

Pensamiento Visual. Una supervivencia en las construcciones historiográficas de la historia del arte en el siglo XX.

ROBLES DE LA PAVA, Juliana / FFyL. UBA - robles.juliana@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Tradición historiográfica – episteme escópica – dispositivos de longue durée*

> Resumen

La idea de un pensamiento visual surge de una preocupación reiterada en la literatura sobre la historia del arte. Si bien, diversos autores han formulado este cuestionamiento bajo múltiples denominaciones y elaboraciones teóricas, lo cierto es que la pregunta suscitó un interés que merece ser revisado y expuesto críticamente. Pierre Francastel y Rudolf Arnheim llamaron la atención sobre el desprecio que había tenido dentro de los estudios científicos el proceso de la elaboración estética y plástica. El problema de un pensamiento específicamente visual o estético, fue explicitado en la obra de estos autores y trascendió campos disciplinares para insertarse, a lo largo del siglo XX, en un sin número de discusiones que se cuestionaban al respecto de la naturaleza y función de las imágenes. Desde los estudios visuales y cinematográficos, atravesando el intrincado espectro de la obra de Georges Didi-Huberman, el problema epistemológico de la visión ha sido puesto en escena buscando explicitar las condiciones bajo las cuales el universo de la visualidad se inscribe como una operación cognoscitiva.

> Presentación

Las determinaciones discursivas de la visualidad han implicado una gran proliferación de indagaciones sobre las cualidades de la visión. De ninguna manera, los historiadores del arte concibieron como equiparables los términos de visión y visualidad, pero tampoco los entendieron como categorías contrapuestas. Los métodos de investigación se sustentan bajo esquemas procedimentales que se pueden entender como dispositivos de *longue durée* dentro de disciplinas específicas. En la historia del arte, la necesidad de otorgarle un estatuto ontológico a los objetos de estudio, ha movilizó a entender la categoría de *pensamiento visual* como la caja de pandora que reinscribe sus recorridos de acuerdo a la pluralidad de los objetos que le conciernen. Entender la actividad perceptual como acción “cognitiva” suponía ubicarse en la vereda opuesta a un modelo teórico que buscaba explicar los fenómenos del mundo a través de una distancia física que posibilitaba discernir por medio de un pensamiento operado entre abstracciones.

Durante el siglo XX, y casi podríamos afirmar que desde la publicación en 1764 de *La historia del arte en la antigüedad* de Winckelmann, ha existido en la Historia del arte, como en tantas otras disciplinas, una tendencia a reiterar ciertos esquemas interpretativos que buscan esclarecer la naturaleza y función de su objeto de estudio. No se trataría tanto de metodologías de análisis que se proyectan sin solución de continuidad en el tiempo, pues ciertamente la historiografía del arte nos ha demostrado su alta proliferación de aproximaciones metodológicas que, siendo más o menos rigurosas, han estado imbuidas de un ingenio que

no puede ser desdeñado. Mas bien, tal como lo pretende esta ponencia, la reiteración puesta en evidencia por cierta historiografía, nos estaría demostrando la subsistencia de categorías que de acuerdo al espíritu académico y a la perspectiva teórica en boga cobra múltiples nominaciones o interesantes definiciones que en ultima instancia nos remiten a un sentido originario.

› **El planteamiento de una discusión**

En 1965 Pierre Francastel publicó su libro *La réalité figurative*. En la introducción, abogaba por una nueva posibilidad de acercamiento a las manifestaciones del arte y la cultura, buscando delinear algunos conceptos claves para abordar el arte como manifestación que da forma a actividades fundamentales. Para Francastel, el artista era aquel que creaba formas entendidas no solo como conceptos sino como esquemas de pensamiento que el definió con el termino de, *Pensamiento plástico* (Francastel, 1965 [1988]:13). Para el autor, el error metodológico en la historia del arte, hasta ese momento, consistía en no haber aclarado esta categoría como fuente definitoria de la aproximación a cualquier estudio sobre la producción visual y estética del pasado y el presente. La idea de un pensamiento plástico nos conducía, siguiendo a Francastel, a obliterar el lenguaje como mecanismo privilegiado, y a identificar su especificidad a partir de actos particularizados que abrían la posibilidad a un intercambio entre sujetos, culturas y lógicas de pensamiento (Francastel, [1988]:13-15). El interés fundamental condensado en el trabajo de Francastel, radicaba en elaborar ciertos parámetro que vehicularan la escritura de una sociología del arte que tomara en cuenta la reconstrucción de las mentalidades del pasado a partir de las obras, entendidas como elementos constitutivos de las sociedades. De una manera un otra, la elaboración de esta categoría le permitía al autor entender el fundamento de ciertas prácticas de sentido que configuraban modelos no estáticos de pensamiento los cuales, permitían acceder a formas de comprensión en la historia.

Cuatro años después de la aparición del texto de Francastel en Francia, apareció en la costa oeste de los Estados Unidos el libro *Visual Thinking* de Rudolf Arnheim. Como un intento explícito de reconstituir una psicología de la percepción visual, Arnheim buscaba determinar el carácter cognitivo de aquella dimensión perceptiva que encontraba su máxima en el arte como práctica del universo de la sensibilidad (Arnheim, 1969 [1986]:11). Para Arnheim, la actividad artística, como configuración última de la experiencia sensorial, se establecía como una forma de razonamiento en la que percibir y pensar resultaban ser actos indivisiblemente entremezclados. La cognición referida por el autor, se definía según los procedimientos de recepción, almacenaje y procesamiento de información que luego era transformada en percepción sensorial, memoria, pensamiento y aprendizaje. Las preocupaciones de este esquema de análisis, emprendido por el psicólogo alemán, estaban completamente imbricadas con algunos axiomas puestos a disposición por las indagaciones de la teoría de la Gestalt y la fenomenología (Arnheim, 1974 [2002]:19). Los experimentos sobre la percepción sensorial conocidos hasta la década de 1970 constituyeron un estudio sobre las condiciones psicofisiológicas de la visión en el campo de los estudios gestálticos. El problema fundamental, por que reclama Arnheim, se distanciaba en cierta medida de la inconsistencia que percibía Francastel en la historia del arte, en tanto las preocupaciones del psicólogo se centraban en la dimensión del sujeto y los modelos particularizados de procesamiento cognoscitivo.

Siguiendo estas propuestas, se hace evidente que los dos autores tienen en la base de su postulado esencial un mismo sustantivo: el *pensamiento*. Dentro de algunas de las premisas vinculadas a la fenomenología, el pensamiento se entendió como la forma de todo objeto posible, y a la vez, el objeto como susceptible de ser definido en tanto materia de todo posible pensamiento. El asunto referido a lo plástico/estético y lo visual pareció haber constituido una cuestión que no encontraba diferenciación alguna. Sin embargo, los términos nos hablan de diversos sentidos que se corresponden, indefectiblemente con el tipo de aproximaciones disciplinares desde las cuales estaban discutiendo cada uno de los autores. Para Pierre Francastel, la forma como contenedora de una estructura de pensamiento específicamente estética, o plástica, se establecía de acuerdo a ciertas tradiciones culturales que aludían tanto a cuestiones técnicas como a imaginarias. Es de ese modo como propuso que las obras de arte enfrentan a la sociedad a matrices en las que, en algunos casos, se revelan nuevas relaciones, y se cualifican nuevos valores (Francastel, 1965 [1988]:18-19). La preocupación propuesta por Arnheim se centraba en cambio, en esclarecer el hecho de la percepción visual no como un registro pasivo del material estimulante (Arnheim, 1969 [1986]:51), sino como una operación activa en tanto maniobra de modo selectivo y pone en acción categorías que el autor denomina *conceptos visuales*. El

problema propuesto según ambas perspectivas apuntaba a poner en la escena de la elaboración teórica una premisa de indagación que habilitaba a reubicar el lugar de la producción estética en un marco de rigurosidad científica a partir de la cual se posibilitaba caracterizar el objeto de estudio en sus distintas dimensiones. Resultaba justo entender, que las tareas de interpretación debían aceptar la complejidad de las producciones visuales, no como meros objetos sino como objetos de un pensamiento que funcionaba desde su potencialidad productiva hasta su susceptibilidad interpretativa. Por otro lado, los objetos demarcaban un acceso a un tipo específico de realidad que era la construida por los medios, o lenguajes estéticos. No se trataba de una entidad separada de las otras esferas de producción de sentido, sino que a partir de su especificidad abría el camino a un tipo de conocimiento particularmente plástico que privilegiaba por sobre los otros sentidos la visión.

Paralelo a las discusiones instauradas por estos autores, Maurice Merleau-Ponty se preguntaba en su obra *Le Visible et l'invisible* (1964) sobre el laberinto de dificultades a las que nos enfrentamos cuando nos preguntamos por lo que vemos. Pero la pregunta que le correspondería a esta actitud filosófica no sería sobre el ser de esa visión, únicamente, sino sobre qué es lo que en esa visión se provee al pensamiento (Merleau-Ponty, 1964 [1968]:60). Según el filósofo francés “no se ve sino lo que se mira” (Merleau-Ponty, 1964 [1986]: 15) afirmando el movimiento como consciencia de cuerpo que se logra a través de lo visible como operación de pensamiento. Si bien el tema relacionado al pensamiento es en la obra de Merleau-Ponty una discusión compleja que excede este trabajo, lo interesante es traer a cuento el tipo de vínculo que establece con lo visible y con el movimiento, instaurando la visión como resultado de una consciencia voluntaria que se reconoce así misma en el acto visible. El camino desplegado por los aportes de Merleau-Ponty, se conjugó en distintos trabajos que continuaron preguntándose por la naturaleza de la visión. En los últimos años, Georges Didi-Huberman ha retomado estas preocupaciones para entender el acto de ver como un acto constitutivo del hombre que se entiende, según unas cualidades particulares (Didi-Huberman, 1992 [2014]:15). Fue el sentimiento de pérdida, lo que para Didi-Huberman definía la cuestión del ser en la modalidad de lo visible. El hecho fundamental puesto en juego en este texto, es el hecho evocador de la imagen, pero no en tanto a un objeto externo, en todos los casos, sino refiriendo a nuestras propias posibilidades de comprender lo que se nos hace visible. Es de este modo como el tema de la memoria (Didi-Huberman, 1992 [2014]:115), que también fue trabajado por Arnheim, se torna indisoluble del acto de la visión y se comprende de acuerdo a una dimensión paradójica a causa de su *ineluctabilidad* (Didi-Huberman, 1992 [2014]:13-15). Didi-Huberman, utilizó en su texto el concepto de *experiencia visual* que posibilita entender lo que el describe como los objetos que nos “miran” a través de nuestro “ver” (Didi-Huberman, 1992 [2014]:111). En su relectura de la obra y las nociones fundamentales trabajadas por Walter Benjamin, el autor caracteriza la noción de *imágenes dialécticas*; entendidas tanto en su dimensión sensorial, óptico táctiles como en su carácter de fenómenos significantes. La aproximación del autor a esta categoría de *imágenes dialécticas*, también denominadas “críticas”, se establece a partir de la noción benjaminiana de vestigio. Son estas imágenes de la memoria que transforman e inquietan “perdurablemente los campos discursivos circundantes; en cuanto tal, esta forma participa en la sublime violencia de lo verdadero, es decir que lleva consigo efectos teóricos agudos, efectos de conocimiento” (Didi-Huberman, 1992 [2014]:119). Estas apreciaciones que reubicar a la imagen como objeto teórico, suponen una fuerte implicancia en el campo de la epistemología. La nueva preocupación suscitada por el fenómeno visual trastoca aquella perspectiva que entendía a los objetos visuales solamente como productos de la cultura y no tenía en cuenta las ontologías implícitas o explícitas en cada una de estas manifestaciones. Su aporte a la idea de un *pensamiento visual* se entremezclaba aquí con una compleja propuesta que indaga sobre las facultades de la visión siguiendo los principios de una filosofía crítica.

Durante la década de 1980 un nuevo punto de inflexión se instaló a partir de la propuesta de una *ciencia de la imagen* (Mitchell, 2015). Desde la historiografía alemana la noción de *Bildwissenschaft* (Bredekamp, 2004:21) confirmó el carácter epistemológico de la imagen tomando como referencia su estatuto procesual y su independencia de acuerdo a otros modelos de conocimiento. El panorama historiográfico trazado por Keith Moxey en su artículo “Los estudios visuales y el giro icónico”, apela a un estado de la cuestión en cuando a la práctica disciplinar contemporánea. Diversos autores, en su mayoría vinculados a la academia norteamericana y alemana, se encuentran desmantelando un estado de indagaciones sobre la imagen que exceden los términos tradicionales pautados por una disciplina que corría al calor de los estudios desarrollados en las distintas ciencias sociales o humanidades. En este momento histórico, se constituyó un nuevo estado de revisión disciplinar que se viene dando de manera asidua sobre todo en lo concerniente al dominio de la imagen. Ya para 1994, W.J.T. Mitchell y Gottfried Boehm, hablaban en un nuevo panorama de

investigación, sobre la idea de un *giro icónico*, propiciando una nueva aproximación a los artefactos visuales que “reconocían estas demandas ontológicas” (Moxey, 2009: 15). Aquellas nuevas demandas reposicionaban la pregunta por la imagen en el campo de la *presencia* – del acceso a la realidad sin la mediación del lenguaje, y dejaban de lado, en cierta medida, la interrogación por el *sentido*. Esta posición implicaba, el reconocimiento de una concepción existencial de las imágenes que reconfiguraba, de modo trascendente, la noción de *pensamiento visual*. Siguiendo tal postura, la *presencia* de la imagen reordena las coordenadas de la instancia de conocimiento, enfrentando a los sujetos (productores y observadores) a un “anacronismo fenomenológico” (Moxey, 2009:10). Para la academia norteamericana, el asunto que envuelve a la naturaleza de la imagen es definido según las prácticas (Elkins, [2007]) en las cuales se ve inmiscuida, muchas veces excediendo la mera dimensión representativa. Reelaborando temas desarrollados por Merleau-Ponty y Jacques Lacan, Boehm mencionó la existencia de *paradigmas visuales* que afirmaban cierta autonomía de aquella dimensión a través de un formalismo perceptual que caracterizaba sus descripciones (Moxey, 2009:15) y justificaba su idea de una *Bildwissenschaft*. Es en esta ciencia de la imagen donde se explicita, en el terreno de la elaboración interpretativa, una discusión técnica y filosófica que descansa en el objeto/imagen, reconociendo una forma de *pensamiento visual* (Moxey, 2009:16).

Dentro del denominado *giro de la imagen*, W.J.T. Mitchell (1994), estableció la relevancia del problema de la visibilidad en nuestro tiempo, sobre todo, por las reflexiones que está implica en la psicología humana, el comportamiento social y las estructuras del pensamiento. Siguiendo a Mitchell, un antecedente dentro de esta categoría de *pensamiento visual* estaría contenido en el concepto de “motivo” utilizado por Erwin Panofsky (Mitchell, 2015). Para Panofsky el “motivo” de una imagen es aquello que posibilita el conocimiento y especialmente el reconocimiento, la conciencia de que “esto es eso” y la percepción de lo nominable que pivotea entre la paradoja “ausente presente” (Mitchell, 2015). Para el autor las imágenes se entienden como una entidad abstracta que sobrevive y perdura en la memoria, los relatos y copias, dejando marcas en distintos medios. La iconología, como metodología dominante dentro de la historia del arte de los años sesenta, fue fuertemente cuestionada por su confianza desbordada en la posibilidad de elucidar un significado intrínseco del objeto estético (Panofsky, [1980]). Esta confianza engeguedora fue, aun así, la causa de investigaciones vastísimas que reflejaban un espíritu enciclopédico. Resulta llamativo, que algunos de los conceptos utilizados por aquella historiografía condensaran categorías de análisis que luego eclosionarían en propuestas historiográficas que, de principio, ponen en cuestión los mismos axiomas disciplinares. En el marco de los estudios cinematográficos apareció el concepto de *régimen escópico* utilizado por Christian Metz en *Le signifiant imaginaire*. En este texto, Metz argumentaba que la pasión perceptiva por el ver constituía una dimensión escópica que se insertaba dentro de regímenes particulares. De este modo, reconstruir el *régimen escópico* cinematográfico apuntaba a comprender el vínculo establecido entre los observadores y la ficción construida por el film. Este tipo de lazo era determinado, en todos los casos, por las condiciones específicas de observación. El asunto desatado por Metz en 1977, convergió en una importante cantidad de bibliografía que ha discutido las dimensiones de los regímenes escópicos que han determinado modelos visuales instituidos a lo largo de la historia. La noción de un *régimen escópico* o de una *episteme escópica* definía, siguiendo a Jose Luis Brea, aquello cognoscible en el campo de lo visible. Esta idea ponía en materia el vínculo entre lo cognoscible y lo visible. Tal relación denunciaba de manera más explícita, la existencia de un tipo de vinculación específica que permitía acceder a las operaciones del pensamiento a partir de lo visible como concepto que involucra tanto los términos fisiológicos como los mecanismos históricos de las técnicas de la visión (Foster, 1988). Sin lugar a dudas, el problema de la visualidad acaecía en ese nuevo estado de las imágenes que, exacerbadas por una circulación dominada por las tecnologías y los *mass-media*, acusaba una aproximación desde su propia complejidad. El asunto dispuesto en este planteamiento, estaba formulado en términos no de cómo existía un tipo particular de conocimiento en la percepción visual, sino en una indagación sobre los umbrales de lo visible (Brea, 2007:146). Fue así como se hizo posible postular regímenes escópicos que describían momentos específicos de la historia, siendo la modernidad el antecedente principal de los estudios historiográficos del siglo XX. Los mismos, configuraron un escenario rico en posibilidades interpretativas al respecto de una “cultura visual” ilimitada y diversa. Retomando el asunto vinculado a la *ciencia de la imagen* (Mitchell, 2015) y a la proliferación de los estudios al respecto de la visualidad, encarnada en la multiplicidad de soportes que privilegian la visión como percepción. Se pone en escena, la consciencia de la cualidad cognoscitiva de la visión que implicaba, desde la filosofía de Rene Descartes, un énfasis en un modelo visual hegemónico que naturalizaba la racionalidad subjetiva como presupuesto incondicional de la visión psicofísica. La objetividad atribuida a la imagen, fue el resultado de procedimientos que naturalizaban los regímenes visuales que, hasta entonces, estaban fundados

en una construcción representativa surgida en su forma más sistemática en el Renacimiento italiano (Jay, 1988:5). De alguna manera, esta postura de confianza frente a la imagen no estaba tanto vinculada a la consciencia de la dimensión cognoscitiva, de la que se encontraba imbuida, sino más bien con su cualidad mimética que presentaba, según las condiciones impuestas por el soporte, distintos grados de veracidad. Múltiples textos de la historiografía del arte en el siglo XX, incluso anteriores, llamaron la atención sobre el carácter particularmente artificioso y ficcional que definía por excelencia al arte y a las imágenes en un sentido más genérico. Solo cabría recordar el ya canónico libro de Ernst Gombrich *Art and Illusion* para quien la representación pictórica no solamente se encontraba en estrecho vínculo con las convenciones culturales, sino que además, estaba definida según parámetros estructurados de acuerdo a la psicología perceptiva que se involucraba tanto en la producción de las imágenes como en su interpretación. En este texto de 1960, ya Gombrich acusaba “no puede ser suficiente repetir la vieja oposición entre el ver y el conocer”. Seguro esta más que claro que toda la literatura de Gombrich se encuentra atravesada por la problemática de la percepción visual y el conocimiento, pero hasta ahora, no se han esclarecido sus lazos evidentemente expuestos en las perspectivas historiográficas más contemporáneas, como las desarrolladas por los estudios visuales. Lo mismo ha sucedido con las propuestas de Francastel y Arnheim, ambos preocupados por la naturaleza epistémica de las producciones visuales.

› *Consideraciones finales*

En 1990, Georges Didi-Huberman afirmaba que “posando la mirada en una imagen artística, ahí, deviene en asunto de conocimiento el cómo nombrar todo aquello que uno ve –en realidad, todo aquello que uno lee en lo visible”. La figura de Aby Warburg, ha sido indispensable en los últimos veinte años dentro de la disciplina. Su concepción de la imagen como contenedora del saber propio de una época, del actuar global de los miembros de una sociedad y de sus creencias, ha habilitado innumerables estudios al respecto del conocimiento visual. En su texto *La imagen superviviente, historia del arte y tiempos de los fantasmas según Aby Warburg*, Didi-Huberman reivindica la concepción de una *Kunstwissenschaft* – ciencia del arte que redefine el objeto de atención. Pareciera que su noción de imagen, como un “conjunto de residuos vitales de la memoria” (Didi-Huberman, 1992 [2014]:115) fuera homologable a una dinámica de la historia del arte que, hablando en términos de Lucien Febvre, conformaría dispositivos de *longue durée* (Braudel, 1969 [1980]). Estos movimientos disciplinares, traspasarían múltiples perspectivas de investigación a través de estructuras que se entienden como cuerpos categoriales que suscitan una aproximación diversa al problema de la imagen. El *pensamiento visual* ha sido quizá durante todo el siglo XX, una *supervivencia* que posibilita hoy la idea de una historiografía del arte como un *saber en movimiento* (Didi-Huberman, 2002 [2009]).

Bibliografía

- Francastel, Pierre. 1965 (1988). *La realidad figurativa*. Barcelona, Paidós.
- Arnheim, Rudolf. 1969 (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós.
- Arnheim, Rudolf. 1974 (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964 (1968). *The visible and the invisible*. New York, Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964 (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 1992 (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges. 2002 (2009). *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Mitchell, W.J.T. 2015. *Image Science. Iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bredenkamp, Horst. (2004). "Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn", en Christa Maar and Hubert Burda (ed.) *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder*, pp. 15-26. Cologne: Du Mont.
- Moxey, Keith. 2009. "Los estudios visuales y el giro icónico". En *Estudios visuales*, nº 6, 8-27. En línea: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf (Consulta: 10-03-2016).
- Elkins, James (ed.). (2007). *Visual Practices across the University*. Munich: Fink.
- Panofsky, Erwin. (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Metz, Christian. 1977 (2001). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Foster, Hal. 1988. "Preface". En Foster, Hal (Ed.), *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press.
- Brea, Jose Luis. 2007. "Cambio de regimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image". En *Estudios visuales*, nº 4, 146-164. En línea" <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf> (Consulta: 10-03-2016).
- Jay, Martin. 1988. "Scopic regimes of Modernity". En Foster, Hal (Ed.), *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press
- Braudel, Fernand. 1969 (1980). *On History*. Chicago: University of Chicago Press.