pictórico respectivamente, dando lugar al origen de la Bildwissenschaft o ciencia de la imagen, y a los estudios visuales.

Los estudios sobre cultura visual son un poco posteriores, y aunque el libro de John Walker y Sarah Chaplin de 1997 se considera como el primero sobre cultura visual, no es hasta la Teoría de la Imagen de Mitchell, y en 2009 la Introducción a la cultura visual de Nicolas Mirzoeff cuando se desarrollan de forma más profunda.

La cultura visual

La eclosión de la cultura popular tiene lugar en las nuevas sociedades de masas, surgidas tras el proceso de industrialización y urbanización originado en Gran Bretaña, y que se despliega tras la Segunda Guerra Mundial, por lo que podemos decir que el concepto es consecuencia del establecimiento de una economía de mercado capitalista. Partiremos de la suposición de entender superados los puntos de vista teóricos iniciales, que entendían la cultura popular como obras de tipo inferior o que buscaban el beneplácito mayoritario, para detenernos en el enfoque posmoderno que trata de aunar lo que tradicionalmente se entendía por cultura popular y de élites. La razón es que este intento por superar la escisión adorniana de alta y baja cultura conforma el enfoque posmoderno, que da lugar al surgimiento durante los años 70 de los estudios culturales en Inglaterra, promovidos principalmente por Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall (Walton, 2008). Los estudios culturales se extienden durante los años 80 a EEUU, Canadá, Australia e India, y no es hasta los 90 cuando, bajo la influencia del pensamiento de

Barthes y Benjamin nace la cultura visual, disciplina problemática en cuanto a su propia definición, cercana a la sociología europea y a la historia del arte, y que se encuadra como un área más reducida de los estudios culturales.

En los estudios de cultura visual destaca el americano Mirzoeff, y se avienen a un contenido más semiótico que el de los estudios visuales, centrándose en las funciones sociales y políticas de la visualidad. Estos estudios tienen por objeto la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del que consume las imágenes, pero no desde el que las produce. La posmodernidad es visual y tendemos a ver incluso las cosas que no son visuales a través del ojo, porque gracias a la tecnología, y apropiándonos de la expresión heideggerina, el mundo es captado como una imagen.

Nuestra cultura visual se encuentra hiperestimulada, pero pese al miedo a la saturación, nos adaptamos constantemente.

En el propósito de esta disciplina está encontrar el sentido que nos proporcionan las experiencias visuales cotidianas, por eso se adentra en la realidad virtual, trabaja con la crisis de información y en la hiperexposición de imágenes, identificando los lugares de resistencia. Asimismo, mediante la crítica ideológica, trata de reflexionar sobre la crisis de verdad que tiene lugar en nuestra realidad.

La profusión de imagen que invade el régimen visual actual se asocia indefectiblemente a la cultura de masas, puesto que su producción y consumo se presume generalizado, cotidiano e inevitable. El acceso directo a las representaciones y su estatuto prevalente, relaciona indefectiblemente el concepto de cultura visual con nuestro tiempo. No obstante, como hemos visto, lo visual provoca desconfianza, por lo que no nos es ajena la tendencia de pensamiento – influida por la hostilidad icónica platoniana –, que entiende que una cultura en la que domina lo visual es mediocre. Sin embargo, esta creencia puede ser desmantelada si entendemos que ver no es creer, sino interpretar⁶.

5 Teoría desarrollada por Martin Jay, en *Ojos Abatidos*, 2007 y que atribuye una actitud hostil frente a lo visual en críticos y artistas como Bataille, Breton, Sartre, Merleau-Ponty, etc.

6 Idea introducida por Nicolas Mirzoeff (2003) de la que se apropia Moxey en *El tiempo de lo visual* (2015) y desarrolla Bal (2004).

Los estudios visuales y el giro icónico

Los estudios visuales de corte más fenomenológico, defienden que hay algo en las imágenes que no puede ser trasladado al texto. Parten de la importancia de la forma o medio de la imagen, porque son estas las que determinan su contenido. Además, atienden a la agencia de la propia imagen, a su iconicidad y a las circunstancias en las que se produce y recibe. El giro pictórico es encabezado por Mitchell, y G. Boehm representa el máximo exponente del icónico de la Bildwissenschaft alemana. En este artículo utilizaremos la expresión giro icónico para englobar a ambos.

La disciplina o indisciplina que constituyen los estudios visuales –por su naturaleza interdisciplinar y por la dificultad de definir su objeto–, surge como crítica de la representación y del idealismo tradicional, como un estrenado materialismo que atiende a un nuevo régimen escópico. Mediante el método analítico estudia de las ideologías que conforman los modos de ver, las estrechas relaciones que mantienen visión, conocimiento y poder, o, en términos próximos de Moxey (2015), entre poder, cultura y representación. Estos intereses construyen y connotan los actos de visión, resultado de un rizoma de influencias que administra lo que debe ser conocido.

Por lo tanto, el objeto de estudio no lo compone únicamente la imagen⁷, sino los actos de visión, como un nuevo objeto complejo, interdisciplinar, mixto y sinestésico⁸. La impureza de la visión, que como observa Brea ya fue anticipada por Duchamp, evidencia que ésta no es natural, sino producto de una construcción política y cultural. Esta impureza congénita, la ausencia de actos esencialmente visuales, ni si quiera de imágenes que estrictamente lo sean, junto a la disparidad de fuentes que asisten a los estudios, provoca ciertos problemas de delimitación de la disciplina, porque entonces: ¿qué queda al margen de los actos de visión?

El giro hacia la imagen agorado por estos teóricos ha sido propiciado por la nostalgia de la presencia, por el hartazgo hacia el giro lingüístico que caracterizó las últimas décadas del s. XX, el menosprecio de la imagen por el arte conceptual, el abuso de lo racional y del significado, el ataque posmoderno a lo real y a la agencia del sujeto. Ha significado una vuelta hacia la fuerza performativa de la imagen, una necesidad de recuperar la relación con el mundo sin mediaciones, un abandono del logocentrismo que caracterizaba el sistema tradicional de conocimiento.

Este cambio de paradigma anda en busca de los afectos, otorga cierta presencia y una especie de criticada existencia ontológica a las imágenes, que, por haberlas identificado con signos a lo largo de la historia, se han ahogado en significado.

El giro supone además una reacción frente a la necesidad de analizar el mundo de las imágenes de forma anacrónica, con independencia de cuando fueron creadas, atendiendo a la insuficiencia del texto para explicarlas, y a la existencia de esa diferencia icónica de la que habla Boehm, como ese algo ausente que la imagen muestra. Esta tendencia fenomenológica quiere posicionarse respecto a lo real, señalando un nuevo modelo que, basado en la profusión de la imagen y predominio de la visualidad, afecta a distintos ámbitos de nuestra vida, entre ellos a los modos en los que nos relacionamos, a las formas de experimentación, y de subjetivación entre otros. A su vez, analiza cómo se produce significado y cuáles son los sentidos que se insertan en lo visual, desde la comprensión de las diferencias que lo caracterizan.

Todas estas circunstancias no han evitado que este giro sea criticado como una vuelta a cierto romanticismo, a la idea de lo sublime, a un misticismo consecuencia de la resistencia a la racionalidad pura, que no parece suficiente para dar cuenta de fuerzas que pretendemos, nos trasciendan. Otra de las objeciones fundamentales que recibe es el posible fetichismo que comporta, realizado a su vez desde un discurso teórico, desde el texto, y que puede suponer una especie de vuelta hacia concepciones pre-modernas.

En respuesta encontramos los conceptos de fetichismo crítico según Medina o estratégico según M.A. Hernández⁹, como instrumentos que nos ayudan a entender nuestra relación con los objetos. En última instancia y de acuerdo con Mitchell (2017), se trataría de iniciar una especie de diálogo con cada objeto con, podríamos decir, la intención de desnudarlos de todas esas capas de texto y de significación construidas sobre el mismo, para conocer cuál es su voluntad, que al fin y al cabo no es más que la nuestra. Este recurso nos servirá para recuperar nuestra relación con ellos. Se trataría de practicar una especie de existencialismo estratégico, que no contempla diferentes esencias; no es ontológico porque no pregunta por el ser, sino por cómo funcionan las cosas. El riesgo reside en

7 La imagen no resulta un objeto de estudio satisfactorio por no ser dueña de lo visual y por no ser suficiente para una reflexión más amplia que contenga los actos de mirar, que componen la cultura visual y que se encuentran connotados social e históricamente.

8 Este es el sentido que les otorga Brea (2009) o Bal (2006).

9 Extraído del Seminario impartido por Mieke Bal, Tiempos trastornados. Del 2-4 de octubre de 2017. Cedeac. Murcia.

acabar como ese agnóstico que acaba rezando en cada instante de peligro, y que no sabe si fingió la increencia durante toda su vida o la fe de aquella urgencia.

Por lo tanto, más que un giro ontológico se trata de un giro ficcional, un autoengaño metodológico. El interés del estudio visual estará entonces en aunar ambos enfoques, sentido y presencia, y en analizar cómo se imbrican socialmente esos actos de visión, sin reducir la imagen al texto; averiguar qué mecanismos los naturalizan, y cómo se perciben e interpretan no solo desde el afecto sino desde la razón, así como cuál es su relación con lo real, cómo y cuál es la ideología que esconden y a qué causas obedecen. Reflexiones que comprenden el análisis crítico –y para ello, distanciando– de las prácticas artísticas y del resto de producciones de significación cultural que requieren actos de visión, y que por su fuerza performativa tienen el poder de generar imaginarios.

No obstante, parece que estas preocupaciones no son nuevas. De acuerdo con Brea, el desfase entre lo que se ve y lo que se conoce, y esa incapacidad del ojo de depurarse y desprenderse del resto de influencias que lo dirigen, ha sido objeto de las prácticas artísticas desde el desarrollo de las vanguardias y durante el resto del s. XX la hipótesis del inconsciente óptico de Benjamin, y Krauss, no debe limitarse a lo que registran los dispositivos técnicos y que a nuestra vista escapa, sino en sacar a la luz aquello que se percibe, pero que no logra ser aprehendido. La diferencia estribará en un método o cuestionamiento nuevo para abordar un mismo asunto, desde ese distanciamiento analítico que proponen los estudios visuales.

Consideraciones sobre el régimen visual contemporáneo

En relación a las mutaciones en la política de lo visual, citamos a Elsaesser: “Hay un cambio en el modo de ver; nuestra sociedad de la información se convierte en una sociedad de control y la cultura visual en una cultura de la vigilancia” Dentro de la misma rotación visual en la que nos hallamos, las políticas de vigilancia y el control representan otro giro de tuerca, que como comentamos al comienzo de este ensayo, ya anunció Deleuze. Estas no se basan en la presencia sino en la imperceptibilidad. Muestra de ello es que alrededor de nuestro planeta orbitan más de 2.500 satélites de vigilancia, del tamaño de una mochila y por un coste inferior a seis mil euros. Esta cifra de satélites se multiplicará exponencialmente por la revolución de los nanosatélites en la industria espacial, según Jesús Martínez Manso, diseñador y desarrollador de los sistemas de inteligencia artificial de Planet, empresa predominante a nivel mundial a la vanguardia del desarrollo de esta tecnología: “Planet diseña y construye sus propios satélites, lleva todas las operacio-

nes de control en el espacio, y hacemos la analítica de imágenes con inteligencia artificial. Desde allí el mundo es fotografiado cada día con una resolución nunca antes lograda de 4 m por pixel”¹¹. El mundo se fotografía, archiva y se vende cada día, excepto en los puntos ciegos, escotomas inaccesibles aun al obturador. La particularidad es que estos dispositivos son invisibles a nuestro ojo, y es que el dominio del poder parece que se basa en su carácter invisible, práctica perfeccionada por el capitalismo.

Otros dispositivos de control nos clasifican en función de las imágenes que nos gustan, e incluso de los segundos que permanecemos ante ellas, sin necesidad de que acudamos para comprobarlo a la ficción de algún capítulo de *Black Mirror*. La carga de información que contienen las imágenes y como interactuamos con ellas supera al texto. Normalizamos a base de repetición y costumbres lo que antes nos parecían aberrante, como ceder nuestra información personal al comercio. El consentimiento ya es indiferente; los sistemas de almacenamiento de datos predicen no solo nuestros gustos, sino nuestra localización y futuras acciones, un saber anticipado sin riesgo¹², como si de un pensamiento telepático de Brea se tratara, pero operado desde el mercado. Ni si quiera Debord hubiera sospechado los niveles de mercantilización que hemos alcanzado, sin necesidad de la mera presencia, de forma espectral. Los efectos nocivos de las tecnologías dejan de cuestionarse cuando se vuelven invisibles.

La frecuencia de acontecimientos hace que la contemporaneidad corra el riesgo de perder toda significación, como ya anunciaba Marc Augé. Y con esta hiperabundancia fragmentada de acontecimientos, consumo, imágenes, mercancías, artistas, productores de imágenes dentro de esta aceleración centrifugadora, y habiendo perdido el sentido teleológico del decurso histórico; ¿no se pierde toda significación y sentido?, ¿cuáles son los efectos de tanto exceso?, ¿cómo afectan al arte estas circunstancias?

Puede que una salida esté recuperar los trozos de historia explotados por Heidegger y Derrida. Hay totalizaciones que se des-totalizan y dan lugar a otras nuevas en un juego constante, decía Sartre. Aunque no exista una linealidad, puede que haya persistencias históricas a las que podemos agarrarnos, como el 11S que fue un acontecimiento total, un hecho universal; otros como el fundamentalismo, el populismo y el terrorismo son, asimismo, acontecimientos totalizadores que recibimos globalmente a través de imágenes, y que contradicen la fragmentación derridiana.

Uno de los sentidos de las prácticas artísticas será entonces des-ocultar o dismantelar lo que nuestro régimen escópico nos imposibilita apreciar, según el pensamiento de Heidegger, Derrida, o

10 Cita de Thomas Elsaesser, recogida en Steyerl (2014) relacionada con el pensamiento de Gilles Deleuze introducido al comienzo de este escrito.

11 Extraído de la entrevista mantenida en diciembre de 2017 que se publicará en el doctorado que me encuentro en la actualidad desarrollando.

12 En referencia al saber anticipado de Žižek o Lacan.

Foucault, pero, como puntualiza Brea (2010), no debemos olvidar que las artísticas pertenecen a prácticas culturales influidas por el régimen escópico en las que se insertan. Por lo tanto, los estudios de cultura visual sobre lo artístico implican poner en tela de juicio el propio sistema de creencias del que participa el arte, con el riesgo de extravío que conlleva.

Otra salida puede estar en crear contextos adecuados donde la imagen recupere su poder y se vuelva eficaz. Pero, ¿cómo salirse de sí, de ese exceso permanente de estímulos si se mercantilizan las expectativas, los deseos, las relaciones familiares y las políticas?, ¿cómo separarnos de lo que somos para sobrellevar la contradicción del sujeto contemporáneo? La práctica artística no escapa de estas circunstancias, porque el capitalismo lo absorbe e integra todo; crea la ilusión de equilibrio de estar dentro y fuera porque incluso cualquier amago de crítica queda incorporado al espectáculo imperante. Esta es la genialidad del *pharmakon*; crear un problema y presentarse como la única solución.

El mundo de las imágenes se plantea en muchas ocasiones como un lugar irreflexivo y meramente emocional, provisto de un halo idealista que sigue buscando detrás de la imagen la representación del mundo. Ahora, en este giro icónico, huidos de la representación y refugiados en la presencia, corremos el peligro de dejarnos seducir por los afectos, sustituyendo la verdad sentida por la mostrada, que compartiremos de inmediato en redes sociales. No nos importa cómo son los hechos o cómo sea el mundo, sino cómo lo incorporamos e interpretamos; preferimos producir nuestras propias experiencias a tratar de dar significado a un mundo que dejó atrás el afán racional de dar sentido con la sintaxis y las estructuras. Quizá la era de la imagen no ilustrativa sino generadora de conocimiento está aún por llegar, o al menos del todo. No obstante, el carácter reflexivo o crítico de la imagen aparece en el campo de lo relacional, en ocasiones sin avisar, detrás de cualquier forma, ya sean mediante memes o instalaciones de arte, haciéndonos recuperar cierta fe en la capacidad libertadora y cognitiva de las imágenes. El texto no es suficiente, y el sentido no todo lo agota. Confío en que no nos hemos convertido en sujetos sin filtro ni criterio, y en que la emancipación crítica no debe consistir en apartarnos de las imágenes, sino en aprovechar las nuevas condiciones que nos ofrece. ●

BIBLIOGRAFÍA

BAL, Mieke: "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", en *Revista de Estudios Visuales*. Murcia, Ed. Cendeac, 2004.

BREA, José Luis: *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen*. Murcia, Ed. Estudios visuales, 2007.

BREA, José Luis: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Ed. Cendeac, 2008.

DELEUZE, Gilles y NEGRI, Toni: "Dossier Deleuze-Guattari", entrevista en *Magazín Dominical*, Nro. 511. Valencia, 1993, pp. 14-18.

GARCÍA VARAS, Ana: *Filosofía de la imagen*. Navarra, Ed. Universidad de Salamanca, 2011.

HERNANDEZ, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad*. Madrid, Ed. Ayto. de Alcobendas, 2007.
JAY, Martin: *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s. XX*. Madrid, Ed. Akal, 2007.

MIRZOEFF, Nicolás: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Ed. Paidós, 2003.

MOXEY, K: *El tiempo de lo visual*. Barcelona, Ed. Sans Soleil, 2015.

STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Ed. Caja Negra, 2014.

WALTON, David: *Introducing cultural studies*. London, Sage Publications, 2007.