

La vigencia de espigar en el Arte y la Cultura Visual

FERNANDO MIRANDA

Resumen

Este texto trabaja sobre la vigencia de la idea de que los educadores y las educadoras tengan una actitud de espigadores de la cultura visual para su trabajo cotidiano, desde la escuela a la universidad, o en distintos ámbitos pedagógicos. Repensando la noción de postproducción educativa, ya expresada en otros textos, se relevan series de televisión – como *Black Mirror* o *Homeland* –, obras de artistas visuales contemporáneos, y diversos anuncios que hacen a los imaginarios infantiles. El trabajo se estructura sobre las últimas aportaciones de autores como Nicholas Mirzoeff y Mieke Bal, enfocando la idea de la permanencia e importancia de los estudios de Cultura Visual.

Palavras-chave:
Cultura Visual, experiencia
estética, espigadores

A validade da ideia de pesquisar na Arte e na Cultura Visual

FERNANDO MIRANDA

Resumo

Este texto debruça-se sobre a validade da ideia de que os educadores tenham uma atitude de catadores da cultura visual para o seu trabalho cotidiano, da escola até a universidade, ou em diferentes âmbitos pedagógicos. Repensando a noção de pós-produção educativa, já expressada em outros textos, se revisam séries de televisão – como *Black Mirror* ou *Homeland* –, obras de artistas visuais contemporâneos e diversas propagandas que compõem os imaginários infantis. O trabalho se estrutura nas contribuições mais recentes de autores como Nicholas Mirzoeff e Mieke Bal, orientando a ideia da permanência e importância dos estudos de Cultura Visual.

Palabras clave:

Cultura Visual, experiência
estética, catadores

Scenes of emptiness and disappearance. The validity of research in arts and visual Culture

FERNANDO MIRANDA

Abstract

This text works on the validity of the idea that educators have an attitude of gleaners of the visual culture for their every-day work, from the school to the university, or in different pedagogical realms. Rethinking the notion of educative postproduction, already expressed in other texts, this article reviews television series – such as Black Mirror or Homeland –, works of visual contemporary artists, and many advertisements that make children's imaginaries. The work is structured on the last contributions by authors like Nicholas Mirzoeff and Mieke Bal, focusing on the idea of the permanence and importance of Visual Culture studies.

Keywords:
Visual Culture, esthetic experience, gleaners

Porqué sigue siendo importante pensar en clave de Arte y Cultura Visual

A veces parece que todo ya ha sido dicho. Que no es necesario volver a pensar sobre los sustentos de nuestros enfoques teóricos y conceptuales o sobre nuestras prácticas; simplemente porque los creemos explicados con suficiencia o quizás demasiado evidentes. En lo que respecta a mi visión del asunto, creo que la reflexión -y revisión- sobre los fundamentos de nuestro trabajo debe ser permanente, no al punto que inhiba nuestras acciones; especialmente en todo lo nuevo que podamos incorporar o aquello que debamos sustituir o sencillamente, abandonar.

Tan necesario es cuidarnos de sumarnos a las modas teóricas y pasajeras, como de cristalizar nuestras posiciones en conceptos cuya única evidencia es la reiteración de su enunciado. En cualquier caso, lo primero se vuelve inútil por su condición efímera, y lo segundo por su irreflexivo carácter performativo. Pero en el caso del pensamiento del (y las relaciones entre el) Arte y la Cultura Visual, la mirada atenta debe ser radical, tanto para revisar como para construir. Considerar *el Arte y la Cultura Visual*, como fórmula enunciativa, es nuestra manera de referirnos a un campo expandido que incluye las creaciones de las artes visuales así como las producciones de imágenes que se realizan en nuestros entornos, que se generan y distribuyen en diversos soportes tecnológicos -especialmente digitales-, y que forman parte de nuestra manera de relacionarnos con el mundo, comprenderlo y transformarlo.

Mirando el mundo...y actuando en él

Si tiene razón Nicholas Mirzoeff, ver es algo que hacemos, y sobre lo que continuamente aprendemos cómo hacer. (MIRZOEFF, 2016, p. 71) Es decir, cuando vemos algo, cuando dirigimos nuestra mirada a un objeto de nuestro interés, estamos también produciendo nuestra propia manera de ver, enriqueciéndola, modificándola, ajustándola.

Esto es aún más interesante cuando asumimos, además, que la experiencia de ver no es solamente visual. La experiencia de ver incluye posturas corporales, movimientos controlados e involuntarios, requerimientos de acción, consecuencia de que existen nuevas, diversas y sofisticadas maneras de mediación tecnológica entre nuestra capacidad de mirar y los objetos hacia los que dirigimos nuestra mirada. Como refiere Mirzoeff toda la experiencia de “lo que llamamos visión es procesada de forma múltiple, analizada de manera múltiple, y sujeta a constante respuesta desde otras áreas del cuerpo, más que un sentido independiente y simple”. (MIRZOEFF, 2016, p. 96).¹

Aunque parezca una obviedad, lo interesante de esta afirmación es que podríamos ampliar su significado a la propia condición de la experiencia estética -y a la consideración que muchos autores realizan de la idea de experiencia estética-, tan útil a la educación artística en particular. Me gustaría pensar que también a la realización de lo pedagógico en cualquier ámbito que incluya acciones humanas de creación y transformación.

Coincido con Imanol Aguirre en este punto en cuanto comparto que

concebir el arte como experiencia y la obra como relato abierto supone, además, un punto de partida privilegiado para mejorar la motivación de los estudiantes hacia la educación artística, porque permite incluir como objeto de estudio a los artefactos de su propia cultura estética. (AGUIRRE, 2015, p. 10).

Justamente por esto, y por tratarse cada vez de una nueva experiencia integral que involucra el conjunto de nuestros sentidos y nuestro compromiso corporal en ello, también los aprendizajes que se producen son integrales, y no es lógico pretender en ellos una consecuencia únicamente visual, como no debería ser exclusivamente conceptual o sensible.

Los alcances de esta cuestión comienzan a ser cada vez más evidentes y lo serán aún más. Para confirmar esto, alcanzaría con prestar atención a las nuevas maneras cotidianas de producción visual.

No me refiero con ésto a las formas especializadas del arte o de la cultura, sino a las acciones habituales que implican tanto la creación de numerosas visualidades por medios tecnológicos -cada vez más expandidos y disponibles-, cuanto por la reproducción de acciones y comportamientos devenidos de las múltiples posibilidades de juego, ocio, comunicación que ocurren colectivamente, y por tanto también de carácter colaborativo.

Si observamos las experiencias de relación social, colaboración y/o juego de la mayoría de nuestros niños, niñas y adolescentes, veremos que no sólo el uso de la tecnología tiene consecuencias comunicativas o lingüísticas sino también corporales, actitudinales y sensibles. Es posible que la evolución humana vaya en el sentido de atender a múltiples canales de información sincrónica y a que estemos, de manera creciente, más entrenados para “prestar atención a las distracciones” tal como dice Mirzoeff (2016).

En cualquier caso, lo que parece cada vez más cotidianamente evidente es que la multiplicación de juegos en línea, la utilización de teléfonos inteligentes, los artefactos que conllevan entornos de realidad virtual o simulaciones en tres dimensiones, afectan no sólo la condición y la capacidad de la experiencia de ver, lo que sería subestimar su alcance e impacto, sino la transformación de la propia experiencia corporal e integral de las acciones involucradas.

Como refiere Juan Martín Prada,

[...] el fuerte determinismo tecnológico que la sociedad hoy sufre (o disfruta, quizá) está permanentemente modificando hábitos, formas de pensamiento y percepción, alcanzando un potencial de transformación de la subjetividad humana imprevisible a largo plazo. [...] (Las) aplicaciones comunicativas, de registro y de procesamiento, se presentan como medio protésicos del cuerpo y de la conciencia... (PRADA, 2012, p. 137).

Esta atención a la distracción, que aunque suene paradójico estamos en condiciones de establecer, tiene consecuencias pedagógicas necesarias y, en algún punto, imprevisibles. En efecto, y aunque no podamos predecir hasta dónde pueden

llegar estos cambios, es inevitable pensar que las instituciones culturales, y las educativas en especial, necesitan pensar sus prácticas para incluir crítica y activamente las modificaciones que se están produciendo.

Las organizaciones siguen aún pensando en el protagonismo único y solitario de la mirada y protegiendo -o pretendiendo proteger- las formas de registro visual más tradicionales, sin considerar la multiplicidad y superposición de evidencias, documentos, y maneras de aproximación que las visualidades en general, y las creaciones artísticas, en particular permiten. No hace mucho visité junto a un amigo escultor y profesor universitario una exposición de la artista vasca Esther Ferrer, en el museo Guggenheim de Bilbao. Justamente una de las obras expuestas, entre muchas de ellas de un conceptualismo casi mínimo y vinculadas estrechamente a la escultura, llamó la atención de mi amigo. Casualmente, era la que promocionaba las acciones de divulgación de la muestra por parte de la comisaria y del área de educación en la página web del museo².

Cuando mi amigo se dispuso a tomar algunas fotografías con su teléfono móvil para utilizar en sus clases de la Facultad de Bellas Artes, una monitora de sala se acercó para impedirlo. A pesar de que la muestra de Ferrer tiene el sugestivo título de *Reflexiones compartidas*, este fue el breve diálogo:

-*No se puede tomar fotografías*. Dijo discretamente la monitora.

-*Lo siento; pero es que soy profesor de la universidad pública y pensaba tomar un par de fotos para utilizar en mis clases*. Replicó mi amigo, intentando un argumento convincente para un permiso temporal.

-*Yo le entiendo, pero le tengo que decir que no. Después usted hace lo que quiere*.

Cuando suceden este tipo de situaciones, frecuentes en las exposiciones de arte, me pregunto retóricamente porqué los museos y los centros -pero también las instituciones educativas- siguen sin aprender ni asumir los cambios en la experiencia de ver que venimos reseñando. ¿Por qué se empeñan en definir las conductas de los espectadores y de los estudiantes? ¿Qué es lo que tanto resguardan? ¿Qué impide dar paso a formas diferentes de la experiencia estética?

Por esto, parece necesario insistir -sí, una vez más- que en las artes visuales y en la cultura visual la experiencia de ver tiene que considerar no solamente aquello que se ve, y los aprendizajes que allí puedan producirse, sino que también

se aprende a ver de nuevas maneras.

Para Mirzoeff (2016), ver el mundo no es algo que nos proporciona datos de cómo vemos sino que compromete qué hacemos con aquello que vemos. Por esto, dirá que la cultura visual es algo que nos hace participar de una manera activa que no es solamente una vía de ver lo que está sucediendo sino una forma de producir cambios (MIRZOEFF, 2016, p.13). En efecto, como define el mismo autor, las prácticas que hemos denominado propias de la cultura visual en los últimos veinticinco años convergen actualmente en torno al *activismo visual*. El pensamiento visual no es algo que meramente estudiemos, sino que es algo que nos compromete. (MIRZOEFF, 2016, p. 283).

Los alcances e impacto de las prácticas de activismo visual pueden llegar lejos, incluso a sitios aparentemente inaccesibles. Las oportunidades están en lugares incluso poco esperados y su divulgación alcanza formatos tan masivos como la distribución del objeto subvertido. Para pensar en el alcance de estas acciones puede resultar interesante un suceso en apariencia menor, que compromete una de las temporadas de la serie norteamericana *Homeland*. La serie relata las peripecias de una agente de la CIA en distintos escenarios de conflicto internacional.



Figura 1 - "Homeland' no sabe árabe"
Fuente: diario El País (España), 16/10/2015

Para el caso de la quinta temporada, en 2015, un grupo de grafiteros contratados para completar la escenografía de la serie con leyendas escritas en árabe, aprovechó su propio vínculo laboral para, justamente, establecer una protesta contra la propia serie contratante. No fue hasta la emisión de uno de los capítulos que pudo advertirse la acción, luego recogida en la prensa internacional como un acto de rebelión. El argumento del grupo de grafiteros, transformados circunstancialmente en activistas de un tema de altísima complejidad y alcance, se centraba en la denuncia de prácticas de producción de estereotipos raciales y religiosos por parte de la productora.

La fuerza de la acción se concentra, a mi juicio, en la posibilidad de utilizar el propio lugar de generación de discurso como espacio instituyente de una versión crítica de la original, lo que refuerza la posibilidad de crítica del argumento cuestionado.

Más allá del ejemplo en un tema extremo, lo que quiero sostener es mi convencimiento de que debemos incluirnos en formas de activismo visual que tengan que ver con nuestras prácticas productivas y educativas. Tenemos que asumir que el ámbito de la educación del arte y la cultura visual es un espacio de actividad y de creación. Una posibilidad de transformación que necesita de nuevas prácticas y conceptos para asumir el mundo en que nos toca vivir, pero también para cambiarlo.

Siguiendo el rastro de lo visual

Diversos aspectos hacen al desarrollo de nuevas posibilidades de acción en el ámbito de la cultura visual, especialmente porque su objeto debe ser construido y no se remite necesariamente a las piezas canónicas o valoradas en el campo del arte, o refrendadas por los estudios históricos. En tal sentido, entiendo que avanzar en el espacio que hace a las consecuencias pedagógicas de este asunto pasa por algunas definiciones conceptuales y metodológicas, por establecer nuevas relaciones entre la reflexión y las acciones. Puedo compartir, por esto, que “la teoría tiene sentido sólo cuando se utiliza en estrecha interacción con los objetos de estudio a los que se refiere, es decir, cuando los objetos son considerados y tratados como *segundas personas*.” (BAL, 2009, p. 65)

La complejidad del asunto aumenta porque justamente, en esa aparente indefinición del objeto a estudiar, la singulari-

dad del mismo, sus límites, y su posesión disciplinar -y mucho menos material- es relativa. Tal como refiere Mieke Bal, este

obliga a los profesionales a construir un objeto sin tener que recurrir a la propiedad real o simbólica. Aunque la apertura de los posibles candidatos a la condición de objeto es importante en contra de las maniobras de exclusión de otros enfoques [...] los objetos no pueden ser cosas sino eventos; eventos de visión y, por tanto, ejemplos de visibilidad. (BAL, 2016, p. 20)

Desde este punto de vista, Bal sugiere los orígenes de la cultura visual y sus estudios desde tres vertientes distintas. Por un lado, la crítica de la historia del arte y, como consecuencia, el descontento que relatos cerrados y canónicos provocan frente a posiciones que toman en consideración la presencia de los espectadores. Por otro lado, un creciente interés académico por procesos de colaboración interdisciplinar, donde los estudios visuales incluyen procedencias desde la antropología, sociología, psicología u otras disciplinas.

Finalmente, un interés de las humanidades y los estudios culturales por atender a versiones abiertas de lo histórico, a las consecuencias políticas de lo cultural, y a la atención en formas diversas de lo cultural como “la propaganda, la publicidad y el diseño de los objetos cotidianos, más que en el arte ubicado en los museos”. (BAL, 2016, p. 25) Más allá de esto, hay algo en el planteo de la autora en que me gustaría centrarme, y es en la calidad de *impureza* del acto de mirar. Es un acto que “aunque pueda dirigirse a los sentidos y, por tanto, fundamentarse en la biología (pero no más que cualquiera de los actos que realizan los seres humanos)” está “cargado de afecto; se trata de un acto cognitivo e intelectual por naturaleza.” (BAL, 2016, p. 31)

Con lo dicho hasta aquí, entiendo que es relevante marcar mi posición acerca de que es necesario aproximarnos a los objetos del arte y a la cultura visual, sin desdeñar su condición institucional ni creer que la cualidad visual lo domina todo. En efecto, parece importante que aún en la crítica que podamos hacer a museos o centros de arte, éstos siguen siendo unos lugares fundamentales -aunque no los únicos- para pensar la ocurrencia de experiencias estéticas sugerentes y significativas. Además, la condición visual no debe omitir las posibilidades totales de la experiencia ni ocultar su condición de integralidad.

Para explicar un poco más esto, me basaré en una experiencia personal de relación con algunas obras que me interesan, y que afortunadamente he tenido la ocasión de vivir en directo. Aunque para mí no deja de ser cierto el relativo valor actual del directo respecto a las obras de arte y las imágenes, no puedo tampoco sostener que para la valoración de ciertas experiencias -y especialmente para su vivencia- la relación in situ es fundamental.

Por diferentes motivos, tuve la oportunidad de encontrarme primero con una muestra retrospectiva de la artista japonesa Yayoi Kusama, en el MALBA de Buenos Aires, en 2013³, y luego, en la Tate Gallery de Londres, en 2017, con la obra *The Passing Winter* (2005)⁴ de la misma artista. Si traigo estos ejemplos, es porque tanto una de sus “habitaciones infinitas” (*Infinity Rooms*) contenida en la muestra, cuanto el artefacto del segundo trabajo referido, me resultan ejemplos de superación de lo visual estricto y único, aún cuando éste tenga una aparente presencia dominante. Es decir, tanto la inmersión en una de estas habitaciones cuanto la adopción de posiciones de observación requeridas para la interacción con la obra, la implicancia de lo corporal -lo táctil del andar- o la sonoridad del cuarto de espejos -por sus silencios, por los leves sonidos- son fundamentales para la integralidad de la experiencia estética. Algo que remite también al interés de las “relaciones cargadas de afecto entre la cosa vista y el sujeto que lleva a cabo el visionado”. (BAL, 2016, p. 55)

Más aún, estas obras no funcionarían si al mismo tiempo no ocurriera, además de lo sensible o perceptivo, lo conceptual y lo ideológico en temas vinculados a la vida, el infinito, la condición humana, o todas aquellas ideas que los espectadores movilizan y crean respecto a las interpelaciones de las obras. Y qué cosas, en definitiva, les preguntan.

La necesidad de continuar espigando

A esta altura de mi trabajo siento la obligación de retomar las ideas ya difundidas en los últimos años respecto a la necesidad de mantener nuestra actitud de espigadoras y espigadores de la cultura visual y del arte, algo que Fernando Hernández (2007) desarrolló oportunamente en un texto esclarecedor y señero. Vuelvo ahora sobre algunas de las complejidades y alcances que personalmente he intentado agregar a este debate en términos de postproducción educativa, cuya primera versión en portugués fue difundida en 2012.

Esta idea se concilia sincrónicamente con un similar abordaje, aunque en otro contexto y énfasis, realizado por Juan Martín Prada en el mismo año, respecto a la condición de lo que él denomina el *remix*. Lo que para Prada define las estrategias y “formas creativas de absorción, de asimilación” y sus acciones “cortar y pegar, mezclar, fusionar, derivar, filtrar, alterar, reelaborar material visual preexistente” (PRADA, 2012, p. 175) son para mí una oportunidad pedagógica.

En efecto, ya hace unos años que decidí desarrollar activamente la idea de la postproducción educativa como forma de llevar a cabo el postulado de que la misma es una “oportunidad de alcanzar nuevas situaciones y realidades a partir de los repertorios visuales con los que habitualmente nos relacionamos de manera incidental o provocada” (MIRANDA, 2012, p. 75). Revisando algunos apuntes para la elaboración de este texto, me reencontré materialmente con un texto de Imanol Aguirre breve y esclarecedor. Se trata de un escrito realizado para la organización catalana *Experimentem amb l'art* (Experimentemos con el arte), cuya fecha es próxima a 2005, y que lleva el sugerente título de: “Esto no os lo explico porque no lo vais a entender”.

He tenido presente este texto, porque creo que hace énfasis en algo en lo que necesitamos detenernos, y que tiene que ver con la acción de espigar y con el arte y la cultura visual: la irresuelta inadecuación de las maneras pedagógicas prevalentes respecto a las necesidades de las personas y las características de la producción artística y cultura contemporánea. Aguirre ya señalaba en aquellas dos páginas, que los valores estéticos del siglo XIX, que las vanguardias artísticas pretendieron destruir en el XX, no han sido nunca sustituidos “por nuevos criterios social y culturalmente generalizables que sirvan para que cualquier espectador pueda abordar con cierto éxito la evaluación de una obra de arte y, lo que es más importante, de una experiencia estética.” (AGUIRRE, 2005).

La falta de estas condiciones de valoración del arte contemporáneo en concreto, pero también de las producciones de la cultura visual, refuerzan, a mi juicio, la necesidad de volver a pensar las maneras y vigencia del *espigar* que señalaba Hernández. No podemos encontrar los valores y los impactos de este asunto exclusivamente en el arte contemporáneo, pero tampoco deberíamos dejar de establecer ciertos lazos necesarios para comprender que ocurre entre el arte, la cultura visual, y las tecnologías.

Quiero decir que para mí, además, *espigar* no es seleccionar para otro. Es fundamentalmente establecer una manera de apropiarse de las visualidades, provengan de donde las elijamos, para generar nuevas conexiones, creaciones, alternativas y, especialmente, acciones que nos coloquen protagónicamente en el mundo. Son unas formas de postproducción, con unas orientaciones de sentidos posibles, lo que debemos enseñar, y no una selección única (y arbitraria).

Como sostiene el propio Hernández:

(...) continúan expandiéndose debates en torno al canon en el mundo del arte, o sobre qué es o no es arte. Este debate se produce al mismo tiempo que las imágenes tradicionales del mundo del arte dialogan y conviven en los museos, las exposiciones, Internet, las revistas y las manifestaciones de la cultura popular con otros objetos imágenes y artefactos que amplían sus significados y permiten establecer nuevas formas de comprensión. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 49)

Sólo voy a traer en este texto dos ejemplos para pensar la vigencia de la cita de Fernando Hernández. Recurriré en primera instancia al capítulo inaugural de la cuarta temporada de la popular serie televisiva *Black Mirror*, de notoria difusión en distintos medios.

Diferentes capítulos de esta serie ocupan pantallas diversas en locación y tamaño, desde los ámbitos privados de nuestras casas hasta la exhibición pública en ámbitos de prestigio cultural. Su difusión es múltiple entre una sala de televisión en un hogar de Montevideo hasta el hall de entrada del Barbican Centre de Londres⁵. La divulgación que esto implica, coloca distintos niveles de acceso, pero también dispersa en múltiples locaciones la posibilidad de encuentro, reflexión, y acción con las producciones visuales contemporáneas, sin delimitar la condición intrínseca de *lo artístico*.

En cualquier caso, me interesa establecer como distintos temas de interés humano puede ubicarse más allá de límites exclusivos de lo artístico o de la cultura visual, para reforzar la idea de que el interés pueda ubicarse no ya en la manera en que se presenta un tema, sino en el propio contenido o sentido de la producción. En este sentido, vuelvo al primer capítulo de la cuarta temporada de esta serie televisiva, titulado *U.S.S. Callister*, donde se plantea la posibilidad de usar el ADN de un individuo para crear un clon digital con el que juega, a su voluntad y arbitrariedad, un sujeto real.

Figura 1 -Fotograma de U.S.S. Callister (2017) de la serie Black Mirror.

Fuente: captura de pantalla.

Uno de los castigos para los personajes digitales que desobedezcan las órdenes del amo (real y virtual) es borrar la corporalidad de los órganos de los sentidos y producir una sensación de ahogo infinita.



Esta tensión temática entre los límites corporales y el universo digital, coloca de hecho la reflexión sobre el alcance de las tecnologías en una dimensión en que quizás aún no seamos capaces de establecer en sus consecuencias totales. Pero su trato ha tenido soluciones similares, de formalidad y sentido, en distintas producciones de arte contemporáneo, lo que establece para tales casos fronteras borrosas -y quizás inútiles- en el debate por un territorio propio del arte.

En efecto, los artistas visuales Anthony Aziz y Sammy Cucher ya habían planteado una solución similar en 1994, en su serie de obras *Dystopia*, donde desde lo sugestivo del título se ubica el debate de la sociedad futura, de los límites discutibles en realidad y virtualidad, y de la prevalencia de las tecnologías digitales, en un plano de debate respecto de un modelo que aparece, quizás, como anti-utópico.

Mi intención de trabajo no es mostrar evidentes similitudes formales, sino que el ejemplo nos sirva para reflexionar acerca de, por un lado, la importancia de la actitud de espigadores de la cultura visual y las artes visuales y, por otro lado, para ratificar que, en ocasiones, la superposición de imágenes y producciones visuales obvia el debate acerca

de las fronteras del arte, haciéndolo especialmente fútil respecto de lo pedagógico.



Figura 3: Fotografía incluida en la serie *Dystopia* (1994-1995) de los artistas Anthony Aziz y Sammy Cucher
Fuente: <<http://www.azizcucher.net/project/dystopia>>.
Acceso: 22 mar. 2018.

La importancia agregada a esto es que, sin dudas, la penetración de las imágenes visuales de los medios digitales y masivos, es inmensamente superior que el acceso a las producciones artísticas, las galerías, museos, o centros culturales. La gran mayoría de los niños, niñas, adolescentes y jóvenes en formación en distintas instancias del sistema educativo no asisten a este tipo de centros de difusión artística -ni siquiera los propios estudiantes de arte lo hacen habitualmente-, de forma que no parecería aconsejable desestimar la relevancia de las visualidades de cualquier entorno de la cultura visual, artístico o no.

Volviendo a las palabras de Hernández, tenemos que coincidir en que:

Una derivación de esta posición es que los educadores pasan a actuar como mediadores a la hora de identificar, indagar, criticar y crear a partir de las producciones de la cultura visual. En esta posición no son transmisores de información a una audiencia pasiva, sino que junto con los alumnos son actores en un proceso de reelaboración de sus propias experiencias. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 87).

Un segundo ejemplo anunciado que me gustaría comentar tiene que ver con el cierre del capítulo traducido como “*El himno nacional* de la misma serie. En la ficción se relata como un premiado artista, Carlton Bloom, obliga al primer ministro británico a mantener sexo con un animal, en un acto que debe ser transmitido públicamente por las redes sociales; todo esto para lograr la liberación de la princesa Susannah, secuestrada por el propio artista. Más allá del planteo dramático del secuestro y el suspenso generado en el transcurso del episodio cuyos detalles no se nos brindan hasta el desenlace, la escena final resume la condición indefinible de los límites de lo artístico, tanto como la presencia de los medios y su incidencia cotidiana: un pub de Londres, una pantalla en la que se refiere al artista-secuestrador como “¿Genio o loco?”, y la voz del comentarista que se pregunta sobre si, en verdad, no estaríamos más que frente la “primera gran obra de arte del siglo 21”.

Figura 3: Fotograma de El himno nacional (2011) de la serie Black Mirror.
Fuente: captura de pantalla.



Piezas como éstas deberían ser posibles de incorporar habitualmente en ámbitos pedagógicos como disparadores de la reflexión. Verdaderos objetos con los que dialogar a partir de la inclusión de conceptos que den cuenta de aquello que las visualidades contemporáneas nos dicen, en respuesta a las interpelaciones que les realizamos.

Por esto, el asunto principal no es encontrar en el espigar el contenido de la transmisión -lo que a menudo, cuando estamos en el terreno de las artes visuales, se traduce por “de que trata la obra”-, sino entrar en un espacio que permita revisar qué tiene que ver una imagen conmigo, quién me dice que soy, y en qué me modifica.

Aperturas a las experiencias de la cultura visual

El campo de análisis y la comprensión de la cultura visual, lejos de constituirse en un ámbito cerrado y específico, debe ser naturalmente abierto a diversas disciplinas, tanto como el *activismo visual* pregonado por Nicholas Mirzoeff necesita de permanentes nuevos elementos que la acción.

Estas ideas precisan superar el formalismo en la interpretación, como sello distintivo y casi único de sus claves de interpretación, fuerte tendencia heredada de una idea moderna del arte que intenta prevalecer en la comprensión de las imágenes visuales, más allá de su origen y ámbito de distribución, expectación, y uso.

Como hemos señalado antes en este texto, y tal como explican Raimundo Martins y Pablo Passos Sérgio, para

[...] la educación de la cultura visual la interpretación de los significados de una imagen no puede basarse sólo en las características formales de la imagen o en la (muchas veces supuesta) intención del autor. Esta postura se transforma en un abordaje que da centralidad a la noción de cultura como proceso de significación. (MARTINS; PASSOS SÉRVIO, 2012, p. 277).

La concurrencia de distintas disciplinas al campo de la cultura visual es imprescindible y la mirada crítica y atenta es irrenunciable, como primer paso de comprensión. Cualquiera sea la manera en que denomináramos el campo de estudios que modifica sin retorno condiciones contemporáneas de la educación artística - en base a un *nuevo régi-*

men de visualidad (HERNÁNDEZ, 2007) o al *giro pictórico* (MITCHELL, 2009) o al conjunto de *los estudios visuales* (BREA, 2005) o *al análisis visual* (BAL, 2016)-, nuevos asuntos de investigación y enseñanza pasan por

curiosidades y sensibilidades que lanzan a profesores y alumnos en senderos poco conocidos, en direcciones codiciadas o, aún, en rumbos no siempre configurados. Fuerzas poderosas y misteriosas, las imágenes son amalgamadas con este mundo [...] en un proceso fluido, discontinuo y, por tanto, dinámico y desafiante. (TOURINHO; MARTINS, 2013, p. 61)

Hoy las imágenes visuales están en todos los sitios, y nos desafían a cada momento. No son inocuas, tienen intenciones, transmiten deseos, abren posibilidades. Dejarnos interrogar por ellas pero también cuestionarlas debe ser siempre una oportunidad. En cualquier circunstancia o lugar podemos encontrar materiales visuales susceptibles de curiosidades y usos. Los campos en donde espigar son tan diversos como desiguales en extensión e importancia, pero siempre dan sus frutos.

Personalmente suelo revisar esa diversidad a mi alcance, para nada excepcional respecto de otros investigadores de mi ámbito académico.

En ocasiones me encuentro con ejemplos que me hacen reflexionar sobre estas temáticas en los lugares más inesperados. No hace mucho tiempo hallé en una revista, de esas disponibles en los aviones, una imagen que, junto con su comentario, llamó mi atención. Yo iba en vuelo hacia una ciudad brasileña por razones de mi trabajo universitario y, para matar el tiempo de un viaje, recurrí, como otras veces, a esas ediciones de a bordo. Era una aerolínea latinoamericana, por tanto era también esperable que los artículos de las publicaciones remitieran a cuestiones de interés turístico centrados en temas originales de la región. En uno de ellos se hacía una reseña de las costumbres de vida del pueblo *wayúu*, que habita en el actual territorio de Colombia. Se decía que su nombre podría traducirse como “los hijos de la lluvia” y, con una gran foto a media página de una mujer *wayúu*, se resaltaba que sus habitantes son “reconocidos por sus complejos y hermosos tejidos de colores vibrantes”.



Figura 3: Nota de prensa sobre el desierto Wayúu en Colombia. **Fuente:** Revista de a bordo de compañía de aviación. Sin datos.

Hasta aquí nada más que una crónica con pretensiones de descripción antropológica, salvo por un detalle: si miramos con atención el vestido de la mujer ;se trata de una tela infantil con el personaje de Dora, la exploradora de la cadena de televisión *Nickelodeon*! Difícilmente sea esta una creación wayúu, y con seguridad que su origen productivo debamos buscarlo más en una fábrica probablemente localizada en Asia o en otro lugar de Latinoamérica.

Es por este tipo de ejemplos por lo que también debemos considerar cómo diferentes medios influyen las más diversas y recónditas formas de los visual. O, como afirma Mirzoeff,

Hoy podemos usar activamente la cultura visual para crear nuevas imágenes propias (*self-images*), nuevas maneras de

ver y ser visto, y nuevas vías de ver el mundo. Esto es activismo visual. [...] Una vez que hemos aprendido cómo ver el mundo, hemos dado sólo el primer paso necesario. El punto es cambiarlo. (MIRZOEFF, 2016, p. 293).

Hace bien poco, en el segundo semestre 2017, un grupo de estudiantes universitarios de diversos orígenes disciplinares trabajó en un curso a cargo de un equipo de profesores que integro⁶, con la finalidad de realizar una intervención urbana en la ciudad de Montevideo. Sobre la idea de *desplazamiento*, los estudiantes se plantearon una intervención que diera cuenta del origen de las ropas que venden las ferias populares de la ciudad. Con la excusa de la realización de una producción fotográfica de modas, “modelaron” distintas prendas cedidas por los comerciantes callejeros a tal fin, provenientes de tan diversos orígenes como Brasil, China, o Bangladesh, en una acción que denominaron “*Local-Global*”.

En el mundo actual la globalización ocurre en distintos ámbitos y prestar atención a formas íntimas y cotidianas de su expresión visual parece una tarea interesante y necesaria. Las maneras de cambiar el mundo deben surgir, a mi juicio, también de micro-experiencias orientadas a gestos habituales que modifiquen las relaciones entre las personas.

Conclusiones

He querido ubicar en este texto, algunos temas que considero relevantes para mantener la vigencia de una posición referida a los estudios de cultura visual -y sus consecuencias pedagógicas-, que creo abierta, necesaria, y en proceso. Me valgo aquí de algunas aportaciones recientes de autores de referencia. Y lo hago para permitirme continuar pensando los temas planteados, sin abandonar discusiones y colaboraciones de cercanía académica y afectiva.

Entiendo que el campo del arte y la cultura visual necesita una mirada atenta porque, en su transformación permanente, nos exige acciones como espigadores y espigadoras de sus imágenes desde una actitud que creo vigente conceptual y metodológicamente. La experiencia estética es para mi integral, no compromete sólo la mirada o el placer, sino además los afectos, las ideas, los conceptos, lo sensible...

También abogo porque ésto no quede sólo en actos de combinación de imágenes visuales con pretensiones de ocurrencia y diversión, sino en una posibilidad concreta de

transformación de un ámbito que, aún acotado en el trabajo académico y pedagógico, confío que impacta en crear mejores formas de vida.

NOTAS

1 Todas las traducciones del presente texto del idioma original al español han sido realizadas por el autor.

2 Disponible en <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2018/01/reflexiones-compartidas-1.jpg>>. Acceso: 22 mar. 2018.

3 Yayoi Kusama Obsesión infinita 30.06.2013 al 16.09.2013. Curadores: Philip Larratt-Smith y Frances Morris Disponible <[http://www.malba.org.ar/evento/yayoi-kusama-obsesion-infinita/#prettyphoto\[group\]/4/](http://www.malba.org.ar/evento/yayoi-kusama-obsesion-infinita/#prettyphoto[group]/4/)>. Acceso: 22 mar. 2018.

4 Disponible <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kusama-the-passing-winter-t12821>>. Acceso: 22 mar. 2018.

5 Disponible en <<https://www.barbican.org.uk/whats-on/2017/event/into-the-unknown-a-journey-through-science-fiction>>. Acceso: 22 mar. 2018.

6 En el marco del curso "Prácticas de intervención interdisciplinaria en el espacio urbano" a cargo de los profesores Fernando Miranda, Marcela Blanco, Luis Oreggioni, Florencia Lindner y Mariana Percovich. Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" (asimilado a Facultad), Universidad de la República.

Referencias

AGUIRRE, Imanol. Esto no os lo explico porque no lo vais a entender. Barcelona: s/d. 2005

_____. Hacia una narrativa de la emancipación y la subjetivación desde una educación del arte basada en la experiencia. *Revista Docencia*. Santiago de Chile, año XX, Nº 57, p. 4-15, diciembre 2015.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009

_____. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: AKAL, 2016.

BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales*. Madrid: AKAL, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Espigadores de la Cultura Visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro, 2007.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Processos & práticas de pesquisa em Cultura Visual & educação*. Santa María: Editora UFSM, 2013. p. 61-76.

MARTINS, Raimundo; PASSOS SÉRVIO, Pablo. Distendendo relações entre imagens, mídia, espetáculo e educação para pensar a cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). *Culturas das imagens. Desafios para a*

- arte e para a educação*. Santa María: Editora UFSM, 2012, p. 255-282.
- MIRANDA, Fernando. Pós-produção educativa: a possibilidade das imagens. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). *Culturas das imagens. Desafios para a arte e para a educação*. Santa María: Editora UFSM, 2012, p. 75-98.
- MIRZOEFF, Nicholas. *How to see the world. An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. Nueva York: Basic Books, 2016.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL, 2009.
- PRADA, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: AKAL, 2012.

FERNANDO MIRANDA SOMMA

fmiranda68@gmail.com

Profesor titular e Investigador en Régimen de Dedicación Total del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” – IENBA - de la Universidad de la República (UDELAR/Montevideo – Uruguay). Director del IENBA por el período 2016-2020. Investigador Nivel I, sistema Nacional de Investigadores, Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) – Uruguay. Doctor en Bellas Artes (Universidad de Barcelona) y Licenciado en Educación (UDELAR). Responsable desde 2005 del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad de la UDELAR (inscripción No. 30 del registro de la Comisión Sectorial de Investigación Científica – CSIC – UDELAR) con el que ha desarrollado proyectos a nivel nacional e internacional. Se encuentran en desarrollo actualmente los proyectos “Investigación en prácticas colectivas de enseñanza en áreas creativas y proyectuales (PIMCEU – CSE/CSIC – UDELAR – 2014/2015) e “Imágenes del arte, la ciencia y la tecnología: investigar desde la Cultura Visual” (CCDT – UDELAR – 2013-2016). Miembro del Grupo de Pesquisa Cultura Visual e Educação, de la Faculdade de Artes Visuais de la Universidade Federal de Goiás, Brasil. Investigador colaborador externo en el Grupo de Investigación consolidado del Sistema Universitario Vasco (Gobierno Vasco) en la convocatoria 2013-2018, Facultad de Bellas Artes, departamento de Escultura UPV/EHU “Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad”. Participante y colaborador en proyectos con investigadores de las Universidades Pública de Navarra, del País Vasco; de Valencia, Federal de Goiás, entre otras.