

Entrevista con Nicholas Mirzoeff*

La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo

INÉS DUSSEL**

—Usted es parte de los académicos que fueron desplazando su atención de la historia del arte al campo que hoy se llama “estudios visuales”. ¿Cómo fue ese proceso? ¿Cómo empezó a pensar en las imágenes de otra manera?

—Es una historia bastante simple. Mi primer libro se llamó *Poesía silenciosa* y tenía que ver con la relación entre el lenguaje de señas de los sordos y el arte francés del siglo XIX. Muchos sordos se volvieron artistas como forma de representarse a sí mismos de igual manera que los demás. Cuando salió el libro, en el año 1995, fue comentado en muchas revistas especializadas pero en ninguna de historia del arte. Y pensé, entonces, que no sabía muy bien qué estaba haciendo, pero seguro no parecía ser historia del arte. Entonces, ¿qué era? El subtítulo del libro hacía referencia a la sordera, al lenguaje de señas y la cultura visual, y entonces surgió la idea de cultura visual. Eso me llevó a querer definir ese campo. Al mismo tiempo, en 1996 surge la explosión de las comunicaciones por Internet y digitales, y en ese momento todo el mundo empezó a creer que todas las imágenes iban a converger en la computadora, y que vendría una transformación radical que en realidad empieza a suceder ahora.

Volviendo a tu pregunta, el movimiento en realidad nunca fue del todo claro, no es que alguna vez sentí que dejaba de hacer historia del arte, sino que más bien la historia del arte fue en otra dirección. Y hay dos razones para eso: la primera es que la historia del arte se sintió amenazada por la emergencia de la cultura visual y se volvió más “disciplinaria” y estricta sobre lo que engloba como área. De alguna manera se fue corriendo de la historia del arte social con la que yo crecí como académico en los años 80 y 90, que quería expandir los parámetros de lo que consideraba arte visual, y —al menos en el mundo anglosajón— se ha refugiado en los objetos hechos por personas que se creen o se definen como artistas. El mundo de la historia del arte hoy se centra en algo llamado el “objeto de arte” que se define por alguien que se considera artista.

Entrevista



69

DOSSIER / ENTREVISTA / ARTICULOS / RESEÑAS



* Nicholas Mirzoeff es profesor de Medios, Cultura y Comunicación en la Steinhard School of Culture, Education, and Human Development de New York University. De origen británico, hizo su formación en Historia e Historia del Arte en las Universidades de Oxford y de Warwick. Es uno de los más destacados teóricos sobre la cultura visual contemporánea, y ha escrito varios de los libros más importantes en el campo: *Una introducción a la cultura visual* (traducido al castellano, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2003), *Silent Poetry: deafness, sign language and visual culture in modern France* (1995), *The Visual Culture Reader* (1998-2002), *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture* (2005), entre otros.

** Ph.D. Department of Curriculum & Instruction, University of Wisconsin-Madison; Lic. en Ciencias de la Educación, Universidad de Buenos Aires; Mg. en Educación y Ciencias Sociales, FLACSO Argentina; Investigadora principal del Área Educación de FLACSO y Profesora Asociada en la Escuela de Educación, Universidad de San Andrés. E-mail: idussel@flacso.org.ar

Por mi parte, creo que la cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas del mirar, con los sentidos del que llamamos el espectador, el o la que mira o ve. Y el objeto o la cosa que se mira puede o no ser un “objeto de arte”, sino una serie de cosas que son experimentadas por gente en el presente o en el pasado, pero lo cierto es que no hay una frontera hermética que proteja al objeto artístico de otras formas de objetos.

En relación con la historia del arte, creo que hoy tiene puestas una especie de “anteojeras” que sólo permiten usar cierto vocabulario o mirar ciertos objetos, y eso está bien, y funciona en un nivel pedagógico. Los estudiantes de historia del arte llegan a la facultad y debieran aprender a mirar objetos de arte y lo que es el canon, e ir a museos, y demás cosas similares. No es que pretenda que la historia del arte se termine. Pero creo que es triste que el campo entero se refugie en una postura defensiva y no busque entender hacia dónde está yendo la cultura, porque en estos últimos diez años se ha movido mucho.

—¿Cómo fue la emergencia de los estudios visuales?

—Como disciplina académica, se consolida en los años 90, y sólo había algunos pocos programas en ese entonces, algunos en Estados Unidos (el de University of California-Irvine, entre ellos) y en el Reino Unido. Pero hacia mediados de los años 90 los estudios visuales despegan como campo global que es practicado globalmente y que se ocupa de la globalización. Al mismo tiempo, hay que reconocer que el primero que usa el término “cultura visual” es Marshall McLuhan en *Understanding Media*, en el año 1964. De la misma manera, el uso del término “visualidad” fue usado por primera vez por Thomas Carlyle en el año 1840, en el famoso —o infame— *Sobre el Héroe*, y lo usa en un marco reaccionario, como parte de la visión que el héroe tiene sobre la historia. Esa visión es una visión “desde arriba”, cuasi divina, del mundo, que no está disponible para cualquier persona común y corriente. La persona común y ordinaria está perdida en lo que Carlyle llama “*el miasma o la confusión de la revolución francesa y de las revelaciones judías*”. Paradójicamente, entonces, el campo de la cultura visual tiene una historia larga. En la historia que estoy escribiendo sobre la contra-visualidad, rastreo su emergencia en la plantación de esclavos: la visualidad es la visión que el jefe o inspector de la plantación tiene de todo el conjunto. La vigilancia no fue inventada por Bentham, sino por la plantación de esclavos en el siglo XVII, con esos hombres blancos parados en el medio del campo observando a los trabajadores africanos esclavos, y controlándolos implícitamente con la violencia de su bastón, que generalmente se mantiene abajo porque el acto de vigilar con la vista controla la plantación.

Entonces, el término cultura visual como campo de estudio académico surge en el año 1964, y en las décadas del 80 y del 90. Pero como práctica, tiene una historia que es correlativa a la de la modernidad, si por modernidad entendemos, como sugiero, el encuentro entre culturas hasta entonces desconocidas; esto es, lo que solemos marcar por el año 1492, momento en el que culturas desconocidas se encuentran.

La historia del encuentro visual debería tomar en cuenta el fracaso del lenguaje que está implícito cuando dos grupos se encuentran sin conocerse; por eso los modos en que la historia se cuenta a través de imágenes, o la forma en la que las culturas de la imagen son activamente destruidas, como sucede en la parte sur de América, y reemplazadas por una cultura gráfica y alfabética.

Es interesante que lo que me puso en dirección a pensar en la historia de la contra-visualidad fue que cuando salió mi libro sobre cultura visual en el año 1999 fue reseñado en un par de revistas de estudios latinoamericanos, y en esas reseñas se destacaba que yo hablaba de transcultura y hablaba de muchos temas comunes a los estudios latinoamericanos, pero ellos señalaban como un error que yo comience en el siglo XVII cuando la cultura visual moderna comienza en 1492. Y cuando leí esas críticas, me dije a mí mismo que tenían toda la razón. Y aunque yo digo en mi libro *Introducción a la cultura visual* que no es una introducción sino un intento de abrir el

(...) creo que la cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas del mirar, con los sentidos del que llamamos el espectador, el o la que mira o ve. Y el objeto o la cosa que se mira puede o no ser un “objeto de arte”, sino una serie de cosas que son experimentadas por gente en el presente o en el pasado, pero lo cierto es que no hay una frontera hermética que proteja al objeto artístico de otras formas de objetos.

concepto de cultura visual, tratando de pensar globalmente, después de leer estas críticas me di cuenta de que lo que estaba haciendo es lo que Walter Mignolo llama una crítica euro-céntrica del euro-centrismo, y creo que está bien como primer intento, pero no es suficiente.

Lo que me gustaría hacer es pensar globalmente de verdad, comprender cómo lo global moldea y configura la comprensión de la modernidad, y cómo puedo abrir esta línea de pensamiento a gente que está trabajando con perspectivas distintas, y que va a aportar otras líneas creativas y pedagógicas.

—Volvamos un poco sobre el pensar globalmente. Una cuestión que cobra otra relevancia hoy es la de la relación entre lo global y lo local, especialmente el espacio nacional que parece estar en declive. Si tuviera que caracterizar a la cultura visual actual, con todo lo difícil que eso puede resultar, ¿diría que es predominantemente global o local?

—Para responder a esa pregunta, uno tiene que echar mano a varios niveles interpretativos distintos. Hay algunos medios que ciertamente se han convertido en globales. Por ejemplo, los medios de noticias son totalmente globales: CNN es un caso claro. Antes de eso, pasaban literalmente días o semanas hasta que las noticias llegaran de ciertas localidades a otras localidades, y eso no es lo que pasa ahora. Hoy hay una globalidad de las corporaciones mediáticas. Cuando estaba yendo del aeropuerto de Ezeiza al centro de Buenos Aires, una de las primeras imágenes que vi fue un poster de *Gossip Girl*, y mi hija mira religiosamente *Gossip Girl* todas las semanas. Lo que más me sorprendió es que es un episodio reciente. Hace unos años se hubiera tratado de un episodio viejo, pero ahora pasan el mismo episodio casi al mismo tiempo. Lo mismo puede decirse en relación a las películas de Hollywood. Cuando yo era chico en Gran Bretaña, a veces pasaban nueve meses o dos años antes de que se estrenaran las películas de Hollywood, y ahora se estrenan al mismo tiempo en todos lados. Y eso tiene que ver, claro, con la piratería global. Lo que está pasando ahora es que semanas antes del estreno oficial, aparecen copias piratas en Hong Kong o en otra ciudad china. Tenemos niveles de los medios que son enteramente globales.



Al mismo tiempo, hay que considerar la emergencia de Internet como un medio propiamente global. En el libro que mencioné sobre la introducción a la cultura visual, me refería a la brecha digital. En ese momento, se trataba de un medio sobre todo en idioma inglés, de clase media, residentes de América del Norte y de Europa. Pero ahora, siguiendo algunas encuestas recientes, resulta que sólo el 30% de Internet está usando el idioma inglés. Y hay más de 1000 millones de usuarios. Por supuesto, podemos debatir sobre los usuarios y sus usos, pero dejemos eso de lado por un rato. Digamos por ahora que hay un número creciente de gente que tiene acceso a Internet.

Por primera vez en la historia, tenemos un medio global que los usuarios pueden determinar tanto como sus productores. Una cosa es tener *Gossip Girl* en todo el mundo, y aunque las feministas han señalado correctamente que se pueden hacer apropiaciones interesantes de las telenovelas igual sigue siendo producido por otros. Ahora tenemos un medio en el que la gente puede usar y crear contenido y compartir imágenes a lo largo y lo ancho del mundo, entonces estamos en un espacio totalmente diferente del que conocíamos tres años atrás. Me acuerdo de algunas cifras, que seguramente pronto sean superadas pero vale la pena traerlas a esta conversación: hay cerca de 1000 millones de fotografías en Flickr, 4000 millones de fotografías en Facebook (que es muy norteamericana todavía pero está cambiando), hay más de un millón de videos en YouTube, y crece exponencialmente a un ritmo de 60.000 clips nuevos por minuto. Obviamente, muchos de estos clips son todos iguales, y sin embargo hay que ver qué está pasando ahí. Podés encontrar archivos que son muy difíciles de rastrear. Sólo un ejemplo: podés encontrar trabajos de Harun Farocki, que hace diez años era imposible de enseñarse porque no podías encontrar sus obras en ningún lado; ahora les digo a mis estudiantes que vayan a la web, busquen sus films, y vuelvan a clase y lean sus trabajos después de haber visto sus películas, y la experiencia de poder verlas es muchísimo mejor.

Todo esto genera un nivel de globalidad genuino que antes no existía. Pero por supuesto que hay, al mismo tiempo, una dimensión extremada "texturada" de lo local que se encuentra incluso más abajo del marco nacional. No hay duda de que el marco nacional está en crisis en este espacio global. ¿Qué va a hacer el estado-nación en respuesta a lo global? Esto se pone de manifiesto muy en claro estos días con la crisis global y el flujo de capitales, el estado-nación trata de controlar el flujo del capital que simplemente excede sus límites... Pero la pregunta real acerca de lo local es que estamos todos a favor de lo local, es un gesto reflejo el apoyar lo local, pero habría que preguntarse: ahora, en estas condiciones, ¿dónde está lo local?, ¿quién es lo local?, ¿cuándo "es" o tiene lugar lo local?, ¿cuál es su temporalidad? Todas estas preguntas tienen una suerte de respuesta "por default" que es "lo local es...", que incluyen una visión romántica de una cultura originaria, o nativa, o indígena. No estoy cuestionando el derecho a ser indígena, la pregunta es quién, cómo, dónde son o están los indígenas.

La emergencia de los medios globales convierte la pregunta sobre si estamos a favor de lo global o lo local en una pregunta sin sentido. No estoy seguro de dónde está lo local. En mi libro *Watching Babylon*, intento preguntar sobre un evento global como la Guerra de Irak, ¿qué marcos vamos a usar para entenderla? Hice la experiencia de mirar la guerra desde un espacio altamente local como son los suburbios norteamericanos, que son bastante distintos de otros espacios locales. Parte de mi intención era decirles a los norteamericanos que lo que ellos consideran que es normal es, de hecho, extremadamente particular. Pero también quería decirles a otros lectores no norteamericanos que lo que ellos creen que es norteamericano es, de hecho, lo que conocen a través de las películas de Hollywood o la televisión norteamericana, que es la ciudad norteamericana: New York, Los Angeles, donde supuestamente todo el mundo triunfa, o la idea metastásica del Sur profundo donde todos son racistas.

Pero en realidad la mayoría de los norteamericanos viven en suburbios bastante aburridos, donde creen que todo lo que anda cerca quiere matarte. En el libro, entonces, quería plantear un marco interpretativo en el que fuera posible pensar sobre una imagen global diseminada a través de los medios globales, pero dirigida a una locación muy particular, que hace que la gente vea ciertas cosas y no pueda ver otras en esa misma imagen.

Y mi esperanza es que el campo de los estudios visuales pueda empezar a intersectar estas discusiones. Hace poco salió una colección de trabajos sobre estudios visuales sudafricanos. Me parece que estamos en un momento donde cada continente puede producir un libro distinto, o varios, sobre la cultura visual. El tema de lo visual antes parecía funcionar con alguien en New York diciendo al resto del mundo cómo tienen que pensar sobre los medios globales. Pero ahora es más bien al revés.

Me interesa volver sobre lo sudafricano porque creo que marca una época en la cultura visual. Algunos de nosotros sentimos que la emergencia de la cultura visual como medio global surgió con imágenes como las de la liberación de Nelson Mandela de la cárcel. Me acuerdo de

haberlo estado viendo en la televisión desde mi casa en Inglaterra, y para mí fue una experiencia nueva, estar mirándolo sin saber qué iba a pasar a continuación: ¿saldría y diría “*quemem todo*”, o “*hagamos la revolución*”? No sabíamos qué iba a pasar. Entonces, pasar de ese momento a uno en el cual una nación sudafricana independiente puede producir un libro donde se piensa sobre las complejidades de la identidad racial, donde se cuestionan las visualidades racializadas, en una sociedad post-apartheid donde la mayoría africana gobierna y donde los blancos se han convertido en una identidad marcada, es impactante.

—En sus trabajos usted habla de visualidad. ¿Qué quiere decir con eso? ¿Es lo mismo que la visibilidad de ciertos aspectos o contenidos?

—En 1998, Hal Foster, un reconocido crítico de arte norteamericano, edita un libro que se llama *Visión y visualidad*, y todos empezamos a usar la palabra. En el inicio se lo usó como sinónimo de textualidad, es decir, la condición de ser visual. Y la gente empezó a entender que era una palabra más de la jerga postestructuralista. Pero después empezaron a aparecer otros trabajos que la usaban para describir lo que es visible, y en ese sentido la volvieron equivalente a visibilidad. Sin embargo, no me terminaba de convencer, así que hice la cosa más antigua: fui a buscar “visualidad” al diccionario. Y en el *Oxford English Dictionary* aparece la referencia a Thomas Carlyle, de la que hablé antes. Carlyle después fue olvidado (y con toda justicia, porque merece ser olvidado), pero fue un pensador muy influyente en el siglo XIX, el portavoz de la aristocracia, de la autocracia, que estaba en contra de cualquier tipo de emancipación: del pueblo, de los esclavos, de las mujeres. Un pensamiento reaccionario. Su concepto de visualidad es extremadamente limitado: sólo unos pocos tienen acceso. Y no piensa a la visualidad como una condición asociada a la biología de la visión, sino que lo pone en paralelo con lo que un general de su época hacía en el campo de batalla. La forma de la guerra moderna, que empieza en el siglo XVIII, despliega el campo de batalla más allá de lo que cualquier individuo puede ver. Así, el general exitoso es el que puede visualizar el campo de batalla de la forma correcta, el que puede mantener una imagen mental de dónde es más probable que las cosas ocurran. El ejemplo que da Clausewitz, que es el primero que teoriza sobre esto, es Napoleón. ¿Qué hacía Napoleón? Creaba una suerte de “ilusiones”, mandaba a un conjunto de soldados por un costado para dar la impresión de que iba a atacar por ese costado, así el enemigo concentraba las tropas allí, y en realidad atacaba por el flanco que quedaba descubierto. Para Clausewitz, lo que convierte a Napoleón en un gran general es su capacidad de visualizar. Lo que ve no es irrelevante a lo que visualiza, pero lo que visualiza es más que lo que ve en concreto, tiene que ir más allá de lo que ve en concreto. Es técnicamente visible, pero ninguna persona individual puede verlo todo junto, salvo el héroe de Carlyle o el general de Clausewitz. La capacidad de tomar esta perspectiva amplia es lo que convierte a esa visión en visualidad.

El segundo punto es que para Carlyle la persona común es completamente incapaz de visualización, porque está distraída con las fantasmagorías de la modernidad, cosas que son literalmente visibles pero que considera que son fallas mentales.

Entonces, volviendo al libro de Hal Foster, la gran paradoja del campo que emerge ahí es que se define contra la visualidad de Carlyle. Porque todos hoy estamos a favor de un uso democrático de la imagen, y por supuesto podríamos discutir muy largo sobre qué significa eso. Pero si no queremos un uso aristocrático de la imagen, entonces, aunque usemos el término, estamos en contra de la visualidad.

—¿Qué conexiones ve entre esa forma de pensar la visualidad y la que impera en la guerra contemporánea, sobre todo en la guerra en Irak?

—La guerra en Irak se está peleando con lo que yo llamo una “neovisualidad”. Tienen las mismas reglas que planteaba Carlyle. El ejército norteamericano instruye a sus tropas con manua-

Y mi esperanza es que el campo de los estudios visuales pueda empezar a intersectar estas discusiones sobre lo global y lo local. Hace poco salió una colección de trabajos sobre estudios visuales sudafricanos. Me parece que estamos en un momento donde cada continente en el planeta puede producir un libro distinto, o varios, sobre la cultura visual. El tema de lo visual antes parecía funcionar con alguien en New York diciendo al resto del mundo cómo tienen que pensar sobre los medios globales. Pero ahora es más bien al revés.

les de contra-insurgencia que enseñan a mirar/visualizar de una manera similar a lo que decía Carlyle. Tienen que saber que el campo de operaciones puede ser un área grande, conocerla geográficamente, pero también entender la historia cultural que hay allí, las disputas, los lugares cargados de sentido psico-geográfico, etcétera, etcétera. No sé si efectivamente los soldados saben eso, pero así lo dicen los manuales de entrenamiento militar. Lo que me interesa es que, para sortear esta brecha entre lo que se supone que deben saber los soldados y lo que en verdad saben, los militares están llevando antropólogos al combate. Las brigadas militares hoy en Irak tienen antropólogos. Para mí eso es pura “neo-visualidad”.

—Al mismo tiempo, esa visualidad va permeando la vida cotidiana de todos. Pienso en lo que hoy nos permiten ver GoogleEarth o GoogleOcean: sitios de imágenes satelitales, muchas veces de origen militar, que prometen el mapa completo desde arriba y desde afuera...



—Bueno, es una buena pregunta para pensar qué hacemos con las nuevas formas de visualización que hoy proponen los medios. Genealógicamente, propongo que las llamemos multi-contra-visualidades. Tomemos GoogleEarth por ejemplo: provee acceso a una tecnología óptica extraordinaria que previamente sólo estaba disponible para gente que tenía acceso a satélites militares. El hecho de que puedas sentarte frente a una computadora y con unos pocos clicks llegues a una resolución de alta definición de lo que estás buscando es fantástico. Hace poco estaba escribiendo un artículo sobre los efectos de Katrina, y me dieron ganas de ver cómo está New Orleans ahora, y fui a GoogleEarth y es shockeante: no hay nada todavía, un edificio aquí y otro allá en algunos barrios... Mirar esas imágenes te da una manera muy diferente de comprender las cosas que si sólo lo vieras por televisión o en los diarios.

Así que yo llamaría a esto contra-visualidad. Esta sería una respuesta a la visualidad aristocrática que le niega el derecho a mirar a la mayoría de la población. La visualidad es

la aserción aristocrática de un estado de excepción soberano: sólo yo (el aristócrata) tengo derecho a mirar. Y cualquiera que intente mirar está cometiendo una ofensa contra la soberanía, contra su majestad. La contra-visualidad es la posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, un mapa visual de lo social.

—Vuelvo a la pregunta, porque así planteado parece que Internet es sólo el lugar de la multitud democrática. Retomo el ejemplo de GoogleEarth: ¿no importa que se usen imágenes militares tomadas con esa misma visualidad dominante? Pienso además en el refuerzo de un lugar de espectador que es omnisciente, que parece estar por fuera y por arriba de las cosas, que parece poder dominar todo. Aún cuando no sea en absoluto irrelevante quién puede mirar estas imágenes (y no hay duda de que Internet abre allí un espacio democrático), habría que ver qué implica la difusión de estas tecnologías visuales que vienen asociadas a prácticas del ver que no son democráticas...

—Bueno, en primer lugar, está la cuestión de lo democrático. Obviamente no está vinculado con las tecnicidades de las elecciones o procedimientos, sino que lo que quiero decir es que podemos construir un acto de interpretación cultural que da un lugar a la gente, en el sentido más amplio del *demos*. En el sentido de Rancière, la democracia es un espacio para la gente que no tiene parte: el zapatero no debe hacer zapatos y callarse, sino que debe tener parte en la vida política. Rancière busca incluir a todos los que no tienen parte, no sólo los gobernantes, los soldados o los curas. Lo que me interesa es hasta qué punto hoy, en el marco de una división del trabajo y de los bienes que hace que haya un pequeñísimo grupo de propietarios de los medios globales de comunicación (Rupert Murdoch, Walt Disney Channel, los dueños de CNN, Ted Turner, este pequeño grupo de magnates que controla un arco extraordinariamente grande de lo que es posible ver tanto metafóricamente como literalmente), en ese marco de altísima concentración de la propiedad, entonces, ¿podemos encontrar un lugar para los que no tienen parte? Esto involucra el voto pero va más allá del voto periódico.

Pero creo que vos apuntás a la relación entre la visualidad y la contra-visualidad, y tenés razón en sugerir que una contra-visualidad que es sólo “contra” va a encontrarse con los mismos problemas y tácticas de la visualidad. La estrategia del héroe es en verdad una estrategia contra-revolucionaria que se apropió de una estrategia revolucionaria de la Revolución Francesa y de la Revolución Haitiana. Esas revoluciones populares crearon héroes, tomaron figuras anónimas como Toussaint L'Ouverture, y los convirtieron en personajes cuyos nombres todavía se reconocen. Lo que hace Carlyle es apropiarse de esa experiencia y darle un giro aristocrático y reaccionario.

La mayoría de los intentos para una contra-visualidad, que yo definiría como un rechazo a la visualidad, son un intento de decir: “No, yo no voy a tolerar esto ni un minuto más”. Podemos pensar en Rosa Parks, que a esta altura es una imagen icónica famosa, una mujer en el ómnibus que simplemente no quiso dar su asiento a un blanco. Y la razón por la que ella se negó, como alguien dijo hace poco, es porque ella simplemente ya no podía seguir haciéndolo. ¿Cuántas veces en su vida se había movido hacia atrás del ómnibus cuando subía una persona blanca? Y esa vez ella no pudo hacerlo. Cruzando esa línea invisible en el ómnibus que decía “blanco/negro”, insistiendo en sentarse allí, ella creó una contra-visualidad. Eso es limitado, y necesitás ir al paso siguiente, no hay duda, pero tenés que dar ese primer paso.

Habría que ver si puede organizarse un punto de vista que sea global pero no desde el punto de vista del capital, una nueva manera de organizar la experiencia humana que no sea dominada por otros. Creo que ahora tenemos esa posibilidad de una contra-visualidad, probablemente a partir de la imagen famosa del planeta Tierra desde el espacio exterior, en la década del 60, la imagen del Planeta Azul. Lo que creo que vuelve posible ahora crear una contra al poder soberano es que estamos empezando a entender que, si va a haber algo de vida en este planeta, tenemos que producir un cambio radical en las formas en que producimos, en que vivimos cotidianamente, en que circulamos las mercancías.

El juego cambió. En vez de ese poder del soberano que controla el derecho a la vida y la muerte, que declara el estado de emergencia, todas esas cosas que Giorgio Agamben llama el poder biopolítico de la vida nuda, ahora el juego político tiene que ver con algo más fundamental: ¿va a haber algo biótico sobre la tierra, una fuerza de vida común en este planeta, dentro de cien años, o no? Cien años es un tiempo de vida relativamente corto, hay gente que vive más que eso. Es posible, o mejor dicho puede concebirse el caso, que un niño nacido ayer pudiera a lo largo de su vida ver la aniquilación de todas las formas de vida en este planeta, si es que no modificamos nuestras conductas.

Entonces, creo que hay una posibilidad de cambio, y tiene que ser global. No alcanza que la India controle sus emisiones de carbono si los Estados Unidos o China no lo hacen. Y eso involucra distintos actos de imaginación. En vez de visualizarte a vos mismo como teniendo control absoluto del campo de batalla, tenés que imaginarte como parte de “los comunes”, lo que te da algunos derechos pero también algunas obligaciones. También involucra cambios en la manera en que uno se cuida a sí mismo, y al mismo tiempo también cuida a los otros al realizar ciertas elecciones. Por ejemplo, ¿qué clase de lámparas eléctricas uso en mi casa? ¿Qué transportes elijo? ¿Qué tipo

de ropa compro? ¿Uso papel reciclado? Son espacios de decisión donde se juegan cuestiones políticas.

Una cosa que aprendimos después de la última elección en los Estados Unidos es que las cosas cambian, y que los conceptos y las ideas cambian el mundo. Si podés imaginarte de manera diferente, ése es el primer paso, el paso crítico, para convertirse en otro tipo de ser. El argumento que era tan convincente en el socialismo es que parecían entender el futuro de una manera que el capitalismo no lo hacía, y una vez que cayó el socialismo, pareció que habíamos perdido el futuro. Ese fue el desastre del estalinismo: el socialismo y su esperanza de futuro se volvió equivalente a los peores aspectos de una cultura productiva gris o a la falta de libertad política, social y cultural. Lo que ha cambiado ahora es que el futuro parece haber colapsado, y podemos medirlo en términos de las partes de carbono que hay en la atmósfera. Empezamos a tener una imagen muy particular y muy concreta del futuro, que podemos llenar con datos cuantitativos sobre cómo va a ser la vida si seguimos actuando de la manera que lo estamos haciendo aquí y ahora...

—Me gustaría conversar un poco más específicamente sobre los desafíos educativos o pedagógicos dentro de esta cultura visual contemporánea. Hay un autor francés, George Didi-Huberman, que dice que vivimos en una época de la imaginación lastimada, por el “demasiado” del exceso de imágenes y por la “nada” que hay respecto de otras imágenes que den un sentido distinto a la vida social. El habla de esta combinación de exceso y substracción que produce el régimen visual contemporáneo...

—Bueno, sin querer malinterpretar a Didi-Huberman, diría que es una idea que escuchamos seguido: la gente se ha vuelto insensible por haber visto demasiado. En realidad remite a una vieja discusión estética sobre el concepto de lo obsceno, y la reacción típica es que hay que sacar algo del campo visual, que hay cosas que no deben verse.

Suelen hacerse estas preguntas: ¿Cómo podemos mirar las imágenes de tortura de Abu Ghraib? ¿Cómo podemos mirar la guerra, o Katrina, o lo que sea? Mi respuesta es que no tenemos opción. Las imágenes están por doquier así que esencialmente no tenemos la opción de mirarlas o no. Seguramente que ahora hay una diferencia cuantitativa, ahora hay más, pero no sé si hay una diferencia cualitativa con otras imágenes terribles en el pasado. ¿Cuándo empezó esto, dónde ponemos la división que marque el surgimiento de un régimen obsceno? En el siglo XIX se hablaba del “frenesí de lo visible”. Las cuatro o cinco imágenes de la masacre de la Comuna de París circularon por Europa en el año 1871, o las imágenes de la hambruna irlandesa de 1848, y escandalizaron a todos. ¿Cuándo es que empiezan estos excesos? ¿Empiezan con las imágenes de los indios que se traen del así llamado Nuevo Mundo? Mi preocupación como genealogista de lo visual es que no veo una ruptura clara, no veo a la imagen actual menos conectada al referente que la imagen en el pasado.

Lo que creo es que, francamente, tenemos un público que lee imágenes que es muy escéptico respecto a lo que se le muestra, porque han aprendido a ser escépticos. Y esto presenta una dificultad política, cultural y pedagógica. Es decir, si hay gente que, después de ver muchas imágenes falseadas, aprende a cuestionar todo lo que ve (y eso es algo que antes queríamos enseñar, ¿no?, así que habría que tener cuidado con lo que se desea), tenemos un público que no cree lo que se le muestra. Entonces, por ejemplo, tenemos un número importante de norteamericanos que cree que el 11 de setiembre es algo que fue hecho por el gobierno norteamericano, otro grupo importante que cree que fue hecho por el gobierno israelí, y otro grupo, finalmente, que cree que el 11 de setiembre nunca tuvo lugar. No sé adónde cree que fueron a parar los edificios de las Torres Gemelas, pero en fin... Habría que pensar si buena parte de la gente hoy no es más crédula que la gente que reverenciaba las imágenes en el pasado.

¿Y cuándo empieza ese pasado? ¿Fue en el momento de la revolución francesa, cuando se derriban las estatuas de Luis XVI en la plaza pública, o

Suelen hacerse estas preguntas: ¿Cómo podemos mirar las imágenes de tortura de Abu Ghraib? ¿Cómo podemos mirar la guerra, o Katrina, o lo que sea? Mi respuesta es que no tenemos opción. Las imágenes están por doquier así que esencialmente no tenemos la opción de mirarlas o no. Seguramente que ahora hay una diferencia cuantitativa, ahora hay más, pero no sé si hay una diferencia cualitativa con otras imágenes terribles en el pasado. ¿Cuándo empezó esto, dónde ponemos la división que marque el surgimiento de un régimen obsceno?

cuando Savonarola quema las imágenes en el Renacimiento, o cuándo? Podemos y debemos seguir rastreando hacia atrás. Podemos pensar en la emergencia de una hostilidad a la figuración en el Islam, que no empieza con Mahoma sino alrededor del siglo IX, y que no es una simple iconoclasia. Puede verse una preocupación desde ese entonces, o desde antes, sobre qué causa la vida de las imágenes. Ésa es la cuestión, entonces: no si la imagen es verdadera o falsa, sino hasta qué punto pensamos que la imagen está viva. Hay una gran fantasía moderna de que hay un período que podemos enmarcar, que empieza no sé cuándo y termina en un punto que puede o no existir, en el que la gente en el Occidente (los modernos, los de avanzada, los vanguardistas) dejó de creer que las imágenes estaban vivas, y empezó a sostener que las imágenes eran “simples imágenes”. Como dijo Jean-Luc Godard: una imagen no es justa, sino que es “justo” (sólo) una imagen. Y ésta ha sido la definición que dan los que producen imágenes: el total rechazo a creer que las imágenes estaban vivas.

Pero yo tomaría la posición de Bruno Latour, un historiador y sociólogo de la ciencia, que dice: “*nunca fuimos modernos*”. Es un buen punto, porque siempre creímos que las imágenes están vivas. ¿Qué es lo que hace la gente cuando se incendia su casa? Entra corriendo a rescatar las fotos. Si pensáramos que son sólo pedazos de papel, es una cosa loca hacer eso; sin embargo, es lo que todos hacemos. Y eso muestra en un nivel muy práctico que la gente cree que las imágenes son una forma de vida. No quiere decir esto que creamos que son seres humanos racionales y conscientes, pero sí que son por definición formas de vida, son parte importante de nuestra vida. Y no hay que arrepentirse de eso. Porque eso nos lleva a otras preguntas distintas a las de la verdad, y nos hace desplazarnos hacia un problema ontológico sobre las fronteras de la vida en el planeta, resulta ser la pregunta central y crítica de este tiempo: ¿cuáles son las fronteras y condiciones bajo las cuales estamos preparados a aceptar la continuidad de la vida en el planeta? Tenemos que ser cuidadosos con los términos, porque el lenguaje sobre la vida ha sido secuestrado por la extrema derecha para reducirlo a cuestiones muy específicas sobre la concepción humana. No podemos dejar que este dogma tan estrecho nos haga rechazar esta discusión extraordinariamente importante. La razón por la que usan ese término no es porque lo crean, sino porque saben que es muy efectivo; decir que son “pro-vida” en vez de decir que están en contra de los derechos reproductivos, suena terrible y nadie los defendería. Es sólo buena propaganda, pero no hay que engañarse. El lenguaje de la vida es muy importante para todos nosotros.

—*Habló antes de la dificultad pedagógica de educar a un público escéptico, y del límite de una pedagogía de la imagen que sólo postule esa desconfianza como eje del trabajo de enseñar. Hay una paradoja en el hecho de que los espectadores son desconfiados, pero también son crédulos cuando se trata de las emociones que las imágenes les despiertan. Aparece ahí el registro de lo “auténtico” y lo “real” en un plano emocional que es otra complejidad para la educación. Y por otro lado, me quedé pensando si podemos deshacernos por completo de cualquier idea de verdad, porque entonces parece que sólo nos queda este registro de lo “auténtico”...*

—La pregunta tiene varios niveles. Por un lado, diría que yo seguiría el ejemplo del maestro ignorante de Rancière, que no es el líder sino la persona que autoriza o habilita a otros a seguir un camino que ellos ya conocen. Cuando estoy enseñando cultura visual, suelo decirles a mis alumnos que ellos conocen las respuestas y que tienen que ver con dónde están ellos, con las cosas que les preocupa comprender. No me refiero a nada exótico, a ninguna cultura extraña, sino a la posibilidad de mirar la propia experiencia de otra manera. Mi función como maestro es autorizar eso, y después decirles, ¿cómo podemos tomar ese punto que te involucra personalmente y convertirlo en importante o interesante para quienes no tienen ese nivel de involucramiento? En otras palabras, ¿cómo va a sostenerse tu argumento frente a una lectura imparcial? Y ésa para mí es la base de la docencia. Creo que todos tenemos que partir de darnos cuenta por nosotros mismos qué tipo de trabajo tenemos que hacer.

Pero hablando más en general sobre la pedagogía de la imagen, diría que ya no creo más que mi tarea es sentarme detrás de un escritorio y pasarles una cantidad de información a mis alumnos. Me acuerdo que, cuando estaba enseñando en un Departamento de Historia del Arte, un colega me dijo que ésa era su única chance de darles a los alumnos lo que ellos

necesitaban saber. Y los estudiantes eran bombardeados con una cantidad de imágenes que debían memorizar.

El reconocimiento del espectador escéptico —que estuvo ahí desde hace mucho, pero ahora nos empezamos a dar cuenta de su presencia—, y también el hecho de que la mayoría de la gente que viene a clase tiene tantas pero tantas imágenes disponibles, me convencieron de que no podemos enseñarles algo que podríamos llamar más o menos sensatamente el “canon” de imágenes. ¿Cómo vas a limitar la enseñanza de la fotografía cuando tenés Flickr, o la enseñanza del cine cuando tenés YouTube? Y sí, podés limitarlo, la gente lo hace. Pero mi búsqueda en este momento es otra. No quiero diseminar una cierta ideología dominante en el campo de los estudios visuales, sino que creo que uno tiene que aproximarse a los alumnos ofreciendo algunas herramientas para que los ayuden con todo ese material, para que puedan priorizar, para que tengan un lenguaje para escribir sobre eso, para crear una genealogía que dé cuenta de ese presente que nos tiene perplejos, aún si ese presente tiene que ver con cosas que pasaron hace mucho tiempo, como suele ser el caso. Lo que estoy haciendo es crear para mis estudiantes y con mis estudiantes un conjunto de herramientas críticas, y también estoy monitoreando el uso de esas herramientas, al menos en el comienzo. Suelo decirles: está bien tu argumento, pero tenés que ser consciente de que hay un grupo de gente que ya dijo esto, de maneras un poco distintas, y que la respuesta a ese argumento que te parece revolucionario fue esto y aquello. Y si se hace bien, de una manera que busca introducirlos a una conversación y no que busca decirles que están equivocados y que el profesor siempre tiene la razón, entonces, con un poco de suerte, puede contribuir a que desarrollen sus propias ideas desde una posición distinta. Por eso, creo que no tenemos que ser abiertamente grandilocuentes sobre la posición del docente: tiene responsabilidades técnicas bastante limitadas. Pero si podemos hacerlo, me pone feliz. Por supuesto, no siempre me va bien, porque la docencia es difícil.

—¿Se anima a pensar algo de esto para la escuela primaria o secundaria? La enseñanza universitaria es distinta, porque se trata de un vínculo entre adultos y en un contexto en el que la búsqueda de la verdad es más abierta y tentativa. ¿Cómo ve a una pedagogía de la imagen en la escuela?

—Bueno, creo que tiene mucho que ver con la alfabetización crítica; es parecido pero se juega en un nivel diferente de lo que vengo diciendo. Se puede trabajar para que el alumno o la alumna identifiquen una serie de problemas, ver qué descubren en un nivel emocional, y darles herramientas críticas para articular eso que identifican con otro lenguaje. Creo que el docente de escuela primaria tiene que darles herramientas críticas que son la alfabetización, la habilidad para manipular un pincel u otras tecnologías, o la capacidad para identificarse como parte de una tradición o un proceso histórico. Su trabajo es bastante más duro, más complejo, y seguramente más significativo y relevante que lo que yo hago. Creo que el docente de escuela primaria es el héroe, el que hace el trabajo básico de crear ciudadanos. Los académicos y los profesores universitarios estamos mucho más especializados, y tenemos que ser conscientes de la posición privilegiada que ocupamos en la división del trabajo. Pero, al menos en teoría, no debería haber tantas diferencias en el enfoque pedagógico.

Al mismo tiempo, hay otro motivo por el que hay menos distinciones hoy que antes. En los Estados Unidos se empieza a hablar de las escuelas K-16 (Kindergarten – Año 16), incluyendo la formación universitaria en el *continuum*. Para algunos de mis colegas, esto es el fin del mundo. En un aspecto, lo que está pasando es que se refleja el colapso de las capacidades básicas y recursos fundamentales en la escuela primaria y secundaria. Los alumnos promedio que entran a la universidad tienen menos herramientas que los que ingresaban hace veinte años. Por otro lado, hay muchos más estudiantes que están ingresando y que vienen de ambientes más diversos en términos de clase social, etnicidad, acceso a materiales de la cultura, entre otros temas. Ya no entran sólo los *super* bien preparados de las escuelas públicas o la élite de las escuelas privadas.

Si uno es optimista, no está nada mal lo que está pasando. ¿Por qué separar tan rígidamente a los estudiantes de grado y de posgrado? ¿Dónde aprendí más yo, personalmente? En el aula, cuando hago una encuesta inicial a mis alumnos de primer año de la universidad sobre lo que ven, sobre sus prácticas visuales. Cuando hace unos años se empezó a hablar del fin de la televi-

sión pública, de la fragmentación creciente de las audiencias, yo ya lo había visto en las respuestas de mis alumnos, porque no había dos personas que miraran los mismos programas. También pude observar en esas encuestas que Internet estaba siendo usada no para explorar las identidades sexuales plurales o para la creación de arte digital, como postulaba la visión más romántica y radical, sino para circular información y para las redes sociales. Aprendí más en un sentido muy práctico y fundamental de este tipo de enseñanza.

—¿Qué otro tipo de ejercicios propone a sus estudiantes para introducirlos en otras ideas sobre la cultura visual?

—Adoptar una perspectiva crítica es provocar un agujero en el flujo continuo de mercancías, ya sea la imagen mercantilizada o el texto mercantilizado. Eso es algo que busco provocar todo el tiempo. Trato de que los alumnos desarrollen lo que se llama el pensamiento lateral, o que puedan hacer conexiones, pensando en lo que aparenta ser totalmente visible y en lo que no puede ser visto o está excluido. Es la famosa pregunta por el cuadro: ¿qué está en el cuadro, y qué no está? También trato de enseñarles distintas maneras de organizar los libros y la información. Por ejemplo, los mando a la biblioteca (como espacio físico y material) a que busquen entre los libros y que entiendan su lógica de organización, y entiendan que hay otra forma de organizar la información que la que da Google, que se volvió su referencia casi absoluta.

Hay un programa de computación que está inventando maneras digitales de tener aleatoriedad. Hay un programa que se llama “Stumble”, que mira los sitios que te interesan y te sugiere otras cosas que te gustarían. Depende de su propio arbitrario. Es interesante, porque hace otras asociaciones a partir de los recorridos que hicimos. *Amazon.com* lo está usando para recomendarte libros, pero puede usarse en otras direcciones.

Y el otro punto es que creo que hay que enseñarles historia a los estudiantes. Los jóvenes hoy tienen una relación con la historia distinta de la que nosotros teníamos, y tiene que ver, al menos en parte, con una comprensión diferente del lugar del futuro, aunque también se predica algo distinto sobre el pasado. Cuando yo era joven, si estabas en la izquierda política, tenías una relación muy definida con una serie de fechas: 1968, 1917, 1871, 1789. La gente de una cierta generación sabe exactamente a qué me refiero con esa serie. Pero si les menciono estas fechas en clase, la mayoría de mis alumnos de grado empezarían a preguntarme ¿qué?, ¿qué?, ¿qué? Es decir, no hay duda de que pueden sentarse y pensar y buscar en los libros de qué estoy hablando, pero no serían capaces de vincularlo casi intuitivamente con ciertos acontecimientos o sentimientos como lo hacían otras generaciones.

Hay que argumentar por qué es importante historizar, porque ya no es más evidente por sí solo. La cultura actual suele decir que, si está en el pasado, ya no importa. Tenemos que argumentar mejor que el pasado no es sólo pasado sino que sigue activo en el presente. El tema con la historia es que “no pasó”, sino que sigue aquí. Una de las formas en las que trato de introducir el tema es con esta pregunta: ¿por qué creen que hay tantas representaciones en la cultura popular sobre fantasmas, espíritus, espectros, criaturas que vuelven de la muerte? Y los pongo a trabajar sobre esta pregunta. En general alguien encuentra la punta del ovillo (bueno, el problema con este método es que a veces nadie lo hace y uno tiene que ayudar un poco más). Empiezan a hablar del horror y de lo espeluznante, sobre qué es lo que asusta, sobre por qué queremos estar asustados. Van surgiendo procesos históricos y también sentidos de exclusión o marginación de esos procesos históricos, y aparece aquello que sigue retornando. Si estás en un día de suerte, podés llegar a las preguntas derrideanas de *Espectros de Marx*; pero no recomiendo empezar con referencias sofisticadas y hacerles creer que están haciendo la deconstrucción francesa de moda. Lo cierto es que, en un buen día y en un cierto nivel básico, se puede enseñar esto a los niños. El punto es encontrar cómo.

Hablando más en general sobre la pedagogía de la imagen, diría que ya no creo más que mi tarea es sentarme detrás de un escritorio y pasarles una cantidad de información a mis alumnos. (...) No quiero diseminar una cierta ideología dominante en el campo de los estudios visuales, sino que creo que uno tiene que aproximarse a los alumnos ofreciendo algunas herramientas para que los ayuden con todo ese material, para que puedan priorizar, para que tengan un lenguaje para escribir sobre eso, para crear una genealogía que dé cuenta de ese presente que nos tiene perplejos, aún si ese presente tiene que ver con cosas que pasaron hace mucho tiempo, como suele ser el caso.