

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

# **Estudios Sociales, Estudios Visuales: señalamiento de posibles convergencias en la problemática de lo social.**

Devalle, Verónica.

Cita:

Devalle, Verónica (2010). *Estudios Sociales, Estudios Visuales: señalamiento de posibles convergencias en la problemática de lo social. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/709>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

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

## **Estudios Sociales, Estudios Visuales: señalamiento de posibles convergencias en la problemática de lo social**

Verónica Devalle

FADU- UBA / CONICET

[vdevalle2005@yahoo.com.ar](mailto:vdevalle2005@yahoo.com.ar)

El presente trabajo busca reflexionar, a partir de un recorrido diacrónico, el modo en que la imagen y luego lo visual (utilizados indistintamente en esta primera instancia) fueron –de un siglo y medio a esta parte- leídos, tematizados y analizados sucesivamente por la teoría del arte, la historia de las artes, la semiótica y las ciencias sociales, en particular la sociología de la cultura. Se trata de reconstruir el tipo de preguntas que cada uno de estos dominios le formularon históricamente. En este sentido, dos hipótesis guían las siguientes líneas, y ambas reconocen como marca de agua al pensamiento foucaultiano. La primera de ellas entiende que ninguna disciplina, exceptuando a las llamadas “ciencias formales”, se autodescriben, autointerpretan y autogestan. Todas, abrevan de un conjunto cercano de disciplinas, de donde toman métodos, lenguajes, argumentaciones o lógicas. Desde aquí, lo que configura la singularidad disciplinaria es el modo en que se construyen los problemas de análisis y las lógicas que en última instancia los explican, y que –según el grado de autonomía- puede a su vez ser tributario de otra disciplina.

La segunda hipótesis se encuentra vinculada con la primera. Ella entiende que el pasaje de la idea de imagen a la idea de visualidad se da en forma simultánea –lo cual no implica hablar de causalidad pero sí de una correlación- con la llegada de las reflexiones provenientes de las ciencias sociales (en particular aquello que hoy conocemos como teoría crítica) como horizonte de proyección de una serie de interrogantes de índole filosófica que, entre tantas cuestiones, interrogan los límites del concepto moderno de imagen y de sus tradiciones explicativas. Es el momento en que la imagen se proyecta en el sujeto, en el que se opera el pasaje de la idea de sujeto hacia el terreno inestable de las subjetividades, y también acontece la crisis de las referencias identitarias tradicionales (religión, política, sexo, entre otras). En el marco de la crítica postestructuralista a la metafísica –de ello se trata- la imagen que otrora fuera el continente de explicación de los lenguajes visuales y audiovisuales es revisitada en su capacidad explicativa. En particular, su consideración como lenguaje, habida cuenta del carácter instrumental que, en no pocas ocasiones, este enfoque había supuesto. De ahí que se

retomen precisamente las corrientes filosóficas de reflexión sobre el lenguaje que tematizan su capacidad de configurar sujetos y mundo. Ese será el valor del concepto de performatividad, que trasluce una arriesgada lectura política al enlazar discurso, poder, visibilidad y subjetividad. Habiendo hecho este breve sumario, iniciaremos el recorrido.

### **De la imagen a la visualidad**

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

Simultáneamente, el inicio de la primera guerra del Golfo, donde resultó incontestable la dimensión performativa mediática del conflicto, disparó críticas –sobradamente fundadas- en torno a los medios masivos de comunicación, las políticas editoriales, los imperios informáticos y una reedición de la crítica frankfurtiana vinculada a la conciencia, la experiencia y el horror.

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

Desde ese momento, surgieron, o mejor dicho, aparecieron reeditadas formas visuales de denuncia y contraprotesta, tanto contra el modo que asumía el capitalismo a nivel global –el rostro de Bush resultó emblemático- como asimismo en una escala local. En la Argentina la explosión de la crisis del 2001 casi se solapó a este fenómeno, con similares narrativas visuales de denuncia y presencia urbana.

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

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

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

Efectivamente, tal como señala Geertz, la historia del arte en plena expansión de la Modernidad –esto es el siglo XVIII pero particularmente el XIX- de alguna manera siguió el cánón de lo que la Academia sostenía como arte, que era ni más ni menos que las Bellas Artes, en particular la arquitectura, la escultura y la pintura. Sobre la base también de preceptos modernos se instituyeron categorías que vinculaban lo bello a la armonía, la composición, el estilo, entre otros. Bajo esta preceptiva quedaban excluidas del territorio del arte todas las manifestaciones que siendo estéticas no respondían a el canon referido. No se abundará en esta consideración pues es lo debidamente conocida, como también su crisis de la mano –por lo menos en Europa- de las vanguardias estéticas del siglo XX. Interesa, sin embargo, señalar que como resultante de la crítica de las vanguardias surgen consideraciones del arte que redefinen lo artístico a partir de una evaluación sobre el trabajo con la

singularidad de los lenguajes, esto es: de alguna manera acontece –a contrapelo de una definición trascendente- una primera aproximación inmanente a la interpretación de la singularidad artística. Lo que estaba en juego, según la consigna formalista, era la función poética de la pieza, ligada a la articulación y materialidad de los lenguajes. Como corolario, aparece tempranamente en el siglo XX -y de la mano del constructivismo soviético- una lectura del material estético que, habiendo abolido definitivamente cualquier referencia al Arte (con mayúsculas) inicia el recorrido que lo va a llevar hacia un planteo donde lo estético incorpora la pregunta por el lenguaje.

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

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

Si esto sucedía a fines de los años ´60 y principios de los ´70 entre Alemania e Italia, un poco antes –a fines de los años ´50- en el Reino Unido el marxismo tradicional comenzaba a ser severamente cuestionado a partir de la recuperación del legado de Antonio Gramsci de la mano de lo que luego se conocerían como Estudios Culturales (una de las referencias más importantes de los actuales Estudios Visuales). A partir de entonces -y en función del recorrido que se está sumariando- importa destacar el reposicionamiento de lo cultural, no ya como mera dimensión signifiante sino antes bien como dimensión simbólica hacedora de la dominación, en la zaga de la tradición weberiana; esto es la comprensión –vía Escuela Crítica de Frankfurt - que la dominación atañe a la creencia, es decir al plano de lo simbólico que deviene material. Desde aquí, al instalar la dominación y el conflicto en el plano de la cultura, se reubican –necesariamente- las categorías de ideología, verdad y representación. Lo que resulta paradójico es que en los últimos años esas mismas categorías hayan entrado en crisis al punto de ser desechadas y también, olvidadas.

Efectivamente, la fascinación que produjo la idea de hegemonía, la vinculación con las industrias culturales, las formas de circulación, recepción e interpretación, ubicó las preguntas de una (también reciente) sociología de la cultura cercanas a la socio semiótica, el análisis cultural y el modo en que interactúan y se funden lo material con lo simbólico. En este

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

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

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

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

### **Bibliografía:**

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



Vilches, L. (1986) *La lectura de la imagen*. Barcelona, Editorial Paidós.