

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

La novedad de los clásicos. Conflicto y poder en la dimensión visual.

Verónica Devalle.

Cita:

Verónica Devalle (2009). *La novedad de los clásicos. Conflicto y poder en la dimensión visual. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/240>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La novedad de los clásicos

Conflicto y poder en la dimensión visual

Verónica Devalle,

UBA – CONICET

vdevalle2005@yahoo.com.ar

En las últimas décadas, a la par de la explosión de los nuevos medios de comunicación se han desarrollado numerosa cantidad de trabajos teóricos e investigaciones empíricas que buscan reflexionar en torno al poder de la imagen y el pasaje de una sociedad logocéntrica a una iconocéntrica, presuponiendo que en el despliegue visual y audiovisual ingresan elementos que colisionarían con un universo vinculado a la argumentación escrita y lo verbalizable. Efectivamente, el –ya debatido- reemplazo de lo verbal por lo visual y el tipo de desafíos que presentara en torno a los procesos de acceso a la información, la producción del conocimiento y las proclamadas necesidades de actualización en los esquemas educativos tradicionales, dio lugar a reflexiones en torno a la emergencia de una nueva subjetividad, tramada en torno a un imaginario visual, y a los valores que allí surgían, fundamentalmente la presencia de un fuerte componente estético visual en el repertorio de las referencias identitarias. Esto surge claramente -en tanto reflexión propia de la sociología de la cultura- a fines de los años '80 y principios de los años '90 del pasado siglo.

Simultáneamente, el inicio de la primera guerra del Golfo, donde resultó incontestable la dimensión performativa mediática del conflicto, disparó críticas –sobradamente fundadas- en torno

a los medios masivos de comunicación, las políticas editoriales, los imperios informáticos y una reedición de la crítica frankfurtiana vinculada a la conciencia, la experiencia y el horror.

Un horror similar, pero más cercano y mucho más presente es el que inauguró –mediáticamente- el pasaje del siglo XX al XXI al mostrar en vivo el avión incrustándose en la segunda Torre Gemela. Nuevamente aquí, los dispositivos mediáticos y el papel de Internet en el acceso a las versiones oficiales y censuradas, pusieron sobre la palestra la suerte de fagocitación de la imagen frente a todo dispositivo enunciativo verbal. Frente a ello, todo podía ser dicho: también callar.

Surgen, o mejor dicho, aparecen reeditadas a partir de allí, formas visuales de denuncia y contraprotesta, tanto contra el modo que asumía el capitalismo global –el rostro de Bush resultó emblemático- como a nivel local. En la Argentina la explosión de la crisis del 2001 casi se solapó a este fenómeno, con similares narrativas visuales de denuncia y presencia urbana.

No casualmente, algunos años antes pero con mayor visibilidad en el inicio del siglo XXI los Estudios Visuales se presentan como un saber fronterizo, ubicado en el cruce entre la historia del arte, la etnografía, la sociología de la cultura, los estudios culturales y la semiótica, entre otras ¿qué traían de nuevo? ¿qué preguntas reponían? ¿por qué cuestionaban el concepto tradicional de imagen?

Fundamentalmente se trataba de la inauguración de un enfoque interdisciplinario en el sentido de considerar que cada disciplina contribuía con sus propios problemas a la constitución de un nuevo objeto de estudio. Nuevo, no porque se hubiera “descubierto” a la imagen sino que se instituía lo visual –que excede a las imágenes- como territorio de indagación. Un territorio que había sido, en la Modernidad, ya explorado por dos disciplinas señeras: por un lado la semiótica y por el otro, la historia del arte.

Me interesa señalar las proyecciones y preguntas que ambas habilitan, como también la serie de dificultades a las que se enfrentan y que de alguna forma, explican el posterior cruce con la antropología, la sociología y la teoría literaria.

Efectivamente, tal como señala Geertz, la historia del arte en plena expansión de la Modernidad – esto es el siglo XVIII pero particularmente el XIX- de alguna manera siguió el cánón de lo que la Academia sostenía como arte, que era ni más ni menos que las Bellas Artes, en particular la arquitectura, la escultura y la pintura. Sobre la base también de preceptos modernos se instituyeron

categorías que vinculaban lo bello a la armonía, la composición, el estilo entre otros. Bajo esta preceptiva quedaban excluidas del territorio del arte todas las manifestaciones que siendo estéticas no respondían a el cánón referido. No abundaremos en esta consideración pues es lo debidamente conocida, como también su crisis de la mano –por lo menos en Europa- de las vanguardias estéticas del siglo XX. Interesa señalar que como resultante de la crítica de las vanguardias surgen consideraciones del arte que redefinen lo artístico a partir de una evaluación sobre el trabajo con la singularidad de los lenguajes, esto es: de alguna manera acontece –a contrapelo de una definición trascendente- una primera aproximación inmanente a la interpretación de la singularidad artística. Lo que estaba en juego, según la consigna formalista, era la función poética de la pieza, ligada a la articulación y materialidad de los lenguajes. Como corolario, surge tempranamente en el siglo XX y de la mano en particular del constructivismo soviético una lectura del material estético que, habiendo abolido definitivamente cualquier referencia al Arte –como mayúsculas- inicia el recorrido que lo va a llevar hacia un planteo donde lo estético incorpora la pregunta por el lenguaje.

Paralelamente, la semiótica, de la mano de Peirce y su definición del signo, hace un doble movimiento –que en no pocas veces produce un efecto contradictorio. Por un lado, instituye el signo o representamen como representación de un objeto y esto conlleva de alguna forma una sospecha referencialista. Por el otro, al considerar al interpretante como el signo más elaborado en la cuasi mente del intérprete, ubica la interpretación cercana a los fenómenos de la conciencia, lo que años más tarde (y cuando se reemplace conciencia por estructura) habilitará una lectura culturalista de los fenómenos de la interpretación. Nada novedoso hoy día pero absolutamente revolucionario en plena expansión del proyecto positivista, momento en el que escribía Peirce. Más revolucionario aún si recordamos, precisamente a propósito de la dimensión visual, que una de las definiciones con más proyecciones al día de hoy del signo es aquella que –en la segunda tricotomía del nonágono semiótico- concebía al ícono como un signo que denota a su objeto por semejanza, y a modo de ejemplo mencionaba un diagrama, un retrato, un mapa, entre otros; ejemplos que habilitaron innumerables interpretaciones sobre el fundamento último de la consideración icónica. Sobre trasfondo es comprensible lógicamente pero también históricamente el enfrentamiento teórico que va a separar las posturas de Umberto Eco y Tomás Maldonado respectivamente. Sintéticamente, y aún en el plano de la semiótica, se trataba de precisar qué cosas aparecían vertebradas en la idea de semejanza icónica, es decir en función de qué fundamento un ícono –por ejemplo una fotografía- se asemejaba a su objeto (es decir a aquello que aparecía en la imagen). Las posturas de Eco y Maldonado señalan dos derroteros distintos y que recurrentemente se van a tocar en lo referido a las formas de interpretación de la relación entre imagen y mundo –para

ponerlo en mayúsculas- y que estaban presentes en el mismo planteo peirceano. Por un lado, aquella sostenida por Maldonado que rechaza de plano cualquier dejo interpretativista sobre las producciones visuales y desecha las “teorías semiolingüísticas” como horizontes de inteligibilidad de la comunicación. Por el otro, la postura de Eco que entiende que la acción de percibir (la semejanza) establece una correlación que es de tipo convencional, y que más que vincular el objeto con su signos se trata de una relación entre “los signos y las reglas de convenciones culturales que filtran la conexión con los objetos” (Vilches, 1986: 27). En definitiva, lo que la polémica sobre el iconismo puso tempranamente en escena es el tipo de programa que debía fundar la competencia y pertinencia de la semiótica visual. Si ésta tenía que inscribirse en un proyecto filosófico que retomase incluso los aspectos más especulativos de la epistemología, o si por el contrario debía abonar el terreno de la ciencia en su sentido más empírico, investigando cómo operan los mecanismos de la percepción y su correspondencia con la realidad. El conflicto se instalaba en la mediación o no entre la imagen y la realidad, su nivel de transparencia u opacidad. Lo que no aparecía cuestionado era, en todo caso, el nivel de conflictividad que configuraba a la realidad y por lo tanto cómo ésta intervenía –en tanto materia conflictiva- en las producciones visuales. Ciertamente es que, el planteo de la semiótica de aquellos años se ubica en el cruce entre lenguaje y ciencia, y recién en estos últimos años ha incorporado una lectura política –en el sentido de la configuración de lo dominante- a su arsenal interpretativo.

Si esto sucedía a fines de los años '60 y principios de los '70 entre Alemania e Italia, un poco antes –a fines de los años '50- en el Reino Unido el marxismo tradicional comenzaba a ser severamente cuestionado a partir de la recuperación del legado de Antonio Gramsci de la mano de lo que luego se conocerían como Estudios Culturales. La brevedad de la exposición impide detenerse en ésta, que resulta ser una de las genealogías más importantes para lo que hoy conocemos como Estudios Visuales. Importa, sin embargo, destacar el reposicionamiento de lo cultural, no ya como dimensión simbólica (o significante) sino antes bien como dimensión simbólica hacedora de la dominación, si seguimos –como de hecho lo hacen los fundadores de esta corriente- la tradición weberiana; es decir si consideramos –vía Frankfurt, vía Lúkacs, vía Weber- que la dominación atañe a la creencia, es decir al plano de lo simbólico que por ello deviene material. Al instalar la dominación y el conflicto en el plano de la cultura, se reubican –necesariamente- las categorías de ideología, verdad y representación. Categorías que en lo inmediato entraron en crisis al punto de ser desechadas y también, en algunos casos olvidadas. La fascinación que produjo la idea de hegemonía, la vinculación con las industrias culturales, las formas de circulación, recepción e interpretación ubicó las preguntas de una (también reciente) sociología de la cultura cercanas a la

socio semiótica, el análisis cultural y el modo en que interactúan y se funden lo material con lo simbólico. En este proyecto, que se institucionaliza claramente para los años '80, el marxismo – como bien lo señala Williams y en el escenario local Gruner- pierde su capacidad interrogativa-crítica de lo social, al olvidar el conflicto como elemento presente en las relaciones sociales en el capitalismo. La presencia del multiculturalismo, a su vez un discurso hegemónico dentro de los Estudios Culturales en la versión norteamericana, en su énfasis sobre la diferencia desatendía –en los términos de las categorías con las que trabajaba- la desigualdad. Preguntas como ¿qué circula en los medios? ¿cómo se configuran las audiencias? ¿qué patrones subyacen en los consumos culturales? ¿qué características tienen las audiencias? resultaban válidas si no se olvidaba los conflictos y los antagonismos que habían fraguado a las sociedades en el tardo capitalismo como sociedades desiguales. En este sentido, las lecturas que tanto Jameson como Zizek realizan son acertadas, y curiosamente incursionan en el material fílmico, plástico o fotográfico para reubicar las tradicionales preguntas de la sociología en otros corpus, hasta no hace mucho considerados poco tradicionales.

Finalmente, el estallido también se había producido tras la herencia nietzscheana, en particular con la obra de Foucault, su crítica al Iluminismo, al Positivismo, la consideración del poder como acción y ejercicio, y seguidamente con lo que se conoce como crisis de los grandes relatos, entre otros, el relato del sujeto. Habiéndose deshecho la sustancia del sujeto, cualquier lectura que implicase presupuestos existenciales y sociales como estructuras *a priori* también resultaba cuestionada. La idea de tecnología y de dispositivo aquí es clave y devela a la subjetividad como un *constructo* histórico, narrativo y –podríamos decir- también social. Será Deleuze quien arriesgue entonces una interesantísima reflexión en torno a la existencia de imágenes por fuera del acto de mirar, a una autopresentación de las imágenes por fuera de la dación de sentido del sujeto (sujeto que por otra parte ya había sido cuestionado). No se tratará entonces de realizar una lectura trascendente o inmanente de lo visual sino de considerar a las imágenes como dimensiones espacio temporales más allá de la experiencia, o en todo caso configuradas de la experiencia. No se trata de un sujeto viendo a la imagen sino de la imagen configurando mundos.

De todo este conjunto de elementos, discusiones, tensiones y antagónicas posturas surgen los llamados Estudios Visuales, allá para mediados de los años '90, pero con antecedentes importantes –más allá de los referidos- sobre los años '80. La pregunta feroz, formulada por Mitchell resulta sumamente cautivante, en particular por las problemáticas que habilita. Podríamos reconstruirla de la siguiente forma: ¿cuánto lo visual instituye lo social, cuánto lo social instituye lo visual? En ella se

cifran nuevamente, inquietudes respecto de autonomía de los lenguajes, la consideración del lenguaje como dispositivo de comprensión de la imagen, la distinción entre lo icónico y lo visual, la crisis de la idea de imagen como representación, el esencialismo icónico y finalmente, de la mano de la relectura que hace Butler de Foucault la idea de performance como presentación de y en el mundo. De ellas colegimos, hoy en día, que casi como el mapa del imperio, lo visual ha asumido en el presente las dimensiones universales que antes tuvo el hecho como acontecimiento de la sociología. Sólo que falta todavía –para bien y para mal- terminar de problematizarlo como gramática de lo social y recuperar la paradójicamente invisible tensión política como batalla entre lo presente y lo ocluído. Pensar, como sostuvimos anteriormente, si se trata de una nueva zona de interrogación sobre lo visual (y ya no de la imagen), y cuánto de ello es deudor de las tradicionales hipótesis acerca del conflicto, del poder y del dominio que fundaron el proyecto de la sociología como pensamiento crítico.

Bibliografía

- Arfuch, L. y Devalle, V. (2009) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires, Prometeo.
- Bal M. (2004) "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales" en revista *Estudios Visuales*, número 3. Murcia, CENDEAC, diciembre.
- Calabrese, O. [1985] *El lenguaje del arte* Barcelona, Editorial Paidós.
- Foucault, M. [1969] *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI.
- Foucault, M. [1966] *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.
- Foster, Hal y otros (1985) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- Geertz, C. (1994) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- Gené, M. (2005) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, FCE.
- Mitchell, W. (1985) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press.
- Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London. Routledge
- Vilches, L. (1986) *La lectura de la imagen*. Barcelona, Editorial Paidós.