

Los Estudios Visuales en la encrucijada. Justificaciones académicas de la deficiente formación estética imperante en las sociedades tecnológicamente desarrolladas

Este artículo se basa en el estado de la cuestión de los Estudios Visuales en España; particularmente en la todavía latente oposición a los estudios tradicionales de Historia del Arte. Esta confrontación, que recuerda los tiempos de la dialéctica, no ayuda a los estudiantes a valorar los museos de arte ni la experiencia estética que acompaña dicha opción, resultando un empobrecimiento de su bagaje en alfabetización visual o en crítica visual. Para ejemplificar esta polémica, el autor se apoya tanto en los escritos de Panovsky y Gombrich, como en los argumentos de Peter Fuller en *Seeing through Berger* (1988) –una fuerte crítica de la exitosa obra de John Berger, *Ways of Seeing*–.

Palabras clave: cultura visual, crítica de arte, medios de comunicación, museos.

Visual Studies at the Crossroad. Academics Justifications of Poor Aesthetic Education in High Tech Developed Societies

This paper is based on the *status questionis* of the Visual Studies in Spain; particularly on the still latent opposition to the traditional studies of History of Art. This confrontation, which reminds us of the times of dialectics, does not help students to appreciate art museums nor the aesthetical experience that

Ed014

Jorge Latorre
Izquierdo

Profesor Contratado Doctor.
Departamento de Cultura y
Comunicación Audiovisual.
Universidad de Navarra
jlatorre@unav.es

accompany such an activity. This impoverishes their cultural development as regards visual literacy and visual criticism.

The views expressed by Peter Fuller in *Seeing through Berger* (1988), a strong critique of John Berger's best-selling work *Ways of Seeing*, as well as the views of Panovsky and Gombrich, are referred to by the author as examples of this polemic discussion.

Keywords: visual culture, art criticism, mass media, museums.

1. INTRODUCCIÓN

Es comúnmente aceptado que hoy los estudiantes están más capacitados para moverse con soltura en la cultura visual dominante, por estar familiarizados con el mundo de la imagen multiplicada desde la infancia. Pero también es algo que experimentamos año tras año los profesores universitarios de Humanidades y Ciencias Sociales que esta familiaridad con lo visual no conlleva necesariamente una mayor Cultura visual, o por usar un término inglés ya aceptado, aunque de difícil traducción al castellano, una adecuada *Visual Literacy*. Es verdad que los *video-jóvenes* (Sartori, 2002) han pasado muchas horas delante de un televisor o de una consola y que han desarrollado una destreza considerable en el uso de los distintos *media*. Pero también es cierto que, por eso mismo, leen muy poco y leen de forma poco reflexiva. Leer mucho no garantiza ser letrado –como ser cinéfilo no es lo mismo que ser cinéfilo–, pero la palabra escrita es un complemento necesario de la imagen porque enseña a mirar pensando, que es la única forma verdaderamente intelectual de mirar.

Estaríamos hablando, por tanto, de una alfabetización visual errónea, o una falta de *Visual Literacy* generalizada y preocupante, que impide a generaciones enteras de estudiantes una experiencia estética transformadora. Me gusta este término inglés *Literacy* más que el castellano alfabetización porque opino que la problemática no es tanto de falta de pericias técnicas como de base cultural. Y, por eso mismo, no hay que orientar sus soluciones hacia la alternativa de lo literario frente a lo visual como hacia la reflexión sobre lo que se hace con el tiempo de ocio en las sociedades tecnovisuales. Como estudió Hannah Arendt (1993), las nuevas formas de vida modernas fomentan la hipertrofia de un tipo de actividades de uso-consumo de los textos-imágenes, frente a otro tipo de actividades activo-contemplativas, que exigen una actitud de respeto hacia las obras objeto de la experiencia de leer-visualizar (Ver Lewis, 2000).

En definitiva, la cuestión actual más preocupante para la educación estética de los alumnos no es tanto el analfabetismo visual como la falta de habilidad para lograr lo que podríamos llamar una ecología visual adecuada; una actitud crítica que les permita seleccionar lo más aprovechable de la cultura visual dominante y hacer de esta experiencia algo personalmente enriquecedor. De acuerdo con Marina (2002), aprender a discriminar significa aprender a reconocer partes del estímulo, algo fundamental en todo aprendizaje. Percibir supone asimilar los estímulos dándoles un significado. Por el contrario, pasar muchas horas frente a

una pantalla no conlleva necesariamente un mayor grado de alfabetización visual; simplemente, permite desarrollar una resistencia más elevada al ruido o *span*, ya sea éste visual o auditivo.

Estas lagunas serían fácilmente subsanables con una educación estética que tuviera en cuenta los aportes de la historia del arte tradicional, algo que cada vez es menos importante en los estudios de nivel primario y secundario, y está siendo relegado en los estudios universitarios en favor de unos saberes visuales que rompen con el pasado consciente o inconcientemente. Son enfoques que se sirven de nuevos modelos metodológicos para sustituir a los tradicionales, y dejar al historiador del arte fuera de la escena docente, como alguien conservador, que poco tiene que aportar ya a la educación visual contemporánea. Aunque, como analizaremos después, pueda haber en parte justificación para ellas, estas críticas a la totalidad son una causa importante del menosprecio actual de la historia del arte como disciplina y también del olvido de la misma tradición artística, incluidos los museos con obras del pasado.

Pienso que para adquirir una verdadera educación estética es importante valorar de nuevo el aquí y el ahora de la experiencia personal (Ortigosa, 2002), y recuperar lo que Guillo Dorfler (2006) llamaba el intervalo perdido, esa pausa o distancia necesaria para la verdadera experiencia estética que habitualmente queda problematizada en los Media, con su universo cambiante y difuso y su carácter mediático y no final, que dificulta la distinción entre lo real y lo ficticio, entre lo verdadero y lo mendaz¹. Pero mi propuesta no consiste tanto en defender lo aurático y cultural de los museos (el intervalo es algo muy distinto del “aura”), como tratar de romper con este círculo vicioso de la dialéctica histórica, que crea falsas oposiciones entre lo nuevo y lo viejo, y recuperar una necesaria educación estética, tanto en las artes plásticas como en el uso adecuado de los nuevos lenguajes de expresión audiovisual.

Con este artículo quisiera exponer al debate público algunos de los fundamentos teóricos que han justificado académicamente y siguen justificando, en mi opinión, una situación ranchista de los Estudios Visuales contra la tradición histórico-artística. Algo que no necesariamente tendría que ser así, pero que se da por hecho como un supuestamente inevitable designio histórico dialéctico, o quizás porque obedece a una lucha académica por los nuevos centros de poder educativo. Sea por lo que fuera, el resultado no es nada halagüeño para la docencia y el aprendizaje estético de las nuevas generaciones.

ESTUDIOS
 LOS ESTUDIOS VISUALES
 EN LA ENCRUCIJADA.
 JUSTIFICACIONES
 ACADÉMICAS DE LA
 DEFICIENTE FORMACIÓN
 ESTÉTICA IMPERANTE EN
 LAS SOCIEDADES
 TECNOLÓGICAMENTE
 DESARROLLADAS

¹ Se aborda en detalle esta problemática en Latorre (2001, pp. 209-215).

Muchas de nuestras ideas sobre la moderna teoría de la comunicación provienen de las aventuradas hipótesis de Marshall McLuhan acerca de que “el medio es el mensaje”, que los medios electrónicos ahora, como antes los medios impresos, tienen el poder de transformar las capacidades sensoriales del ser humano, y por extensión, la misma conciencia. McLuhan se mostró alternativamente optimista y pesimista sobre esta transformación, y por esta causa no es sorprendente que la teoría de la comunicación en nuestros días incluya también estas dos corrientes de pesadores. En esta era del Internet, han dominado los optimistas. Predecían un futuro brillante en el que cada

ser humano del planeta se vería enaltecido con la posibilidad de comunicarse de forma instantánea con cualquier otro ser humano; un futuro de acceso a la gran cornucopia de información global compartida. Los pesimistas, que tuvieron su mejor momento con el auge de la televisión, preveían un porvenir siniestro, en el que las distracciones ilimitadas de la pantalla traerían no solo la muerte del alfabetismo, sino también de la razón y de la civilización tal como hoy la conocemos.

Ambos enfoques dan por supuesto lo que el investigador de los medios W. Russell Neuman (1992) resumía como una percepción de que el público en general está desamparado. Mientras que el enfoque de la teoría de la comunicación se apoya en la psicología individual, los estudios culturales se centran en el impacto político y cultural de los medios, y respecto a esto hay también optimistas y pesimistas. Los pesimistas toman sus argumentos de la Escuela de Frankfurt, un grupo de influyentes intelectuales judío-alemanes exiliados, que, atemorizados por el hábil uso de la radio y el cine que hicieron los Nazis, argumentó durante las décadas de 1930 y 1940 que la “cultura de masas” americana era un nuevo totalitarismo, más poderoso aún por ser más sutil. Según Theodor Adorno, Herbert Marcuse, y otros pensadores de la Escuela de Frankfurt, la cultura popular americana no podía producir verdaderas obras de arte, porque todos sus productos eran por definición objetos de consumo creados por la “industria de concienciación” del capitalismo avanzado. La rama más optimista de los estudios culturales surgió en los 60, cuando los pensadores más influyentes de la nueva izquierda alemana, Jürgen Habermas y Hans Magnus Enzensberger, se inspiraron en las ideas de Walter Benjamin, que en un famoso ensayo de 1936, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* había argumentado que los medios reproducibles, especialmente el cine, podrían en buenas manos (no en las de Hollywood) ser usados para movilizar a las masas en favor de la revolución socialista. Esta idea inspiró una nueva generación de teóricos culturales, que habían crecido con la televisión y las películas, por no mencionar el *rock'n roll*, y dio comienzo a un apasionante debate sobre si determinadas obras de la cultura popular eran liberadoras o represivas, marginales o hegemónicas, dominantes o resistentes, y así *ad dialecticam* (Bayles, 2001, p. 24).

En este contexto habría que situar la proliferación de los Estudios Visuales, que surgieron como oposición a la defensa de la autonomía y la pureza de las obras de arte, imperantes en el tardomodernismo, y también como una reacción contra la necesidad de legitimar, desde una óptica artística, los nuevos medios tras la explosión de la cultura “pop” en las sociedades desarrolladas. Sirva como resumen el siguiente texto de Simón Marchán, uno de los más relevantes historiadores del arte contemporáneo en España, leído en el I Congreso de Estudios Visuales, que tuvo lugar durante la feria ARCO 2004:

“Desde el punto de vista de una teoría de los géneros visuales, tanto la Comunicación como la Cultura Visual parten de una constatación parecida: las artes plásticas, herederas de la tradición antigua o moderna, no son más que un sector parcial de la cultura óptica y están siendo desbordadas por el predominio cuantitativo o incluso para algunos cualitativo de los diferentes medios visuales, de los nuevos ‘mass-media’, en cualquiera de sus expresiones. Asimismo, ambas tienen como premisa y asumen plenamente la irrupción de la cultura popular a través de los diversos medios visuales de masas, los cuales, si en sus inicios estaban mediatizados todavía por la reproductibilidad mecánica a la manera de Walter Benjamin, hoy están condicionados sobre todo por la ampliación de los medios ligados a las nuevas tecnologías, a la apariencia digital [...]. La secuela previsible está siendo la deriva a una nivelación populista de todas las prácticas visuales, en la que el concepto de arte es desplazado por el de visualidad, la percepción artística por la representación y la imagen, las artes por los medios. En paralelo, en los campos disciplinares ello se trasluce la tendencia a borrar las fronteras entre ellos o incluso está dejándose sentir en la absorción, si es que no sustitución, de la Historia y la Teoría del Arte por la Comunicación sin más o la Cultura Visual en complicidad con los Estudios Culturales y el Nuevo Historicismo o, por relación al mundo objetual, la Antropología”.

No tuve la fortuna de asistir a este primer congreso pero sí al segundo, celebrado con el título *Los Estudios Visuales: Geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento*, y que se desarrolló durante la Feria ARCO 2006. Mi conclusión tras este encuentro es que, gracias a los Estudios Visuales, el brazo más optimista de los estudios culturales se ha impuesto también entre los académicos de las disciplinas humanísticas, incluidos los historiadores del arte contemporáneo. Como proponía Simón Marchán dos años antes, los investigadores tienden a colocar todos los “productos culturales” –objetos de arte, tal como se definían tradicionalmente, y productos de la cultura popular– al mismo nivel, como especímenes para ser analizados, no evaluados. Por supuesto, el mismo concepto de evaluación es visto (teóricamente al menos) como otro dato más a ser analizado. Esta aproximación no es mala del todo: vivimos en una economía cultural increíblemente compleja y dinámica, que suministra todo tipo de objetos, imágenes, textos, y representaciones a todo tipo de gente, que responde, a su vez, a estos estímulos de mil maneras distintas. Su mecanismo de funcionamiento in-

ESTUDIOS
 LOS ESTUDIOS VISUALES
 EN LA ENCRUCIJADA.
 JUSTIFICACIONES
 ACADÉMICAS DE LA
 DEFICIENTE FORMACIÓN
 ESTÉTICA IMPERANTE EN
 LAS SOCIEDADES
 TECNOLÓGICAMENTE
 DESARROLLADAS

terno es fascinante, y los estudios culturales representan uno de los pocos campos de estudio que se esfuerzan seriamente por crear un mapa de análisis. Pero, escuchando a los especialistas invitados, no podía evitar el recuerdo del relato de Jorge Luis Borges que versa sobre una civilización en la que el arte de la cartografía se había perfeccionado tanto que, al final, los mapas tenían la misma extensión que los propios territorios. La conclusión fatal de decadencia de dicha civilización, sobre todo por falta de papel (y de espacio), podría aplicarse también a nuestro tiempo, que busca de modo borgiano cartografiarlo todo, sin recurrir –no es científico, por apriorístico– a la abreviación o clasificación.

Por otro lado, es evidente que no es posible la ciencia sin una cierta abreviación o clasificación, y esto exige a su vez unos presupuestos metodológicos. Según Mirzoeff (1999), la cultura visual se define como un heterogéneo campo de intereses cuyo epicentro es la visión y la importancia de lo visual a la hora de producir significado, de canalizar las relaciones de poder y de configurar las fantasías de un mundo contemporáneo en el que la cultura visual no es simplemente parte de nuestra vida cotidiana, sino que constituye nuestra vida cotidiana. Son presupuestos que recuerdan al postestructuralismo y la teoría lingüística francesa (que incluyen a pensadores como Foucault, Lyotard, Julia Kristeva o Roland Barthes, Derrida, Baudrillard), que junto con la moda tardía del psicoanálisis lacaniano, han sido adaptados al arte en los ámbitos anglosajones en el ámbito de los estudios Culturales. Todos estos enfoques tienen un perfecto caldo de cultivo en lo que se conoce como “la sociedad del espectáculo” (Debord, 1992) como forma cultural característica del “tardocapitalismo” o, por usar un término más neutro, en la “sociedad del conocimiento” (con sus paradojas de poder: quien tiene la información controla la realidad y también la impone), en la que el arte ha penetrado de manera radical en los esquemas consumistas de la producción industrial, tanto si se trata del arte que se expone en las galerías y museos contemporáneos como del que se produce en los nuevos canales de distribución audiovisual, de los que se ocupan también los Estudios Visuales. Sería, por tanto, un nuevo enfoque ideológico el que viene a justificar también unas nuevas metodologías, que se oponen a las tradicionales.

Como afirmó en el congreso de Estudios Visuales antes citado su director José Luis Brea (2004), la entrada de los Estudios Visuales en el mundo de las artes, tanto en el ámbito de la reflexión teórica (la Estética entendida básicamente como Teoría del Arte) como histórica (la Historia del arte), ha producido en la última década del siglo XX una convulsión, que divide radicalmente a los que aplauden este hecho y a los que lo reciben con animadversión. Porque –son sus palabras– “el ámbito académico parecía apoltronado en un panorama de modelos, escuelas y referentes maestros muy estabilizado, y en cierta forma ajeno a la propia dinamicidad de los objetos de que debían ocuparse” (Brea, 2006, p. 8). En efecto, el arte contemporáneo se resiste a ser estudiado del mismo modo en que se estudia el arte tradicional, y es preciso complementar el acceso histórico a él con otros modos de análisis pro-

pios de la teoría estética y de la crítica². Pero también es cierto que el problema fundamental radica en la visión relativista del arte hoy dominante, que los Estudios Visuales contribuyen a perpetuar.

Si los criterios sobre el arte son meramente políticos –parece que el único canon válido sea el de quiénes son los diez artistas más caros, lo cual resulta obsceno– hay que replantearse muchas cosas en la historiografía misma y también en el modo de “clasificar” museísticamente el arte de nuestro tiempo. No es una tarea fácil, pero no por ello deja de ser urgente y necesaria. Opino que el problema no radica tanto en el objeto mismo de estudio de la historia del arte moderno como en la metodología que justifica implícitamente la ampliación infinita de sus límites por razones de mercado. Como subrayó Boris Groys (1999, pp. 87-100) en un irónico y brillante ensayo, además de ampliar la demanda y la oferta, un recurso eficaz del mercado es conseguir que aumente el prestigio de los objetos consumidos; o con otras palabras, hacer que las imágenes concebidas originalmente para consumo de masas pasen a ser objetos de lujo, que se introducen en los museos, con el consiguiente incremento de su precio en el mercado, sin mengua de sus posibilidades de producción industrial a gran escala. Veremos paso a paso cómo, en este camino de ampliación del mercado, la utopía democrática del marxismo sobre la producción de las imágenes ha servido para justificar el más descarnado capitalismo: si las masas tienen la última palabra, sólo los números cuentan; las estadísticas –meramente cuantitativas– de audiencia se imponen sobre cualquier otro criterio en la producción de imágenes y objetos, tanto para el gran público como para el mercado de lujo que constituye hoy el “mundo del Arte”.

En esta compleja situación por la que está pasando el mundo artístico, el público está desorientado; y también los crecientes lamentos de los artistas corroboran con gran elocuencia la necesidad de establecer un nuevo canon para el estudio del arte contemporáneo que no se base exclusivamente en razones de mercado o de favoritismo político-museístico. El relativismo dominante hoy es la consecuencia fatal de esta perversión más o menos inconsciente de un arte moderno concebido como provocación constante, como originalidad sin límites.

Si hay una crisis en el arte, los causantes de esta situación no son tanto los artistas o los espectadores como los académicos, críticos y demás “acólitos” del sistema, a quienes se debe en último término la manzana fatal de teorías que prometían al artista convertirse en un dios, libre de dar cuenta a nadie de sus acciones³. Es, por tanto, al historiador, crítico, etc. a

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

² En este sentido, puede ser interesante dar un repaso a las facultades que apoyaban los Congresos de Estudios Visuales en ARCO. Salvo Santiago y Valencia, no hay presencia de departamentos de historia del arte, y sí de artes aplicadas, dramáticas, de diseño, didáctica y expresión plástica, o departamentos y centros dedicados expresamente a la imagen, además de los departamentos de investigación de algunos museos modernos; y por supuesto departamentos de comunicación audiovisual o publicitaria.

³ Conclusión de un ciclo de cuatro charlas radiofónicas que, por encargo de la BBC, dedicó Gombrich al Primitivismo en 1979. Citado en Lorda (1991, p. 190).

quien corresponde reparar la falta. No es éste el fin de mi propuesta, sino simplemente abrir un camino a la reflexión sobre la posibilidad de que los Estudios Visuales, al menos tal como hoy los conocemos, estén capacitados para liderar esta necesaria renovación metodológica.

3. ICONOLOGÍA (*IMAGOLGY*) VS. ESTUDIOS VISUALES

Frente a la provisionalidad e infinitud del objeto de estudio de los estudios visuales señaladas en el capítulo anterior, encuentro puntos de referencia más sólidos en la tradición de la teoría de las artes heredera de la Escuela de Warburg, especialmente en Gombrich y Panofsky. Aunque ha sido criticada desde las corrientes más formalistas, la iconología de Panofsky se muestra especialmente útil para los lenguajes artísticos que, como el cine y la fotografía, prolongan la figuración cuando una buena parte de la vanguardia pictórica y escultórica ha prescindido de la representación objetiva de las cosas⁴. Y sobre todo, mantienen un contacto con la sociedad que se ha perdido en las artes tradicionales, o ha quedado reducido a los museos, lo que no deja de ser también un fenómeno minoritario⁵. Por otro lado, ambos autores combinan una adecuada reflexión estético-filosófica con el trabajo de campo propio de la historia del arte tradicional. Quizás una famosa frase de Panofsky puede servir para explicar algunas de las razones de peso por las que valoro especialmente en la metodología teórico-histórica. Ya en los años 40, cuando enunciaba su famosa metodología iconográfico-iconológica, Panofsky (1987)⁶ adivinó las trampas en las que un mal uso de la iconología podía caer por descuido de la investigación histórico-fenomenológica: podría terminar siendo a la iconografía –que se atiene sólo a los fenómenos demostrables– algo así como lo que la astrología (ciencia ficción) es con respecto a la astronomía (p. 42).

El pensamiento posmoderno tiende a considerar que la historia es, antes que una ciencia, una especie de género literario, y tiene mucho de verdad esta consideración, surgida como reacción contra los excesos positivistas del pasado; pero el término medio suele ser más acertado. Como ha afirmado Popper, y concluye también Gombrich en su famosa *Story of Art* (influida en muchos aspectos por este filósofo, como ha estudiado Joaquín Lorda (1991), toda ciencia lo es en cuanto que es consciente de sus puntos de partida y también de su estado siempre provisional. Por eso, aunque son muy diferentes los modelos a través de los cuales

⁴ Como señaló hace tiempo el historiador del arte Juan Antonio Ramírez (1988, pp. 88-89), uno de los máximos expertos españoles en iconología, la fotografía y el cine mantienen la perspectiva tradicional inventada en el Renacimiento, prolongando, de alguna manera, la mirada popular (Ver Ramírez, 1999, pp. 230-239).

⁵ Por ejemplo, Gombrich (1983) critica a Benedetto Croce por asentar su teoría en la radical insularidad de la obra de arte, sin función ninguna, sacándola de su contexto: “[...] al insistir en divorciar retórica y arte, levantó un formidable obstáculo en el camino que lleva a comprender las artes del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distinción” (p. 218).

⁶ Esta obra fue publicada por primera vez a modo de capítulo bajo el título “The History of Arts as a Humanistic Discipline” en Green (1940). Y recogido en *Meaning in the Visual Art* (1950).

puede explicarse el arte, este hecho no diferencia a la historia del arte de otras ciencias. Toda ciencia parte de una observación empírica, y hace una preselección más o menos consciente de los fenómenos a estudiar según una teoría o concepción histórica general. Porque es evidente que interpretar los hechos es descifrarlos, coordinarlos y clasificarlos dentro de un sistema coherente, que a su vez se ve fortalecido en el proceso, o simplemente muere.

Panofsky utiliza la metáfora de una “situación orgánica”, puesto que todo el conjunto funciona como un organismo consistente y elástico a la vez, como un animal vivo. El sistema general, los datos empíricos y los instrumentos de trabajo se necesitan mutuamente, e interactúan entre sí. En estos diferentes niveles de captación de la realidad se basa su triple metodología de estudio de las obras de arte: el análisis preiconográfico o formal, iconográfico (según los códigos comunicativos y estereotipos culturales establecidos) e iconológico, que se ocupa del estudio del contenido en su contexto histórico adecuado. Panofsky (1987) define el contenido como “aquello que una obra transparenta pero no exhibe [...] es la actitud fundamental de una nación, un periodo histórico, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra” (p. 45). Este último nivel de significación implica, por tanto, la referencia al universo personal del autor, al carácter o estilo que se expresa en unos rasgos permanentes de su obra, o al espíritu del tiempo que transparenta la obra de arte, con sus nociones ideológicas, políticas, religiosas, etc.

Opino con Panofsky que este contexto histórico originario es algo susceptible de análisis objetivo, como lo son las leyes naturales para las ciencias empíricas; del mismo modo, las obras y documentos que explican el proceso de creación artística, serían para las ciencias humanísticas lo que en otras disciplinas experimentales son los fenómenos estudiados y los instrumentos utilizados para hacer dicho análisis. Se le ha criticado a Panofsky que es imposible afirmar la “objetividad” del estudio de un contexto ya desaparecido, por un lado; y sobre todo, que era imposible intentar identificar con este análisis del contexto la aportación del autor en su diálogo creativo con la obra. Efectivamente, siempre lo es por lo que sólo resta la esperanza de que lo que uno investiga pueda contribuir a un conocimiento cada vez más verdadero sobre una realidad que trasciende al propio historiador. Esta actitud de autocrítica permanente es la verdadera garantía científica. Aunque pueda parecer una actitud ingenua, Panofsky define su teoría como humanista, y yo suscribo ese calificativo, porque comparto su misma fe en la verdad científica como imperativo categórico del ser humano, pero en estado de alerta: el humanismo que defiende Panofsky da por supuesto tanto la dignidad de la persona, fundada en la afirmación de los valores de racionalidad y libertad, como la aceptación de sus límites (falibilidad y fragilidad), de donde se derivan tanto la responsabilidad como la tolerancia. El propio Panofsky (1987) se defendía en su tiempo contra los ataques recibidos por parte de las nuevas metodologías “deshumanizadas”, con unos argumentos que vale la pena traer a colación, pues no han perdido todavía actualidad:

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

“No es extraño que una actitud semejante haya sido atacada desde dos campos opuestos, alineados recientemente en un frente común por su aversión compartida hacia las ideas de responsabilidad y de tolerancia. Parapetados en uno de estos campos se encuentran quienes niegan los valores humanos: los deterministas, ya crean en una predestinación física, social o divina; los autoritarios, y esos ‘insectolátras’, en fin, que profesan la hegemonía absoluta de la colmena, ya se denomine a ésta grupo, clase social, raza o nación. En el otro campo se sitúan quienes niegan los límites del hombre en provecho de una u otra forma de libertinismo político o intelectual: figuran entre éstos los vitalistas, los esteticistas, los intuicionistas y los adoradores del héroe. Desde el punto

de vista del determinismo, el humanista es un alma perdida o un ideólogo. Desde el del autoritarismo, es un herético, o bien un revolucionario (o un contrarrevolucionario). Desde el de la ‘insectolatría’, no es otra cosa que un individualista inútil. Finalmente, según la óptica del libertinismo, trátase de un burgués tímido” (p. 19).

Con estos presupuestos sobre las virtudes y defectos de la naturaleza humana en la búsqueda de la verdad científica, la historiografía humanista tiene la coherencia de un sistema que está permanentemente a prueba, pero evita el relativismo, que en último extremo desconfía de toda posibilidad de acierto y, por lo tanto, renuncia a la búsqueda de una verdad científica. Así lo denunció repetidas veces Ernst H. Gombrich (1997), cuando la moda de los estudios culturales se afianzaba en la Inglaterra de su tiempo. Sirvan como ejemplo los artículos “Las humanidades en pie de guerra”, “Relativismo en la historia de las ideas”, “Relativismo en la apreciación del arte” y “Enfoques en la Historia del Arte” recogidos en *Temas de Nuestro Tiempo*. Aunque su compleja metodología interdisciplinar dista mucho de la de Panofsky, son muy parecidas las conclusiones a las que llega sobre la justificación académica de la crisis actual en la educación estética de las nuevas generaciones de estudiantes.

Por todas estas reflexiones, tanto Gombrich como Panofsky han sido tachados de reaccionarios, crítica que frecuentemente se asocia condescendentemente a su edad (ambos pertenecen a la generación de la Gran Guerra). Es una evidencia contra la que nada puede argumentarse. Asumido esto, quizás ayude a valorar la actualidad de este debate un ejemplo tomado no de las polémicas de aquellos patriarcas de la teoría artística, sino de una famosa discusión suscitada más recientemente en el Reino Unido, pero de la que apenas se tiene constancia en España. Se trata de la larga polémica entre Berger y Fuller, en los mismos albores programáticos de los Estudios Visuales.

3.1. Fuller vs. Berger

Gran divulgador, John Berger (1972) se propuso cambiar totalmente los modos de mirar el arte del pasado, y los medios de comunicación del presente, a través de un libro y una serie televisiva de gran éxito: *Ways of Seeing*. Berger había lanzado una acusación muy dura

contra los historiadores del arte más prestigiosos en el Reino Unido, especialmente contra la obra *Civilization*, de Keneth Klark. Les acusaba de, además de falsificar la misma evidencia de los hechos, incitar constantemente al público a verlos claramente como son y para poder llegar así a conclusiones propias. Provocó una enorme controversia y sus ideas siguen influyendo todavía (Chris, 1995; Mirzoeff, 1999). En España su libro se reedita cada año, pues apenas ha llegado aquí la crítica a sus ideas, y sigue siendo considerado uno de los padres de los Estudios Culturales, al menos de la rama en los que están basados en la sospecha hacia las imágenes del pasado.

Vivimos en un mundo visual, en el que las imágenes nos llegan antes que las palabras (así comienza su libro: “Seeing comes before words”); es nuestra forma de situarnos en el mundo desde la infancia. Pero además, las imágenes que nos llegan del pasado (pintura sobre todo) nos informan de un mundo que hemos heredado, con más riqueza y precisión que la literatura. Para Berger esto no siempre es bueno: nuestra habilidad para ver (e interpretar) estas imágenes se ve afectada en gran medida por un montón de presupuestos sobre lo que es el arte; prejuicios que por no estar ya adaptados a los nuevos enfoques (acorde con los tiempos modernos: según la interpretación marxista de Benjamin que él hereda), en vez de revelar el pasado, lo oscurecen. Y con la mitificación del pasado, oscurecen también una correcta comprensión del presente. Según Berger (1972), este fenómeno no es algo accidental, no se produce por mero descuido; sino que ocurre porque “a privileged minority is striving to invent a history which can retrospectively justify the role of the ruling classes” (pp. 7 y 10-11).

Como afirma Richard Howells (2003, p. 70), Berger no es ni el más profundo, ni el más prolífico de los analistas culturales de izquierdas, pero es el que más ha influido en el público general, incluidos los estudiantes y profesores de arte. Su estilo claro y su manera sencilla de mostrar las ideas con ejemplos visuales (una pionera aplicación de las intuiciones de Benjamin a las imágenes), lo han convertido en imprescindible. Su análisis es esencialmente ideológico, y la ideología –escribe John B. Thompson (1990)– “questions not only how power is organized now, but also how it might be organized in the future” (p. 5). Con frecuencia, este estudio del pasado se hace a través de la comparación con los presupuestos y puntos de vista previos del analista en cuestión. Generalmente la comparación es desfavorable para aquellos cuyo método se analiza; y puede ser muy crítica incluso, pues se concibe como una verdadera lucha de clases⁷. Por eso hay que volver a comprender el pasado, y

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

⁷ Con palabras del propio Berger (1972), “A total approach to art world relates it to every aspect of ordinary people’s real lives. Instead, we have been left with the ‘esoteric approach’ of a few specialized experts who act as clerks to the interest of the ruling class [...]. This ‘cultural hierarchy’ of specialists have hijacked the meaning of art and so the meaning of the past. That is why ‘the entire art of the past has now become a political issue’ (pp. 15-16 y 32-33).

explicarlo desde esta nueva óptica, para configurar un futuro diferente.

Por supuesto, puede haber parte de verdad en las críticas que hace Berger al hecho de que algunos historiadores hubieran olvidado la importancia que tienen en la historia del arte los móviles socio-políticos, religiosos, etc. Describían las obras de arte del pasado como reliquias sagradas, obsesionándose con su autenticidad, en un nuevo culto esteticista y museístico. Incluso formalmente, muchos museos tradicionales parecen templos, y en ellos hay que andar en silencio, no tomar fotografías, etc. Por eso Berger prefería las reproducciones que cada uno tiene en su casa, o las que se ven por televisión, a los originales del museo. Con esta aproximación crítica pretendía poner la noción de arte en el lugar que le corresponde, despojándola del aura que se le da en los museos, que no sería sino nostalgia por una edad de jerarquías y desigualdades. Pero la metodología de Berger está también basada en unas ideologías de poder (opuestas a las criticadas) que, inevitablemente, condicionaban su análisis de la historia del arte.

En resumen, Berger (1972, p. 31) no busca por tanto devolver al arte del pasado su correcto significado (una pretensión inútil según él: “The art of the past no longer exists as it once did”), sino que quiere reapropiarse de ese significado para su nuevo enfoque ideológico. Por eso Fuller reaccionó contra su antiguo maestro; para recuperar las nociones que esta visión descuidaba, comenzando por la experiencia estética personal. Lo expone detalladamente, con argumentos sólidos, en la primera versión titulada *Seeing Berger* y en la versión definitiva *Seeing Through Berger*, cuya publicación supuso una ruptura muy sonada con Berger (Fuller, 1988).

Aunque Fuller valora los aportes de Berger en favor de una visión más crítica de la historia del arte, rechaza la idea fundamental de que todo se reduzca a lo político-económico, y afirma que, por el contrario, cuanto mejor es una obra de arte, menos fácil es reducirla a la ideología de su tiempo, porque más trasciende su propio tiempo. Su crítica se basó en los mismos casos que Berger había estudiado, algunos tan emblemáticos como los dos cuadros de *Frans Regents and Regentesses of the Old Men's Alms House* (Howels, 2003, p. 80). Berger reconoció ante las críticas de Fuller afirmando que su libro había sido deliberadamente parcial y polémico (buscaba provocar la reacción de la audiencia), pero no volvió a relacionarse con su antiguo colega, y también sus respectivos discípulos se distanciaron cada vez más. Le debió doler especialmente la acusación que Fuller (1988) le hizo de colaborar inconscientemente en su crítica al arte de K. Clark con el gobierno tecnócrata –descuido de la enseñanza estética– de Margaret Thatcher: el libro de Berger, afirmó, fue “really a dated and dangerous tract which provides the justification for philistinism of whatever political colour” (p. 84).

En relación con el tema que nos interesa en este artículo, merece la pena destacar que fue Fuller el primero en señalar que el libro de Berger no sólo estaba impidiendo la correcta comprensión de las obras del pasado (que afirmaba no existen sino en términos de ideolo-

gía), sino que también llenaba de prejuicios a las nuevas generaciones de estudiantes de arte que no van a los museos, porque consideran que no tienen nada que aprender del arte del pasado y su “moral burguesa”. Con su *Modern Painters* buscaba oponerse a la nueva ortodoxia abierta por *Ways of Seeing*, que según Fuller,

“[...] had an overwhelming influence year in, year out, on generation after generation of art students. [...] And they have been encouraged to despise aesthetic experience; to ignore tradition; to abandon painting and sculpture; and to believe that there is nothing to be learned from a museum that they cannot as easily pick-up from a colour supplement” (Fuller, 1988, pp. 92-93).

Esta fue la crítica más dura que hizo Peter Fuller a la obra de Berger; y aunque fue especialmente controvertida porque la formulaba también desde el pensamiento de la izquierda, y utilizaba sus mismos argumentos, apenas se conoce en nuestro país, por lo que me ha parecido oportuno resaltarla.

Por otro lado, el diagnóstico de Berger no se ha cumplido. Se supone que la facilidad de obtener reproducciones, hoy en soportes varios (no sólo libros o postales, sino también internet) debería haber reducido el trato reverente hacia la obra de arte; y sin embargo, por el contrario añaden más prestigio a su estatus de obra única, pues todas remiten al original que hay que venerar *in situ*. Esto es, la realidad del esteticismo impone también sus normas mediante la apropiación “artística” de los objetos de uso cotidiano en nuestra sociedad tardo-capitalista. Incluso las obras del iconoclasta Duchamp se comercializan multiplicadas o se exhiben en el Museo de Philadelphia (de aspecto muy clásico, por cierto) con el mismo ritual que este artista denunció en el caso de la Gioconda del museo de El Louvre. También hoy imágenes que nacieron para ser multiplicadas se exhiben en los museos, y adquieren precios exorbitantes, como ha ocurrido por ejemplo con las famosas fotografías *Larmes de Man Ray* (una serie limitada y numerada).

Todo esto, como anunciaba Berger, sólo sirve para glorificar el sistema capitalista dominante, y también el sistema social que lo soporta con sus prioridades mercantilistas. La pérdida de la ignorancia con respecto a este tipo de estrategias que Berger estimula parece por tanto muy positiva; pero el problema radica en hacer de esta mirada de sospecha ante las obras de arte la única mirada posible, lo que acaba por impedir una experiencia estética enriquecedora. Al suplantar la necesaria actitud de respeto o asombro por una actitud de desconfianza sistemática respecto del arte del pasado, los estudiantes quedan indefensos ante el bombardeo de imágenes sin aparente sentido histórico al que están siendo sometidos cada día en su vida ordinaria.

3.2. Panofsky vs. Benjamin

Quisiera cerrar este capítulo con otro ejemplo de debate teórico-metodológico que ilustra la problemática actual dominante en los estudios sobre cine. En este caso, más que po-

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

lémica (dos no riñen si uno no quiere, y Panófsky se negó siempre a entrar en lid), tendríamos que hablar de una comparación entre dos conocidos e influyentes ensayos académicos sobre los fundamentos artísticos del cine, cuya influencia ha sido penetrante y llega hasta nuestros días: *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica* de Walter Benjamin (1982) y *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica* de Erwin Panófsky (2000). Se trata de dos análisis cinematográficos paralelos en el tiempo y con un similar diagnóstico del problema, aunque con conclusiones, y propuestas de soluciones muy distintas.

Mientras que el primero ha tenido, y sigue teniendo, una enorme influencia, el ensayo de Panófsky ha estado hasta hace muy poco ausente de la historiografía canónica sobre cine, a pesar de la gran popularidad de la que, desde el punto de vista teórico y crítico, gozó en el campo de la Historia del Arte (Lavin, 2000, p. 22). Esta falta de consideración de Panófsky en los estudios modernos sobre cine es muy llamativa, especialmente si tenemos en cuenta la importancia que el historiador del arte concedió a este nuevo lenguaje de expresión, tanto en su percepción de aficionado (asistió a las salas de proyección desde 1905) como en su investigación. Y esta falta de consideración adquiere todavía mayor gravedad si tenemos en cuenta que algunos aspectos de la visión de Panófsky pudieron haber influido en el ensayo de Benjamin, como corroboran los recientes estudios de los especialistas⁸.

El ensayo de Benjamin vio la luz en la Europa de 1937, y fue muy bien acogido desde el principio en el ámbito de la historia general del cine, en la que ha influido enormemente. Se relaciona estrechamente con la visión de Bertold Brecht y Adorno, por lo que está considerado como una clave del renacimiento de la escuela de Frankfurt. Últimamente se intenta vincularlo al mundo de Warburg (al que pertenecen entre otros Gombrich y Panófsky), en el que, sin embargo, Benjamin no fue nunca bien considerado (Yvars, 1999, pp. 245-252). Ya hemos visto que la revalorización de Benjamin tiene mucho que ver con los trances que los intelectuales europeos atravesaron a partir de mayo de 1968, y al hecho de que el propio Marcuse, teórico y poeta de esos acontecimientos, contribuyera decisivamente a ello con su

⁸ Benjamin escribió varias veces a Panófsky interesándose por la opinión del maestro historiador del arte acerca de sus trabajos, pero éste nunca le contestó según el investigador Yvars (2000). No sabemos los motivos por los que Panófsky no se dignó a contestar a Benjamin, pero está claro que, a pesar de pertenecer a una misma tradición metodológica, que hunde sus raíces en Riegl, la visión de ambos difería en puntos muy importantes. En la introducción a los tres ensayos inéditos, Lavin (2000) cita lo siguiente: "la concreta, humana, comprensiva, y moderna valoración del Barroco que hace Panófsky contrasta notoriamente -y a veces pienso que deliberadamente- con la de Walter Benjamin quien, aunque también veía en el Barroco el comienzo de la Edad Moderna, interpretaba el estilo de manera pesimista, como una suerte de paroxismo de la alegoría, y como algo esencialmente degenerado. En 1927 Panófsky había leído y desaprobado la sección sobre *La Melancolía*, que mucho debía al reciente trabajo sobre el tema de Panófsky y Fritz Saxl, en el famoso estudio de Benjamin sobre el drama barroco alemán" (p. 31, cita 22).

comentario de las “Tesis de filosofía de la historia” de Benjamin. Por el contrario, el artículo de Panofsky sólo recientemente ha sido traducido al castellano, a pesar de su aportación pionera a la teoría histórico-artística de este nuevo lenguaje (la primera versión data del año 1934), cuando todavía muy pocos estudiosos del arte aceptaban que el cine pudiera ser considerado así.

Un artículo del *New York Herald Tribune*, publicado en noviembre de 1936, con el título “Films Are Treated as Real Art by Lecturer at Metropolitan”, manifestaba elocuentemente la perplejidad que produjo en la opinión pública el hecho de que un profesor de Historia del Arte hablara sobre cine –las “movies”, término popular típicamente americano que Panofsky hace suyo– en un lugar artístico “serio” de prestigio internacional (Levin, 1996, p. 4)⁹. Tanto Benjamin como Panofsky están de acuerdo en que en el cine el intermediario técnico es esencial, hasta el punto de configurar una nueva forma de creación artística. Los títulos de sus respectivos ensayos recogen este aspecto de la novedad técnica, el cine es reproducible para el primero, y dinámico para el segundo (*motion picture*). Panofsky, sin subestimar el aporte fotográfico en el cine, afirma que la esencia del medio cinematográfico es esencialmente dinámica, hasta el punto de que en él no puede separarse espacio y movimiento. Es la “dinamización del espacio” y la “espacialización del tiempo”, en un *continuum* que proviene esencialmente del factor tecnológico del cine, que aporta movimiento al registro fotográfico del mundo real. Así, citando constantemente ejemplos ilustrativos de películas y actores de la temprana historia del cine, y estableciendo comparaciones con la evolución de otros lenguajes a lo largo de la historia del arte, Panofsky (2000) describe “el espectáculo fascinante de un nuevo medio artístico que de modo gradual llega a ser consciente de sus legítimas, es decir, exclusivas, posibilidades y limitaciones” (p. 135).

Algo similar dice Benjamin (1982) cuando afirma que, como en la fotografía, donde los aspectos representativos y los técnicos se imbrican, también ocurre algo parecido en el cine, que ha enriquecido nuestro mundo perceptivo (ampliado el “inconsciente óptico”) con sus métodos nuevos de observación: un lapsus en la conversación, un enfoque difuminado, un enfoque dirigido a un objeto, puntos de vista nuevos ralentizados o acelerados, la posibilidad de aislar elementos del conjunto, etc. En definitiva, ambos autores coinciden en que tal circunstancia técnico-fotográfica, tiende a favorecer una interpenetración recíproca de la ciencia y el arte, sin separación entre ambos ingredientes, lo que hace del cine un lenguaje tremendamente popular. Según Benjamín (1982), “la reproducibilidad técnica de la obra ar-

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

⁹ Afirma Thomas Y. Levin (1996, p. 4) que la primera exposición de este ensayo en el Metropolitan de New York, en 1936, constituye un hecho sin precedentes, ya que el cine no comenzó a considerarse artístico en Los Estados Unidos hasta fines de los años 30 y comienzos de los 40, cuando se establecen las asignaturas de “History, Aesthetic and Technique of the Motion Pictures” en la Columbia University.

tística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva cara a un Chaplin” (p. 40).

Partiendo de unas categorías historiográficas muy diferentes, Panofsky llega a una conclusión muy parecida: el carácter popular del medio (es un trabajo de equipo que compara con el de la construcción de una catedral gótica), la vinculación estrecha del cine y la sociedad, convierten a este lenguaje, junto con otras artes industriales modernas, en el único arte visual completamente vivo¹⁰. El propio Panofsky (2000) da una explicación a este fenómeno, al hablar del aspecto comercial, que suele estar presente en el arte de todos los tiempos, y si no lo está estamos ante:

“[una excepción] bastante reciente y no siempre feliz: si es cierto que el arte comercial está siempre en peligro de acabar como una prostituta, no es menos cierto que el arte no comercial está siempre en peligro de acabar como una vieja doncella. [...] Es la exigencia de comunicabilidad la que hace al arte comercial más vital que el no comercial, y por tanto, potencialmente mucho más efectivo tanto para lo mejor como para lo peor. El productor comercial puede a la vez educar y corromper al gran público, y puede permitir a este público –o más bien a la idea que se hace de él– que se corrompa o eduque a sí mismo (pp. 144-145).

Por tanto, ambos autores coinciden también en que la esencia técnica y popular (tanto de demanda como de posibilidades de mercado) del lenguaje cinematográfico otorga a éste una enorme influencia social. Y esto lleva a Benjamin (1982) a la conclusión de que el cine y la fotografía estaban transformando totalmente los hábitos artísticos modernos, según una dialéctica histórica que culminaría en el protagonismo de las masas.

Resumamos brevemente sus argumentos. Afirma Benjamin (1982, p. 54) que la técnica reproductiva de la fotografía y el cine desvincula lo representado del ámbito de la tradición, al sustituir su presencia masiva por la irreplicable; esa unicidad que era atributo esencial de la obra de arte tradicional, que remitía a una historia “personal” por relación a la cual podía ser reclamada su autenticidad; es lo que Benjamin llama la pérdida del aura, entendida ésta como manifestación irreplicable de una lejanía. La obra de arte se situaría entre dos polos: el valor exhibitivo (manifestación) y el cultural (ocultamiento, misterio, símbolo etc.). Con los medios de reproducción crecen las posibilidades de exhibición y se modifica la naturaleza misma del arte (que deja de ser cultural para convertirse en pura manifestación). En este sen-

¹⁰ “Hoy nadie niega que las películas narrativas son no sólo arte –con frecuencia mal arte, sin duda alguna, pero esto se aplica también a otros medios– sino también, junto con la arquitectura, las tiras cómicas y el ‘diseño comercial’, el único arte visual completamente vivo” (Panofsky, 2000, pp. 114-115).

tido, sigue diciendo el citado filósofo que es un lugar común afirmar que las masas buscan disipación, mientras que el arte reclama recogimiento. Quien se recoge se sumerge en la obra de arte, pero la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística; el disperso se acostumbra a estarlo, y es eso lo que está pasando en la evolución del arte actual, tan influido por el cine, que pierde el valor cultural no sólo porque se pone al público en la situación del experto, sino, además, porque dicha actitud no produce en las salas de proyección atención alguna: el público es un examinador, pero un examinador que se disipa.

En este aspecto no puede estar de acuerdo Panofsky, puesto que el arte del que habla él tiene muy poco que ver con la disipación, también en el caso del cine. Por esta causa, la evolución del medio cinematográfico que describe sigue caminos contrarios a los de Benjamin: va desde lo popular a lo artístico, ganando en profundidad expresiva con el tiempo, y no de lo artístico a lo popular, a costa de sacrificar el arte (o de transformarlo en otro tipo de experiencia “adecuada” a las masas) en beneficio de lo social y político, que en última instancia acaba siendo lo económico. Desde la perspectiva humanística que Panofsky (2000) defiende, es esencialmente en el seno la relación personal de la obra con el espectador donde puede hablarse de experiencia estética, también en el caso del cine. Y las disposiciones artísticas del público –de cada persona– pueden fomentarse o anularse desde la misma industria cinematográfica, que no necesariamente debe depender del público, o –como él mismo afirmaba en su ensayo– “de la idea que se hace de él” (p. 145).

La industria cinematográfica, aunque condicionada, no estaría determinada por la demanda sino que sería libre y podría producir más o menos arte, educar o corromper al público, con la consiguiente responsabilidad que esto conlleva para sus creadores. Los intereses políticos, comerciales, etc., que por otra parte han acompañado al arte de todos los tiempos, serían un acompañante más del camino. Pero esta visión es considerada ingenua, como de otros tiempos. Estas son, por ejemplo, las conclusiones a las que llega Thomas Y. Levin (1996), un profesor del MIT, que culpa a Panofsky de no ser benjaminiano.

4. CONCLUSIÓN

Desgraciadamente, este tipo de invectivas “ad hominem” son lo habitual en el mundo de los Estudios Visuales, que no acaban de quitarse de encima el lastre del marxismo; o más específicamente, lo que Popper llamaba la miseria del historicismo, con unas críticas similares a las que Gombrich lleva al panorama artístico de su tiempo:

“Forma parte integrante de esa filosofía que Popper ha criticado con el calificativo de ‘historicismo’ la convicción de que existe una ley de progreso en la historia frente a la que resistirse, no sólo es descabellado, sino perverso. Perverso porque, con independencia de los sufrimientos que puedan ocasionar las revoluciones, las guerras y las masacres, éstos no son más que los aditamentos inevitables, los dolores de parto, de una época mejor y más prometedora. Se trata de una filosofía que difícilmente hu-

ESTUDIOS

LOS ESTUDIOS VISUALES
EN LA ENCRUCIJADA.
JUSTIFICACIONES
ACADÉMICAS DE LA
DEFICIENTE FORMACIÓN
ESTÉTICA IMPERANTE EN
LAS SOCIEDADES
TECNOLÓGICAMENTE
DESARROLLADAS

biera sido adoptada por tantos de no haber supuesto un traslado de los consuelos de la religión a la esfera política, prometiendo la victoria a sus partidarios y condenación a sus oponentes” (Gombrich, 1982; citado en Lorda, 1991, p. 205).

Si no hay nada que hacer para solucionar los problemas de la cultura mediatizada, si es una ley irreversible de los tiempos, sólo cabe dejarse llevar por ellos y resignarse. Con el agravante de que, además, la mirada al pasado ya no es posible, pues ha sido puesta en entredicho por la sospecha sistemática. El relativismo y la desconfianza frente a cualquier metodología son hoy los frutos posmodernos de aquellas antiguas luchas modernas, de las que pienso son muy ilustrativos los ejemplos que hemos expuesto. Y este escepticismo académico repercute inevitablemente en la pérdida de interés del alumnado por la historia del arte, con el consiguiente empobrecimiento de su educación estética. Consciente o inconscientemente, se está privando a generaciones enteras del contacto vivificante con las obras maestras del arte, la literatura, la filosofía y la música, como denunció repetidas veces Gombrich¹¹.■

Fecha de recepción del original: 18-03-2008

Fecha de recepción de la versión definitiva: 15-05-2008

¹¹ “Life is often sad, and it is barbarous cruelty to want to cut off our young people from this source of strength, from the inspiration they can derive throughout their lives from this vitalising contact with the masterpieces of art, literature, philosophy and music, whatever their future employment or unemployment will demand of them” (Gombrich, 1991, p. 38).

REFERENCIAS

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bayles, M. (2001). The perverse in the popular. *Wilson Quarterly*, Summer, 40-47.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos* (pp. 17-60) (vol. 1). Madrid: Taurus.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC/Penguin Books.
- Yvar, J. F. (1999). Erwin Panofsky. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, II* (pp. 245-252) (2ª ed.). Madrid: Visor.
- Brea, J. L. (2004, febrero). *Visualidad y cambio de paradigma*. Informe presentado en el I Congreso de Estudios Visuales. Extraído el 8 de septiembre de 2007, de <http://www.estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/informes/informe1.html>
- Brea, J. L. (2006). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales [Versión electrónica]. *Revista de Estudios Visuales*, 3, 8-25.
- Chris, J. (Ed.). (1995). *Visual culture*. London/New York: Routledge.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Dorflès, G. (2006). *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen.
- Fuller, P. (1988). *Seeing through Berger*. London: The Claridge Press.
- Gombrich, E. H. (1983). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H. (1991). *Topics of our time: Twentieth century issues in learning and in art*. London: Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1997). Relativismo en el arte. En *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte* (pp. 56-61). Madrid: Debate.
- Groys, B. (1999). The artist as an exemplary art consumer. En *Actas del XIV Congreso Internacional de Estética* (pp. 87-100) (vol. 1). Ljubljana: Filozofski Vestnik, Acta philosophica.
- Howels, R. (2003). *Visual culture*. Cambridge/Oxford/Malden: Policy Press/ Blackwell.
- Latorre, J. (2001). El arte de divulgar el arte. Algunos fundamentos teóricos. En B. León (Ed.), *Divulgar la ciencia. XIV Jornadas Internacionales de Comunicación* (pp. 209-215). Pamplona: Eunate.
- Lavin, I. (Ed.). (2000). *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós Estética.
- Levin, T. Y. (1996). Iconology at the movies: Panofsky's film theory [Versión electrónica]. *The Yale Journal of Criticism*, 9(1), 27-55.
- Lewis, C. S. (2000). *La experiencia de leer*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lorda, J. (1991). *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Marchán, S. (2004, febrero). *Cultura Visual*. Informe presentado en el I Congreso de Estudios Visuales. Extraído el 8 de septiembre de 2007, de <http://www.estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/informes/informe9.html>

- Marina, J. A. (2002). *Teoría de la inteligencia creadora*. Madrid: Anagrama.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge.
- Neuman, W. R. (1992). *The Future of the Mass Audience*. Cambridge: University Press.
- Ortigosa, S. (2002). La educación en valores a través del cine y las artes [Versión electrónica]. *Revista Iberoamericana de Educación*, 29, 157-175.
- Panofsky, E. (1940). The History of Arts as a humanistic discipline. En T. Green (Ed.), *The meaning of the Humanities* (pp. 89-118). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Panofsky, E. (1950). *Meaning in the visual art*. New York: Garden City.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Panofsky, E. (2000). El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. En I. Lavin (Ed.), *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos* (pp. 113-151). Barcelona: Paidós Estética.
- Ramírez, J. A. (1988). *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Ramírez, J. A. (1999). Iconografía e iconología. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, II* (pp. 227-244) (2ª ed.). Madrid: Visor.
- Sartori, G. (2002). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Thompson, J. B. (1990/1994). *Ideology and modern culture* (2ª Reimpresión). Cambridge, UK: Polity.
- Yvars, J. F. (2000, agosto). *La expresividad de lo insignificante. W. Benjamin y la historia del arte*. Conferencia impartida en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo durante el curso de verano Revisar el siglo XX. Nuevos parámetros historiográficos para el estudio del arte contemporáneo, Santander.