
El concepto de cultura visual

THE VISUAL CULTURE CONCEPT

Rubén Yepes Muñóz
Georgia College & State University., Colombia
ruben_yepesm@yahoo.com.ar

Revista Académica Estesis
núm. 11, 2021
Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia
ISSN: 2539-3995
ISSN-E: 2539-3987
investigacion@deboraarango.edu.co

Recepción: 01 septiembre 2021
Aprobación: 16 septiembre 2021

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.134>

Resumen: Este artículo busca elucidar el concepto de cultura visual. Aunque este es un concepto central en los estudios visuales, adolece de la falta de una conceptualización adecuada. El artículo realiza una breve síntesis de la trayectoria del término “cultura visual” en los estudios visuales. Acto seguido, discute el concepto de cultura y se pregunta por lo visual de la “cultura visual”, a partir de esto, se propone un concepto de esta. Finalizando, se revisan algunas de las definiciones de la cultura visual a la luz del concepto propuesto.

Palabras clave: Cultura visual, estudios visuales, estudios culturales, visualidad.

Abstract: This article aims to elucidate the visual culture concept. Although this is a key concept within the field of visual studies, it is still in need of an adequate conceptualization. The article begins with a brief synthesis of the use of “visual culture” in visual studies. Following, it discusses the concept of culture and asks what is the visual in visual culture, building from this discussion, it proposes a concept of “visual culture”. Finally, the article revises some of the definitions of visual culture under the light of the proposed concept.

Keywords: Visual culture, visual studies, cultural studies, visuality.

El concepto de cultura visual tiene una centralidad en el discurso de los estudios visuales que esconde el hecho de que ha sido poco teorizado. La archicitada frase de WJT Mitchell, “la cultura visual es la construcción visual de lo social, no sólo la construcción social de la visión” (2003, p.26) suele ser asumida como una definición suficiente. No obstante, la reiteración de esta y otras definiciones parecidas esconde que no está nada claro lo que debemos interpretar por “cultura”, “visual” y “cultura visual”.

El concepto de cultura es complejo. Como bien saben los antropólogos y practicantes de los estudios culturales, no hay un consenso sobre este. Por el contrario, se encuentra en disputa: distintos sectores sociales buscan controlar qué se entiende por cultura y qué no. En consecuencia, lo que pasa por cultura en un lugar y momento determinado es el resultado de conflictos sociales de diversa índole. Por otra parte, la delimitación de lo visual de la cultura visual es también compleja, pues el rango de lo visual es enorme. Lo visual no puede ser simplemente todo lo visible y todo acto de visión. Menos aún, se podría suponer que existe un acuerdo sobre el concepto de cultura visual. A pesar de los importantes esfuerzos recientes por teorizar la cultura visual, a los estudios visuales les falta un concepto de cultura visual que le haga justicia a la centralidad que le adjudican a este término. En lo que sigue, realizaremos una breve síntesis de la trayectoria del término “cultura visual” en los estudios visuales. Discutiremos el concepto de cultura y examinaremos lo visual de la cultura visual. A partir de esto propondremos un concepto de cultura visual. Finalizaremos revisando algunas de las definiciones de cultura visual a la luz de nuestro concepto.

Trayectorias

Nicholas Mirzoeff (1998) fue el primer autor de los estudios visuales en notar que el término cultura visual emergió en el ámbito de la comunicación antes que la historia del arte o los estudios visuales¹. Aparece a lo largo de la obra clásica de Marshall McLuhan *Understanding Media* (1964), así como en el libro *Towards a Visual Culture: Education Through Television* (1969), de Caleb Gattegno. Aunque en el libro de McLuhan el término no ocupa un lugar central ni se encuentra definido, sirve para distinguir la cultura escrita y aural de épocas anteriores de los medios electrónicos (audio) visuales de la época contemporánea. Algo parecido se puede decir del libro de Gattegno, en el que “cultura visual” es usado para referirse a los medios de comunicación que el autor considera visuales, particularmente la televisión. El uso del término que hacen ambos autores para diferenciar objetos y prácticas culturales de carácter principalmente visual de otros que no lo son se parece bastante a

algunos de los usos más recurrentes en los estudios visuales. Sorprende entonces que estos autores no sean referentes de este campo en lo que a la cultura visual se refiere.

Los autores que suelen ser referenciados como antecesores del uso de este término en los estudios visuales son los historiadores de arte Michael Baxandall y Svetlana Alpers. Tanto Baxandall (1972) como Alpers (1983) recurren a este término para referirse a los contextos socioculturales del tipo de arte que abordan en sus libros, respectivamente, la pintura del Renacimiento italiano y la de la época dorada holandesa. Aunque ninguno de los dos autores conceptualiza el término, se puede inferir que para ellos la cultura visual es el régimen discursivo, es decir, los significados, códigos, valores y prácticas, que guiaban la producción y recepción del arte en cuestión; algo así como lo que Berger llama modos de ver y lo que otros autores llaman regímenes visuales, regímenes escópicos o visualidad². Así, “cultura visual” remite en estos autores al régimen discursivo que regula la producción y recepción de las imágenes en un contexto geohistórico dado.

El término tiene una presencia prominente en el *Visual Culture Questionnaire* (Foster y Krauss, 1996). Pero, sorprendentemente, ninguno de los autores del dossier propone una definición, menos una conceptualización. Esto quizás se debe a que el propósito del *Questionnaire* no fue cuestionar el concepto, sino el campo de la cultura visual. En general, estos autores usan el término como equivalente de lo que a veces se llama “el campo expandido de la imagen”. Se parte de una noción horizontal o “democrática” en la que todas las formas de imágenes tendrían en principio el mismo valor cultural; así, se concibe que las imágenes de los medios masivos o de la cultura popular son tan importantes, con frecuencia más importantes, que las del arte con “A”. En esta perspectiva, las imágenes serían lo visual, en tanto que lo cultural sería su significado colectivo. La cultura visual sería algo así como una historia de las imágenes (Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey) o una sociología de las imágenes (Chris Jenks).

En el 2002 WJT Mitchell publica su ya clásico *Showing Seeing*, ensayo en que aparece la conocida formulación del objeto de los estudios visuales (o la cultura visual) que citamos arriba. No obstante, su ensayo nos ofrece más que esta consabida fórmula. Mitchell (2003) aclara que los estudios visuales no se enfocan sólo sobre las imágenes o los medios visuales, sino que también incluyen “las prácticas cotidianas del ver y el mostrar, especialmente aquellas que asumimos son inmediatas o no mediadas” (2003, p.9). Además, los estudios visuales “deben ser generalizados como el estudio de todas las prácticas sociales de la visualidad humana” (p.32).

En un tono más intrigante, Mitchell añade que la cultura visual “tiene menos que ver con el significado de las imágenes que con sus vidas y amores” (p.26), una frase que evoca la expresión “la vida social de las cosas” de Arjun Appadurai (1986). Sería más importante investigar lo que las imágenes hacen, sus efectos, que estudiar lo que estas son o sus significados. En definitiva, para Mitchell (2003) la “cultura visual” estudiaría tres cuestiones: las imágenes, la vida social de estas y la mediación cultural de la visión. La cultura visual se ubicaría en la relación mutuamente constitutiva entre estas tres cuestiones. Los estudios visuales serían algo así como una sociología de la visualidad, entendiendo esta última como la esfera de lo visual y la visión.

Nicholas Mirzoeff ha realizado importantes aportes a la definición de la cultura visual. Para este autor, esta se refiere a “aquellos acontecimientos visuales en los que el observador busca información, significados o placer, en interfaz con la tecnología visual” (1999, p.19). La cultura visual no estaría “definida por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que observa” (p. 34). Según Mirzoeff, el tipo de información o significados que se pueden encontrar en los acontecimientos visuales no tiene que ser de naturaleza visual; de hecho, la contemporaneidad se caracterizaría por la visualización de lo invisible, entendido como aquello que no se puede representar adecuadamente. De allí que la visualización sea para este autor un aspecto central de la cultura visual. Además, la visualización permitiría una experiencia placentera de aquello que experimentado directamente sería doloroso. Así, la cultura visual tendría una dimensión de la que lo textual adolece: la capacidad de impactar la sensibilidad del observador, es decir, una capacidad afectiva. Mirzoeff retoma el concepto de lo sublime de Lyotard para referirse a esta doble característica de la visualización de lo invisible y la capacidad afectiva de la cultura visual.

Malcolm Barnard (1998), un autor poco citado dentro de los estudios visuales, también ha contribuido a la elucidación del concepto en cuestión. Barnard desglosa el término cultura visual: primero aborda lo visual (en relación a lo cultural), luego lo cultural (en relación a lo visual), para luego proponer su propia definición de cultura visual. Para cada término, Barnard aborda tres definiciones que, según él, son usuales tanto en el sentido común como en los estudios visuales. Sobre la visión, las definiciones son “todo lo visual”, “lo visual producido por el hombre” y “lo visual con intención estética”, es decir, el arte. Sobre la cultura, “cultura de élite”, “cultura masiva masculina dominante” y “(sub)culturas visuales”. La conclusión es obvia: ninguna de estas definiciones es satisfactoria. Pero lo realmente insatisfactorio es que Barnard concluye el capítulo admitiendo que no le fue posible llegar a una definición de la cultura

visual. No obstante, hay en su texto una definición. Retomando a Raymond Williams, Barnard propone que la cultura visual es “el sistema significativo visual, compuesto por instituciones, objetos, prácticas, valores y creencias, a través del cual una estructura social es visualmente producida, reproducida o contestada” (1998, p.18). A pesar de las imprecisiones —¿qué quiere decir que un sistema significativo esté compuesto por cosas tan diversas y de escalas tan distintas como instituciones, objetos, prácticas, valores y creencias?—, esta definición es interesante por dos razones: primero, porque ubica la cultura en el discurso de disciplinas que tradicionalmente han abordado lo cultural como la antropología o los estudios culturales. Segundo, porque ubica el poder como un aspecto central de la cultura visual.

El mayor aporte a la definición de la cultura visual que se ha realizado hasta el momento lo hace Whitney Davis. En su monumental *A General Theory of Visual Culture* (2011), Davis aborda, en perspectiva wittgensteiniana, dos preguntas interrelacionadas: ¿qué es lo cultural de la visión? y ¿qué es lo visual de la cultura? La respuesta a la primera constituye el grueso de la argumentación. Son notables el alcance, rigor y profundidad de este libro; no obstante, apenas ha sido referenciado en los estudios visuales. Como señala James Elkins (2012) esto se puede deber, primero, a que el libro no se inserta en los discursos de los estudios visuales, la historia del arte o los estudios culturales, sino en la filosofía analítica. Se puede deber también a la dificultad de su lenguaje teórico. Y tercero, a que tiene poco qué decir, al menos de manera explícita, sobre el lugar del poder en la cultura visual. Sin embargo, se trata de un libro del que tanto los estudios visuales como la historia del arte tienen bastante que aprender. No podemos detallar aquí la intrincada argumentación teórica de Davis, pero sí podemos sintetizar algunas de sus proposiciones.

Davis parte de una distinción entre visión y visualidad similar a la de Hal Foster: la visión es “biológica” en tanto que sólo la dimensión cultural de lo visual constituye visualidad. En su esfuerzo por entender esta relación y responder a sus preguntas iniciales, Davis retoma el concepto de aspectos de Ludwig Wittgenstein. Para este filósofo, todo objeto de la percepción contiene una infinidad de aspectos, es decir, de modos en que puede ser visto o interpretado perceptualmente. El ejemplo que Wittgenstein da en *Investigaciones filosóficas* es la conocida imagen del *patoconejo*, que puede ser vista como un pato o un conejo, dependiendo del aspecto que tome prevalencia en nuestra percepción. Este ejemplo es ilustrativo, aunque en realidad los aspectos potenciales de una imagen u objeto visual no son dos, sino infinitos. Esto no significa que las distintas maneras en que un objeto puede ser percibido (visto) son inagotables, sino que

son incontables. Es decir, no podemos elaborar *a priori* una lista de todos los aspectos de un objeto. Cuáles aspectos son efectivamente percibidos y cuáles tienen poca o nula relevancia es una cuestión que depende de la “forma de vida” (otro concepto wittgensteiniano) del observador, que podemos interpretar como la serie de prácticas y hábitos visuales que median la percepción del objeto.

Davis argumenta que algunos de los aspectos de un artefacto visual están organizados en dominios generales interrelacionados, siendo los más relevantes para la historia del arte y la cultura visual la forma, el estilo, la iconografía, la iconología y la representación (*depiction*). Estos son transmitidos a través de varios procesos: sucesiones, relevos, recurrencias y disyuntivas, entre otros. A esto Davis añade que no todos los aspectos de los artefactos visuales son visuales; en consecuencia, existen “analogías” entre dominios visuales y no visuales, es decir, correlaciones entre los aspectos correspondientes a los distintos dominios que contribuyen al sentido del artefacto visual. Tanto los aspectos correspondientes a los dominios mencionados como las analogías entre dominios visuales y no visuales informan las prácticas y hábitos del observador, aunque en sí mismos no bastan para explicar el fenómeno de la observación. No explican por qué ciertos aspectos son efectivamente percibidos en tanto que otros no, ni por qué ciertos aspectos pueden en un momento dado emerger (*dawn*) para el espectador, en tanto que otros preceden o devienen tácitos. En estas observaciones se basa la crítica de Davis al “alto contextualismo” de los estudios visuales (en una de las pocas ocasiones que se refiere a este campo): estos se equivocarían al pensar que, comprendiendo la cultura visual o la visualidad de una época, comprendieron todo lo relevante de la experiencia visual de quienes viven o vivieron en ella.

Podríamos examinar otros autores, pero las posiciones descritas hasta aquí engloban el grueso de los usos del término cultura visual. Sintetizando, ha sido utilizado para distinguir el carácter “visual” (o “audiovisual”) de la época contemporánea del carácter “textual” de épocas anteriores. También se ha usado para referirse a los modos hegemónicos de recepción del arte y de ciertos tipos de imágenes. En no pocos casos, se ha usado para referirse a algo así como “el campo expandido de las imágenes”. Mitchell aclara bastante al señalar que la cultura visual no sólo se refiere a las imágenes, sino también a su vida social y a la mediación cultural de la visión. Mirzoeff añade que la cultura visual se refiere al “acontecimiento” de la visión y no sólo es una cuestión de significados, sino también de afectos. Con su enfoque sobre el significado y el poder, Barnard ubica la cultura visual en el discurso sobre la cultura de campos como la antropología y, sobre todo, los estudios culturales. Por último, Davis ofrece una elaborada teoría que entiende la cultura visual como una serie de dominios

generales de aspectos visuales que se interrelacionan con aspectos no visuales. En todas estas definiciones y propuestas hay contribuciones importantes; no obstante, a los estudios visuales les sigue faltando una conceptualización de la cultura visual que le haga justicia a su ubicación entre la historia del arte y los estudios culturales y a su enfoque sobre el poder.

De este breve recorrido derivamos tres condiciones del concepto que buscamos. Primero, el concepto de cultura visual no sólo se debe referir a las imágenes y los artefactos visuales, también debe referirse a las prácticas visuales, incluyendo las prácticas de recepción visual. Segundo, la cultura visual no debe ser reducida a la transmisión o mediación de significados, también se debe incluir la mediación de afectos. Tercero, la cultura visual no debe comprenderse independientemente del poder, sino en su imbricación con este. Y una cuarta: la conceptualización de la cultura visual debe poder inscribirse en el discurso de los campos discursivos que más han avanzado en la definición de la cultura, la antropología y los estudios culturales. Esta condición determinará nuestro punto de partida. Conceptualizar no es simplemente definir; consiste en formular una definición general y encuadrarla en el o los discursos teóricos en los que adquiere pleno sentido. Es justamente esto lo que intentaremos en lo que sigue. Primero, abordaremos la definición de cultura, luego lo visual de la cultura visual, en aras de proponer un concepto de cultura visual.

Cultura

El concepto de cultura es complejo y no es este el lugar para trazar su genealogía³. Partiremos de las dos principales definiciones generales de cultura que se han propuesto en la antropología y los estudios culturales. Aunque estas definiciones a veces operan de manera interrelacionada, las trataremos aquí por separado. Por una parte, la cultura es definida como una totalidad de significados y su correspondiente modo de vida, definición que Lawrence Grossberg (2010) llama “antropológica”. En esta definición se incluyen todas las ideas, modalidades de relación, prácticas, rituales e instituciones de un grupo social determinado, en un amplio espectro que va desde las prácticas de subsistencia hasta los sistemas de creencias y objetos simbólicos. Las esferas o dominios sociales y epistémicos que hoy llamamos economía, socialidad, política, arte, ciencia, ideología, etc., harían parte de la cultura. Este conjunto de esferas o dominios articularían unos modos de vida, es decir, unas maneras de ver y concebir el mundo, de relacionarse consigo mismo y con los demás y de darle sentido a la vida. Esta definición contrasta la cultura con la naturaleza: cultura sería todo aquello que no es naturaleza, aquello

que no es biológico o instintivo, sino creado, aprendido y transmitido al interior del grupo social.

Por otra parte, tanto en la antropología como en los estudios culturales se ha definido la cultura como la dimensión de significado de las cosas. En esta perspectiva, los objetos, las prácticas y los eventos humanos son multidimensionales: tienen una dimensión económica, otra tecnológica, otra sociopolítica y otra constituida por su significado. Las esferas de la economía, la socialidad, la política, etc., tienen, entre otras dimensiones, una dimensión cultural. De hecho, esta dimensión es indispensable para las otras: sin significados no habría relaciones de parentesco o sistemas políticos, tampoco mercados, máquinas o vacunas. Diremos entonces que la dimensión de la cultura es transversal a las otras dimensiones. Esto no quiere decir que todo es cultura, sino que todo está atravesado por la cultura, que lo humano siempre tiene una dimensión de significado⁴. Aunque en la práctica todas las dimensiones están imbricadas, son separables en el análisis —a condición de que no se pierda de vista su interrelacionalidad—. Además, en esta perspectiva la naturaleza misma tendría una dimensión significativa, pues, aunque no es una creación humana, accede al mundo de lo humano en cuanto discurso o significado. De hecho, en esta perspectiva el significado es la condición *sine qua non* para acceder al mundo de lo humano, lo que equivale a decir que todo lo que hace parte del mundo humano, incluida la naturaleza, tiene una dimensión cultural. Así, el término cultura se referiría tanto a la dimensión de significado de los objetos, prácticas y eventos como al conjunto o la red compuesta por la totalidad de estos significados, sin importar si estos se refieren a objetos naturales o creados por el ser humano.

Esta última definición está anclada en la semiótica, la cual ha sido el eje del “giro lingüístico” de las ciencias sociales y las humanidades. No obstante, el reciente “giro afectivo” acaecido en estos campos nos compele a incorporar lo afectivo en el concepto de cultura. La cultura no es sólo una cuestión de significados, también lo es de afectos. El concepto de afecto es complejo y no es este el lugar para discutirlo⁵. Basta con anotar un aspecto del afecto que se deriva de los dos paradigmas dominantes en la teorización contemporánea del afecto, la ontología del afecto de Gilles Deleuze y el modelo cognitivista de Silvan Tomkins: los afectos son y expresan relaciones. Ser afectado por algo o alguien es entrar en una relación con dicho objeto, práctica, evento o persona; el afecto es el registro sensible de esta relación. Añadamos una sugerencia de Charles Sanders Peirce (2012): *el interpretante* de un signo no tiene que ser lingüístico; también puede ser afectivo⁶. Un signo puede suscitar un afecto, es decir, mediar una relación sensible con aquello a lo que remite. Además, podemos tener

una relación sensible con el signo mismo. Atendiendo al giro afectivo y acogiendo las sugerencias de Peirce, proponemos usar la palabra sentido para referirnos tanto a los significados como los efectos afectivos de un objeto, práctica o evento. Esta palabra tiene varios usos, de los cuales nos interesan particularmente dos: su uso para designar el significado de algo y para referirse a la sensación —en el doble sentido de lo percibido y lo sentido de lo percibido—, es decir, el afecto⁷. En términos generales, el sentido es aquello que un objeto, práctica o evento media, comunica, expresa o suscita, ya sean significados o afectos —usualmente no se trata de lo uno o lo otro, sino de un compuesto o ensamblaje de ambos elementos—. Podemos decir entonces que *cultura* se refiere a la *dimensión de sentido de lo humano*.

Una anotación importante. El sentido no es intrínseco a los objetos, prácticas o eventos; es relacional. No es una cualidad o característica inmanente a las cosas, sino un producto de nuestra relación con ellas. Aquí también podemos recurrir a Peirce, quien nos señala que un signo no es una díada sino una tríada, no es simplemente un sistema significante-significado, sino significante-significado-interpretante. Obviando las particularidades técnicas de este último término en Peirce, lo que nos interesa resaltar es que el receptor completa el signo al actualizar uno o varios de sus sentidos potenciales. El sentido emerge del encuentro entre el receptor y el signo, surge de la relación dialéctica entre los dos. Por esta razón, no está fijado en los objetos y las prácticas, sino que es móvil y contingente. Ciertamente, hay objetos, prácticas y eventos cuyo sentido colectivo tiene una estabilidad tal que podemos asumirlo en el análisis, sin ir más allá del acto de nuestra propia experiencia receptiva. Pero, estrictamente hablando, cualquier análisis que aborde el sentido colectivo de los objetos, prácticas y eventos sin considerar su relacionalidad, reifica el sentido, peca de subjetivismo, o ambas cosas. Así, cuando nos referimos a la cultura como una dimensión de los objetos, prácticas y eventos, nos referimos a que estos median significados y afectos para unos receptores y en unos contextos específicos.

Nos ubicaremos en la definición general de cultura que ha tenido mayor tracción en los estudios culturales, aquella que remite a la dimensión de significado de los objetos, prácticas y eventos, añadiendo el enfoque sobre lo afectivo que permite la noción de sentido. Llamaremos *cultura* a la red de sentidos que constituyen la particular forma de concebir y comprender el mundo de un grupo de personas determinado (esta definición conserva algo de la definición de cultura como “modo de vida”). Nos interesa también distinguir entre este conjunto de sentidos y la dimensión de sentido de cada cosa particular. Así, llamaremos *dimensión cultural* a la dimensión de

sentido de los objetos, prácticas y eventos humanos. No hace falta especificar aquí qué entendemos por objeto, pero sí lo que entendemos por prácticas y eventos. El primero de estos términos se refiere a cualquier actividad humana, ya sea individual o colectiva, que presenta algún nivel de estructuración y reiterabilidad. Nótese que, bajo esta definición, algunas experiencias visuales constituyen prácticas, en tanto que otras no lo son. Que no todo acto de visión es una práctica visual es un punto importante dentro de nuestro argumento, como veremos más adelante. Usamos el segundo término, evento, para referirnos a cualquier experiencia colectiva organizada, que generalmente consiste de varias prácticas.

Hay otra distinción que debemos hacer. Aunque todo objeto, práctica o evento humano tiene una dimensión de sentido, no todo encuentra su principal sentido de existencia dentro del ámbito de lo humano en la producción, reproducción o contestación de sentido. Una obra de arte o un ritual religioso tienen por principal sentido la producción de sentido, sin que por esto dejen de tener una dimensión económica, tecnológica, social o política. Asimismo, hay objetos, prácticas y eventos cuyo principal sentido de existencia es económico, tecnológico, social o político, sin que por esto dejen de tener una dimensión de sentido. Por ejemplo, un poste eléctrico o las gavetas de mi cocina tienen un sentido, pero su principal razón de ser no es la producción (reproducción, contestación, transformación) de sentido. Proponemos usar el adjetivo *cultural* (y correspondientemente, el adjetivo sustantivado lo *cultural*) para distinguir los objetos, prácticas y eventos cuyo principal sentido de existencia es la producción de sentido⁸. Esto implica que la cultura tiene una *finalidad*, lo cual no debemos comprender como que la cultura debe ser explícitamente producida en función del sentido, sino que su principal función social, comoquiera que sea racionalizada por quienes la producen y se relacionan con ella, puede ser encuadrada como producción de sentido.

Tenemos entonces tres categorías interrelacionadas: la cultura, la dimensión cultural y lo cultural. La categoría de dimensión cultural incluye lo cultural. La categoría de cultura incluye tanto la dimensión cultural como lo cultural. Sólo algunos objetos, prácticas y eventos son culturales. Hay muchas cosas que tienen una dimensión cultural y por ende hacen parte de la cultura, pero no son culturales. Es crucial tener en cuenta que estas son categorías analíticas, no descripciones de cosas que existen “allá afuera en el mundo”. No debemos reificar la cultura, la dimensión cultural y lo cultural como entes empíricos. En sentido estricto, no observamos la cultura, la dimensión cultural y lo cultural; lo que observamos son objetos, prácticas y eventos. La categoría de cultura y las categorías relacionadas a ella son, como señala Restrepo (2019), instrumentos analíticos, no existentes. La

cultura, la dimensión cultural y lo cultural sólo pueden ser evidenciados en el análisis. Lo cultural y la dimensión cultural son aspectos analíticos de las cosas, en tanto que la cultura es el objeto analítico que se obtiene de la sumatoria de las dimensiones culturales de las cosas.

Tres anotaciones. Primero, cuándo debe el analista cultural enfocarse sobre la cultura y cuándo sobre la dimensión cultural o lo cultural es una cuestión de escala analítica: en determinados momentos, para ciertos objetivos y desde determinados enfoques, es pertinente referirse al sentido de uno o varios objetos, prácticas y eventos discretos; en otros momentos, es pertinente referirse a conjuntos amplios o redes de sentidos. La interrelacionalidad de las tres categorías implica que el análisis puede, incluso debe, alternarse entre distintas escalas. De hecho, esta alternancia facilita el abordaje relacional y contextual del sentido de los objetos, prácticas y eventos. Segundo, nótese que, en esta perspectiva, no hay una relación de exclusión entre naturaleza y cultura. Los objetos naturales acceden al mundo de lo humano a través del sentido, tienen una dimensión cultural; por ende, la naturaleza está incluida en la cultura. Conversamente, todo lo humano tiene una dimensión natural; en este sentido, la cultura está incluida en la naturaleza. Por último, notemos que, puesto que el sentido de todo objeto, práctica o evento es relacional y contextual, su pertenencia a alguna de las tres categorías que hemos propuesto es contingente. Lo que no es cultural en un contexto dado puede serlo en otro y viceversa⁹.

Nuestra última consideración sobre la cultura es de gran importancia. En la perspectiva latinoamericana que queremos elaborar aquí, nos interesa un aspecto del abordaje de la cultura sobre el que los estudios culturales hacen hincapié, mucho más que la antropología: su relación con el poder. La cultura (incluyendo la dimensión cultural y lo cultural) no es un simple reflejo del poder; al contrario, participa activamente en la producción y reproducción de las relaciones de poder, de sus estructuras, mecanismos y dinámicas. Asimismo, puede participar en la resistencia a las configuraciones hegemónicas del poder y en las posibilidades de transformarlas. El sentido está siempre atravesado por el poder porque articula nuestras concepciones de mundo y formas de organización colectiva, nuestros modos de relacionarnos los unos con los otros, con nosotros mismos y con los otros seres que habitan el mundo con nosotros, modos que inevitablemente favorecen a unos seres (humanos o no) y desfavorecen a otros. Así, en nuestro concepto de cultura es crucial el rol que esta cumple en la producción, mediación, reproducción, contestación y transformación de las estructuras y relaciones de poder; no se entiende cabalmente la cultura sin comprender su imbricación con el poder.

Nuestras categorías de cultura, dimensión cultural y lo cultural resultan aquí relevantes. En la medida en que lo cultural tiene por principal sentido de existencia la producción (reproducción, mediación, contestación) de sentido, la relación cultura-poder se juega principalmente en este ámbito. Los objetos, prácticas y eventos que no pertenecen a lo cultural están atravesados por el poder, pero tienen una incidencia menor en su producción. La cultura, como red de sentidos, incluye tanto a los objetos, prácticas y eventos en los que la relación cultura-poder está en juego como aquellos que simplemente están atravesados por el poder. Además, en algunos casos las disputas de poder se juegan en términos de la potenciación u obstaculización de la participación de los objetos, prácticas y eventos en la producción de sentido, es decir, extrayéndolos o incluyéndolos en el ámbito de lo cultural. Por último, notemos que, aunque la cultura siempre está atravesada por el poder, en la práctica no todo análisis de la cultura se centra sobre su relación con el poder. Existen muchos estudios sobre la cultura, realizados desde distintas disciplinas y campos, en los que la relación cultural-poder no es particularmente importante. Aunque en algunos aspectos pueden resultar esclarecedores, en nuestra perspectiva este tipo de análisis adolece de ceguera teórica.

Lo visual de la cultura visual

No nos interesa simplemente la cultura sino la cultura *visual*. ¿Qué es lo visual de la cultura visual? Partamos de uno de los principios básicos de la semiótica: el sentido puede tener cualquier tipo de soporte¹⁰. Un objeto, una palabra, una imagen, una práctica, un evento, un ser natural, un cataclismo cósmico; cualquier cosa, a cualquier escala, puede mediar, comunicar, expresar o suscitar significados o afectos. Abordamos muchos de los soportes del sentido a través de la vista. Pero no por esto debemos incluir todos los objetos, prácticas y eventos visibles en el ámbito de la cultura visual. Puesto que “cultura” se refiere al universo de lo humano, la primera distinción que debemos realizar es entre aquellos objetos, prácticas o eventos cuya cualidad de ser un soporte visible de sentido es producto de un proceso humano y aquellas en las que no lo es. Una flor silvestre en el bosque es, o puede ser, un soporte visible de sentido. Su materialidad y su forma *soportan* información (la materia siempre contiene información, algunos físicos dirían que es información), la cual puede ser interpretada por, digamos, un científico, un poeta o un filósofo. Pero esta cualidad de soportar información no es producto de un proceso humano sino natural. Notemos que el soporte de sentido puede ser producto de un proceso humano sin que esto implique que lo sea en su materialidad. En estos casos, el sentido

generalmente depende de la recontextualización del objeto. Una flor cultivada y organizada en un jardín es, al menos en su materialidad orgánica básica, un objeto natural, pero como soporte de sentido es producto de la actividad del jardinero o diseñador de jardines (que, ciertamente, puede incluir la modificación de la materia orgánica de la flor, aunque no diríamos que la flor deja por esto de ser un objeto natural). La flor silvestre es visible mas no visual; la flor del jardín es ambas cosas. Por último, notemos que la cualidad de ser soporte de sentido no siempre es consecuencia de procesos humanos intencionales: la ideología, por ejemplo, suele actuar de manera inconsciente, filtrándose en la imagen e informando su organización formal sin que sus creadores se percaten.

Hay una segunda distinción que debemos hacer, relacionada con la anterior, entre *soportar* y *conformar* sentido. La forma no es sencillamente la materialidad de un objeto, práctica o evento; es lo compuesto, la particular organización de sus elementos materiales en función de alguna finalidad¹¹. Esta finalidad es el sentido de la forma. Todo objeto, práctica o evento visible tiene una forma; en este sentido, todo soporta un sentido. Pero sólo algunas cosas *conforman* el sentido, es decir, sólo algunas cosas presentan una organización de sus elementos materiales que tiene por principal finalidad mediar, comunicar, expresar o suscitar sentido. En estos casos, el sentido de la forma es producir sentido. La información que la flor silvestre contiene en su materialidad y forma no ha sido conformada, no tienen por finalidad la producción de sentido. Claro está, algunos aspectos visuales de su materialidad, como el color de sus pétalos, han sido conformados evolutivamente en función de la comunicación con otras especies. Pero no hay aspectos de la flor silvestre que tengan por finalidad la producción de sentido dentro del ámbito que nos incumbe, el de lo humano. Además, estos aspectos no existen realmente en función de la comunicación; esta sin duda se da, pero como comunicación sin intencionalidad, producto de la contingencia evolutiva. En cambio, una variedad de flor cultivada o un jardín de flores conforman un sentido para nosotros. El cultivador de flores busca cuidadosamente producir el colorido o las formas de sus especímenes en función de producir la particular forma de placer visual que llamamos belleza. El jardín, a su vez, es una composición de los colores, las formas y la distribución de las flores en función de un placer visual similar. Nótese que el hecho de que algo conforme un sentido no significa que sólo tiene este sentido. Simplemente, significa que la suscitación de sentido es su principal finalidad, incluso si este es múltiple, polifónico, multivocal o abierto. Conversamente, no estamos diciendo que aquellas cosas que no conforman sentido no pueden suscitarlo o comunicarlo, sólo que esto último no es su principal finalidad.

Lo dicho aplica también a los objetos “artificiales”. Un poste de luz soporta un sentido, su forma tiene una razón de ser: la eficiencia o utilidad como sostén de los faroles o cables de luz. Pero el poste no conforma el sentido, sus elementos materiales no están organizados en función de producir sentido. Sin duda la forma del poste le brinda información relevante al ingeniero o diseñador experto en postes de luz, pero esto no es en sí su finalidad, la cual es técnica y tecnológica. En cambio, una pintura es una organización de una serie de elementos materiales —un bastidor de madera, un trozo de lienzo, una serie de pigmentos disueltos en un medio aglomerante— realizada en función de producir o suscitar significados y afectos. Una pintura, como toda obra de arte, conforma sentido. Alguien podría objetar que la obra *Fuente* de Duchamp, que es sin duda una obra de arte, sin embargo no cumple con la condición de conformar sentido, pues su organización material no tiene por finalidad la comunicación de sentido, sino que corresponde a la utilidad del objeto que la constituye, un orinal. Pero en este caso, la obra no es realmente el objeto, sino el acto de encuadrar el orinal como obra de arte, la argucia de presentarlo en una galería como obra de arte. Cuando decimos, como hicimos arriba, que el objeto mismo tiene sentido como obra de arte, en realidad lo que hacemos es transferir el sentido del acto del artista a la obra. El orinal soporta sentido, pero es el acto, no el objeto, lo que *conforma* el sentido de *Fuente*.

Una observación importante: la cualidad de conformar sentido implica que lo visual es necesariamente *cultural*. La razón es que en ambos casos nos referimos a objetos, prácticas o eventos cuya principal finalidad es la mediación o suscitación de sentido. Lo meramente visible tiene sin duda una dimensión cultural, pero no hace parte de lo visual en cuanto que no conforma sentido. Dicho en otras palabras, muchas cosas tienen una dimensión cultural y además son visibles, pero no hacen parte de lo visual, pues no tienen por principal finalidad la mediación o suscitación de sentido. Sólo es visual aquello visible en lo que el sentido se encuentra en juego de manera importante. Lo visual es entonces un aspecto, una parte o parcela, de lo cultural.

Entonces, además de ser visible, lo visual de la cultura visual tiene que cumplir con estas dos condiciones: tiene que ser producto de procesos humanos (sin que esto signifique que es independiente del mundo natural) y tiene que conformar sentido, su forma debe tener por principal finalidad la producción de sentido¹². Nuestra primera condición, ser producto de un proceso humano, no admite ambigüedades. Aunque hay algunas cosas sobre las que podríamos tener dudas —por ejemplo, un jardín de flores—, basta un poco de fineza analítica para disiparlas. En cambio, nuestra segunda condición, conformar sentido, es más ambivalente. Hay cosas que

generalmente no cumplen con esta condición, pero que pueden hacerlo bajo ciertos contextos o circunstancias. Por ejemplo, usualmente juzgamos nuestros dispositivos electrónicos en función de su utilidad y desempeño. Pero en ciertos contextos y momentos, para algunas personas, toma prioridad su dimensión estética, la mediación de significados, valores y afectos a través de sus formas. Debido a esto, no podríamos decir que nuestros celulares y computadoras personales están tajantemente excluidas de la cultura visual; más bien, su pertenencia a este universo es ambivalente, mucho más que, digamos, un filme de autor. Hay entonces objetos, prácticas y eventos cuya pertenencia al universo de la cultura visual es más o menos controversial que otros. Esto es así porque no hay un límite duro o fijo entre lo visible y lo visual, entre unos objetos, prácticas y eventos que serían parte de la cultura visual y otros que no lo son. Más bien, se trata de una cuestión de grados, en un rango que va desde la imagen, el objeto que más claramente hace parte de la cultura visual, hasta cosas que, como un celular o una computadora, sólo podrían ser vistos como parte de la cultura visual bajo ciertas circunstancias. Todo depende, como ya hemos sugerido, de nuestra relación con las cosas.

Es justamente la recepción como condición de lo visual lo que debemos abordar ahora. La recepción no es simplemente una posibilidad en relación con lo visual; por el contrario, es su condición de posibilidad, como lo es en últimas de todo objeto, práctica o evento que sirve de soporte de sentido, ya sea visual o no. Podemos enfocarnos sobre el objeto, práctica o evento de sentido, podemos hacer hincapié en los significados o afectos que, consciente o inconscientemente, fueron codificados o inscritos en él, pero nunca debemos perder de vista que todo soporte de sentido implica una práctica de recepción. La cultura visual emerge de la relación entre los soportes visuales y las prácticas de recepción. Todo análisis de la cultura visual debe abordar la experiencia de la recepción, así esta se limite a la del propio analista; resulta entonces obvio: no es posible analizar la cultura visual sin tener en cuenta la recepción.

La recepción visual es una práctica porque presenta siempre algún nivel de estructuración y reiterabilidad. Al contrario de algunas cosas que son meramente visibles, de las que diríamos que “simplemente” las percibimos (aunque, cognitivamente, la percepción no tiene nada de simple), la recepción de lo visual necesariamente implica algún nivel de educación visual, de bagaje cultural, de conocimiento de los códigos de interpretación adecuados. Implica traer significados y afectos al soporte, si bien en un grado que varía de un caso a otro. Implica aquello que Roland Barthes (1970) llama lo connotado, que, aunque es suscitado por los elementos del soporte, es, siendo más precisos, un sentido que proyectamos sobre este. Nótese que un mismo objeto puede pertenecer a las categorías de lo visible o lo visual

según el tipo de recepción que realicemos de él. Tomemos como ejemplo un automóvil, el cual es simplemente un objeto visible si lo veo pasar por la calle, pero se convierte en un objeto visual si, suspendiendo mis juicios acerca de su utilidad y practicidad, admiro sus formas y apariencia en el salón automovilístico. Esta admiración de las formas del automóvil es una práctica, pues está informada por nociones y valores estéticos sobre la apariencia de los automóviles, los cuales estructuran mi experiencia estética de este.

Que la recepción sea una práctica implica que hay en ella una dimensión colectiva, pues los códigos, significados y afectos que traigo a colación en ella son, al menos en parte, producidos socialmente. Estos códigos, significados y afectos han sido, en alguna medida, inscritos en el objeto, práctica o evento a través de su producción. La recepción visual requiere estar facultada para encuadrar el sentido de lo visual. Implica ubicarnos en el lugar de lo que Peirce llama el interpretante, es decir, en alguna o varias de las interpretaciones y respuestas afectivas que se encuentran ya implícitas en el objeto, práctica o evento. Implica encarnar estas interpretaciones y respuestas, encuadrarlas en mi experiencia según códigos, significados y afectos que no produzco por mi cuenta, sino que son aprendidos. Sin duda puedo añadir significados y afectos que me son propios, que no aprendí del contexto social, pero sería muy difícil concebir una experiencia de recepción informada únicamente por elementos idiosincráticos. Es por esto que la recepción, no sólo de lo visual, sino en el campo de la cultura en general, es contextual y reiterable, pero también, contingente y disputable: si bien hay interpretaciones y formas de recepción hegemónicas, siempre quedará abierta la posibilidad de realizar otras interpretaciones, de desmarcarse de los códigos, significados y afectos que hemos naturalizado como parte de la recepción y constituir otros nuevos, de tal forma que el sentido de lo recepcionado cambie.

Una anotación importante. WJT Mitchell fue el primero, al menos en el ámbito de los estudios visuales, en señalar que todos los medios son mixtos, por lo que no existirían los medios visuales¹³. Empero, consideramos que es más preciso decir que no existen objetos, prácticas y eventos *exclusivamente* visuales. Queremos conservar la especificidad de lo visual, no subsumirlo en lo lingüístico o discursivo, pues consideramos que algunos aspectos de lo visual, particularmente lo que hemos llamado la conformación de sentido, obedecen a una lógica de sentido propia. En todo caso, todo objeto, práctica o evento visual contiene elementos que corresponden a otros registros lingüísticos o sensoriales. Cuando decimos que algo es visual queremos decir que su producción de sentido es *predominantemente* visual, que la conformación de sentido por intermedio de la vista es su aspecto fundamental como objeto, práctica o evento cultural. Sin

duda, en una imagen predomina lo visual, aun cuando siempre hay, por mínima que fuera su presencia, elementos textuales o táctiles (hápticos) en ella¹⁴. En cambio, un filme audiovisual es un objeto visual que tiene un aspecto aural imprescindible. Así, toda consideración de los objetos, prácticas y eventos visuales debe tener en cuenta sus elementos o aspectos no visuales.

Hay una última cuestión que debemos considerar, la relación entre lo visual y el poder. Si recordamos que el sentido siempre se relaciona con el poder y tenemos en cuenta lo que hemos dicho sobre la conformación de sentido a través de lo visual y la recepción de lo visual, entonces la relación entre lo visual y el poder resulta evidente. Lo visual se relaciona con el poder en cuanto que conforma sentido, en la medida en que el sentido es su finalidad; por esto mismo, constituye uno de los ámbitos importantes en los que se juega la relación sentido-poder. Asimismo, se relaciona con el poder en la medida en que aprendemos a encuadrar o encarnar unos sentidos y otros no, con las implicaciones que esto tiene para los modos en que nos concebimos a nosotros mismos, a los demás y al mundo mismo. Y tercero, se relaciona con el poder porque su sentido es polisémico y contingente y, por lo tanto, disputable en la recepción.

Así, a la pregunta ¿qué es lo visual de la cultura visual? respondemos: es la cualidad de algunos objetos, prácticas y eventos culturales de ser visibles y conformar sentido, implicando una práctica de recepción. Esta definición tiene dos corolarios: primero, y de manera crucial, lo visual es necesariamente parte de lo cultural; segundo, decir que algo es visual significa que su sentido es predominantemente visual. Por último, señalemos que, al referirse a la producción, reproducción, mediación y contestación de sentido, el poder está implícito en esta definición.

El concepto de cultura visual

Estamos listos para proponer una definición del concepto de cultura visual. Nuestras premisas son las siguientes. Primero, “cultura” se refiere al conjunto de sentidos (significados y afectos) que constituyen la forma de concebir el mundo de un grupo determinado. “Dimensión cultural” se refiere a la dimensión de sentido de los objetos, prácticas y eventos que hacen parte del mundo de un grupo determinado. “Cultural” se refiere únicamente a aquellos objetos, prácticas o eventos cuya principal razón de ser, en un contexto dado, es producir (reproducir, contestar, transformar) sentido. Segundo, el adjetivo “visual” en “cultura visual” se refiere a todo soporte visible producido por el ser humano que conforma (media, comunica, expresa, suscita) sentido, lo cual implica una práctica de recepción. Tercero, la cultura, y por ende lo visual en cuanto hace parte de lo

cultural, es un ámbito de la producción, reproducción y contestación de relaciones de poder.

Puesto que, como dijimos arriba, lo visual hace parte de lo cultural, diremos que “cultura visual” se refiere necesariamente a lo cultural-visual. Llegamos entonces a la siguiente definición: la cultura visual es el conjunto compuesto por lo cultural-visual, es decir, por aquellos objetos, prácticas y eventos visibles que conforman sentido. Esta definición cumple con las condiciones que nos habíamos impuesto. El conjunto de lo cultural-visual es una parte o aspecto de la cultura, entendida, en línea con el discurso de la antropología y los estudios culturales, como el conjunto o la red de sentidos que constituyen la manera de concebir y comprender el mundo de un grupo determinado. Al encuadrar el sentido de lo visual, nuestra definición incluye la mediación de significados y afectos. Además, nuestra definición incluye la recepción visual, pues esta es una práctica imprescindible en la conformación de sentido de lo visual. Asimismo, contempla la mediación del poder a través de la cultura visual, pues lo cultural es uno de los ámbitos fundamentales de esta mediación. Quien dice cultura visual dice, parafraseando una conocida formulación de los estudios culturales, poder-como-cultura visual y cultura visual-como-poder. Por último, está implícita en esta definición que aquello que constituye la cultura visual tiene un carácter predominante, mas no exclusivamente visual.

Nuestra definición de cultura visual no obedece a la misma lógica de la categoría de cultura que propusimos. La cultura visual hace referencia a la dimensión de sentido de ciertos tipos de objetos, prácticas y eventos humanos, mas no a una totalidad o red de sentido autónoma. Si bien los objetos, prácticas y eventos visuales suelen relacionarse entre sí, también lo hacen con otras cosas que no tienen una dimensión visual, a veces ni siquiera una dimensión visible. Si extrapolamos un conjunto o red de sentidos de carácter visual, excluimos algunas de las relaciones que constituyen el contexto de lo visual y que por lo tanto contribuyen a su sentido. Además, no hay una concepción del mundo que corresponda exclusivamente a los sentidos de carácter visual, excluyendo otro tipo de sentidos. La cultura visual, el conjunto de lo cultural-visual, sin duda es un aspecto o parte importante de la cultura concebida como totalidad de sentidos, pero no por esto debemos postular una cultura visual entendida como totalidad autónoma, removida del ámbito general de la cultura.

Como ya dijimos, la mediación del poder es un aspecto insoslayable de todo lo visual. De hecho, la relación cultura visual-poder es aún más insoslayable que la relación cultura-poder, pues, al contrario de algunos de los objetos, prácticas y eventos que se incluyen en la cultura —aquellos que simplemente están atravesados por el poder—,

en lo visual siempre se juegan, de manera crucial, las relaciones de poder. Todo análisis del sentido de la cultura visual conlleva el análisis de las relaciones de poder que dicho sentido media, en tres locus: la producción del objeto, la práctica o el evento visual, su divulgación o circulación y su recepción. Cualquier análisis de la cultura visual que considere sólo uno de estos tres locus, únicamente podrá aspirar a una comprensión parcial de la imbricación entre el sentido visual y el poder. Cualquier análisis de la cultura visual que se centre únicamente en su dimensión de sentido, sin considerar la relación de esta con el poder, adolece de ceguera teórica y analítica.

Para finalizar, revisemos algunas de las definiciones y usos del término cultura visual a la luz de nuestro concepto. Hay autores que usan ese término para referirse al régimen discursivo en el que se inscriben los objetos, prácticas y eventos visuales. Este es el caso de autores como Michael Baxandall (1972) y Svetlana Alpers (1983), quienes, como vimos, usan este término para referirse a los significados, valores, códigos y prácticas que dominan tanto la producción como la recepción del arte. Este régimen discursivo sin duda es parte de la cultura visual de las épocas estudiadas por estos autores; no obstante, no constituye la totalidad de la cultura visual sino una parte de ella, pues sin duda los objetos, prácticas y eventos visuales del Renacimiento italiano y el Siglo de Oro neerlandés no se reducen a la pintura, la escultura y la gráfica. En vez de decir que estos autores estudian la cultura visual de estos contextos geohistóricos, sería mejor decir que estudian un aspecto de esta que podríamos llamar regímenes visuales o escópicos¹⁵.

Hay autores que amplían el enfoque de Baxandall y Alpers para incluir las prácticas visuales no hegemónicas. Este es el caso del “sistema significativo visual” a través del cual “una estructura social es producida o contestada” al que Malcolm Barnard remite el término cultura visual. Su concepto opera a un nivel general, pues el sistema que postula sólo puede derivarse del conjunto de lo visual. Además, puesto que la producción y contestación de lo social opera principalmente a través de lo cultural, dicho autor se refiere necesariamente a lo cultural-visual. Ambos aspectos del concepto de Barnard se pueden encuadrar dentro de nuestra conceptualización; de hecho, si reemplazamos “significativo” por “sentido”, la definición de cultura visual planteada por él se parecería bastante a la nuestra. Esto es, si no fuera porque no creemos que exista un sólo sistema de lo visual, menos un único sistema que regule tanto la producción como la contestación de lo social. La entidad analítica que denominamos cultura visual no debe entenderse como un gran sistema de sentido, sino como una totalidad abstracta que incluye varios sistemas, regímenes y discursos.

Como vimos, para Mitchell el objeto de la cultura visual son “todas las prácticas sociales de la visualidad humana”, incluyendo las “prácticas cotidianas del ver y el mostrar”. Esto incluye la producción y recepción de lo visual y su “vida social”, la agencia social de lo visual. Esta definición a la vez especifica lo visual y se enfoca sobre el conjunto de lo visual, sin pretender que hay algo así como un sistema, estructura o discurso general que lo articula. Además, al señalar que la cultura visual tiene que ver con la agencia de las imágenes, Mitchell sugiere que lo visual media relaciones de poder. Así, la definición de este se parece bastante a nuestra definición de lo cultural-visual. Empero, la sociología de la visualidad que propone el autor difiere de nuestra definición en dos puntos. Primero, difiere al priorizar los efectos sociales de lo visual sobre su sentido. En nuestra perspectiva, esta postura obscurece el hecho de que lo que lo visual hace, sus efectos, está imbricado con sus sentidos. Segundo, la expresión “prácticas cotidianas del ver y el mostrar” parece incluir prácticas relacionadas con lo visible más no lo visual, a las que hemos excluido de nuestro concepto de cultura visual. Recordemos que no todo acto de visión hace parte de la cultura visual; hay actos cotidianos de visión que no son culturales (aunque tienen una dimensión cultural) y que, por esto mismo, tampoco son visuales. Por otra parte, resulta obvio que, si el objeto de los estudios visuales fueran todos los actos y prácticas de visión, se trataría de un campo inconmensurable. Si los estudios visuales tienen alguna especificidad, es porque se enfocan sobre aquellos aspectos de lo visible y la visión en los que el sentido está en juego de manera importante, a los que hemos llamado lo visual.

Tanto en nuestro concepto de cultura visual como en la definición que da Mirzoeff de la cultura visual como “aquellos acontecimientos visuales en los que el observador busca información, significados o placer, en interfaz con la tecnología visual”, el sentido es producto de la relación entre los objetos, prácticas y eventos visuales y el observador. Además, como Mitchell, Mirzoeff también evita postular un sistema totalizante de lo visual —los “complejos de visualidad” que Mirzoeff aborda en otras partes de su obra se parecen más a lo que llamaríamos regímenes visuales o escópicos—, lo cual también es congruente con nuestra perspectiva. No obstante, diferimos con este autor en dos cuestiones. Primero, nuestro concepto de cultura visual no reduce la dimensión afectiva de lo que buscamos en lo visual al placer, sino que admite cualquier tipo de recepción afectiva. Segundo, diferimos con su señalamiento acerca de que los eventos visuales no tienen que ser de naturaleza visual. Obviando el oxímoron de esta afirmación, basta con reiterar que, en nuestra perspectiva, lo visual consiste en la conformación de sentido a través de lo visible. La “visualización de lo invisible” que este autor propone como ejemplo

de un evento visual cuya naturaleza no sería visual, sólo es posible a través de algún soporte visual, así su sentido sea caracterizable como “invisible” o “inmaterial”.

Por último, algunas observaciones sobre la teoría de la cultura visual de Whitney Davis (2001). Advertimos que estas observaciones son parciales, no representan su teoría en rigor. La intención es sólo sugerir cómo podría dialogar nuestra teoría con la suya. La infinidad de aspectos de lo visible que postula el autor corresponden al ámbito de lo que nosotros llamamos lo visible, los soportes de sentido que requieren de la visión (independientemente de si soportan o conforman sentido). Podríamos distinguir entre lo potencialmente y lo factualmente visible, entre los aspectos que pueden ser vistos y aquellos que efectivamente lo son. La relación de los aspectos potencialmente visibles con el sentido es sólo potencial; los soportes a los que estos aspectos corresponden se caracterizan por su visibilidad. En cambio, los aspectos que, como dice Davis, advienen a la consciencia en razón de nuestra “forma de vida”, constituyen lo visible. Algunos de estos aspectos visibles constituyen la dimensión cultural de un objeto, práctica o evento; otros además constituyen lo cultural. Para el mismo autor, sólo aquellos aspectos que pasan por ciertos “dominios generales” —el estilo, la iconografía, la iconología y la representación, entre otros— y que son transmitidos entre las personas, hacen parte de la cultura visual.

En nuestros términos, estos aspectos son parte de lo cultural-visual, y por ende de la cultura visual. Estos dominios generales, al cualificar la conformación de sentido en la cultura visual, constituyen categorías analíticas que sin duda resultan útiles en nuestra perspectiva. La única salvedad es que no creemos que los dominios generales de lo visual sean sólo los que Davis propone, los cuales, recordemos, provienen de la historia del arte. Nos parece, por ejemplo, que la imagen en movimiento y la imagen digital requieren la formulación de nuevos dominios. En todo caso, reconocemos que la teoría del autor señala una dirección de desarrollo teórico de nuestro concepto de cultura visual que merece una mayor consideración que la que podemos ofrecer aquí.

Referencias

- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- Barnard, M. (1998). *Art, Design and Visual Culture*. Nueva York: Plagrove MacMillan.
- Barthes, R. (1970). “*Retórica de la imagen*”. La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: CENDEAC.
- Davis, W. (2001). *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Elkins, J. (2012). *On Whitney Davis’ A General Theory of Visual Culture*. Manuscrito, disponible en <https://philpapers.org/rec/ELKWDG>
- Foster, H. y Krauss, R. (1996). “*Visual Culture Questionnaire*”, October n. 77.
- Gattegno, C. (1969). *Towards a Visual Culture: Education Through Television*. Nueva York: Outerbridge & Dienstfrey.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- Kuper, A. (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- McLujan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw Hill.
- Mitchell, W.J.T. (2003). “*Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*”, Estudios Visuales I, 17-40.
- Mirzoeff, N. (1998). *The visual culture reader*, 1a. ed. Nueva York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge.
- Nivón, E. (2015). “Sobre el concepto de cultura: la dialéctica entre la Ilustración y el pensamiento romántico”, en E. Nivón (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura*, Barcelona: Gedisa.
- Smith, M. (2009). “*Visual Culture Studies: Questions of History, Theory and Practice*”, en D. Preziosi (ed.) *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford UP.

- Peirce, C. S (2012). *Philosophical writings of Pierce*. Nueva York: Dover.
- Restrepo, E. (2019). “*Artilugios de la cultura: apuntes para una teoría postcultural*”, en: S. Hall, E. Restrepo y C. del Cairo (Eds.) *Cultura: centralidad, artilugios, etnografía*. Bogotá: ACANT.
- Verón, E. (1980). “*Discurso, poder, poder del discurso*”. *Anais du Primeiro Coloquio de Semiótica*, 85-98.
- Williams, R. (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Yepes, R. (2018). *Afectando el conflicto. Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y cine contemporáneo*. Bogotá: IDARTES.

Notas

- 1 Hecho también anotado por Marquard Smith en 2006 (2009), lo que sugiere que, ocho años después de la observación de Mirzoeff, los estudios visuales aún no habían asimilado que uno de sus principales vocablos fue primero utilizado en otro campo.
- 2 Alpers escribe en el Questionnaire: “When, some years back, I put it that I was not studying the history of Dutch painting, but painting as part of Dutch visual culture, I intended something specific. It was to focus on notions about vision (the mechanism of the eye), on image-making devices (the microscope, the camera obscura), and on visual skills (map-making, but also experimenting) as cultural resources related to the practice of painting” (Foster y Krauss, 1996, p.26).
- 3 Los autores claves son de sobra conocidos: Edward Tylor, Franz Boas, Margaret Mead, Ruth Benedict, Claude Levi-Strauss, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, Norbert Elias, Raymond Williams, por citar algunos de los clásicos, aunque se cuenta también con aportes más recientes como los de Adam Kuper (2001) y Eduardo Nivón (2015). Al respecto véase Restrepo (2019).
- 4 La transversalidad de la cultura implica que esta cumple una función estructural en relación a las otras dimensiones y, ciertamente, para el mundo humano mismo. Las implicaciones de esta función estructural en relación a las otras dimensiones, constituye un problema formidable que se encuentra más allá del alcance de este texto.
- 5 En Yepes (2018) discuto más a fondo la perspectiva teórica del afecto que adopto aquí.

- 6 Véase Ideas, Stray or Stolen. About Scientific Writing y The Categories Defended, particularmente el ensayo “¿Qué es un signo?”, en Peirce (2012).
- 7 Sentido viene del verbo latín sentire. Este y los vocablos asociados sensus, assentire, consentire, dissentire, sententia, se refieren tanto al acto de percibir por los sentidos como al sentimiento, la reflexión, la decisión o el acto que esta percepción provoca. Usamos la palabra sentido para designar nuestras facultades de percepción, como en “el sentido del olfato”; para referirnos al estado de nuestro propio cuerpo, como en “sentido del equilibrio”; para referirnos a sentimientos o emociones: “el sentido del humor”; como verbo o adjetivo, para describir sentimiento o emoción: “una despedida muy sentida”, “sentí mucha felicidad”. Asimismo, la usamos para referirnos a la intuición, como en “mi sexto sentido” o la intuición práctica, “el sentido común”; para designar un significado, razón, argumento o interpretación, como en “entiendo el sentido de lo que dices”, “eso no tiene mucho sentido”; por último, para especificar una dirección o acción: “en sentido norte-sur” o “en el sentido del reloj”.
- 8 Retomamos el término cultural, mas no el concepto, de Arjun Appadurai (2001). Este autor propone dejar de usar el término cultura con el fin de resaltar que esta no es una esfera autónoma, sino una dimensión o aspecto constitutivo de la vida social.
- 9 Un buen ejemplo es la famosa obra Fuente de Marcel Duchamp, que objetivamente es un orinal. Este objeto se convierte en obra de arte, es decir, en un tipo de objeto cuyo principal sentido es la producción de sentido, al ser contextualizado como tal por el artista. Pero si lo retornáramos al contexto de un baño público, sería parte de la cultura, tendría una dimensión cultural, pero no sería un objeto cultural. Más adelante haremos algunas precisiones sobre este ejemplo.
- 10 Eliseo Verón nos da una pertinente y elegante definición de discurso: “toda manifestación espacio-temporal del sentido, cualquiera sea el soporte signifiicante” (1980, p. 85).
- 11 Similar a la finalidad de la cultura, la finalidad de la forma no debe ser entendida como un objetivo o propósito intencional (aunque puede serlo), sino como el encuadre que podemos hacer de ella en cuanto producción de sentido.

- 12 Alguien podría argumentar que un texto escrito cumple con nuestras condiciones: es visible, es un producto de procesos humanos y conforma sentido. Pero aquí hace falta sutileza analítica. Aunque pareciera que un texto, en cuanto organización de manchas sobre una superficie, conforma sentido, es más preciso decir que dichas manchas conforman, o mejor, median, la lengua, que es sonora antes que visual. El soporte del sentido del texto es la lengua, a la cual el texto media. Así, el texto es visible, pero no visual.
- 13 “No existen los medios visuales, en el sentido en que todos los medios son mixtos, con varias ratios de tipos sígnicos y sensoriales” (Mitchell, 2003, p.26).
- 14 La relación entre lo textual y lo visual, particularmente cuando se trata de imágenes, es una cuestión importante que dejaremos para la sección sobre la imagen.
- 15 No podemos desarrollar estos conceptos aquí, los cuales son objeto de una consideración detallada en la investigación de la que este artículo constituye un avance. Bastará con señalar que concebimos los regímenes visuales y escópicos como parte de la visualidad, la cual es a su vez un aspecto de la cultura visual.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/journal/696/6965151002/6965151002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Rubén Yepes Muñoz

El concepto de cultura visual

THE VISUAL CULTURE CONCEPT

Revista Académica Estesis

núm. 11, 2021

Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia

investigacion@deboraarango.edu.co

ISSN: 2539-3995

ISSN-E: 2539-3987

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.134>