



ESTUDIOS VISUALES  
DESDE  
AMÉRICA LATINA:  
UN APOORTE A LA  
CONSOLIDACIÓN  
DEL CAMPO

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ



Universidad Autónoma  
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctor en Ciencias Computacionales

**José Raymundo Marcial Romero**

*Secretario de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales

**Martha Patricia Zarza Delgado**

*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación

**Marco Aurelio Cienfuegos Terrón**

*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua

**Francisco Zepeda Mondragón**

*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación

**Octavio Crisóforo Bernal Ramos**

*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas

**Eréndira Fierro Moreno**

*Secretaria de Administración*

Doctora en Ciencias Administrativas

**María Esther Aurora Contreras Lara Vega**

*Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho

**Luz María Consuelo Jaimes Legorreta**

*Abogada General*

Maestra en Salud Animal

**Trinidad Beltrán León**

*Secretaria Técnica de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación

**Ginarely Valencia Alcántara**

*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctor en Ciencias Sociales

**Luis Raúl Ortiz Ramírez**

*Director de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales Región A  
y Encargado del Despacho Región B*

ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA: UN APORTE  
A LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS  
*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

# ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA: UN APORTE A LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ



**Universidad Autónoma del Estado de México**

*“2024, Conmemoración del 60 Aniversario de la Inauguración de Ciudad Universitaria”*

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMEX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, octubre 2024

*ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA:  
UN APORTE A LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO*

Rubén Darío Yepes Muñoz

Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro  
Toluca, Estado de México  
C.P. 50000  
Tel: 722 481 1800  
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-920-6

Hecho en México

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez  
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras  
Coordinación de diseño: Luis Maldonado Barraza  
Corrección de estilo: Estefani Guadalupe Juárez Galindo y Alma Lilia Oria Cerón.  
Formación: Eva Laura Rojas Almazán  
Diseño de portada: Martha Díaz Cuenca



## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
¿QUÉ SON LOS ESTUDIOS VISUALES?	18
La mitología del canon	19
La especificidad de los estudios visuales	32
Cultura visual	36
Trayectorias	37
Cultura	43
Lo visual de la cultura visual	50
El concepto de cultura visual	57
Definiendo los estudios visuales	62
OTROS CONCEPTOS	65
Visualidad	65
Tres perspectivas	66
El concepto de visualidad	80
Imagen	84
La imagen como cultura visual	88
¿Las imágenes representan?	97
Imagen y lengua	101
El poder de las imágenes	104
El concepto de imagen	109

Regímenes escópicos	110
Espectáculo	113
Panopticismo	117
Contexto, contexto visual	122
Intervención	125
ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA: UN CUADRO GENEALÓGICO	130
Plano de fondo: historia del arte, comunicación, ciencias sociales	132
El plano intermedio: los estudios culturales y la crítica cultural	142
Primer plano: los estudios visuales	151
Apuntes finales	166
CONTEXTUALISMO RADICAL: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA	169
Cuatro tipos de elementos contextuales	175
Elementos estructurales	176
Elementos estructurados	179
Elementos agenciales	182
Modalidades de articulación	185
El abordaje del afecto	188
Consideraciones finales	191
CONCLUSIÓN	193
REFERENCIAS	201



## INTRODUCCIÓN

Al momento de completarse este libro llevamos, mal contados, unos treinta y cinco años hablando de estudios visuales, este campo ya no tan nuevo que se ha labrado un espacio entre las humanidades y las ciencias sociales y que ha provocado tanto adhesiones y defensas apasionadas como críticas corrosivas. Que se diga que los estudios visuales “están de moda” a la vez que son el objeto de las flechas y los sablazos de los defensores de las disciplinas humanísticas tradicionales no sorprende, pues esta suele ser la suerte de aquellos campos cuya emergencia conlleva un cuestionamiento de la tradición disciplinar de la academia. Los estudios visuales se suman a campos que los anteceden como los estudios culturales, la comunicación, los estudios de medios y los estudios de cine; a campos coetáneos como los estudios de sexualidad y género y los estudios de raza, así como a campos más recientes como los estudios de ciencia y tecnología y las humanidades digitales, en el cuestionamiento de la partición iluminista del conocimiento y el modelo tradicional (léase tardo-medieval) de la universidad. Pero, en parte por esto mismo, no han logrado ganarse el respeto pleno de las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales. Aunque, a través de su creciente presencia en las instituciones de educación superior alrededor del mundo, vienen afianzándose como un nuevo campo académico, no han logrado consolidarse como un campo de trabajo *intelectual*, capaz de incidir sobre las dinámicas del mundo contemporáneo.

¿Qué debemos y podemos hacer nosotros, los latinoamericanos, con los estudios visuales, este campo que es a la vez un aspecto ineludible del paisaje contemporáneo de las humanidades y un proyecto cuestionado, al punto de haber merecido recientemente un resonante *farewell* de parte de uno de sus primeros proponentes?<sup>1</sup> ¿Qué haremos con la reciente emergencia de este campo en América Latina, a donde los estudios visuales arribaron con el desfase temporal que es habitual en los discursos traídos desde los centros metropolitanos, convirtiéndolos en el objeto tanto de efusivas celebraciones como de las voces que denuncian el (neo)imperialismo académico

---

<sup>1</sup> Véase Elkins (2015).

inherente a la importación de campos y discursos surgidos en el norte global? ¿Debemos ubicarlos como una de las últimas modas intelectuales, cuyas pretensiones inter/transdisciplinarias y de intervención política no siempre son refrendadas en las prácticas académicas “realmente existentes”, las cuales suelen estar marcadas por las lógicas administrativas de las instituciones académicas antes que por un proyecto ético-intelectual claro y comprometido? O, por el contrario, ¿podremos encuadrarlos como un ámbito privilegiado de estudio de la cultura visual, como una respuesta crítica al “predominio de lo visual” en la contemporaneidad, capaz, en virtud tanto de su orientación teórica y metodológica como de su estirpe como proyecto intelectual, no solo de comprender sino también de intervenir en nuestros contextos de cultura visual? El ímpetu y la urgencia de este libro surge de preguntas como estas.

Estas cuestiones tienen dos dimensiones interrelacionadas, una institucional y otra epistemológica. En sentido institucional, la cuestión es el lugar de los estudios visuales dentro de la academia latinoamericana. Si bien el proceso de institucionalización de los estudios visuales en nuestro hemisferio apenas comienza, este parece irreversible, dada no solo la fuerza que está tomando el discurso de los estudios visuales en la región, sino también, la coyuntura actual de nuestras universidades. Son cada vez más los centros, conferencias, publicaciones, redes y programas de posgrado que se autodenominan estudios visuales, o que tienen a estos por núcleo o referente. A estas inscripciones institucionales se suman los estudios visuales (o, como suelen denominarse en el norte, los estudios de “cultura visual”) sobre América Latina, realizados principalmente desde los Estados Unidos, pero también desde otros lugares, en muchos casos por académicos de origen latinoamericano. Además, en los últimos años un número relevante de doctores en estudios visuales o campos afines, formados por fuera de América Latina, han regresado a sus países de origen, dispuestos a adaptar sus conocimientos y trayectorias a sus contextos locales. Ante este panorama, parece que los estudios visuales han llegado para quedarse.

Sin embargo, la institucionalización de los estudios visuales acarrea grandes riesgos. El modelo de la universidad corporativa, con su privilegio de los programas académicos aliados con la producción contemporánea y su desprecio por las humanidades y las ciencias sociales, ha promovido el recorte y la fusión de departamentos, en donde aquellos campos que se autoproclaman inter y transdisciplinarios resultan sumamente útiles, pues permiten la “consolidación” de varias áreas en una sola. El peligro es que los estudios visuales se conviertan, en manos de la legión de administradores que ha

tomado las universidades, en la más reciente herramienta del socavamiento de las humanidades y las ciencias sociales, repitiendo una historia que ya hemos vivido con campos como la comunicación y los estudios culturales. Es evidente que, aun cuando esta dinámica pueda favorecer la consolidación institucional de los estudios visuales, dista bastante de ser una situación deseable.

Ante este panorama, ¿debemos, parafraseando a Nelly Richard y empuñando las armas decoloniales forjadas en las últimas décadas, rechazar lo que sería la importación de “un nuevo paquete hegemónico del norte”? (2005: 187). Esta respuesta es tentadora, pero problemática: no solo no evitará la consolidación del proceso de institucionalización —pues la racionalidad administrativa suele ir a contracorriente de la racionalidad intelectual—, también nos privará de las oportunidades que la emergencia del nuevo campo abre para unas humanidades que, en buena parte del hemisferio, vienen de capa caída. Si quienes estamos interesados en pensar la cultura visual y la visualidad contemporáneas desde el sur no colonizamos los nuevos espacios institucionales, otros lo harán, probablemente, en connivencia con las lógicas burocráticas y bajo el designio de la hegemonía académica del norte. Si no nos hacemos cargo de los estudios visuales que están naciendo en la región, otros lo harán, habiendo una buena probabilidad de que lo que hagan con ellos nos defraude.

La dimensión epistemológica de nuestras preguntas es incluso más importante que la institucional, y será el foco principal de este libro. La cuestión es la pertinencia de los estudios visuales en cuanto discurso crítico de la cultura visual. Es necesario tener en cuenta la tradición del pensamiento crítico latinoamericano sobre la cultura, incluyendo la cultura visual, con su enfoque sobre las problemáticas locales y, especialmente, el poder. Nos referimos a la tradición crítica de autores como José Martí, Oswald de Andrade, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, Ángel Rama, Armand Mattelart, Eliseo Verón, Juan Acha, Vilém Flusser, Bolívar Echeverría, Beatriz Sarlo, Nelly Richard, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Walter D. Mignolo y Silvia Rivera Cusicanqui, entre muchos otros, quienes han pensado sobre los cruces entre la cultura y las coyunturas latinoamericanas desde una postura comprometida y politizada. Crucialmente, los estudios críticos de la cultura y la cultura visual le han dado centralidad al vínculo entre lo visual y el poder, al hecho de que la producción social moderna y contemporánea, en la que están incluidas la producción de relaciones de poder, subjetividades e identidades, pasa en buena medida por lo visual. Como diría Walter D. Mignolo (2003), del seno

de la tradición crítica latinoamericana han surgido varios proyectos “encarnados”, es decir, proyectos que responden de manera activa y propositiva a las circunstancias sociopolíticas de nuestros contextos. Nuestros estudios visuales enfrentan la tarea de darle continuidad al enfoque sobre el poder que encontramos en esta tradición. Ellos podrán ser muchas cosas, podrán desarrollarse en direcciones distintas, pero, si van a tener relevancia en nuestros contextos, no simplemente como estudios académicos sino como proyectos intelectuales, deberán asumir un compromiso político frente a las cuestiones de poder, lo cual no quiere decir asumirse como ideología o propaganda sino como una práctica crítica puesta al servicio de contextos sociales específicos.

Al decir “América Latina”, no nos referimos a una locación geográfica, menos a una identidad cultural. Nos referimos a una perspectiva geopistémica. Si bien no podemos obviar la heterogeneidad epistémica y cultural de nuestro subcontinente ni la inscripción del poder metropolitano en el adjetivo “latinoamericano”, tampoco podemos ignorar que, como observa Daniel Mato (2001), “América Latina” denota una ubicación geohistórica y crítica, marcada por una posición subalterna en la geopolítica del conocimiento, trayectorias históricas con raíces compartidas, estructuras sociales y exclusiones convergentes, y proyectos intelectuales y políticos interrelacionados. Esta perspectiva geopistémica tiene innegables vínculos con la región geográfica, pero también, la desterritorializa y extiende a otras locaciones. Por estas razones, optamos por hablar de estudios visuales *desde* América Latina, es decir, desde esta perspectiva epistémica particular, que no implica necesariamente estar localizados *en* o hablar *sobre* América Latina, aun cuando este suele ser el caso. Esta perspectiva epistémica se caracteriza por su enfoque sobre el poder, el encuadre de la cultura visual dentro de las problemáticas sociopolíticas locales, o ‘glocales’; el compromiso político, la voluntad de no solo estudiar la cultura visual sino de incidir en los contextos visuales y el trabajo intelectual en respuesta a las particulares coyunturas que marcan la historia reciente y el presente de nuestro hemisferio. En algunas secciones, principalmente en el capítulo sobre los estudios visuales desde América Latina, usamos la expresión *en/ desde* para referirnos tanto a la locación física dentro de América Latina como a dicha perspectiva epistémica, aunque siempre dándole prioridad a esta última.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A lo largo de este libro y en términos generales, usamos el término ‘poder’ en sentido foucaultiano para referirnos a relaciones y estructuras de poder. Sin embargo, no lo conceptualizamos, pues pretendemos que nuestro uso del término le dé cabida a las distintas formas de comprenderlo que se han elaborado desde la tradición de la teoría crítica. Apostamos que nuestro uso del término tiene sentido para la mayoría

Este libro no solo está escrito desde América Latina, sino también, desde una trayectoria académica particular. Su autor se formó en los estudios culturales latinoamericanos en la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ), en un programa de posgrado que, al menos en aquel momento, había logrado posicionarse como un referente de dicho campo. Posteriormente, realizó estudios de doctorado en los estudios visuales en un contexto epistémico muy diferente, el de las humanidades norteamericanas. No resulta sorprendente que allí, en una institución como la Universidad de Rochester, los estudios visuales desde América Latina no recibieran atención alguna, aunque quizás sí lo resulta que la cultura visual latinoamericana también recibiera poca atención, en un programa de posgrado que pretende ser “poscolonial”. Regresando a Colombia, el autor trabajó como profesor de cátedra en la maestría de la PUJ en la que se había formado; es desde allí que acometió la tarea de investigar los estudios visuales *en/desde* América Latina, y es también allí donde se desarrollaron las clases, grupos de estudio y conversaciones que nutrieron este libro. Aunque, por giros del destino, el libro se terminó en el contexto de la academia norteamericana, su autor se ha cuidado de que este hecho no haya alterado su perspectiva epistémica.

La pretensión de contribuir a la construcción de unos estudios visuales que sean realmente un campo de trabajo intelectual informa nuestra propuesta sobre la especificidad de los estudios visuales, especialmente nuestra reflexión en torno al objeto y los conceptos centrales de este campo. ¿Cuál es, desde la perspectiva latinoamericana que pretendemos aquí, el objeto de los estudios visuales? ¿Cuál sería una definición operativa de este campo? Desde esta perspectiva, ¿cuál es la pertinencia y utilidad de conceptos como imagen, regímenes escópicos, espectáculo, panopticismo y contexto visual? Metodológicamente, ¿cómo podemos abordar la cultura visual en su contextualidad? Estas preguntas guían la reflexión epistémica que desarrollamos en este libro.

Sobre el objeto de los estudios visuales, digamos de entrada que, en nuestra perspectiva, este no es la visualidad, como proponen algunos autores, sino la cultura visual, entendida como el conjunto de aquellos objetos, prácticas y eventos visuales que conforman sentido. Esta definición de la cultura visual encierra mucho más de lo que pudiera parecer a primera vista; de hecho, es quizás el aporte más importante

---

de estas comprensiones del poder. Además, la discusión cuidadosa del concepto de poder requeriría, en sí misma, un espacio que se encuentra más allá de las posibilidades de este libro.

de este libro. Más adelante, tendremos la oportunidad de elaborarla en detalle. Por ahora, basta con señalar que se refiere a la mediación, a través de los objetos, prácticas y eventos visuales, de dos cuestiones: 1) el sentido, entendido como una amalgama o ensamblaje de significados y afectos, y 2) las estructuras y relaciones de poder. Como dice W.J.T. Mitchell, los estudios visuales estudian no solo la “producción social de lo visual”, sino también la “producción visual de lo social” (2003: 26; 2015: 9). Lo visual y lo social están imbricados, no se puede comprender adecuadamente lo uno sin entender su relación con lo otro. Parafraseando a Eduardo Restrepo (2012: 191), diremos que los estudios visuales abordan la cultura visual-como-poder y el poder-como-cultura visual.

Aunque, como mencionamos, esta relación también ha sido abordada en otros campos, solo los estudios visuales han construido —o, al menos, han pretendido construir— su proyecto alrededor de ella. Nuestra definición de los estudios visuales nos permite eludir aquellas otras que se enfocan sobre los objetos y las imágenes visuales, en detrimento de las prácticas visuales y de recepción, los contextos y los eventos visuales. Además, coloca el vínculo entre lo visual y el poder en el centro de los estudios visuales, lo cual, como veremos, es crucial para la elaboración de un proyecto latinoamericano de los estudios visuales, pues facilita que estos puedan intervenir en las problemáticas que atraviesan a nuestro hemisferio, en las que el poder, en sus distintas facetas, suele estar en juego.

En el primer capítulo de este libro, abordamos la especificidad de los estudios visuales en perspectiva latinoamericana, es decir, en una perspectiva que tenga en cuenta nuestro lugar geoepestémico, nuestras problemáticas sociales, políticas y culturales, y las trayectorias de los proyectos intelectuales latinoamericanos. Comenzamos elaborando, en perspectiva crítica, el “canon” de los estudios visuales, demostrando que estos no constituyen un discurso unitario, sino un campo en el que no solo hay consensos sino también desacuerdos. Aunque reconocemos que los estudios visuales anglosajones le han aportado referentes e insumos a los latinoamericanos, nos interesa agrietar el “canon”, en aras de desmontar la narrativa que ubica a los estudios visuales latinoamericanos como una continuación regional del “canon” anglosajón.

Partimos de tres puntos generales sobre los que existe un relativo consenso: 1) los estudios visuales abordan la cultura visual, 2) el enfoque sobre el poder es un rasgo distintivo clave de los estudios visuales, particularmente los latinoamericanos, y 3) la transdisciplinariedad de su discurso es un aspecto crucial de este campo.

Una parte importante de este capítulo está dedicado a la conceptualización de la cultura visual. Como ya hemos señalado, el concepto de cultura visual que elaboramos tiene como aspecto crucial el encuadre de la relación entre cultura visual y poder, que consideramos imprescindible para un proyecto crítico de los estudios visuales desde América Latina. Cerramos el capítulo con una definición de la especificidad de los estudios visuales, la cual retoma el encuadre de la relación entre cultura visual y poder, el carácter contextual del sentido de los objetos, las prácticas y los eventos visuales que constituyen la cultura visual, y la transdisciplinariedad de los estudios visuales, en cuanto fundamentos de unos estudios visuales en la perspectiva latinoamericana.

En el segundo capítulo, revisamos una serie de otros conceptos que ocupan un lugar importante dentro del discurso de los estudios visuales. Por su centralidad dentro de este discurso, los dos más importantes son los de visualidad e imagen. Examinamos algunas de las trayectorias del concepto de visualidad, antes de proponer nuestra propia definición de este, encuadrada dentro de nuestro concepto de cultura visual y buscando que resulte pertinente para la perspectiva latinoamericana que orienta a este libro. Aunque sobre la imagen ha corrido mucha tinta y la delimitación de su concepto ameritaría un libro completo, nos atrevemos a proponer un concepto heurístico de imagen, en diálogo con nuestro concepto de cultura visual y buscando que sea conmensurable con las principales conceptualizaciones de la imagen dentro de los estudios visuales. Como el lector ya habrá anticipado, la relación entre imagen y poder constituye un enfoque crucial de nuestra conceptualización de la misma. Luego, siempre en perspectiva latinoamericana, revisamos los conceptos de regímenes escópicos, espectáculo y panopticismo. Acto seguido, examinamos los conceptos de contexto y contexto visual, los cuales, si bien no han figurado en el discurso de los estudios visuales de manera tan central como los conceptos mencionados arriba, aportan una perspectiva analítica afín a la perspectiva latinoamericana que proponemos. Terminamos con el concepto de intervención, el cual, aunque no ha sido muy relevante dentro del discurso de los estudios visuales, es un aporte clave de los estudios culturales que, consideramos debería ser retomado por los primeros. En todos los casos, no pretendemos discutir la larga trayectoria de los conceptos (particularmente en el caso del concepto de imagen, esto resultaría imposible en el espacio de este libro), sino apuntalar su pertinencia para la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales por la que abogamos.

En el tercer capítulo, abordamos la genealogía de los estudios visuales en América Latina, enfocándonos sobre sus antecedentes, tanto locales como anglosajones; las continuidades y diferencias entre los estudios visuales anglosajones y los latinoamericanos, la relación entre estudios visuales y culturales, las continuidades y diferencias entre los estudios visuales y los estudios de la cultura visual producidos desde otros campos académicos, antes del surgimiento de los primeros. Componemos una imagen en tres planos. Comenzamos con el plano de fondo, constituido por los antecedentes de los estudios de la cultura visual y la visualidad en la historia y la crítica del arte, las ciencias sociales y la comunicación. En el plano intermedio, abordamos algunos autores y elementos de los discursos de los estudios culturales y la crítica cultural latinoamericana, en cuanto son los dos principales campos epistémicos en los que eclosionan los estudios visuales *en/desde* América Latina. Culminamos con un primer plano en el que ubicamos algunas inscripciones institucionales, pero, sobre todo, algunos de los principales núcleos temáticos de los estudios visuales desde América Latina y de los autores que, a nuestro modo de ver, han hecho las contribuciones más relevantes a estos núcleos.

Retomando los estudios culturales como raíz epistémica clave de los estudios visuales *en/desde* América Latina, en el último capítulo, proponemos un modelo metodológico de los estudios visuales a partir del “contextualismo radical” de los primeros. Este capítulo se basa en el trabajo de reflexión crítica y propositiva sobre el modelo del contextualismo radical que, desde la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana, adelantamos con los estudiantes y colegas Marcela Navarrete, Sara Ossa y Gabriel Rosas. En el ámbito de los estudios visuales, este modelo permite el encuadre tanto de la relación cultura visual-poder como de la transdisciplinariedad de los estudios visuales. En este esfuerzo, resulta particularmente importante la adaptación del modelo del contextualismo radical a los conceptos de cultura visual, visualidad, contextos y contextos visuales. Elaboramos cuatro tipos de elementos contextuales, elementos estructurales, elementos estructurados, elementos agenciales, y modalidades de articulación, en relación con tres niveles analíticos: los objetos, prácticas y eventos visuales, los contextos visuales y la cultura visual. Asimismo, nos referimos al abordaje de la dimensión afectiva de la cultura visual, la cual, como ya sugerimos, es un aspecto crucial de su sentido.



En un momento de la construcción de este libro, intentamos ubicar la genealogía de los estudios visuales desde América Latina, al principio y desarrollar los demás contenidos a partir de allí. Este esfuerzo no rindió los frutos esperados, en parte, debido a las limitaciones de su autor, pero también al hecho de que, al menos en un sentido epistémico, los estudios visuales latinoamericanos aún no emergen ante nosotros como un marco de referencia lo suficientemente consistente como para encuadrar las propuestas conceptuales y metodológicas que desarrollamos. Ojalá el trabajo que aquí presentamos contribuya a que en el futuro podamos mapear el campo de los estudios visuales latinoamericanos con mayor especificidad y detalle.

Aunque este libro desarrolla varias propuestas conceptuales y metodológicas, la intención no es ofrecer un modelo teórico estructurado sino, como ya dijimos, una serie de insumos genealógicos, teóricos y metodológicos que puedan serle útiles a los intelectuales y académicos latinoamericanos que adopten el discurso y la apuesta político-epistémica de los estudios visuales. Invitamos al lector a no dejarse engañar por el tono enfático de ciertas secciones y pasajes, el cual no es el resultado de un intento de ser taxativos sino del esfuerzo por ser claros y rigurosos. Antes de pasar a elaborar estos insumos, debemos señalar que, al ser el libro obra de un solo autor (aun cuando haya sido nutrido por distintas conversaciones con colegas y estudiantes), habrá un inevitable sesgo tanto en las cuestiones que se plantean y los referentes que se desarrollan como en las reflexiones que se proponen a partir de ellos. Invitamos a cada lector a tomar lo que le parezca relevante y desechar lo que no, bajo la consigna de avanzar la discusión sobre la pertinencia de unos estudios visuales desarrollados desde América Latina.

## ¿QUÉ SON LOS ESTUDIOS VISUALES?

Ya hemos enunciado una de las premisas de este trabajo: no cualquier estudio de la cultura visual cabe en el ámbito de los estudios visuales. En consecuencia, es necesario hacer un intento por definir estos últimos o, por lo menos, por acotar su territorio. Es esta una tarea difícil. Los señalamientos de Eduardo Restrepo (2012) sobre lo complejo que resulta definir a los estudios culturales también aplican a los estudios visuales: las distintas tensiones y disputas al interior de estos y con otros campos académicos, su maleabilidad y transdisciplinariedad hacen que sea improcedente cualquier pretensión de dar una respuesta concluyente. Así las cosas, cualquier definición será necesariamente parcial. A esto se suma que lo que queremos no es simplemente determinar la especificidad de los estudios visuales, sino definir su especificidad en clave latinoamericana, es decir, elaborar una definición que sea pertinente a nuestros contextos sociopolíticos y culturales y que pueda dialogar con la tradición crítica de la cultura visual latinoamericana.

¿Por qué intentar definir los estudios visuales? No pareciera, ni en los estudios visuales ni en otros campos, que necesitáramos de una definición para ponernos a trabajar. ¿Por qué no simplemente dejar que el campo crezca bajo el impulso de los trabajos que se realicen a su nombre? Creemos que conviene mapear el terreno en el que nos movemos, no solamente en un sentido *etnográfico* —qué se ha hecho a nombre de los estudios visuales (hacemos esto en el tercer capítulo)—, sino también, en un sentido *epistémico* —cuál es la especificidad de los estudios visuales en cuanto discurso de conocimiento—, por al menos cuatro razones. Primero, este ejercicio nos podría ayudar a entender mejor qué se puede y qué no se puede construir en él, qué se puede cultivar, qué tipo de acciones y recorridos se pueden desarrollar. Segundo, nos podría ayudar a consolidar dentro de la academia la versión de los estudios visuales que nos interesa, lo cual reviste una particular importancia dentro del modelo corporativo de la universidad que actualmente domina, con su propensión a cooptar los nuevos campos de estudio. Tercero, este ejercicio estimula nuestra imaginación teórica y epistémica. La manera en que concebimos un objeto o un campo tiene repercusiones directas sobre cómo pensamos, las preguntas que realizamos y las respuestas a los problemas

que enfrentamos. Del esfuerzo por definir, desde una perspectiva latinoamericana, los presupuestos, conceptos y posicionamientos del campo; del debate que, esperamos, esfuerzos como el que adelantamos aquí puedan generar, podrán surgir nuevas conceptualizaciones, nuevos marcos teóricos y metodológicos que sean pertinentes a los temas y problemas que nos atañen. Cuarto, el ejercicio estimula nuestra imaginación epistémico-política: nos ayuda a entender las posibilidades de incidir en el mundo desde la particular parcela de estudio crítico de este en la que nos movemos, nos ayuda a perfilar los estudios visuales, no simplemente como un proyecto académico, sino como un proyecto intelectual, en donde el conocimiento analítico y crítico es puesto al servicio de la transformación social.

Comenzaremos realizando un recorrido por el “canon” de los estudios visuales. El propósito no es solo caracterizar este canon, sino demostrar que no podemos, en nuestro esfuerzo por determinar la especificidad de los estudios visuales, repetirlo. Como veremos, estos no constituyen un discurso unitario y consensual, sino un campo de discusión que se caracteriza tanto por sus consensos como sus desacuerdos. Aunque nos interesa reconocer algunos de los referentes e insumos que los estudios visuales anglosajones le proveen a los latinoamericanos, nos interesa aún más deconstruir su aparente cohesión discursiva, en aras de desmontar la narrativa que ubica a los estudios visuales latinoamericanos como una continuación regional del “canon” anglosajón. Luego, mapearemos algunas de las posiciones que existen sobre la especificidad de los estudios visuales, para, acto seguido, elaborar nuestra propia posición. Como ya anunciamos, creemos que el objeto de los estudios visuales es la cultura visual; en consecuencia, dedicaremos la sección más amplia de este capítulo a elaborar el concepto de cultura visual. Finalizaremos proponiendo nuestra definición de los estudios visuales.

## LA MITOLOGÍA DEL CANON

Digámoslo de entrada: no existe un “canon” de los estudios visuales. Lo que existe es una narrativa hegemónica que ha monopolizado los esfuerzos por caracterizar el campo, tanto en el mundo anglosajón como en nuestro lado del mundo. En lo que sigue, abordamos algunos hitos del campo de los estudios visuales que han tenido particular incidencia sobre la concepción de estos en América Latina, procurando

revelar no solo los consensos y las continuidades sino también las discontinuidades, disputas y contradicciones que atraviesan a dicho campo.<sup>3</sup>

Según esta narrativa, los estudios visuales son un discurso académico inter o transdisciplinario que surgió en Norteamérica a finales de la década de los ochenta y que está en un proceso de rápida expansión y consolidación global. Ciertamente, en los últimos veinticinco años han aparecido numerosos programas y proyectos académicos bajo la denominación de “estudios visuales” (o “cultura visual”), no solo en Norteamérica sino también en partes de Europa, Asia, Australia y, recientemente, América Latina. A estos se suman los proyectos académicos que, sin utilizar el nombre y frecuentemente albergados en campos como los estudios de medios, de cine y los estudios culturales, tienen características similares a las de los estudios visuales. Se trata de un campo que, si bien todavía no ha adquirido consistencia plena, está vigorizando el estudio de la cultura a nivel global.

Autores claves de los estudios visuales como Micheal Ann Holly, Norman Bryson y Keth Moxey (1994), James Elkins (2003) y Lisa Cartwright y Marita Sturken (2001) han contribuido a cimentar la idea que los antecedentes de los estudios visuales se pueden encontrar a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta. En concreto, tres figuras importantes de la historia y la crítica del arte anglosajona suelen ser singulardiados como antecedentes indispensables: Michael Baxandall, Svetlana Alpers y John Berger. En 1972, Michael Baxandall publicó *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. El estatus de este libro como antecedente de los estudios visuales se puede atribuir a la examinación que hace este autor británico de los estilos pictóricos del renacimiento italiano en relación con el contexto social en que este movimiento se desarrolló. Al describir en detalle los distintos aspectos del “ojo epocal” (*period eye*) del renacimiento italiano, Baxandall demuestra que la pintura de este contexto refleja los hábitos visuales presentes en la vida cotidiana de quienes allí vivieron. Así, su libro realiza tanto una interpretación de la pintura italiana del siglo xv a partir de la lectura de la cultura visual del renacimiento italiano, como una interpretación de la historia social de dicho contexto a partir de su producción pictórica. Este enfoque es retomado por la norteamericana Svetlana Alpers, cuyo libro *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* fue publicado en

<sup>3</sup> No dedicaremos demasiado espacio a la elaboración de la trayectoria de los estudios visuales anglosajones, toda vez que autores como Nicholas Miroeff (1998, 1999), Lisa Cartwright y Marita Sturken (2001) y James Elkins (2003, 2013) ya han realizado esta labor.

1983. Influenciada por Baxandall, Alpers argumenta que, mientras que el arte del renacimiento italiano tiene un carácter “textual”, el arte clásico holandés es producto de una “cultura visual” que no busca significados alegóricos o simbólicos sino el registro del mundo a través de la descripción visual detallada. Esta lectura la lleva a explorar la cultura visual de la Holanda del siglo XVII, incluyendo objetos e imágenes como mapas, *cameras lucidas*, lentes y espejos, expandiendo el campo de los objetos de la historia del arte.

John Berger es conocido por su clásico *Ways of Seeing* (1972), un texto deliberadamente provocador escrito para el público general antes que un trabajo académico en rigor. El libro, coescrito con Sven Blomberg, Chis Fox, Richard Hollis y Dibb, surgió de la célebre serie televisiva homónima de cuatro capítulos producida por la BBC y presentada al público en el mismo año. Tanto en la serie como en el libro, Berger hace un recorrido por la Galería Nacional, en Londres, desarrollando una crítica marxista de varias de las obras. En un tono incisivo —*Ways of Seeing* es una respuesta a la mucho más ortodoxa serie televisiva *Civilization* de Kenneth Clarke—, Berger denuncia la “mistificación” de las obras por parte de los historiadores de arte, las dinámicas de género y poder inscritas en la representación del cuerpo femenino, la celebración de la propiedad privada en la pintura al óleo y la apropiación de los códigos de la pintura por parte de la publicidad. Los otros tres capítulos del libro son “ensayos visuales” que reflejan el recorrido que hace la cámara por los salones de la National Art Gallery. Más allá de esta crítica ideológica del arte clásico, el trabajo de Berger es celebrado tanto por intercalar textos escritos y “textos” visuales como por la intención de incidir sobre la percepción del arte del público general. De esta manera, Berger se aproxima a dos de los anhelos de los estudios visuales: el de encuadrar la imagen como unidad de sentido en derecho propio, y el de intervenir sobre la cultura visual contemporánea.

Una de las razones que se suele esgrimir para ubicar los tres textos citados arriba como antecedentes de los estudios visuales es que, en contraposición a las tradiciones iconográficas y formalistas de la historia del arte predominante y a los nuevos enfoques de la historia del arte de corte psicoanalítico que estaba surgiendo por la época, vinculan a las obras de arte con el contexto sociocultural del que surgen, demostrando la relación mutuamente constitutiva entre ambos ámbitos. A esto se añade una razón que atañe a los textos de Baxandall y Alpers, pero no al de Berger: la extensión de la historia del arte al estudio de prácticas y artefactos visuales que no son considerados

artísticos —la “cultura visual”—. Por su parte, las intervenciones de Berger pueden ser vistas como una manifestación temprana de una voluntad de incidir sobre la cultura visual que no se encuentra en los otros dos autores y que muchas veces se promulga, pero pocas se materializa.

No obstante, la narrativa convencional sobre la originalidad de las contribuciones de los tres libros citados y la serie televisiva de Berger, lo cierto es que, por la misma época, se estaban desarrollando dos líneas en la historia del arte que también se enfocan sobre la relación entre los objetos artísticos y su contexto social. Por un lado, está la “nueva” historia del arte de corte marxista de autores como Arnold Hauser, Meyer Shapiro, T.J. Clark, Harold Rosenberg (antes de su giro anti-marxista) y Otto Karl Werkmeister. Por otro, la historia y crítica de arte de corte feminista de autoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Carol Duncan, Helen Langa, Kaja Silverman, Norma Broude, Mary Gerrard, Lucy Lippard y la misma Alpers. Si nos fuéramos más atrás en el tiempo, tendríamos que además mencionar el trabajo de autores de la “escuela de Frankfurt” como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Siegfried Krakauer, e incluso al historiador de arte alemán Aby Warburg, quien, en sus últimos años, se dedicó a la titánica labor de construir una memoria visual de la cultura occidental, labor de la que surgió el célebre, aunque incompleto, *Atlas Mnemosine* (1924-1929). Dado que la existencia de una relación entre lo cultural y lo social es un presupuesto analítico de las dos líneas de la historia del arte mencionadas y de los autores citados, es poco claro que los libros de Baxandall, Alpers y Berger deban ser singularizados en la narrativa sobre los antecedentes de los estudios visuales, por originales que sean como textos de historia del arte.

Sin embargo, a Baxandall y Alpers les corresponde el crédito de ser los primeros historiadores del arte en recurrir a la noción de cultura visual (Alpers usa el término; Baxandall no lo hace, pero su “ojo epocal” apunta a una noción de la cultura visual en cuanto a modo de ver). Esta es, sin duda, la razón por la que autores claves de los estudios visuales como los que hemos mencionado los hayan citado como antecedentes. En los ojos de estos autores, Baxandall y Alpers fueron los primeros en nombrar el objeto de los estudios visuales. No obstante, ninguno de los dos hace uso del término estudios visuales. Este último no apareció por primera vez en el contexto de la historia del arte, sino en el del entonces joven campo de la comunicación, en donde varios autores lo utilizaron, también sin definirlo. Entre estos está Marshall McLuhan, quien lo utiliza varias veces a lo largo de su clásico texto de 1964,

*Understanding Media*. Aunque en esta obra el término no ocupa un lugar central ni se encuentra definido, sirve para distinguir la cultura escrita y aural de la época anterior al surgimiento de los medios electrónicos del carácter principalmente (audio) visual de estos últimos. A primera vista, sorprende que un autor como McLuhan no haya sido recuperado como antecedente dentro del canon de los estudios visuales, particularmente considerando que Baxandall y Alpers tampoco definen qué entienden por cultura visual (u “ojo epocal”), aun cuando se les debe conceder, particularmente a esta última, que demuestran la interrelación que hay entre los artefactos visuales de contextos específicos de manera más clara que McLuhan. Sin embargo, el enfoque sobre Baxandall y Alpers y el relegamiento de McLuhan se aclaran si consideramos que buena parte de los primeros autores de los estudios visuales provienen de la historia del arte y de otros campos de las humanidades, antes que de la comunicación o las ciencias sociales. Lo que esta historia sugiere es que, aunque autores claves como W. J. T. Mitchell resalten la cercanía de los estudios visuales a la comunicación o las ciencias sociales, los estudios visuales anglosajones son más cercanos a la historia del arte que a dichos campos.

Como ya mencionamos, uno de los aspectos más interesantes de *Modos de ver* es su voluntad de intervención. Este aspecto del trabajo de Berger ha sido resaltado por varios comentaristas de los estudios visuales, incluyendo algunos de los autores destacados del canon anglosajón; sin duda, es un aspecto del que los estudios visuales latinoamericanos podrían tomar inspiración. No obstante, se puede constatar que, con contadas excepciones, los estudios visuales anglosajones han limitado la intervención al ámbito académico, sin ser capaces de llevarla al de la sociedad civil. En esto, hacen eco de los estudios culturales producidos en el mismo contexto geográfico, de los que se suele señalar su carácter despolitizado. En ambos casos, es probable que la limitada capacidad de intervención sea el resultado de la relegación que el marxismo, en cuanto el discurso crítico que con más fuerza ha promovido la articulación de la teoría con la práctica política, sufrió en Norteamérica durante la segunda mitad del siglo xx. En medio de la Guerra Fría y del giro de los Estados Unidos hacia el neoliberalismo de la era Reagan-Bush, el marxismo ha sido expulsado tanto del discurso político como de la sociedad civil, con la excepción, justamente, del ámbito académico. La sociedad norteamericana tolera la existencia de intelectuales de linaje marxista como Herbert Marcuse, Fredric Jameson, Meyer Shapiro, Cornel West, David Graeber, Micheal

Hardt y Lawrence Grossberg, pero no tolera que el marxismo trascienda a los espacios de la sociedad civil, en donde el disenso debe seguir las reglas de la democracia liberal.

Después de estos antecedentes, una serie de autores, publicaciones y trayectorias institucionales marcan el origen del “canon” anglosajón. Reseñemos algunos de estos, teniendo por criterios de selección la resonancia que han tenido en el ámbito latinoamericano y la relevancia que podrían tener de cara a la elaboración de un proyecto latinoamericano de los estudios visuales. El primero de estos es el libro *Vision and Visuality* (1988), editado por Hal Foster a partir de una conferencia celebrada el mismo año en la *Die Art Foundation* y señalado por varios autores como la primera publicación de estudios visuales. El prefacio, escrito por Foster, se ha convertido en un referente clave del campo, pues allí se propone una de las primeras aproximaciones al concepto de visualidad. Según Foster, visión y visualidad constituyen una díada indisoluble: la vista debe ser entendida a la vez como una “operación física” y un “hecho social”; en consecuencia, es posible analizar no solo cómo vemos, sino también “cómo podemos, se nos permite o se nos hace ver, y cómo vemos este ver y el no-ver contenido en él” (1998: xi). En esta perspectiva, la vista es un mecanismo biológico, en tanto que las regulaciones sociales de la visión constituyen la visualidad. Además del texto de Foster, se incluyen en el libro los aportes de varios autores que se convertirían, en la década de los noventa, en referentes importantes del nuevo campo: Martin Jay, quien propone, a partir del teórico del cine Cristian Metz, otro de los conceptos claves de los estudios visuales, el de “régimenescópicos”; Jonathan Crary, quien inicia con su contribución una serie de investigaciones históricas sobre la visión en la modernidad; Rosalind Krauss, quien explora el inconsciente óptico del arte modernista; Norman Bryson, quien, retomando a Sartre y Lacan, propone que la visión desestabiliza la subjetividad, y Jacqueline Rose, quien, a través de su lectura de autores como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, hace una crítica del tropo de la esquizofrenia en cuanto característica de la contemporaneidad.

Un segundo momento está constituido por el trabajo en torno a la imagen adelantado por Mitchell a partir de la segunda mitad de los años ochenta. Libros como *Iconology: Images, Text, Ideology* (1987), *Picture Theory? (1994)* y *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) se han convertido en textos canónicos de los estudios visuales, tanto en Norteamérica como en otros contextos. Mitchell



—quien, en una trayectoria ilustrativa tanto de la transdisciplinariedad como de la precariedad de los estudios visuales, es por formación un académico de la literatura, pero ha desarrollado buena parte de su trabajo teórico y docente desde los estudios de medios y la historia del arte—, propone un análisis ideológico de las imágenes en el que se desenmascararía la “falacia naturalista” de estas, en aras de dar cuenta de su dimensión sociopolítica. Para Mitchell, uno de los primeros autores en utilizar el término “estudios visuales”, lo crucial es demostrar el carácter construido de lo visual y las maneras en que el poder naturaliza significados, discursos y representaciones a través de esta construcción. La matriz discursiva de este análisis consiste en una amalgama, de corte estructuralista, de ideas de Marx, Freud, Lacan y Althusser, con la iconología de Erwin Panofsky y, en menor medida, el análisis semiótico de Roland Barthes. Posteriormente, Mitchell realizó su célebre intervención en el Congreso *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, celebrado en el Clark Institute en el 2001, en donde, según distintos comentaristas, fue la voz dominante. Ya hemos hecho referencia a su conocido texto *Showing Seeing* (2003), del cual proviene la famosa cita sobre la relación entre lo visual y lo social referenciada arriba y que es el texto que consolidó a Mitchell como un autor clave de los estudios visuales. En 2006 intercambió sendas cartas con Gottfried Boehm, uno de los principales autores de la *Bildwissenschaft*, la “ciencia de la imagen” alemana, sobre las similitudes y diferencias entre el “giro pictórico” acuñado por el primero y el “giro icónico” propuesto por el segundo.<sup>4</sup>

En 1987, se realizó un instituto de verano sobre la teoría e interpretación del arte en Hobart and William Smith Colleges (en el estado de Nueva York), seguido de otro sobre el mismo tema en la Universidad de Rochester (NY) en 1989.<sup>5</sup> Estos eventos fueron la antesala del tercer momento en nuestro recuento del “canon” de los estudios visuales, la apertura en 1989 del Doctorado en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester, el primero de su clase en el mundo. Entre sus fundadores se encuentran cinco figuras del estudio de la cultura visual: Michael Ann Holly, Mieke Bal, Kaja Silverman, Craig Owens y Norman Bryson, quien fue su primer director. Aunque inicialmente el programa se llamó *Comparative Arts*, el nombre fue cambiado a *Visual and Cultural Studies* en 1991. Uno de los efectos de la creación del programa

---

<sup>4</sup> Véase Boehm y Mitchell (2009).

<sup>5</sup> Estos eventos resultaron en la publicación de dos libros editados por Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey: *Visual Theory: Painting and Interpretations* (1991) y *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994).

en el ámbito de la academia norteamericana es que se comenzó a utilizar el nombre “estudios visuales” con regularidad, en detrimento del término “cultura visual” que había predominado hasta entonces. Si bien, como señala James Elkins, hacia los años ochenta los estudios culturales británicos estaban abordando con fuerza la cultura visual, no hay duda de que el programa de Rochester y los que se fundarían durante los siguientes años a lo largo y ancho de los Estados Unidos y posteriormente en países como el Reino Unido, Canadá y Australia, les dieron legitimidad académica a los estudios visuales y dinamizaron la discusión sobre estos en el contexto anglosajón.<sup>6</sup>

Como cuarto momento debe mencionarse el *Visual Culture Questionnaire* (1996), el cual fue uno de los escenarios cruciales del debate entre estudios visuales e historia del arte. Hal Foster y Rosalind Krauss, los editores de este dossier, formularon cuatro preguntas a un grupo de historiadores, teóricos y críticos del arte, el cine y la cultura visual. El dossier incluye aportes de varios de los autores que dominaron la discusión sobre los estudios visuales en los años noventa: Svetlana Alpers, Susan Buck-Morss, Jonathan Crary, Michael Ann Holly, Martin Jay y Keith Moxey. Krauss tuvo la intención explícita de polemizar sobre la emergencia de los estudios visuales —o la “cultura visual”, como los llamaron en el dossier—, los cuales veía como una amenaza para la historia del arte; como resultado, el dossier recoge una serie de apasionadas respuestas tanto a favor como en contra de los estudios visuales. Más allá de esto, es innegable que el *Visual Culture Questionnaire* estableció el tono del debate entre estudios visuales e historia del arte en el contexto norteamericano; en cambio, en el contexto latinoamericano, este debate ha sido menos importante que los referentes teóricos y reflexivos provistos por algunos de los autores.

Finalmente, deben mencionarse los distintos *introductions*, *reviews* y *readers*, formatos típicos de la industria editorial académica anglosajona que buscan ofrecer compendios de textos “claves” sobre un tema particular. A mediados de los años noventa comenzaron a aparecer cada vez más de estos textos, cada uno con una postura diferente respecto de la definición y los autores claves del nuevo campo.<sup>7</sup> Aquí podemos incluir *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994), editado por Michael Ann Holly, Norman Bryson y Keith Moxey, cuya lista de autores consiste de una serie de figuras de la historia del arte anglosajona, entre las que destacan,

<sup>6</sup> Véase el texto de James Elkins “An Introduction to the Visual Studies That is Not in This Book”, en Elkins y McGuire (2013).

<sup>7</sup> Sobre la historia editorial de los estudios visuales, véase Elkins (2003) y Dikovitskaya (2006).

además de los editores, Griselda Pollock, Lisa Tickner, Thomas Crow y Mieke Bal. Esta lista se complementa con algunos autores de los estudios de cine y la literatura. La mayoría de los temas abordados son cercanos a la historia del arte, intercalados con cuestiones como los regímenes de representación visual de las metrópolis modernas (Michael Tagg), el cine de R. W. Fassbinder (Kaja Silverman), la cultura popular contemporánea en perspectiva feminista (Constance Penley) y la “ecología de las imágenes” (Andrew Ross). En *Block Reader in Visual Culture* (Bird *et al.*, 1996), los editores compendiaron una serie de artículos que habían aparecido publicados entre 1979 y 1989 en la influyente revista británica *Block*. Los artículos fueron escritos por autores de la “nueva historia del arte”, la cual confrontó los presupuestos y enfoques de la historia del arte tradicional al encuadrar los aspectos ideológicos y sociales de la producción, circulación y recepción de las obras de arte. Aunque los editores del libro decidieron organizar los artículos alrededor de categorías como “historia del arte”, “historia del diseño” e “historia cultural”, hay allí, en ensayos como *Visual Representation and Cultural Politics* de Nicolás Green y Frank Mort, una articulación de la necesidad de pasar del enfoque objetual de la historia del arte tradicional a un enfoque sobre la “cultura visual” en la que las obras de arte adquieren significado. Crucial transcendencia tienen las dos ediciones del ambicioso *Introduction to Visual Culture* (1999; 2009), en donde Nicholas Mirzoeff realiza una cartografía global de la cultura visual, enfocándose en temas y conceptos que van desde el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein y el panopticismo foucaultiano hasta los procesos de “trasculturación imperial” en el Congo y “la muerte de la fotografía”. Asimismo, hay que hacer referencia a las tres ediciones de *The Visual Culture Reader* (1998; 2002; 2012), editadas por Mirzoeff, cuya lista de autores incluye a nombres como el de Mitchell, Donna Haraway, Arjun Appadurai, Judith Butler, Foucault, Guy Debord, Louis Althusser, Jaques Lacan, Néstor García Canclini, Franz Fanon, Marx y Descartes. Una lista de autores similarmente heterogénea se puede encontrar en *Visual Culture: The Reader* (1999; 2013), compuesto como una colección de lecturas para un curso de maestría en la *Open University* titulado *The Image and Visual Culture*. Considerando la poca atención que los estudios culturales le habrían prestado a la cultura visual durante su rápida expansión en la década de los noventa, los editores, Stuart Hall y Jessica Evans, incluyen a autores como Sigmund Freud, Roland Barthes, Michel Foucault, Guy Debord, Laura Mulvey, Susan Sontag, Pierre Bourdieu, Kaja Silverman y Douglas Crimp. Debe notarse que Hall, autor de ensayos

clásicos de la comunicación y la cultura visual como *Encoding/Decoding in Televisual Discourse* (1973), enfocó buena parte de su capacidad crítica sobre la televisión y otros medios masivos en el Reino Unido, de tal manera que su trabajo, y el de sus colegas en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, colocó a la *visual culture* en el centro de las humanidades de ese país. Igualmente, hay que mencionar *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (2001), en donde Lisa Cartwright y Marita Sturken abordan una gran variedad de imágenes y prácticas visuales, desde la pintura, la fotografía y el cine hasta las imágenes populares, la publicidad y las imágenes científicas. Por último, en *Visual Culture Studies: Interviews With Key Thinkers* (2008), Marquard Smith reúne un grupo de autores que, para el año de su publicación, ya hacían parte del “canon” de los estudios visuales, incluyendo a Mitchell, Mirzoeff, Cartwright, Moxey, Jay, Foster y Bal.<sup>8</sup>

Aunque se podrían mencionar otros momentos, estos cinco son suficientes para esbozar la emergencia del campo en los Estados Unidos. Lo que se evidencia en esta trayectoria es que los estudios visuales norteamericanos distan mucho de ser un proyecto o discurso cohesionado. Estos han sido desde sus orígenes un campo de disputas y, en disputa, atravesado por distintas trayectorias académicas. Las discordias y controversias no solo se han dado entre los estudios visuales y disciplinas como la historia del arte, sino también, entre distintos discursos, definiciones, posiciones y proyectos al interior del campo. Aunque hay algunos autores, textos y trayectorias institucionales que suelen ser citadas en los ejercicios de descripción del campo, estos distan de constituir un corpus estructurado. Ni siquiera hay, al día de hoy, consenso sobre su nombre (¿es “estudios visuales” o “cultura visual”?). Examinemos cada una de estas cuestiones.

Como vimos, hay antecedentes textuales que se suelen citar en razón de que utilizan términos como “cultura visual” o elaboran sobre la relación entre las imágenes o las prácticas visuales y el contexto social. No obstante, estos han sido poco citados dentro del campo como referencias teóricas o empíricas. Esto contrasta con las publicaciones que hemos referenciado como momentos clave de la constitución del campo. *Vision and Visuality*, el volumen editado por Foster, ha sido profusamente referenciado, particularmente los capítulos escritos por Crary, Jay y Bryson. Las contribuciones Crary (1992) y Jay (1993) sirvieron después de base para otros trabajos de los mismos

<sup>8</sup> La lista de publicaciones que hemos reseñado aquí no es exhaustiva. Para profundizar en este tema, véase Elkins (2003) y Dikovitskaya (2006).

autores que, a su vez, se convertirían en textos obligatorios del campo. Ni qué decir de las publicaciones de Mitchell, tanto antes del nombramiento del campo como a nombre de este, las cuales son referencias insoslayables en cualquier consideración de los estudios visuales. Esto también es el caso de los distintos *introductions* y *readers*, los cuales han sido profusamente citados y son frecuentemente referenciados como textos seminales, particularmente los de Holly, Bryson, Moxey y Mirzoeff. Por el contrario, el *Cuestionario de cultura visual* —al que una autora como Lisa Cartwright (2002) no duda en calificar de “infame”—, suele ser referenciado como un momento importante en la historia de la constitución de los estudios visuales, mas no como fuente del discurso de estos, probablemente en razón del carácter tendencioso de las preguntas propuestas por los editores y del formato de comentario de las respuestas.

Al comparar estos textos, se evidencian tres cuestiones. Primero, la mayoría de ellos son referentes importantes en las discusiones tempranas en torno a la especificidad de los estudios visuales y su diferencia respecto de las disciplinas humanísticas, particularmente la historia del arte. Segundo, hay coincidencias en las temáticas: con recurrencia se tratan cuestiones de arte contemporáneo, cine, medios masivos, medios digitales y cultura globalizada, en detrimento del arte clásico y otras formas históricas de la cultura visual. Tercero, los intentos por establecer los autores centrales y los referentes teóricos del campo producen listas de nombres que se caracterizan tanto por sus coincidencias como por sus diferencias. Hay incluso un esfuerzo por incluir en estas listas a autores que claramente pertenecen a genealogías, tradiciones y momentos históricos diferentes: Judith Butler, Michel Foucault, Guy Debord, Jacques Lacan, Louis Althusser y Franz Fanon, ni qué decir de Marx y Descartes. Si bien en general hay coincidencia sobre los autores “canónicos” de los estudios visuales y la importancia que tienen para estos campos la teoría estructuralista y posestructuralista francesa, los estudios poscoloniales y la teoría e historia del arte, también hay dos contradicciones notables: la prevalencia que tiene la historia del arte en ciertos textos y su escasa presencia en otros, la inclusión de los estudios culturales en algunos textos y su exclusión en otros. En conjunto, estas similitudes y diferencias sugieren que existieron menos consensos en los inicios del campo que lo que algunas narrativas quieren dar a entender.

Las trayectorias institucionales también son problemáticas. El programa de la Universidad de Rochester se convirtió en un referente para la creación de otros programas en instituciones como la Universidad de California-Irvine, el Colegio de

las Artes de California y la Universidad Estatal de Pensilvania. Desde entonces, el número de programas de pregrado y posgrado en estudios visuales (o cultura visual) no ha dejado de crecer. No obstante, estos programas acusan una creciente dispersión en sus orientaciones, presupuestos y disciplinas afines. Si bien hay un buen número de programas que aparecieron en departamentos de historia del arte, otros emergieron en departamentos de estudios de medios, la comunicación, los estudios de cine y los estudios culturales. Además, dado lo reciente que es el campo, son pocos los casos de profesores que provienen de los estudios visuales o la cultura visual. Es común encontrar profesores cuyo trabajo se inscribe sin ambivalencia en las disciplinas tradicionales, sobre todo la historia del arte. La trayectoria del programa de la Universidad de Rochester es ilustrativa: después de ser fundado por académicos como Bal, Bryson, Cartwright y Holly que, si bien provenían de la historia del arte, movilizaron las discusiones en el momento de la constitución del campo, al momento de escribir estas palabras, tras el fallecimiento de Douglas Crimp, apenas cuentan en su planta docente con algún profesor que sea realmente cercano a los estudios visuales. Al comparar los distintos programas que existen en el medio norteamericano, el aspecto común más evidente es la presencia de la historia del arte, en cuanto es el campo que provee el discurso, la orientación temática y los elementos teóricos y metodológicos más recurrentes. Esto es problemático, pues se disuelve la especificidad del discurso de estos programas y de los estudios visuales, en cuanto que, como señalan autores como Mitchell, Elkins y Mirzoeff, estos se han posicionado críticamente frente a la historia del arte, cuestionando sus objetos, fronteras y principios teóricos y metodológicos.

Además, a los estudios visuales del norte les sucede algo similar a lo que le ha sucedido allí a los estudios culturales: se han despolitizado, convirtiéndose en abordajes de las prácticas culturales que acusan una cercanía con la antropología cultural que no tiene por qué incomodar a esta disciplina.<sup>9</sup> Esta afirmación podrá ser controversial a la luz del trabajo de autores “canónicos” del campo como Mitchell, Mirzoeff, James Elkins, Norman Bryson y otros; no obstante, se corrobora cuando se examinan los temas de muchas de las publicaciones, conferencias, congresos, y tesis de posgrado recientes que se han hecho a nombre de los estudios visuales.<sup>10</sup> Incluso,

<sup>9</sup> Varios autores han señalado que los estudios culturales se “despolitizaron” con su aterrizaje en la academia norteamericana, entre ellos Stuart Hall (2010), Néstor García Canclini (1997), Nelly Richard (2001), Daniel Mato (2002), Armand Mattelart y Érik Neveu (2002).

<sup>10</sup> Mi apreciación proviene del conocimiento del campo que obtuve entre los años 2012 y 2017, en los que,

Elkins sostiene, en un libro reciente, que “por un lado, los estudios visuales anglo-americanos han sido políticos desde sus inicios; por el otro, una gran parte de la producción escrita actual es apolítica”.<sup>11</sup> Cuando se aborda lo político, se suele hacer de manera abstracta, estudiando las prácticas visuales contra el fondo de un contexto estable construido teóricamente y con escasa información empírica. En resumen, hay una marcada diferencia entre la orientación política de los primeros trabajos realizados en el campo y la despolitización de este en el momento de su difusión académica. Sin querer decir que en el norte todos los estudios visuales manifiestan este carácter apolítico, está claro que allá lo político ha dejado de ser la cuestión central. La pérdida de especificidad y la despolitización de los estudios visuales en el ámbito académico anglosajón sugieren que el discurso se ha diluido, problematizando la idea de una trayectoria académica lineal que haría parte del “canon”.

En síntesis, hay en los orígenes del canon anglosajón algunos consensos alrededor de los antecedentes, los autores centrales y las principales temáticas. Sin embargo, en torno a cuestiones como los referentes teóricos, la orientación metodológica, las trayectorias institucionales y el lugar de lo político, existen tanto confluencias como posiciones contrarias, incluso antagónicas. Aunque es posible esbozar algo así como unos autores, temas y conceptos canónicos, un examen detallado revela que este canon está atravesado por fisuras, discontinuidades, contradicciones y disputas. Pero el punto más importante es este: debemos, particularmente en contextos como el latinoamericano en donde los estudios visuales están en proceso de consolidación, evitar reificar el “canon” de estos como si fuera un discurso homogéneo y consolidado. Debemos evitar calcarlo de manera acrítica, como si trazara por anticipado el camino que deben seguir los estudios visuales latinoamericanos. Si bien hay allí referentes que han sido retomados por los estudios visuales desde América Latina y elementos que sin duda serán útiles para forjar nuestras propias versiones de los estudios visuales, el discurso y la trayectoria de estos no tiene por qué basarse en los del norte. En lo que sigue, proponemos una serie de conceptualizaciones y reflexiones que buscan contribuir a la forja de un discurso latinoamericano de los estudios visuales, un discurso que retoma, pero no repite irreflexivamente el canon del norte.

---

siendo estudiante de estudios visuales de la Universidad de Rochester, pude constatar, en congresos, tesis doctorales y conferencias magistrales, el carácter poco político de muchos de los trabajos.

<sup>11</sup> “On the one hand, Anglo-American visual studies has been political from its beginning; on the other hand, a great deal of current writing is nonpolitical or apolitical” (2015: 6). Traducción propia.

## LA ESPECIFICIDAD DE LOS ESTUDIOS VISUALES

Debemos reconocer que los esfuerzos más destacados por definir los estudios visuales se han realizado en el contexto anglosajón. Incluso cuando se ha abordado la cuestión en América Latina, ha sido en los términos discursivos de los estudios visuales anglosajones (véase, por ejemplo: Cabrera, 2014; Jiménez del Val, 2017; Carpasso, 2020). Comencemos, entonces, mapeando algunas de las posiciones que nos proponen los colegas del norte. Para algunos autores, los estudios visuales (o “*visual culture*”) se encuentran cercanos a la historia del arte, particularmente en sus versiones más sociológicas y politizadas (Svetlana Alpers, T. J. Clark, Norman Bryson, Keith Moxey, John Bird, Nicholas Green, Frank Mort).<sup>12</sup> Este grupo de autores es probablemente más pequeño que el de aquellos que consideran que los estudios visuales se interesan por la totalidad de la “cultura visual”, incluyendo el arte contemporáneo, aun cuando suelen prestarle poca atención al arte de épocas pasadas (W. J. T. Mitchell, Michael Ann Holly, James Elkins, Chris Jenks, Martin Jay, Nicholas Mirzoeff, Lisa Cartwright, Marita Sturken, Marquard Smith, Barry Sandywell, José Luis Brea).<sup>13</sup> No faltan quienes han argumentado que los estudios visuales significan la “muerte” de la historia del arte e incluso, del arte mismo, pues su enfoque sobre “el campo expandido de la imagen” y su desdén por la dimensión estética de las imágenes en beneficio de su dimensión sociocultural estaría disolviendo la especificidad de esas disciplinas (Mieke Bal, Thomas Crow, Susan Buck-Morss, Paul Duro). Desde otra posición, independientemente de cómo se conciba la relación de los estudios visuales con la historia del arte, los primeros son vistos como una respuesta al auge de los nuevos medios de comunicación en el contexto de la globalización (Elkins, Mirzoeff, Norman Bryson, D. N. Rodowick, Cartwright, Sturken, Victor Burgin, Malcolm Barnard, Brea). Desde esta postura, los estudios visuales darían cuenta del papel cada vez más prominente que estarían teniendo las imágenes, particularmente aquellas de carácter “inmaterial”, en el mundo globalizado. Así concebidos, los estudios visuales se inscriben en el “giro cultural” de los años ochenta, estando así cercanos a los estudios

<sup>12</sup> Las listas de autores en este párrafo (entre paréntesis) no deben ser tomadas como una categorización a rajatabla de las posturas de cada uno de ellos, sino como una sugerencia del que, a nuestro modo de ver, constituye el polo dominante en su manera de comprender y relacionarse con el campo.

<sup>13</sup> Brea es un autor español, pero lo incluimos aquí porque sus posturas son cercanas a las de los autores anglosajones de los estudios visuales.



culturales; de hecho, no pocos han afirmado que los primeros son una subárea de los segundos (Hal Foster, Douglas Crimp, Stuart Hall, Jessica Evans, Stephen Melville, Elkins, Mirzoeff).<sup>14</sup>

La conclusión obvia que debemos derivar de esta síntesis de los distintos intentos de definir los estudios visuales sugiere que la definición de los objetos y los límites del campo ha sido más un punto de debate y disputa que de consenso. Sin embargo, podemos derivar una segunda conclusión. Nótese que hay varios autores que hemos ubicado en más de una de las posiciones que resumimos. Esto es posible porque estas posiciones no son excluyentes entre sí; incluso, en algunos casos, se refuerzan mutuamente, particularmente aquellas relativas al “campo expandido de la imagen”, la importancia de los medios masivos en el mundo globalizado y la cercanía con los estudios culturales. De la interrelación de estas posiciones surge, no una definición, pero sí una tendencia a ubicar los estudios visuales como una respuesta a la centralidad de la imagen y lo visual en el mundo contemporáneo.

Frente al ejercicio que nos proponemos, acotar el campo de los estudios visuales en la perspectiva latinoamericana, debemos tener en cuenta el lugar geopistémico desde el que pensamos y escribimos. Cuando se piensa y escribe desde la periferia, es iluso intentar establecer consensos, pues estos intentos suelen ser ignorados desde la academia metropolitana y, cuando no lo son, se les resta importancia. Al menos esto es lo que nos sugiere la trayectoria de los estudios culturales, en donde los esfuerzos por definirlos desde América Latina —incluso contando con algunos muy buenos, como los de Nelly Richard o Eduardo Restrepo—, han pasado prácticamente desapercibidos en el norte. No basta con simplemente elaborar las posiciones arriba sintetizadas e intentar extraer de ellas comunalidades, puntos de encuentro o ideas transversales. Más bien, la táctica adecuada es la toma de posiciones: concebir el campo como un terreno en disputa, acotar dentro de este la parcela que nos interesa y posicionarse dentro de esta. Esta es un área pendiente *en/desde* América Latina. Nos permitiremos intentar esta estrategia, reconociendo que la posición que pretendemos tendrá un carácter abierto y temporal, pues el objetivo es que sirva de base para futuras acciones de ocupación y expansión del campo de los estudios visuales.

Seleccionemos tres puntos generales a partir de los cuales podremos demarcar el terreno que defenderemos. Estos puntos no son novedosos; por el contrario, han

---

<sup>14</sup> Véase Dikovitskaya (2006).

sido recurrentes en la discusión sobre la especificidad de los estudios visuales; incluso, hay un relativo consenso sobre ellos. Primero, no pocos autores coinciden en que los estudios visuales estudian la “cultura visual”. El enfoque sobre la cultura visual suele ser visto como una respuesta a la centralidad de la imagen y lo visual en el mundo contemporáneo que señalamos arriba. También suele ser visto como una respuesta a la derogación de las fronteras entre “alta” y “baja” cultura adelantada por campos como los estudios culturales y del “campo expandido de la imagen” resultante. Se incluye en esta categoría a las imágenes y las prácticas visuales desarrolladas en campos como las artes plásticas contemporáneas, la arquitectura, el cine, la televisión, el vídeo, los medios de comunicación, la publicidad, la moda, el diseño, las imágenes científicas y la imagen digital, pero raras veces el arte clásico, el teatro, o la imagen literaria. Además, se le suele dar centralidad a la cultura “popular”, aunque generalmente aquella de carácter global, dejando por fuera las prácticas y los contextos “tradicionales” y “populares”. Como sugiere Elkins (2003), el recorte que hacen los estudios visuales en el campo de la cultura visual obedece tanto a decisiones críticas y razones epistemológicas como a razones de ubicación estratégica dentro del ámbito académico, particularmente frente a la disciplina de la historia del arte y en medio de la influencia de la ideología de la globalización. Como fuere, la centralidad de este concepto en el discurso de los estudios visuales esconde el hecho de que ha sido poco teorizado. La archicitada frase de Mitchell, “la cultura visual es la construcción visual de lo social, no solo la construcción social de la visión” (2003: 26; 2015: 9), suele ser asumida como una definición suficiente; sin embargo, la reiteración de esta y otras definiciones parecidas esconde el hecho que no es claro qué debemos interpretar por “cultura”, “visual” y “cultura visual”.

No obstante, la despolitización de los estudios visuales en el ámbito norteamericano, para muchos autores, los estudios visuales se diferenciarían de otros campos que también estudian la cultura visual, incluyendo la historia del arte, la sociología de la imagen, los estudios de cine y de televisión, la comunicación, la antropología visual y la *Bildwissenschaft*, por su énfasis sobre el poder.<sup>15</sup> Este es nuestro segundo punto de

<sup>15</sup> Aunque para autores como James Elkins la *Bildwissenschaft* es parte de la genealogía de los estudios visuales, debemos reconocer que cada uno tiene su propia genealogía. Las dos genealogías están marcadas por una diferencia importante, a saber, el enfoque de los primeros sobre la imagen y de los segundos sobre lo visual. Dicho esto, no se puede obviar que, para autores como Gottfried Boehm, Gernot Böhme, Horst Bredekamp o Hans Belting, el estudio de la imagen conlleva el estudio de la construcción social de su significado. La diferencia radica en el respectivo énfasis de cada discurso —la imagen en el caso de la

partida. El poder está implícito en la frase de Mitchell que citamos arriba, pues lo social está atravesado por el poder. Desde esta perspectiva, a los estudios visuales les interesa la mediación de relaciones y estructuras de poder. En perspectiva crítica, les atañe las maneras en que los objetos, prácticas y eventos visuales contribuyen a la reproducción de las relaciones y estructuras de poder. Desde una perspectiva propositiva, les interesa evidenciar, resaltar y contribuir al fortalecimiento de las resistencias, los antagonismos, los disensos, las oposiciones frente a las configuraciones hegemónicas del poder, pero también la potenciación de las propuestas de alternativas, posibilidades de cambio, otros modos de ser y coexistir.

Tercero, se suele señalar que los estudios visuales se caracterizan por la radical transdisciplinariedad de su discurso. En este sentido, los estudios visuales se encuentran cercanos a los estudios culturales pero alejados de las ciencias sociales y las disciplinas humanísticas tradicionales, particularmente en sus vertientes más disciplinares. Se entiende la transdisciplinariedad no solo como la apropiación y continua reelaboración de conceptos, teorías y métodos tomados de las ciencias sociales y las humanidades, e incluso de las ciencias cognitivas, la física y la biología, sino también, como la inserción de su discurso en disciplinas académicas como la historia del arte, los estudios de comunicación, los estudios de cine y los estudios de medios, a las cuales ponen en tensión e incluso modifican. Si bien en principio los estudios visuales no se limitan a la proximidad con ninguna de esas disciplinas y campos, en la práctica se mueven preferentemente en el espacio entre la historia del arte y los estudios culturales. Es evidente la incidencia de los estudios visuales sobre las disciplinas académicas, particularmente la historia del arte, en la que la emergencia de los estudios visuales provocó numerosos debates y defensas de fronteras epistémicas. A su vez, estos debates han contribuido a que los estudios visuales acoten su propio campo. En todo caso, la persistencia de la transdisciplinariedad dependerá en buena parte de la evaluación crítica y contextual de los procesos de inscripción institucional que se están desarrollando actualmente, los cuales, como ya había advertido Elkins (2003), podrían estar recalando en la conformación de un discurso canónico de los estudios visuales.

Al menos dos de los puntos de la especificidad de los estudios visuales sobre los que existe consenso, la cultura visual y la visualidad, carecen de conceptualización

---

Bildwissenschaft, lo visual en el de los estudios visuales—, así como en el lugar que se le otorga al estudio de la dimensión social.

adecuada. Conceptualizar no es simplemente definir; implica formular una definición general dentro de un discurso teórico que desarrolle el ámbito de su incidencia como concepto. Este punto es muy importante: mal se obraría si se utilizan las definiciones que propondremos de cultura visual y visualidad sin tener en cuenta el discurso teórico dentro del cual las elaboramos. En lo que sigue, abordaremos en detalle cada uno de estos términos. Sintetizaremos su trayectoria, para luego proponer una conceptualización que apunte la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales que nos interesa. Reiterando, nos decantamos por el encuadre de la cultura visual, no la visualidad, como el objeto de los estudios visuales. La razón es que la consideración juiciosa del concepto de cultura visual nos lleva a reconocer que el poder constituye una dimensión insoslayable de la cultura visual; en consecuencia, el uso que se le ha dado al término “visualidad” para referirse a la dimensión de poder de la cultura visual —y que, como vimos, ha sido recurrente en América Latina— es redundante. Por esto, reservamos el término “visualidad” para referirnos a un aspecto particular de la cultura visual, mas no al objeto de los estudios visuales.

## CULTURA VISUAL

Como ya señalamos, no hay claridad sobre cómo debemos entender cada uno de los términos en “cultura visual”. El concepto de cultura es complejo. Como bien saben los antropólogos y practicantes de los estudios culturales, no hay un consenso sobre este. Por el contrario, se encuentra en disputa: distintos sectores sociales buscan controlar qué se entiende por cultura y qué no. En consecuencia, lo que pasa por cultura en un lugar y momento determinado es el resultado de conflictos sociales de diversa índole. Por otra parte, como señala W. J. T. Mitchell, la delimitación de lo visual de la cultura visual es también complejo, pues el rango de lo visual —que abarca desde los objetos de nuestra cotidianidad hasta un paisaje o texto— es enorme. Lo visual no puede ser simplemente todo lo visible y todo acto de visión. En vista de esta falta de consensos, menos aún se podría suponer que existe un acuerdo sobre el concepto de cultura visual. A pesar de los importantes esfuerzos recientes por teorizar la cultura visual, a los estudios visuales aún les hace falta un concepto de cultura visual que le haga justicia a la centralidad que tiene este término dentro de su discurso. En lo que sigue, realizaremos una breve síntesis de la trayectoria del término “cultura visual” en los

estudios visuales. Acto seguido, discutiremos el concepto de cultura y examinaremos lo visual de la cultura visual. A partir de esto, propondremos un concepto de cultura visual. Finalizaremos revisando algunas de las definiciones de cultura visual a la luz de nuestro concepto.

### *Trayectorias*

Fue necesario esperar hasta 1998 para que un autor de los estudios visuales notara que el término cultural visual emergió en el ámbito de la comunicación antes que en la historia del arte. En ese año, Nicholas Mirzoeff señaló que el término aparece en *Understanding Media* (1964). También aparece en el libro *Towards a Visual Culture: Education Through Television* (1969) de Caleb Gattegno, lo cual no fue notado por Mirzoeff ni por ninguno de los otros “pater” de los estudios visuales. Ya hemos indicado que McLuhan no define el término en su libro, aunque sí hay una definición *de facto* en el uso que le da para distinguir la cultura escrita y aural de la temprana Modernidad de la cultura de los medios electrónicos audiovisuales. Algo parecido se puede decir del libro de Gattegno, en el que “cultura visual” es usado para referirse a los medios de comunicación que el autor considera visuales, especialmente la televisión. En ambos casos, el término sirve para diferenciar objetos y prácticas culturales de carácter principalmente visual de otros que no lo son, lo cual se parece bastante a algunos de sus usos más recurrentes en los estudios visuales.

Como ya señalamos, los autores que suelen ser referenciados como antecesores de su uso en los estudios visuales son los historiadores de arte Michael Baxandall y Svetlana Alpers. Como ya mencionamos, tanto Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1972) como Alpers (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, 1983) recurren a una noción de cultura visual (que Baxandall denomina *period eye*, “ojo epocal”) para referirse a los contextos socioculturales del tipo de arte que abordan en sus libros, respectivamente, la pintura del renacimiento italiano y la pintura de la época dorada holandesa. Aunque Baxandall no conceptualiza explícitamente qué entiende por “ojo epocal” y Alpers no conceptualiza su noción de cultura visual, ambos le apuntan al régimen discursivo —es decir, los significados, códigos, valores y prácticas— que rigió sobre la producción y recepción del arte en cuestión, algo así como lo que Berger llama modos de ver y lo que otros autores llaman

regímenes visuales, regímenes escópicos o visualidad.<sup>16</sup> Así, la noción de cultura visual remite en estos autores al régimen discursivo que regula la producción y recepción de imágenes en un contexto geohistórico dado.<sup>17</sup>

El término tiene una presencia recurrente en el *Visual Culture Questionnaire* (Foster y Krauss, 1996). Sin embargo, ninguno de los autores de este dossier propone una definición, menos una conceptualización; de hecho, varios de los autores señalan estas carencias. Esto probablemente se debe a que el propósito del *Questionnaire* no fue cuestionar el concepto, sino el campo de la cultura visual. Quizás se deba también a que varios de los autores del dossier asumen que la definición de Mitchell es suficiente. Como fuere, varios textos señalan o sugieren que el campo de la “visual culture” se define por su objeto, la cultura visual. En general, estos autores usan el término como equivalente de lo que a veces se llama “el campo expandido de la imagen”. Se parte de una noción horizontal o “democrática” en la que todas las formas de imágenes tendrían en principio el mismo valor cultural; así, se concibe que las imágenes de los medios masivos o de la cultura popular son tan importantes, con frecuencia más importantes, que las del arte “con a mayúscula”. En esta perspectiva, las imágenes serían lo visual, en tanto que lo cultural sería su significado colectivo.<sup>18</sup> La cultura visual sería algo así como una historia de las imágenes (Bryson, Holly y Moxey) o una sociología de las imágenes (Chris Jenks).

En 2002, Mitchell publica su ya clásico *Showing Seeing*, ensayo en que aparece la conocida formulación del objeto de los estudios visuales (o la cultura visual) que citamos aquí por tercera vez: la producción social de lo visual y la producción visual de lo social (en *Image Science*, libro publicado en 2015, Mitchell sigue usando esta formulación para definir los estudios visuales). No obstante, su ensayo nos ofrece

<sup>16</sup> Alpers escribe en el Visual Culture Questionnaire, “When, some years back, I put it that I was not studying the history of Dutch painting, but painting as part of Dutch visual culture, I intended something specific. It was to focus on notions about vision (the mechanism of the eye), on image-making devices (the microscope, the camera obscura), and on visual skills (map-making, but also experimenting) as cultural resources related to the practice of painting (Foster y Krauss, 1996:26).

<sup>17</sup> Otros libros en donde el término (no el concepto) aparece de manera temprana son *Comics and Visual Culture: Research Results from Ten Countries*, editado por Alphons Silbermann (1986), y *Gah-Baeh-Jhagwah-Buk. The Way It Happened. A Visual Culture History of the Little Traverse Bay Bands of Ottawa*, de James McClurken (1991).

<sup>18</sup> Una notable excepción a esta perspectiva es la de Jonathan Crary, quien escribió en su influyente libro *Las técnicas del observador* que la cultura visual no estudia “artefactos de representación visual” sino “problemas históricos concernientes a la visión” (2008: 33), un proyecto fundamentalmente diferente.

más que esta consabida fórmula. Para empezar, Mitchell aclara que los estudios visuales no se enfocan solo sobre las imágenes o los medios visuales, también incluyen “las prácticas cotidianas del ver y el mostrar, especialmente aquellas que asumimos son inmediatas o no mediadas” (2003: 9). Además, los estudios visuales “deben ser generalizados como el estudio de todas las prácticas sociales de la visualidad humana” (p.32). En un tono más intrigante, Mitchell añade que la cultura visual “tiene menos que ver con el significado de las imágenes que con sus vidas y amores” (p.26), una frase que evoca la expresión “la vida social de las cosas” que da título al conocido libro de Arjun Appadurai (1986). Según la perspectiva de Mitchell, resulta más importante lo que las imágenes hacen, sus efectos, que la investigación de lo que estas son o el análisis de sus significados. En definitiva, para este autor, la “cultura visual” estudiaría tres cuestiones: las imágenes, la vida social de estas, incluyendo su recepción, y la mediación cultural de la visión. La cultura visual habría que ubicarla en la relación mutuamente constitutiva entre estas tres cuestiones. Notemos que esta es la comprensión del objeto de los estudios visuales que, explícita o implícitamente, parecen tener la mayoría de los autores latinoamericanos, aunque, en la mayoría de los casos, el término usado para este objeto no es “cultura visual” sino “visualidad”.

Nicholas Mirzoeff también ha realizado aportes a la definición de la cultura visual. Para este autor, el campo de la “cultura visual” —cuyo nombre remite a su objeto— estudiaría “aquellos acontecimientos visuales en los que el observador busca información, significados o placer, en interfaz con la tecnología visual” (1999:19). La cultura visual no estaría “definida por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que observa” (p. 34). Según Mirzoeff, el tipo de información o significados que se pueden encontrar en los acontecimientos visuales no tiene que ser de naturaleza visual; de hecho, la contemporaneidad se caracterizaría por la visualización de lo invisible, entendido como aquello que no se puede representar adecuadamente. De allí que la visualización sea para este autor un aspecto crucial de la cultura visual. Además, la visualización permitiría una experiencia placentera de aquello que, experimentado directamente, sería doloroso. Así, la cultura visual tendría una dimensión de la que lo textual adolece: la capacidad de impactar la sensibilidad del observador, es decir, una capacidad afectiva. Mirzoeff retoma el concepto de lo sublime de Jean-François Lyotard para referirse a esta doble característica de la visualización de lo invisible y la capacidad afectiva de la cultura visual.

Malcolm Barnard es un autor que ha sido poco citado por los autores que han intentado acotar el campo de los estudios visuales. En el capítulo inicial de su libro *Art, Design and Visual Culture* (1998) se pregunta por el concepto de cultura visual. Barnard desglosa el término cultura visual: primero aborda lo visual (en relación con lo cultural), luego lo cultural (en relación a lo visual), para luego proponer su propia definición de cultura visual. Para cada término, Barnard aborda tres de las definiciones que, según él, son usuales, tanto en el sentido común como en los estudios visuales. Sobre la visión, las definiciones son “todo lo visual” (p.11), “todo lo producido por el ser humano que puede ser visto” (p.12), “el diseño en cuanto intención funcional o comunicativa” y “lo visual con intención estética” (p.16), es decir, el arte. Sobre la cultura, “cultura de élite unilineal” (p.19), “cultura masiva masculina dominante” (p.23) y “(sub)culturas visuales multilineales” (p.26).<sup>19</sup> La conclusión es obvia: ninguna de estas definiciones es satisfactoria.<sup>20</sup> Pero lo realmente insatisfactorio es que Barnard concluye el capítulo admitiendo que no le fue posible llegar a una definición adecuada de la cultura visual. No obstante, hay, al inicio de su consideración de la cultura, una definición. Retomando a Raymond Williams, Barnard propone que la cultura visual se puede definir como “el sistema significativo visual, compuesto por instituciones, objetos, prácticas, valores y creencias, a través del cual una estructura social es visualmente producida, reproducida o contestada” (p.18). A pesar de las imprecisiones —¿qué quiere decir que un sistema significativo esté compuesto por cosas tan diversas y de escalas tan distintas como instituciones, objetos, prácticas, valores y creencias?—, esta definición es interesante por dos razones: primero, porque ubica la cultura en el discurso de disciplinas que tradicionalmente han abordado lo cultural como la antropología o los estudios culturales, y segundo, porque ubica el poder como un aspecto central de la cultura visual.

Sin lugar a dudas, el mayor aporte a la definición de la cultura visual que se ha realizado hasta el momento es el de Whitney Davis. En su monumental *A General*

<sup>19</sup> En orden: *Everything that can be seen, Everything produced or created by humans that can be seen, Functional or communicative intent: design, Aesthetic intent: Art, Unilinear elite culture, Dominant masculine mass culture, multilinear popular (sub)culture*. Traducción propia.

<sup>20</sup> Barnard también concluye que no existe una cultura visual, tan solo hay “culturas visuales” —lo cual, como advierte Mitchell, es una posición algo facilista que reduce el problema de la complejidad de la cultura visual a una cuestión lexical—: “This is like insisting that there is no such thing as language, only languages” (Mitchell, 1995b: 543).



*Theory of Visual Culture* (2011) Davis aborda, en perspectiva wittgensteiniana, dos preguntas interrelacionadas: ¿qué es lo cultural de la visión? y ¿qué es lo visual de la cultura? La respuesta a la primera pregunta constituye el grueso de su argumentación. Son notables el alcance, rigor y profundidad de este libro; no obstante, apenas ha sido referenciado en los estudios visuales. Como señala James Elkins (2012) esto se puede deber, primero, a que el libro no se inserta en los discursos de los estudios visuales, la historia del arte o los estudios culturales, sino en la filosofía analítica. Se puede deber también a la dificultad de su lenguaje teórico. Y tercero, a que tiene poco qué decir, al menos de manera explícita, sobre el lugar del poder en la cultura visual. Sin embargo, se trata de un libro del que tanto los estudios visuales como la historia del arte tienen bastante que aprender. No podemos detallar aquí la intrincada argumentación teórica de Davis, pero sí podemos sintetizar algunas de sus proposiciones.

Davis parte de una distinción entre visión y visualidad similar a la de Hal Foster: la visión es “biológica” en tanto que solo la dimensión cultural de lo visual constituye visualidad. Además, estas son mutuamente constitutivas. La respuesta a las dos preguntas citadas arriba depende de esta constitución mutua. En su esfuerzo por entender esta relación y responder a sus preguntas iniciales, Davis retoma el concepto de *aspectos* de Ludwig Wittgenstein. Para este filósofo, todo objeto de la percepción contiene una infinidad de aspectos, es decir, de modos en que puede ser visto o interpretado perceptualmente. El ejemplo que Wittgenstein da en *Investigaciones filosóficas* (2017) es la conocida imagen del patoconejo, que puede ser vista como un pato o un conejo, dependiendo del aspecto que tome prevalencia en nuestra percepción. Este ejemplo es ilustrativo, aunque en realidad los aspectos potenciales de una imagen u objeto visual no son dos sino infinitos. Esto no significa que las distintas maneras en que un objeto puede ser percibido (visto) son inagotables, sino que son incontables. Es decir, no podemos elaborar a priori una lista de todos los aspectos de un objeto. Cuáles aspectos son efectivamente percibidos y cuáles tienen poca o nula relevancia es una cuestión que depende de la “forma de vida” (otro concepto wittgensteniano) del observador, que podemos interpretar como la serie de prácticas y hábitos visuales que median la percepción del objeto.

Davis argumenta que algunos de los aspectos de un artefacto visual están organizados en dominios generales interrelacionados, siendo los más relevantes para la historia del arte y la cultura visual la forma, el estilo, la iconografía, la iconología y la representación (*depiction*). Estos son transmitidos a través de varios procesos:

sucesiones, relevos, recurrencias y disyuntivas, entre otros. A esto, Davis añade que no todos los aspectos de los artefactos visuales son hechos para ser visibles o se centran en lo visual: algunos son auditivos, otros deben ser “leídos”, etc. En consecuencia, existen “analogías” entre dominios visuales y no visuales, es decir, correlaciones entre los aspectos correspondientes a los distintos dominios que contribuyen al sentido del artefacto visual. Tanto los aspectos correspondientes a los dominios mencionados como las analogías entre dominios visuales y no visuales informan las prácticas y hábitos del observador, aunque en sí mismos no bastan para explicar el fenómeno de la observación. No explican por qué ciertos aspectos son efectivamente percibidos en tanto que otros no, ni por qué ciertos aspectos pueden en un momento dado emerger (*dawn*) para el espectador en tanto que otros preceden o devienen tácitos. En estas observaciones se basa la crítica de Davis al “alto contextualismo” de los estudios visuales (en una de las pocas ocasiones que se refiere a este campo): estos se equivocarían al pensar que, comprendiendo la cultura visual o la visualidad de una época, comprendieron todo lo relevante de la experiencia visual de quienes viven o vivieron en ella.

Aunque podríamos examinar otros autores, las posiciones descritas hasta aquí engloban el grueso de los usos del término cultura visual.<sup>21</sup> Sintetizando, ha sido utilizado para distinguir el carácter “visual” (o “audiovisual”) de la época contemporánea del carácter “textual” de épocas anteriores. También se ha usado para referirse a los modos hegemónicos de recepción del arte y de ciertos tipos de imágenes. En no pocos casos, se ha usado para referirse a algo así como “el campo expandido de las imágenes”. Mitchell aclara bastante al señalar que la cultura visual no solo se refiere a las imágenes, sino también a su “vida social” y a la mediación cultural de la visión. Mirzoeff añade que la cultura visual se refiere al “acontecimiento” de la visión y no solo es una cuestión de significados, sino también de afectos. Con su enfoque sobre el significado y el poder, Barnard ubica la cultura visual en el discurso sobre la cultura de campos como la antropología y, sobre todo, los estudios culturales. Por último, Davis ofrece una elaborada teoría que entiende la cultura visual como una serie de dominios generales de aspectos visuales que, sin embargo, no subsumen toda la producción de significado visual y la experiencia de la visión. En todas estas definiciones y propuestas

<sup>21</sup> Otros autores de interés con relación a los usos del término cultura visual son Chris Jenks, Ian Heywood, Barry Sandywell, Michael Ann Holly, Stephen Melville, Janet Wolff, James D. Hubert y Margaret Dikovistkaya. Véase Dikovistkaya (2006).

hay contribuciones importantes; no obstante, a los estudios visuales les sigue faltando una conceptualización de la cultura visual que le haga justicia a su ubicación entre la historia del arte y los estudios culturales y a su enfoque sobre el poder, siendo esto último de especial importancia para la perspectiva latinoamericana que nos interesa.

De este breve recorrido derivamos tres condiciones del concepto que buscamos. Primero, el concepto de cultura visual no solo se debe referir a las imágenes y los artefactos visuales, también debe referirse a las prácticas visuales, incluyendo las prácticas de recepción visual. Segundo, la cultura visual no debe ser reducida a la transmisión o mediación de significados, también debe incluir la mediación de afectos. Tercero, la cultura visual no debe comprenderse independientemente del poder, sino en su imbricación con este. A estas condiciones añadiremos una cuarta: la conceptualización de la cultura visual debe poder inscribirse en el discurso de los campos discursivos que más han avanzado en la definición de la cultura, la antropología y los estudios culturales. Esta condición determinará nuestro punto de partida. Primero abordaremos la definición de cultura, luego lo visual de la cultura visual, en aras de proponer un concepto de cultura visual.

### *Cultura*

El concepto de cultura es muy complejo y no es este el lugar para trazar su genealogía.<sup>22</sup> Partiremos de las dos principales definiciones generales de cultura que se han propuesto en la antropología y los estudios culturales. Aunque estas definiciones a veces operan de manera interrelacionada, las trataremos aquí por separado. Por una parte, la cultura es definida como una totalidad de significados y su correspondiente modo de vida, definición que Lawrence Grossberg (2010) llama “antropológica”. En esta definición se incluyen todas las ideas, modalidades de relación, prácticas, rituales e instituciones de un grupo social determinado, en un amplio espectro que va desde las prácticas de subsistencia hasta los sistemas de creencias y los objetos simbólicos. Las esferas

---

<sup>22</sup> Los autores claves son conocidos: Edward Tylor, Franz Boas, Margaret Mead, Ruth Benedict, Claude Lévi-Strauss, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, Talcott Parsons, Norbert Elias, Raymond Williams y Clifford Geertz, por citar algunos de los clásicos, aunque, como señala Eduardo Restrepo, se cuenta también con aportes más recientes como los de Adam Kuper, Geerte Hofstede y Eduardo Nivón. Véase Kuper (2001), Nivón (2015) y Restrepo (2019).

o dominios sociales y epistémicos que hoy llamamos economía, socialidad, política, arte, ciencia, ideología, etc., harían parte de la cultura. Este conjunto de esferas o dominios articularía unos modos de vida, es decir, unas maneras de ver y concebir el mundo, de relacionarse consigo mismo y con los demás y de darle sentido a la vida. Esta definición contrasta la cultura con la naturaleza: cultura sería todo aquello que no es naturaleza, aquello que no es biológico o instintivo sino creado, aprendido y transmitido al interior del grupo social.

Por otra parte, tanto en la antropología como los estudios culturales, se ha definido la cultura como la dimensión de significado de las cosas. En esta perspectiva, los objetos, las prácticas y los eventos humanos son multidimensionales: tienen una dimensión económica, otra tecnológica, otra sociopolítica y otra constituida por su significado. Las esferas de la economía, la socialidad, la política, etc., tienen, entre otras dimensiones, una dimensión cultural. De hecho, esta dimensión es indispensable para las otras: sin significados no habría relaciones de parentesco, sistemas políticos, mercados, máquinas o vacunas. Diremos entonces que la dimensión de la cultura es transversal a las otras dimensiones. Esto no quiere decir que todo es cultura, sino que todo está atravesado por la cultura, que lo humano siempre tiene una dimensión de significado.<sup>23</sup> Aunque en la práctica todas las dimensiones están imbricadas, son separables en el análisis, a condición de que no se pierda de vista su interrelacionalidad. Además, en esta perspectiva, la naturaleza misma tendría una dimensión significativa, pues, aunque no es una creación humana, accede al mundo de lo humano en cuanto discurso o significado. De hecho, en esta perspectiva, el significado es la condición *sine qua non* para acceder al mundo de lo humano, lo que equivale a decir que todo lo que es parte del mundo humano, incluida la naturaleza, tiene una dimensión cultural. Así, el término cultura se referiría tanto a la dimensión de significado de los objetos, prácticas y eventos como al conjunto o la red compuesta por la totalidad de estos significados, sin importar si estos se refieren a objetos naturales o creados por el ser humano.

Esta última definición está anclada en la semiótica, la cual ha sido el eje del “giro lingüístico” de las ciencias sociales y las humanidades. No obstante, el reciente

---

<sup>23</sup> La transversalidad de la cultura implica que esta cumple una función estructural en relación con las otras dimensiones y, ciertamente, para el mundo humano mismo. Las implicaciones de esta función estructural en relación con las otras dimensiones constituyen un problema formidable que se encuentra más allá del alcance de este texto.

“giro afectivo” —el reconocimiento de la importancia de la dimensión afectiva de los objetos, prácticas y eventos sociales— acaecido en estos campos nos compele a incorporar lo afectivo en el concepto de cultura, a reconocer que esta no es solo una cuestión de significados, sino también de afectos. El concepto de afecto es complejo y no es este el lugar para discutirlo.<sup>24</sup> Basta con anotar un aspecto del afecto que se deriva de los dos paradigmas dominantes en la teorización contemporánea del afecto, la ontología del afecto de Gilles Deleuze y el modelo cognitivista de Silvan Tomkins: los afectos son y expresan relaciones. Ser afectado por algo o alguien es entrar en una relación con dicho objeto, práctica, evento o persona; el afecto es el registro sensible de esta relación. Añadamos una sugerencia de Charles Sanders Peirce: el *interpretante* de un signo no tiene que ser lingüístico; también puede ser afectivo.<sup>25</sup> Un signo puede suscitar un afecto, es decir, mediar una relación sensible con aquello a lo que remite. Además, podemos tener una relación sensible con el signo mismo. Atendiendo al giro afectivo y acogiendo las sugerencias de Peirce, proponemos usar la palabra *sentido* para referirnos tanto a los significados como los efectos afectivos de un objeto, práctica o evento. Esta palabra tiene varios usos, de los cuales nos interesan particularmente dos: su uso para designar el significado de algo y para referirse a la sensación —en el doble sentido de lo percibido y lo sentido de lo percibido—, es decir, el afecto.<sup>26</sup> En términos generales, el sentido es aquello que un objeto, práctica o evento media, comunica, expresa o suscita, ya sean significados, afectos o agenciamientos —usualmente, no se trata de lo uno o lo otro sino de un compuesto o ensamblaje de ambos elementos—. Podemos decir entonces que *cultura* se refiere a la *dimensión de sentido* de lo humano.

---

<sup>24</sup> En Yepes (2018), discuto la perspectiva teórica del afecto que adopto aquí. En el último capítulo de este libro, elaboramos algunos aspectos de esta discusión.

<sup>25</sup> Véase *Ideas, Stray or Stolen. About Scientific Writing y The Categories Defended*, particularmente el ensayo “¿Qué es un signo?”, en Peirce (2012).

<sup>26</sup> *Sentido* del latín *sentire*. Este y los vocablos asociados *sensus*, *assentire*, *consentire*, *dissentire*, *sententia*, se refieren tanto al acto de percibir por los sentidos como al sentimiento, la reflexión, la decisión o el acto que esta percepción provoca. Usamos la palabra *sentido* para designar nuestras facultades de percepción, como en “el sentido del olfato”; para referirnos al estado de nuestro propio cuerpo, como en “sentido del equilibrio”; para referirnos a sentimientos o emociones: “el sentido del humor”; como verbo o adjetivo, para describir sentimiento o emoción: “una despedida muy sentida”, “sentí mucha felicidad”. Asimismo, la usamos para referirnos a la intuición, como en “mi sexto sentido” o la intuición práctica, “el sentido común”; para designar un significado, razón, argumento o interpretación, como en “entiendo el sentido de lo que dices”, “eso no tiene mucho sentido”; por último, para especificar una dirección o acción: “en sentido norte-sur” o “en el sentido del reloj”.

Dos anotaciones. Primero, el sentido no es intrínseco a los objetos, prácticas o eventos culturales; es relacional. No es una cualidad o característica inmanente a las cosas, sino un producto de nuestra relación con ellas. Aquí también podemos recurrir a Peirce (1991), quien nos señala que un signo no es una díada sino una tríada, no es simplemente un sistema significante-significado sino significante-significado-interpretante. Obviando las particularidades técnicas de este último término en Peirce, lo que nos interesa resaltar es que el receptor completa el signo al actualizar uno o varios de sus sentidos potenciales. El sentido emerge del encuentro entre el receptor y el signo, surge de la relación dialéctica entre los dos. Por esta razón, no está fijado en los objetos y las prácticas, sino que es móvil y contingente. Ciertamente, hay objetos, prácticas y eventos cuyo sentido colectivo tiene una estabilidad tal que podemos asumirlo en el análisis, sin ir más allá del acto de nuestra propia experiencia receptiva. Pero, estrictamente hablando, cualquier análisis que aborde el sentido colectivo de los objetos, prácticas y eventos sin considerar su relacionalidad, reifica el sentido, peca de subjetivismo, o ambas cosas. Así, cuando nos referimos a la cultura como una dimensión de los objetos, prácticas y eventos, nos referimos a que estos median significados y afectos para unos receptores y en unos contextos específicos.

El sentido de los objetos, prácticas y eventos es relacional en un segundo sentido: depende de sus relaciones con otros objetos, prácticas y eventos, los cuales pueden ser o no ser visuales, culturales, e incluso, propios de ámbitos como lo social, lo económico o lo político. En otras palabras, el sentido es *contextual*. Retomamos este principio de los estudios culturales, en donde es crucial. Tendremos la oportunidad de elaborar el concepto de contexto más adelante.<sup>27</sup> Por ahora, señalemos que el contexto no debe ser visto como una ubicación o recorte espacio-temporal, el telón de fondo o el escenario de las prácticas culturales; más bien, se trata de “complicado y contradictorio conjunto de relaciones, unidades diferenciadas, multiplicidades organizadas” (Grossberg, 2015: 220) en el que todo objeto, práctica o evento cultural se encuentra inscrito. Para comprender cabalmente el sentido de un objeto, práctica o evento, es necesario recorrer las líneas de sus relaciones contextuales. Por medio de estos recorridos, podemos articular la relevancia de los objetos, prácticas y eventos allende del ámbito de la cultura, en ámbitos como lo social, lo político o lo económico. Nótese que la relacionalidad y la contextualidad del sentido de los artefactos culturales

---

<sup>27</sup> En el capítulo “Otros conceptos”.

están inextricablemente imbricadas: la red de relaciones en las que estos artefactos se encuentran inscritos solo se manifiesta a través de nuestra relación con ellos en cuanto receptores. Por esta razón, la consideración de la relacionalidad del sentido de los objetos, prácticas y eventos culturales conlleva la consideración de su contextualidad. Quien considera lo primero, pero obvia lo segundo también corre el riesgo de pecar de subjetivismo y reificar el sentido.

Nos ubicaremos en la definición general de cultura que ha tenido mayor tracción en los estudios culturales, aquella que remite a la dimensión de significado de los objetos, prácticas y eventos, añadiendo el enfoque sobre lo afectivo que permite la noción de sentido. Llamaremos *cultura* a la red de sentidos que constituyen la particular forma de concebir y comprender el mundo de un grupo de personas determinado (esta definición conserva algo de la definición de cultura como “modo de vida”). Nos interesa también distinguir entre este conjunto de sentidos y la dimensión de sentido de cada cosa particular. Así, llamaremos *dimensión cultural* a la dimensión de sentido de los objetos, prácticas y eventos humanos. No hace falta especificar aquí qué entendemos por objeto, pero sí lo que entendemos por prácticas y eventos. Usamos el primero de estos términos para referirnos a cualquier actividad humana, ya sea individual o colectiva, que presenta algún nivel de estructuración y reiterabilidad. Nótese que, bajo esta definición, algunas experiencias visuales constituyen prácticas, en tanto que otras no lo son. Que no todo acto de visión es una práctica visual es un punto importante dentro de nuestro argumento, como veremos más adelante. Usamos el segundo término, evento, para referirnos a cualquier actividad colectiva organizada que instaura un espacio-tiempo propio, un acontecimiento que suspende el espacio-tiempo habitual, una emergencia, una ruptura en el tejido de lo cotidiano, un espacio-tiempo lleno que no requiere de sentidos externos justamente porque instaura su propio sentido. El evento ensambla una variedad de elementos heterogéneos: discursos, significados, prácticas, objetos, cuerpos, sensaciones y afectos, es un ensamblaje espacio-temporal pletórico de sentido.

Hay otra distinción que debemos hacer. Aunque todo objeto, práctica o evento humano tiene una dimensión de sentido, no todo encuentra su principal sentido de existencia, dentro del ámbito de lo humano, en la producción, reproducción o contestación de sentido. Una obra de arte o un ritual religioso tienen por principal sentido la producción de sentido, sin que por esto dejen de tener una dimensión económica, tecnológica, social o política. Asimismo, hay objetos, prácticas y eventos

cuyo principal sentido de existencia es económico, tecnológico, social o político, sin que por esto dejen de tener una dimensión de sentido. Por ejemplo, un poste eléctrico o las gavetas de una cocina tienen un sentido, pero no diríamos que su principal razón de ser es la producción (reproducción, contestación, transformación) de sentido. Proponemos usar el adjetivo *cultural* (y correspondientemente, el adjetivo sustantivado *lo cultural*) para distinguir los objetos, prácticas y eventos cuyo principal sentido de existencia es la producción de sentido.<sup>28</sup> Esto implica que la cultura tiene una *finalidad*, lo cual no debemos comprender como que la cultura debe ser explícitamente producida en función del sentido, sino que su principal función social, como quiera que sea racionalizada por quienes la producen y se relacionan con ella, puede ser encuadrada como producción de sentido.

Tenemos entonces tres categorías interrelacionadas: la cultura, la dimensión cultural y lo cultural. La categoría de dimensión cultural incluye lo cultural. La categoría de cultura incluye tanto la dimensión cultural como lo cultural. Solo algunos objetos, prácticas y eventos son culturales. Hay muchas cosas que tienen una dimensión cultural y por ende hacen parte de la cultura, pero no son culturales. Es crucial tener en cuenta que estas son categorías analíticas, no descripciones de cosas que existen “allá afuera en el mundo”. No debemos reificar la cultura, la dimensión cultural y lo cultural como entes empíricos. En sentido estricto, no observamos la cultura, la dimensión cultural y lo cultural; lo que observamos son objetos, prácticas y eventos. La categoría de cultura y las categorías relacionadas a ella son, como señala Restrepo (2019), instrumentos analíticos, no entes “allá afuera en el mundo”. La cultura, la dimensión cultural y lo cultural solo pueden ser evidenciados en el análisis. Lo cultural y la dimensión cultural son aspectos analíticos de las cosas, en tanto que la cultura es el objeto analítico que se obtiene de la sumatoria de las dimensiones culturales de las cosas.

Tres anotaciones. Primero, cuándo debe el analista cultural enfocarse sobre la cultura y cuándo sobre la dimensión cultural o lo cultural es una cuestión de escala analítica: en determinados momentos, para ciertos objetivos y desde determinados enfoques, es pertinente referirse al sentido de uno o varios objetos, prácticas y eventos discretos; en otros momentos, es pertinente referirse a conjuntos amplios o redes de

<sup>28</sup> Retomamos el término *cultural*, más no el concepto, de Arjun Appadurai (2001). Este autor propone dejar de usar el término *cultura* con el fin de resaltar que esta no es una esfera autónoma sino una dimensión o aspecto constitutivo de la vida social.



sentidos. La interrelacionalidad de las tres categorías implica que el análisis puede, incluso debe, alternarse entre distintas escalas. De hecho, esta alternancia facilita el abordaje relacional y contextual del sentido de los objetos, prácticas y eventos. Segundo, nótese que, en esta perspectiva, no hay una relación de exclusión entre naturaleza y cultura. Los objetos naturales acceden al mundo de lo humano a través del sentido, tienen una dimensión cultural; por ende, la naturaleza está incluida en la cultura. Conversamente, todo lo humano tiene una dimensión natural; en este sentido, la cultura está incluida en la naturaleza. Por último, notemos que, puesto que el sentido de todo objeto, práctica o evento es relacional y contextual, su pertenencia a alguna de las tres categorías que hemos propuesto es contingente. Lo que no es cultural en un contexto dado puede serlo en otro y viceversa.<sup>29</sup>

Nuestra última consideración sobre la cultura es de gran importancia. En la perspectiva latinoamericana que pretendemos aquí, nos interesa un aspecto del abordaje de la cultura sobre el que los estudios culturales hacen hincapié, mucho más que la antropología: su relación con el poder. La cultura (incluyendo la dimensión cultural y lo cultural) no es un simple reflejo del poder; al contrario, participa activamente en la producción y reproducción de las relaciones de poder, de sus estructuras, mecanismos y dinámicas. Asimismo, puede participar en la resistencia a las configuraciones hegemónicas del poder y en las posibilidades de transformarlas. El sentido está siempre atravesado por el poder porque articula nuestras concepciones de mundo y formas de organización colectiva, nuestros modos de relacionarnos los unos con los otros, con nosotros mismos y con los otros seres que habitan el mundo con nosotros, modos que inevitablemente favorecen a unos seres (humanos o no) y desfavorecen a otros. Así, en nuestro concepto de cultura, es crucial el rol que este cumple en la producción, mediación, reproducción, contestación y transformación de las estructuras y relaciones de poder; no se entiende cabalmente la cultura sin comprender su imbricación con el poder.

Nuestras categorías de cultura, dimensión cultural y lo cultural resultan aquí relevantes. En la medida en que lo cultural tiene por principal sentido de existencia la

---

<sup>29</sup> Un buen ejemplo es la famosa obra *Fuente* de Marcel Duchamp, que objetualmente es un orinal. Este objeto se convierte en obra de arte, es decir, en un tipo de objeto cuyo principal sentido es la producción de sentido, al ser contextualizado como tal por el artista. Pero si lo retornáramos al contexto de un baño público, sería parte de la cultura, tendría una dimensión cultural, pero no sería un objeto cultural. Más adelante haremos algunas precisiones sobre este ejemplo.

producción (reproducción, mediación, contestación) de sentido, la relación cultura-poder se juega principalmente en este ámbito. Los objetos, prácticas y eventos que no pertenecen a lo cultural están atravesados por el poder, pero tienen una incidencia menor en su producción. La cultura, como red de sentidos, incluye tanto a los objetos, prácticas y eventos en los que la relación cultura-poder está en juego como aquellos que simplemente están atravesados por el poder. Además, en algunos casos, las disputas de poder se juegan en términos de la potenciación u obstaculización de la participación de los objetos, prácticas y eventos en la producción de sentido, es decir, extrayéndolos o incluyéndolos en el ámbito de lo cultural. Por último, notemos que, aunque la cultura siempre está atravesada por el poder, en la práctica no todo análisis de la cultura se centra sobre su relación con el poder. Existen muchos estudios sobre la cultura, realizados desde distintas disciplinas y campos, en los que la relación cultural-poder no es particularmente importante. Aunque en algunos aspectos pueden resultar esclarecedores, en nuestra perspectiva este tipo de análisis adolece de ceguera teórica.

### *Lo visual de la cultura visual*

No nos interesa simplemente la cultura, sino la cultura *visual*. ¿Qué es lo visual de la cultura visual? Partamos de uno de los principios básicos de la semiótica: el sentido puede tener cualquier tipo de soporte.<sup>30</sup> Un objeto, una palabra, una imagen, una práctica, un evento, un ser natural, un cataclismo cósmico; cualquier cosa, a cualquier escala, puede mediar, comunicar, expresar o suscitar significados o afectos. Muchos de los soportes del sentido son visibles, los abordamos a través de la vista. Pero no por esto debemos incluir todos los objetos, prácticas y eventos visibles en el ámbito de la cultura visual. Puesto que “cultura” se refiere al universo de lo humano, la primera distinción que debemos realizar es entre aquellos objetos, prácticas o eventos cuya cualidad de ser un soporte visible de sentido es producto de un proceso humano y aquellas en las que no lo es. Una flor silvestre en el bosque es, o puede ser, un soporte visible de sentido. Su materialidad y su forma *soportan* información (la materia siempre contiene información, algunos físicos dirían que *es* información), la cual puede ser interpretada por, digamos, un científico, un poeta o un filósofo.

<sup>30</sup> Eliseo Verón nos da una definición de discurso que es tan pertinente como elegante: “toda manifestación espacio-temporal del sentido, cualquiera sea el soporte significante” (1980: 85).

Pero esta cualidad de soportar información no es producto de un proceso humano sino natural. Notemos que el soporte de sentido puede ser producto de un proceso humano, sin que esto implique que lo sea en su materialidad. En estos casos, el sentido generalmente depende de la recontextualización del objeto. Una flor cultivada y organizada en un jardín es, al menos en su materialidad orgánica básica, un objeto natural, pero, como soporte de sentido, es producto de la actividad del jardinero o diseñador de jardines (que, ciertamente, puede incluir la modificación de la materia orgánica de la flor, aunque no diríamos que la flor deja por esto de ser un objeto natural). La flor silvestre es visible más no visual; la flor del jardín es ambas cosas. Por último, notemos que la cualidad de ser soporte de sentido no siempre es consecuencia de procesos humanos intencionales: la ideología, por ejemplo, suele actuar de manera inconsciente, filtrándose en la imagen e informando su organización formal sin que sus creadores se percaten.

Hay una segunda distinción que debemos hacer, relacionada con la anterior, entre *soportar* y *conformar* sentido. La forma no es sencillamente la materialidad de un objeto, práctica o evento; es lo compuesto, la particular organización de sus elementos materiales en función de alguna finalidad.<sup>31</sup> Similar a la finalidad de la cultura, la finalidad de la forma no debe ser entendida como un objetivo o propósito intencional (aunque puede serlo), sino como el encuadre que podemos hacer de ella en cuanto producción de sentido. Esta finalidad es el sentido de la forma. Todo objeto, práctica o evento visible tiene una forma; en este sentido, todo *soporta* un sentido. Pero solo algunas cosas *conforman* el sentido, es decir, solo algunas cosas presentan una organización de sus elementos materiales que tiene por principal finalidad mediar, comunicar, expresar o suscitar sentido. En estos casos, el sentido de la forma es producir sentido. Ahora, no debemos comprender por esto que el sentido es una cualidad intrínseca del objeto, práctica o evento. Por el contrario, a través de la organización material del objeto, práctica o evento, se median, sugieren o señalan relaciones contextuales con otros objetos, prácticas y eventos, visuales o no, culturales o no, por medio de las cuales el sentido del objeto adquiere plena forma y presencia.

---

<sup>31</sup> Podríamos hablar de sentido *compuesto* o *constituido* en vez de conformado. Sin embargo, preferimos el término conformar, pues algunas de las acepciones de las otras palabras podrían crear confusiones. Además, en “conformar” resuena el sentido de una materia que, en sí misma, da forma a algo (el sentido), resonancia que se diluye en “compuesto” o “constituido”.

La información que la flor silvestre contiene en su materialidad y forma no ha sido conformada, no tienen por finalidad la producción de sentido. Claro está, algunos aspectos visuales de su materialidad, como el color de sus pétalos, han sido conformados evolutivamente en función de la comunicación con otras especies. Pero no hay aspectos de la flor silvestre que tengan por finalidad la producción de sentido dentro del ámbito que nos incumbe, el de lo humano. Además, estos aspectos no existen realmente en función de la comunicación; esta sin duda se da, pero como comunicación sin intencionalidad, producto de la contingencia evolutiva. En cambio, una variedad de flor cultivada o un jardín de flores conforman un sentido para nosotros. El cultivador de flores busca cuidadosamente producir el colorido o las formas de sus especímenes, en función de producir la particular forma de placer visual que llamamos belleza. El jardín, a su vez, es una composición de los colores, las formas y la distribución de las flores en función de un placer visual similar; el jardín es parte del contexto de la flor cultivada, allí es donde esta adquiere pleno sentido en cuanto tal (sin implicar con esto que su contexto termina ahí). Nótese que el hecho de que algo conforme un sentido no significa que solo tiene este sentido. Simplemente, significa que la suscitación de sentido es su principal finalidad o sentido, incluso si este es múltiple, polifónico, multivocal o abierto. Conversamente, no estamos diciendo que aquellas cosas que no conforman sentido no pueden suscitarlo o comunicarlo, solo que esto último no es su principal finalidad.

Lo dicho aplica también a los objetos “artificiales”. Un poste de luz soporta un sentido, su forma tiene una razón de ser: la eficiencia o utilidad como sostén de los faroles o cables de luz. Pero el poste no conforma el sentido, sus elementos materiales no están organizados en función de producir sentido. Sin duda, la forma del poste le brinda información relevante al ingeniero o diseñador experto en postes de luz, pero esto no es en sí su finalidad, la cual es técnica y tecnológica. En cambio, una pintura es una organización de una serie de elementos materiales —un bastidor de madera, un trozo de lienzo, una serie de pigmentos disueltos en un medio aglomerante— realizada en función de producir o suscitar significados y afectos. Además, usualmente se encuentra inscrita en un marco institucional —la galería, el museo, la institución cultural—, que es a la vez sugerido por sus elementos intrínsecos y encuadra su sentido en cuanto obra de arte. Una pintura, como toda obra de arte, conforma sentido.

Alguien podrá objetar que la ya mencionada *Fuente* de Duchamp, que es sin duda una obra de arte, sin embargo, no cumple con la condición de conformar sentido, pues

su organización material no tiene por finalidad la comunicación de sentido, sino que corresponde a la utilidad del objeto que la constituye, un urinal. Nuestra respuesta es que, en este caso, la obra no es realmente el objeto sino el acto de encuadrar el urinal como obra de arte, la argucia de presentarlo en una galería como obra de arte. Es este acto lo que tiene sentido dentro del contexto del arte, lo que le da sentido a que pensemos en *Fuente* como obra de arte. Cuando decimos, como hicimos arriba (en un pie de página), que el objeto mismo tiene sentido como obra de arte, en realidad lo que hacemos es transferir el sentido del acto del artista a la obra. El urinal soporta sentido, pero es el acto, no el objeto, lo que conforma el sentido de *Fuente*. Aunque la argucia de Duchamp haya llevado a muchos a ver el arte en el objeto en vez del acto, en realidad esta obra no es objetual sino performática, su sentido no reside en el objeto, que es un prop, sino en la práctica del artista.

Una observación importante: la cualidad de conformar sentido implica que lo visual es necesariamente *cultural*. La razón es que, en ambos casos, nos referimos a objetos, prácticas o eventos cuya principal finalidad es la mediación o suscitación de sentido. Lo meramente visible tiene sin duda una dimensión cultural, pero no es parte de lo visual en cuanto que no conforma sentido. Dicho en otras palabras: muchas cosas tienen una dimensión cultural y además son visibles, pero no hacen parte lo visual, pues no tienen por principal finalidad la mediación o suscitación de sentido. Solo es visual aquello visible en lo que el sentido se encuentra en juego de manera importante. Lo visual es entonces un aspecto, una parte o parcela, ciertamente amplia, de lo cultural.

Entonces, además de ser visible, lo visual de la cultura visual tiene que cumplir con estas dos condiciones: tiene que ser producto de procesos humanos (sin que esto signifique que es independiente del mundo natural) y tiene que conformar sentido, su forma debe tener por principal finalidad la producción de sentido. Muchos tipos de cosas visibles cumplen con las dos condiciones que hemos propuesto: una valla publicitaria, un tapiz, un mueble, un edificio, un jardín zen, una manera de vestir, una obra de teatro, un espectáculo de luces o juegos pirotécnicos.<sup>32</sup> Todos estos objetos,

---

<sup>32</sup> Alguien podría argumentar que un texto escrito cumple con nuestras condiciones: es visible, es un producto de procesos humanos y conforma sentido. Pero aquí hace falta sutileza analítica. Aunque pareciera que un texto, en cuanto organización de manchas sobre una superficie, conforma sentido, es más preciso decir que dichas manchas conforman, o mejor, median, *la lengua*, que es sonora antes que visual. El soporte del sentido del texto es la lengua, a la cual el texto media. Así, el texto es visible, pero no visual.

prácticas y eventos son producto de procesos humanos y además conforman sentido a través de sus elementos visibles. Todos son visuales.

Nuestra primera condición, ser producto de un proceso humano, no admite ambigüedades. Aunque hay algunas cosas sobre las que podríamos tener dudas —por ejemplo, un jardín de flores—, basta un poco de fineza analítica para disiparlas. En cambio, nuestra segunda condición, conformar sentido, es más ambivalente. Hay cosas que generalmente no cumplen con esta condición, pero que pueden hacerlo bajo ciertos contextos o circunstancias. Por ejemplo, usualmente juzgamos nuestros dispositivos electrónicos en función de su utilidad y desempeño. Pero, en ciertos contextos y momentos, al menos para algunas personas, toma prioridad su dimensión estética, la mediación de significados, valores y afectos a través de sus formas. Debido a esto, no podríamos decir que nuestros celulares y computadoras están tajantemente excluidas de la cultura visual; más bien, su pertenencia a este universo es ambivalente, mucho más que, digamos, un filme de autor. Hay entonces objetos, prácticas y eventos cuya pertenencia al universo de la cultura visual es más o menos controversial que otros. Esto es así porque no hay un límite duro o fijo entre lo visible y lo visual, entre unos objetos, prácticas y eventos que serían parte de la cultura visual y otros que no lo son. Más bien, se trata de una cuestión de grados, en un rango que va desde la imagen, el objeto que más claramente es parte de la cultura visual, hasta cosas que, como un celular o una computadora, solo podrían ser vistos como parte de la cultura visual bajo ciertas circunstancias. Todo depende, como ya hemos sugerido, de nuestra relación con las cosas.

Es justamente la recepción, en cuanto condición de lo visual, aquello que debemos abordar ahora. La recepción no es simplemente una posibilidad en relación con lo visual; por el contrario, es su condición de posibilidad, como lo es en últimas de todo objeto, práctica o evento que sirve de soporte de sentido, ya sea visual o no. Podemos enfocarnos sobre el objeto, práctica o evento de sentido, podemos hacer hincapié en los significados o afectos que, consciente o inconscientemente, fueron codificados o inscritos en él, pero nunca debemos perder de vista que todo soporte de sentido implica una práctica de recepción. La cultura visual emerge de la relación entre los soportes visuales y las prácticas de recepción. Todo análisis de la cultura visual debe abordar la experiencia de la recepción, así esta se limite a la del propio analista; resulta entonces evidente que no es posible analizar la cultura visual sin tener en cuenta la recepción. De hecho, esta es tan importante, que no son pocos los trabajos que toman

las prácticas de recepción visual por principal objeto de investigación, relegando los objetos de la recepción a un segundo plano.

La recepción visual es una práctica porque presenta siempre algún nivel de estructuración y reiterabilidad. Al contrario de algunas cosas que son meramente visibles, de las que diríamos que “simplemente” las percibimos (aunque, cognitivamente, la percepción no tiene nada de simple), la recepción de lo visual necesariamente implica algún nivel de educación visual, de bagaje cultural, de conocimiento de los códigos de interpretación adecuados. Implica traer significados y afectos al soporte, si bien en un grado que varía de un caso a otro. Implica aquello que Roland Barthes (1970) llama lo connotado, que, aunque es suscitado por los elementos del soporte, es, siendo más precisos, un sentido que proyectamos sobre este (en este sentido, el soporte es también una pantalla). Nótese que un mismo objeto puede pertenecer a las categorías de lo visible o lo visual según el tipo de recepción que realicemos de él. Tomemos como ejemplo un automóvil, el cual es simplemente un objeto visible si lo veo pasar por la calle, pero se convierte en un objeto visual si, suspendiendo mis juicios acerca de su utilidad y practicidad, admiro sus formas y apariencia en el salón automovilístico. Esta admiración de las formas del automóvil es una práctica, pues está informada por nociones y valores estéticos sobre la apariencia de los automóviles, los cuales estructuran mi experiencia de este.

Que la recepción sea una práctica implica que hay en ella una dimensión colectiva y contextual, pues los códigos, significados y afectos que traigo a colación en ella son, al menos en parte, producidos socialmente. Estos códigos, significados y afectos han sido, en alguna medida, inscritos en el objeto, práctica o evento a través de su producción. La recepción visual requiere estar facultada para encuadrar el sentido de lo visual. Implica ubicarnos en el lugar de lo que Peirce (1991) llama el *interpretante*, es decir, en alguna o varias de las interpretaciones y respuestas afectivas que se encuentran ya implícitas en el objeto, práctica o evento. Implica encarnar estas interpretaciones y respuestas, encuadrarlas en mi experiencia según códigos, significados y afectos que no produzco por mi cuenta, sino que son aprendidos. Sin duda, puedo añadir significados y afectos que me son propios, que no aprendí del contexto social, pero me sería muy difícil concebir una experiencia de recepción informada únicamente por elementos idiosincráticos. Es por esto que la recepción, no solo de lo visual, sino en el campo de la cultura en general, es contextual y reiterable, pero también, contingente y disputable: si bien hay interpretaciones y formas de recepción hegemónicas, siempre

quedará abierta la posibilidad de realizar otras interpretaciones, de desmarcarse de los códigos, significados y afectos que hemos naturalizado como parte de la recepción y constituir otros nuevos, de tal forma que el sentido de lo recepcionado cambie.

Una anotación importante. Mitchell fue el primero, al menos en el ámbito de los estudios visuales, en señalar que todos los medios son mixtos, por lo que no existirían los medios visuales.<sup>33</sup> Empero, consideramos que es más preciso decir que no existen objetos, prácticas y eventos *exclusivamente* visuales. Queremos conservar la especificidad de lo visual, no subsumirlo en lo lingüístico o discursivo, pues consideramos que algunos aspectos de lo visual, particularmente lo que hemos llamado la conformación de sentido, obedecen a una lógica de sentido propia. En todo caso, todo objeto, práctica o evento visual contiene elementos que corresponden a otros registros lingüísticos o sensoriales: elementos textuales, auditivos, táctiles, incluso, en algunos casos, olfativos y gustativos. Cuando decimos que algo es visual, queremos decir que su producción de sentido es *predominantemente* visual, que la conformación de sentido por intermedio de la vista es su aspecto fundamental como objeto, práctica o evento cultural. Sin duda, en una imagen predomina lo visual, aun cuando siempre hay, por mínima que fuera su presencia, elementos textuales o táctiles (hápticos) en ella.<sup>34</sup> En cambio, un filme audiovisual es un objeto visual que tiene un aspecto aural imprescindible. Así, toda consideración de los objetos, prácticas y eventos visuales debe tener en cuenta sus elementos o aspectos no visuales.

Hay una última cuestión que debemos considerar, la relación entre lo visual y el poder. Si recordamos que el sentido siempre se relaciona con el poder y tenemos en cuenta lo que hemos dicho sobre la conformación de sentido a través de lo visual y la recepción de lo visual, entonces la relación entre lo visual y el poder resulta evidente. Lo visual se relaciona con el poder en cuanto que conforma sentido, en la medida en que el sentido es su finalidad; por esto mismo, constituye uno de los ámbitos en los que se juega la relación sentido-poder. Asimismo, se relaciona con el poder en la medida en que aprendemos a encuadrar o encarnar unos sentidos y otros no, con las implicaciones que esto tiene para los modos en que nos concebimos a nosotros mismos, a los demás y al mundo mismo. Y tercero, se relaciona con el poder porque su sentido es polisémico y contingente y, por lo tanto, disputable en la recepción.

<sup>33</sup> “No existen los medios visuales, en el sentido en que todos los medios son mixtos, con varias ratios de tipos sígnicos y sensoriales” (Mitchell, 2003: 26).

<sup>34</sup> La relación entre lo textual y lo visual, particularmente cuando se trata de imágenes, es una cuestión importante que dejaremos para la sección sobre la imagen.



Así, a la pregunta ¿qué es lo visual de la cultura visual? respondemos: es la cualidad de algunos objetos, práctica y eventos culturales de ser visibles y conformar sentido, implicando una práctica de recepción. Esta definición tiene dos corolarios: primero, y de manera crucial, lo visual es necesariamente parte de lo cultural; segundo, decir que algo es visual significa que su sentido es predominantemente (no exclusivamente) visual. Por último, señalemos que, al referirse a la producción, reproducción, mediación y contestación de sentido, el poder está implícito en esta definición.

### *El concepto de cultura visual*

Estamos listos para proponer una definición del concepto de cultura visual. Nuestras premisas son tres. La primera tiene que ver con el concepto de cultura y las categorías de la dimensión cultural y lo cultural. “Cultura” se refiere al conjunto de sentidos (significados y afectos) que constituyen la forma de concebir el mundo de un grupo determinado. “Dimensión cultural” se refiere a la dimensión de sentido de los objetos, prácticas y eventos que hacen parte del mundo de un grupo determinado. “Cultural” se refiere únicamente a aquellos objetos, prácticas o eventos cuya principal razón de ser, en un contexto dado, es producir (reproducir, contestar, transformar) sentido. Segundo, el adjetivo “visual” en “cultura visual” se refiere a todo soporte visible producido por el ser humano que conforma (media, comunica, expresa, suscita) sentido, lo cual implica tanto una práctica de recepción como una serie de relaciones contextuales. Tercero, la cultura, y por ende lo visual en cuanto parte de lo cultural, es un ámbito de la producción, reproducción y contestación de relaciones de poder.

Puesto que el corolario crucial de nuestra definición de lo visual es que esto, lo visual, es parte de lo cultural, diremos que “cultura visual” se refiere necesariamente a lo cultural-visual. Llegamos entonces a la siguiente definición: la cultura visual es el conjunto compuesto por lo cultural-visual, es decir, por aquellos objetos, prácticas y eventos visibles que conforman sentido. Esta definición cumple con las condiciones que nos habíamos impuesto. El conjunto de lo cultural-visual es una parte o aspecto de la cultura, entendida, en línea con el discurso de la antropología y los estudios culturales, como el conjunto o la red de sentidos que constituyen la manera de concebir y comprender el mundo de un grupo determinado. Al encuadrar el sentido de lo visual, nuestra definición incluye la mediación de significados y afectos.

Además, incluye la recepción visual, pues esta es una práctica imprescindible en la conformación de sentido de lo visual. Asimismo, remite al carácter contextual del sentido, puesto que la conformación de sentido implica también la indicación de la red de relaciones en las que el objeto, práctica o evento visual adquiere pleno sentido. Esta definición también contempla la mediación del poder a través de la cultura visual, pues lo cultural es uno de los ámbitos fundamentales de esta mediación. Quien dice cultura visual dice, parafraseando una conocida formulación de los estudios culturales, poder-como-cultura visual y cultura visual-como-poder. Por último, está implícita en esta definición que aquello que constituye la cultura visual tiene un carácter predominantemente más no exclusivamente visual.

Nuestra definición de cultura visual no obedece a la misma lógica de la categoría de cultura que propusimos. La cultura visual hace referencia a la dimensión de sentido de ciertos tipos de objetos, prácticas y eventos humanos, mas no a una totalidad o red de sentido autónoma. Si bien los objetos, prácticas y eventos visuales suelen relacionarse entre sí, también lo hacen con otras cosas que no tienen una dimensión visual, a veces ni siquiera una dimensión visible. Si extrapolamos un conjunto o red de sentidos de carácter visual, excluimos algunas de las relaciones que constituyen el contexto de lo visual y que, por esto, contribuyen a su sentido. Además, no hay una concepción del mundo que corresponda exclusivamente a los sentidos de carácter visual, excluyendo otro tipo de sentidos. La cultura visual, el conjunto de lo cultural-visual, es sin duda un aspecto o parte importante de la cultura concebida como totalidad de sentidos, pero esto no implica que debamos postular una cultura visual entendida como totalidad autónoma, removida del ámbito general de la cultura.

Una breve anotación sobre la relación entre la cultura visual y el poder, la cual, como hemos señalado reiteradamente, es crucial para la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales que nos interesa. Como ya dijimos, la mediación del poder es un aspecto insoslayable de todo lo visual. De hecho, la relación cultura visual-poder es aún más insoslayable que la relación cultura-poder, pues, al contrario de algunos de los objetos, prácticas y eventos que se incluyen en la cultura —aquellos que simplemente están atravesados por el poder—, en lo visual siempre se juegan, de manera crucial, las relaciones de poder. Todo análisis del sentido de la cultura visual conlleva el análisis de las relaciones de poder que dicho sentido media, en tres sitios: la producción del objeto, la práctica o el evento visual, su divulgación o circulación y su

recepción.<sup>35</sup> Cualquier análisis de la cultura visual que considere solo uno de estos tres sitios solo podrá aspirar a una comprensión parcial de la imbricación entre el sentido visual y el poder. Cualquier análisis de la cultura visual que se centre únicamente en su dimensión de sentido, sin considerar la relación de esta con el poder, adolece de miopía teórica y analítica. Notemos que la imbricación de la cultura visual con el poder implica que los estudios visuales no requieren, en principio, de conceptos auxiliares o secundarios al de cultura visual para encuadrar esta. Conceptos como los de visualidad o regímenes escópicos son, sin duda alguna, muy útiles, pero no hacen falta para encuadrar la relación entre cultura visual y poder, pues esta es un aspecto insoslayable del concepto de cultura visual.

Para finalizar, revisemos algunas de las definiciones y usos del término cultura visual a la luz de nuestro concepto. Hay autores que usan ese término para referirse al régimen discursivo en el que se inscriben los objetos, prácticas y eventos visuales. Este es el caso de autores como Michael Baxandall y Svetlana Alpers, quienes, como vimos, usan una noción de cultura visual para referirse a los significados, valores, códigos y prácticas que dominan tanto la producción como la recepción del arte. Este régimen discursivo sin duda es parte de la cultura visual de las épocas estudiadas por estos autores; no obstante, no constituye la totalidad de la cultura visual sino una parte de ella, pues sin duda los objetos, prácticas y eventos visuales del Renacimiento italiano y el Siglo de Oro neerlandés no se reducen a la pintura, la escultura y la gráfica. Nos parece que, en vez de decir que estos autores estudian la cultura visual de estos contextos geohistóricos, sería mejor decir que estudian un aspecto o parte de esta que podríamos llamar, de manera más precisa, el régimen visual o escópico del arte en cuestión.

Baxandall y Alpers enfocan su análisis sobre los regímenes visuales de prácticas artísticas/visuales hegemónicas. Pero otros autores amplían este enfoque para incluir prácticas y posiciones no hegemónicas. Este es el caso del “sistema significativo visual” a través del cual “una estructura social es producida o contestada” al que Malcolm Barnard remite el término cultura visual. Su concepto opera a un nivel general, pues el sistema que postula solo puede derivarse del conjunto de lo visual. Además, puesto que la producción y contestación de lo social opera principalmente a través de lo cultural, Barnard se refiere necesariamente a lo cultural-visual. Ambos aspectos del

---

<sup>35</sup> Diremos más sobre esto en el último capítulo.

concepto se pueden encuadrar dentro de nuestra conceptualización; de hecho, si reemplazamos “significativo” por “sentido”, la definición de cultura visual de Barnard se parecería bastante a la nuestra. Esto es, si no fuera porque no creemos que exista un solo sistema de lo visual, menos un único sistema que regule tanto la producción como la contestación de lo social. La entidad analítica que denominamos cultura visual no debe entenderse como un gran sistema de sentido, sino como una totalidad abstracta que incluye varios sistemas o discursos (examinaremos esto con más detalle cuando abordemos los conceptos de regímenes visuales y escópicos). Postular un único sistema que articula distintos regímenes visuales o escópicos tendría sentido si sirve para demostrar y teorizar dichas articulaciones, para postular una interrelacionalidad de los distintos regímenes con relación a la producción o contestación de lo social. Pero, hasta donde sabemos, Barnard no ha propuesto una teoría así. Nuestra creencia es, repetimos, que tal sistema único no existe.

Como vimos, para Mitchell los objetos de la cultura visual son “todas las prácticas sociales de la visualidad humana”, incluyendo las “prácticas cotidianas del ver y el mostrar”. Esto incluye la producción y recepción de lo visual y su “vida social”, la agencia social de lo visual. Esta definición a la vez especifica lo visual y se enfoca sobre el conjunto de lo visual, sin pretender que hay algo así como un sistema, estructura o discurso general que lo articula. Además, al señalar que la cultura visual tiene que ver con lo que las imágenes hacen socialmente, Mitchell sugiere que lo visual media relaciones de poder. Así, la definición de Mitchell se parece bastante a nuestra definición de lo cultural-visual. Empero, la sociología de la visualidad que propone Mitchell difiere de nuestra definición en dos puntos. Primero, difiere al priorizar los efectos sociales de lo visual sobre su sentido. En nuestra perspectiva, esta postura obscurece el hecho de que lo que lo visual hace, sus efectos, está imbricado con sus sentidos. En esto, la definición de Mitchell se parece más a la definición de visualidad que elaboraremos en la siguiente sección, cuyo punto focal es la articulación entre lo visual y lo social.

Segundo, la expresión “prácticas cotidianas del ver y el mostrar” parece incluir prácticas relacionadas con lo visible mas no lo visual, a las que hemos excluido de nuestro concepto de cultura visual. Recordemos que no todo acto de visión es parte de la cultura visual; hay actos cotidianos de visión que no son culturales (aunque tienen una dimensión cultural) y que, por esto mismo, tampoco son visuales. Por otra parte, resulta obvio que, si el objeto de los estudios visuales fueran todos los actos y

prácticas de visión, se trataría de un campo inconmensurable. Si los estudios visuales tienen alguna especificidad, si tiene sentido distinguirlos como campo, es porque se enfocan sobre aquellos aspectos de lo visible y la visión en los que el sentido está en juego de manera importante, a los que hemos llamado lo visual.

Tanto en nuestro concepto de cultura visual como en la definición que da Mirzoeff de la cultura visual como “aquellos acontecimientos visuales en los que el observador busca información, significados o placer, en interfaz con la tecnología visual”, el sentido es producto de la relación entre los objetos, prácticas y eventos visuales y el observador. Además, como Mitchell, Mirzoeff evita postular un sistema totalizante de lo visual —sus “complejos de visualidad”, de los que hablaremos más adelante, se parecen a lo que llamaremos regímenes visuales y escópicos—, lo cual también es congruente con nuestra perspectiva. No obstante, diferimos con Mirzoeff en dos cuestiones. Primero, nuestro concepto de cultura visual no reduce la dimensión afectiva de lo que buscamos en lo visual al placer, sino que admite cualquier tipo de recepción afectiva. Segundo, diferimos con el señalamiento de Mirzoeff de que los eventos visuales no tienen que ser de naturaleza visual. Obviando el oximorón de esta afirmación, basta con reiterar que, en nuestra perspectiva, lo visual consiste en la conformación de sentido a través de lo visible. La “visualización de lo invisible” que este autor propone como ejemplo de un evento visual cuya naturaleza no sería visual solo es posible a través de algún soporte visual, así su sentido sea caracterizable como “invisible” o “inmaterial”.

Por último, algunas observaciones sobre la teoría de la cultura visual de Whitney Davis. Advertimos que estas observaciones son parciales, no representan su teoría en rigor. La intención es solo sugerir cómo podría dialogar nuestra teoría con la suya. La infinidad de aspectos de lo visible que postula Davis corresponden al ámbito de lo que nosotros llamamos lo visible, los soportes de sentido que requieren de la visión (independientemente de si soportan o conforman sentido). Podríamos distinguir entre lo potencialmente y lo factualmente visible, entre los aspectos que pueden ser vistos y aquellos que efectivamente lo son. La relación de los aspectos potencialmente visibles con el sentido es solo potencial; los soportes a los que estos aspectos corresponden se caracterizan por su visibilidad. En cambio, los aspectos que, como dice Davis, advienen a la consciencia en razón de nuestra “forma de vida”, constituyen lo visible. Algunos de estos aspectos visibles constituyen la dimensión cultural de un objeto, práctica o evento; otros además constituyen lo cultural. Para Davis, solo aquellos aspectos que

pasan por ciertos “dominios generales” —el estilo, la iconografía, la iconología y la representación, entre otros— y que son transmitidos entre las personas, hacen parte de la cultura visual. En nuestros términos, estos aspectos son parte de lo cultural-visual y, por ende, de la cultura visual. Estos dominios generales, al cualificar la conformación de sentido, constituyen categorías analíticas que sin duda resultan útiles en nuestra perspectiva. La única salvedad es que no creemos que los dominios generales de lo visual sean solo los que Davis propone, los cuales, recordemos, provienen de la historia del arte. Nos parece, por ejemplo, que la imagen en movimiento y la imagen digital requieren la formulación de nuevos dominios. En todo caso, reconocemos que la teoría de Davis señala una dirección de desarrollo teórico del concepto de cultura visual que merece una mayor consideración que la que podemos ofrecer aquí.

#### DEFINIENDO LOS ESTUDIOS VISUALES

Ya está todo dispuesto para volver sobre la cuestión de la especificidad de los estudios visuales. Ya dijimos que los estudios visuales abordan la cultura visual, entendida como el conjunto de los objetos, prácticas y eventos visibles que conforman sentido. Esta definición de cultura visual, recordemos, contempla tanto la mediación del sentido como del poder, los cuales, según nuestra definición de lo cultural, están imbricados. Por esta razón, no hace falta proponer, como hacen algunos autores, que los estudios visuales se diferenciarían de otros campos que también abordan la cultura visual por el énfasis que ponen sobre el poder, y que, por ende, su objeto no es la cultura visual sino la visualidad, entendida, de manera general, como la articulación entre lo visual y lo social (en donde el poder es central). Para nosotros, lo visual y lo social siempre están imbricados: la articulación entre el sentido y el poder es el ámbito de esta imbricación. En nuestra perspectiva, los estudios visuales se diferencian por su concepción de la cultura visual como poder y el poder como cultura visual, por la manera en que encuadran la cultura visual como esfera de la mediación del poder. La visualidad, entendida como ordenamiento de la visión que media el poder, es sin duda un aspecto importante de la cultura visual, pero en sí no es el objeto de los estudios visuales.

Un factor crucial en el proceder de los estudios visuales que debemos considerar antes de pasar a nuestra definición de los estudios visuales es el abordaje contextual

de los objetos, prácticas y eventos visuales. Como ya mencionamos, los estudios visuales suelen abordar conjuntos discretos de objetos, prácticas y eventos visuales, determinados a partir de una cualidad en común. Podemos llamar a esta cualidad el *tema* de estudio. A veces, los estudios visuales tematizan un grupo pequeño de artefactos visuales o, incluso, uno solo. Pero, ya sea que se enfoquen sobre contextos visuales amplios o una sola imagen o cuadro, los estudios visuales siempre abordan su objeto de estudio de manera contextual. Los estudios visuales entienden que el carácter “visual” de estos, su sentido colectivo y su relación con el poder, solo se pueden comprender cabalmente si son abordados a partir de su relación con otros objetos, prácticas y eventos culturales y sociales. Así, el análisis no se circunscribe a aquello que tiene una dimensión visual; por el contrario, se extiende hacia contextos en los que existen tanto elementos visuales como de otra índole. Podemos llamar la red de relaciones en las que se encuentran inscritos los artefactos visuales el contexto visual, independientemente de si los elementos de este contexto son o no visuales.<sup>36</sup> Los estudios visuales tematizan los objetos, prácticas y eventos visuales, ubicándolos dentro de su contexto visual.<sup>37</sup> Aunque, en ocasiones, los contextos visuales son en sí mismos tematizados, esto no es ni necesario ni el enfoque más usual.

Además, los estudios visuales se caracterizan por su transdisciplinariedad. Al igual que campos como los estudios culturales, la comunicación, los estudios feministas y los estudios queer, los estudios visuales retoman y reelaboran conceptos, teorías y métodos tomados de diversos campos de las humanidades, las ciencias sociales y otros ámbitos. Incluso, ponen en tensión e incluso modifican a otras disciplinas y campos académicos en los cuales se insertan, particularmente la historia del arte. Finalmente, el carácter cambiante de la cultura visual, la visualidad y los contextos visuales hace que los estudios visuales estén en constante movimiento y transformación, aun cuando debe reconocerse que se han movido principalmente entre la historia del arte y los estudios culturales.

Podemos entonces decir que los estudios visuales son aquel campo cuya identidad epistémica se articula a partir del estudio contextual y transdisciplinar de la cultura visual, entendida como el conjunto de los objetos, prácticas y eventos visibles que conforman sentido. El poder, nunca debemos olvidar, está inextricablemente

---

<sup>36</sup> Diremos más sobre el concepto de contexto visual en el siguiente capítulo.

<sup>37</sup> Diremos más sobre el análisis contextual de la cultura visual cuando elaboremos nuestra propuesta de una metodología de los estudios visuales.

relacionado con el sentido que los artefactos visuales conforman. Evidentemente, cada estudio no aborda la totalidad de la cultura visual (que no es solo imposible de abordar sino también, de cuantificar), sino que tematiza un conjunto discreto de artefactos visuales. Este conjunto se inscribe dentro del contexto visual, en cuanto es allí en donde se desarrolla y adquiere plena consistencia su mediación tanto del sentido como del poder.

Dos observaciones finales. Primero, el interés en las cuestiones de cultura-poder, las prácticas de recepción y las articulaciones contextuales ubica a los estudios visuales en mayor cercanía al discurso de los estudios culturales que al de la historia del arte. Si bien esta última se ha preocupado por las condiciones de la recepción de las obras de arte, son los estudios culturales el campo que mejor ha comprendido el carácter contextual tanto del sentido como del poder. Desde aquello que autores como Lawrence Grossberg denominan el *contextualismo radical* de los estudios culturales, los objetos, prácticas y eventos culturales no se abordan como textos discretos sino como nodos en redes de relaciones de sentido y poder; así, los estudios culturales no estudian textos discretos sino contextos, conjuntos interrelacionados de objetos, prácticas y eventos culturales y sociales. Diremos algo parecido de los estudios visuales, los cuales, incluso, como han afirmado autores como Foster, Douglas Crimp, Elkins y Mirzoeff, pueden ser vistos como un subcampo de los estudios culturales.

Segundo, en la medida en que le dan importancia a la mediación del poder, los estudios visuales están capacitados para contribuir de manera sustancial a los proyectos intelectuales latinoamericanos, entendiendo por esto aquellos proyectos epistémico-políticos, desde la crítica social y política del ensayismo latinoamericano hasta el actual pensamiento decolonial e intercultural, que pretenden no solo producir conocimiento sobre el mundo, sino también incidir sobre este. Enfatizamos que la perspectiva cultura-poder permite posicionar a los estudios visuales dentro de la trayectoria del proyecto decolonial. En particular, el enfoque genealógico de Mirzoeff señala un derrotero que resulta pertinente recorrer, en aras de comprender la producción histórica y la centralidad de la dimensión visual de la colonialidad. Como veremos, desde América Latina, esta vía crítica ya ha sido abierta por autores como Joaquín Barriendos, y son varios quienes al día de hoy la están recorriendo. En todo caso, concebir los estudios visuales como un ámbito de trabajo intelectual implica que estos se orientan hacia la intervención de contextos socio/culturales concretos, asunto que desarrollaremos un poco más adelante.



## OTROS CONCEPTOS

Dedicaremos este capítulo a discutir varios conceptos que revisten importancia dentro de los discursos de los estudios visuales. Los primeros dos que abordaremos, visualidad e imagen, son cruciales. Además, consideraremos los conceptos de regímenes escópicos, espectáculo, panopticismo, contexto y contexto visual. Complementamos esta lista con el concepto de intervención, que proviene de los estudios culturales y no ha sido realmente adoptado por los estudios visuales, pero que, consideramos, puede contribuir mucho al desarrollo de este último campo. Por supuesto, esta no es una lista exhaustiva; sin embargo, está constituida por algunos de los conceptos que resultan relevantes para la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales que nos incumbe. Tratándose de conceptos conocidos y, en algunos casos, complejos y con una larga trayectoria teórica, no es ni pertinente ni posible discutir aquí todos los aspectos y detalles que les atañen. Más bien, el objetivo es elaborar una reflexión teórica que resulte sugerente a quienes trabajan dentro del campo de los estudios visuales desde América Latina.

### VISUALIDAD

Como ya señalamos, no son pocos los autores que proponen que la visualidad, en vez de la cultura visual, es el objeto de los estudios visuales. Este encuadre del objeto de los estudios visuales ha hecho carrera en América Latina, en donde se suele esgrimir el enfoque sobre la visualidad como un factor que diferenciaría a los estudios visuales “comprometidos” que se realizan en esta parte del mundo de los estudios visuales “despolitizados” de otras latitudes. Ya señalamos por qué esta distinción es inoperante a la luz del concepto de cultura visual que hemos propuesto. Si bien reconocemos que la visualidad es uno de los conceptos centrales de los estudios visuales, no creemos que conceptualice su objeto de estudio, pues el enfoque sobre la relación entre las prácticas, objetos, eventos visuales y el poder es, como vimos, intrínseco al concepto de cultura visual, en cuanto objeto de los estudios visuales. En nuestra perspectiva,

“visualidad” se refiere a un aspecto crucial más no determinante de la relación entre lo visual y el poder. En lo que sigue, esbozaremos tres maneras en las que ha sido utilizado el término visualidad, para luego proponer un concepto de visualidad que dialogue con nuestro concepto de cultura visual.

### *Tres perspectivas*

La mayoría de los autores de los estudios visuales que usan el término visualidad lo remiten, explícita o implícitamente, a la formulación que de él realizó Hal Foster en 1988, la cual ya hemos referenciado: mientras que la visión es un hecho biológico, la visualidad es el aspecto cultural o social de la visión o, como escribe Whitney Davis, la “culturalidad” de la visión.<sup>38</sup> Sin embargo, este es apenas el punto de partida. Dentro de esta, se pueden reconocer al menos tres perspectivas, cada una de las cuales remite la visualidad a un aspecto específico del ámbito general de lo visual. Primero, están quienes utilizan el término para referirse al “campo expandido” de las imágenes y los objetos visuales. Llamemos esta la perspectiva del campo expandido. Segundo, hay quienes lo usan para referirse a la percepción y recepción de las imágenes y los artefactos visuales. Llamémosla la perspectiva recepcionista. Por último, está la perspectiva que utiliza el término visualidad para referirse a la relación mutuamente constitutiva entre lo visual y lo social, en cuanto está atravesada por el poder. Esta postura, apenas hay que decirlo, es la que suscribimos. Nombrémosla la perspectiva cultura-poder. Examinemos cada una de estas perspectivas.

La perspectiva del campo expandido retoma el término visualidad para referirse al universo de las imágenes, artefactos y prácticas visuales, independientemente del medio o campo al que pertenezcan. Autores como James Elkins, Lisa Cartwright, Nicholas Mirzoeff, Marita Sturken y José Luis Brea han recurrido a este tipo de definición (sin querer decir que es la única definición a la que han recurrido)<sup>39</sup>. También es la definición que aquellos autores, tanto anglosajones como latinoamericanos, que usan expresiones como “la visualidad contemporánea” o “la visualidad global” parecen tener en mente. En esta perspectiva, interesa el análisis crítico de las imágenes, los artefactos y las prácticas

<sup>38</sup> “I address the concept of visual culture, or what I will call the ‘culturality of vision’” (Davis 2011: 8). Traducción propia.

<sup>39</sup> Véase Brea (2005).

visuales, abordando aspectos como su taxonomía y sus elementos, su relación con otros medios, particularmente la palabra escrita; sus modalidades de significación y su discurso subyacente, su circulación y recepción, sus aspectos expresivos y su dimensión afectiva. Si bien, como ya señalamos, es claro que lo que podríamos llamar los estudios visuales “realmente existentes” no abordan, o no han abordado todavía, la totalidad del universo de las imágenes y artefactos visuales, sino que han realizado recortes más o menos arbitrarios en este, en principio, esta perspectiva está abierta a cualquier tipo de objeto visual, independientemente del campo del que provenga. No hay nada en ella que la limite a solo algunos tipos de imágenes y artefactos; si los estudios visuales se han enfocado en unas regiones del universo de los objetos visuales y no en otras, no se debe a algún principio programático del campo, sino a circunstancias de carácter histórico y contingente: la proveniencia de los practicantes de los estudios visuales de campos como la historia del arte y la teoría del cine, el desarrollo del discurso de este campo a partir del de la historia del arte, anidaje del campo al interior de departamentos de historia del arte. En esta perspectiva, el análisis y la crítica de los objetos visuales no se puede circunscribir a un solo tipo de imágenes, artefactos y prácticas, justamente porque uno de sus principios es que no hay una forma, género o medio visual que predomine a priori sobre la producción de sentido.

Como varios autores han señalado, esta perspectiva implica la expansión —e incluso, la derogación— de las fronteras disciplinares de la historia del arte. Pero si bien este cuestionamiento de la historia del arte ha servido de importante correctivo histórico para una disciplina que se había anquilosado en su propio tecnicismo y elitismo, el uso de “visualidad” para referirse al campo expandido es descriptivo y clasificatorio, antes que conceptual. No obstante, no estamos de acuerdo con quienes sugieren que este uso constituye una “degradación de la complejidad semiótica” del término (lo cual no es lo mismo que su complejidad conceptual), pues la cuestión de cuáles objetos o imágenes hacen parte del campo expandido es bastante compleja.<sup>40</sup> Asumiendo que “visual” no se refiere al simple acto de ver, sino al sentido colectivo de lo visible, dicha cuestión equivale a preguntarnos cuándo y bajo qué criterios un objeto, imagen o práctica es parte de la cultura visual, cuestión que, como hemos visto, acusa una dificultad considerable.

---

<sup>40</sup> Véase Sand (2012: 89).

Esta cuestión tiene varias aristas, algunas de las cuales ya hemos señalado. Por una parte, la gran mayoría de los artefactos y prácticas culturales son, en alguna medida, visibles. Prácticamente todas las formas y medios culturales, desde la pintura a la literatura y la música, contienen elementos visibles. De hecho —en consonancia con una de las características cruciales de la mente humana, la integración de información proveniente de distintos sentidos y facultades (Pinker, 2009)—, no existen formas y medios culturales focalizados exclusivamente en un solo sentido. Piénsese, por ejemplo, en el lugar de la imagen en la poesía o el barthesiano “efecto de realidad” de la descripción en la literatura, o bien, en el caso de la música, en la partitura y la puesta en escena de un concierto. Por otra parte, como ya vimos, todos los medios visuales (en el sentido de visibles) contienen o conllevan, en alguna medida, elementos no visuales, sean estos lingüísticos o discursivos, ya sean intrínsecos o extrínsecos al objeto. Hay en ellos significados codificados a través de signos, símbolos, metáforas y alegorías, así como narrativas construidas del ordenamiento lógico de estos elementos. Lo lingüístico está tan incorporado y naturalizado en medios tan supuestamente visuales como la pintura occidental que, incluso, ha servido de criterio de clasificación y valoración. Así, en la tradición de la pintura académica europea, el más alto valor estaba asignado a la pintura histórica o narrativa, mientras que la pintura de naturalezas muertas, la cual era predominantemente descriptiva, estaba en el otro extremo (esta también es la razón por la que se valoraba más la temática de los *memento mori* que la pintura de bodegones). Además, ningún objeto o práctica visual existe por fuera de un contexto lingüístico: desde el título de las obras de arte, las fichas descriptivas y las narrativas curatoriales que acompañan a estas en las galerías y los museos hasta los eslóganes de las imágenes publicitarias y los pies de imagen de las fotografías de prensa, lo lingüístico encuadra lo visual. Incluso en aquellas imágenes en las que el significado supuestamente está ausente —como, por ejemplo, en algunos casos de la pintura abstracta, el arte constructivista o el arte concreto—, no tardamos en encontrar elementos lingüísticos extrínsecos.<sup>41</sup>

La cuestión se hace aún más compleja si se considera que, como escribía Mitchell en 1993, “la interacción de imágenes y textos es constitutiva de la representación

---

<sup>41</sup> Incluso, se podría decir que la historia de la relación entre lo visual y lo lingüístico en el arte occidental es la historia de la externalización de esto último: en tanto que el arte clásico codifica de manera lingüística lo visual, el arte moderno y contemporáneo usan lo lingüístico como marco externo que encuadra a imágenes pretendidamente autónomas.

como tal: todos los medios son medios mixtos, y todas las representaciones son heterogéneas”.<sup>42</sup> La representación depende de la relación entre lo visual y lo lingüístico; no hay representación sin la copresencia de esto último. Esta postura sería replicada por Jacques Rancière, quien, más de una década después de Mitchell, señala que el régimen representacional consiste en “cierto sistema de relaciones entre lo decible y lo visible” (2011: 33). Si la representación consiste en la dialéctica entre imagen y texto, entre lo visible y lo lingüístico, entonces, la delimitación de lo visual no dependería de la cualidad de ser visible, sino de la realización de un corte, una distinción, entre aquellas representaciones en las que domina el polo visual de la dialéctica, en contraposición a aquellas en las que domina el polo textual o lingüístico. Consideramos que la capacidad de indicar por dónde hacer este corte es una de las ventajas de las definiciones de lo visual y la cultura visual que elaboramos arriba: decir que algo es visual significa que es predominantemente visual. En todo caso, estas cuestiones apenas son abordadas por algunos de los autores que utilizan el término visualidad para referirse al conjunto de las imágenes visuales; en la mayoría de los casos, el término se usa sin tenerlas en cuenta. Como fuere, notemos que el campo expandido de las imágenes constituye una parte de lo que nosotros hemos denominado cultura visual que, sin embargo, deja por fuera las prácticas y los eventos visuales. Así, esta noción de visualidad resulta para nosotros innecesaria, pues basta con decir que el campo expandido de la imagen y los artefactos visuales es parte de la cultura visual.

La perspectiva recepcionista remite la visualidad a “la perspectiva visual desde la cual ciertos aspectos culturalmente constituidos de los artefactos y cuadros son visibles al espectador informado” (Sand, 2012: 89). En esta perspectiva, la visualidad es construida como un término técnico por aquellos historiadores y críticos de arte interesados en la comprensión de las obras de arte a partir de sus contextos culturales. Esta perspectiva descentra el análisis de las valoraciones estéticas e históricas tradicionales, abriéndose a cuestiones relacionadas con las condiciones socioculturales del significado de las imágenes y los artefactos visuales en sus contextos de circulación y recepción. Aunque podría aplicarse al presente, este enfoque remite principalmente a las culturas del pasado: se busca entender cómo eran percibidos los objetos y las imágenes visuales, particularmente las obras de arte, en locaciones geohistóricas

---

<sup>42</sup> “One polemical claim of Picture Theory is that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogenous” (Mitchell, 1994: 5). Traducción propia.

específicas; cuáles eran los discursos y las prácticas, los sistemas iconográficos y códigos representacionales que guiaban su recepción. En este sentido, la visualidad es un aspecto, ciertamente importante, de aquello que autores como Michael Baxandall y Svetlana Alpers denominan, respectivamente, “ojo epocal” y cultura visual (nociones que no incluyen solo la recepción y percepción de las obras de arte, sino también, la totalidad de los hábitos y códigos visuales de un contexto sociohistórico dado) y sería afín a aquello que John Berger llama “modos de ver”. Según nuestra propia definición, sería también un aspecto de la cultura visual, referente a las prácticas de recepción.

Como sugiere esta comparación con los términos de Baxandall, Alpers y Berger, este enfoque no es realmente nuevo: desde hace varias décadas, los historiadores de arte se han preguntado por los nexos entre las obras de arte y sus contextos de recepción, por los discursos desde los cuales se construye su significado, por las condiciones de posibilidad de su significado colectivo.<sup>43</sup> La importancia de este enfoque de la historia del arte se debe, en alguna medida, al surgimiento de los estudios visuales y, en el contexto alemán, de la *Bildwissenschaft*. Es posible identificarlo en historiadores de arte cercanos a los estudios visuales como Michael Ann Holly, Norman Bryson y Keith Moxey, aunque también se puede encontrar en la obra de historiadores anteriores a los estudios visuales como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Alois Riegl y Rudolf Arnheim, además de los ya mencionados Berger, Baxandall y Alpers. Una de las cuestiones que están en juego en este enfoque es el estatus de las imágenes y los artefactos estéticos producidos en épocas en las que no existía el concepto moderno de arte, asunto que quizás toma su forma más explícita en el iluminador título del ya clásico libro de Hans Belting, *Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (2009). El cuestionamiento del concepto de obra de arte, del cual los estudios visuales hacen gala, es una de las implicaciones de esta perspectiva. Así, lo único realmente nuevo que introducen los estudios visuales que adoptan esta perspectiva es el uso del término visualidad y quizás el reconocimiento, vía la incorporación de las lecciones de la deconstrucción postestructuralista, de que hay aspectos de las formas de ver de otras épocas que hemos perdido irrevocablemente, que no es posible representar de manera “objetiva” los contextos culturales del pasado, que todo artefacto visual y estético es una traza de un modo de ver que podemos vislumbrar, mas no reconstituir plenamente.

---

<sup>43</sup> Véase Smith (2007), Sand (2012) y Preziosi (1999).

Al igual que la perspectiva del campo expandido, la perspectiva recepcionista sigue anclada en la historia de arte. Nombra y hace explícito el intento de reconstruir el contexto cultural de la recepción de las imágenes y los artefactos visuales en la historia del arte reciente. Nótese que esta perspectiva se podría aplicar a la alteridad en vez de al pasado, a imágenes y artefactos pertenecientes a culturas foráneas en vez de antiguas. Pero esto tampoco sería una novedad, toda vez que la representación de la cultura de otros pueblos ha sido, desde sus inicios, uno de los propósitos centrales de la antropología cultural. En este caso, se sustituiría la antropología por la historia de arte como el principal marco discursivo de referencia. Si, por otra parte, aplicamos esta perspectiva a las condiciones de la recepción de lo visual (ya sea “arte” o no) en nuestros propios contextos culturales, estaríamos, como ya dijimos, ante un aspecto de la cultura visual, para el que, dado el bagaje del término “visualidad”, otros como “códigos” o “condiciones” de recepción serían menos confusos.

La tercera perspectiva, la de cultura-poder, remite la visualidad a la relación entre lo visual y lo social, en cuanto que está atravesada por el poder. Le dedicaremos un mayor espacio a esta perspectiva, toda vez que en ella se encuadra la definición de visualidad que propondremos. Podemos atribuirle a Hal Foster no solo el primer intento de formular un concepto de visualidad, sino también, la apertura de la perspectiva cultura-poder. Como ya hemos mencionado, en el prefacio de *Vision and Visuality* (1988), Foster contrasta los términos visión y visualidad. Para este autor, la visualidad se refiere al carácter construido o cultural de la visión: la visualidad es, en primera medida, cultura visual. Este es el aspecto de las reflexiones de Foster que la mayoría de los autores que usan el término visualidad referencian o parecen tener en mente. Pero Foster enseguida agrega que hay “muchas diferencias”, no solo en “cómo vemos”, sino también en “cómo podemos, se nos permite o se nos hace ver, y cómo vemos este ver y el no-ver contenido en él”.<sup>44</sup> Nótese que esta formulación se refiere a la visión, pero no a las imágenes y los artefactos visuales. Además, nótese la imbricación entre la visión y el poder sugerida por esta formulación: Foster sugiere que lo que vemos y la forma en que vemos, así como aquello que no vemos, está, al

---

<sup>44</sup> El pasaje completo es: “Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual-between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations-a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein” (Foster 1988, p. ix). Traducción propia.

menos en parte, determinado por fuerzas que son externas a nosotros. Lo importante es reconocer que, desde su primera aparición en el discurso de los estudios visuales, el concepto de visualidad no designa la totalidad de la cultura visual sino una parte de esta, a saber, las modalidades de la visión, en cuanto están informadas por y a la vez median relaciones y estructuras de poder. La visualidad sería entonces un aspecto o parte de la cultura visual, específicamente, la visión en cuanto acto o práctica estructurada.

Hay un aspecto de la formulación de Foster que es tangencial a nuestro argumento, pero que no podemos pasar de largo: la dicotomía entre naturaleza y cultura. Foster reconoce que tanto la visión como la visualidad remiten a procesos que son a la vez fisiológicos y sociales, corporales e históricos. Pero, acto seguido, sugiere que difieren según el término de esta dialéctica que cada una enfatiza: “tampoco son idénticos: la diferencia entre los términos denota una diferencia en lo visual —entre el mecanismo de la vista y sus técnicas históricas, entre el datum de la visión y sus determinaciones discursivas—”.<sup>45</sup> Aunque el reconocimiento del carácter sociohistórico de la vista y cognitivo-corporal de la visualidad lleva a Foster a afirmar que los dos términos “no se oponen como lo hacen naturaleza y cultura” (p. ix), la distinción entre estos que hace este autor termina recalando en los dualismos clásicos de naturaleza-cultura y cuerpo-historia. Gracias a las reflexiones de autores como Michel Foucault, Judith Butler y Donna Haraway respecto del carácter “construido” de la naturaleza y el cuerpo, reconocemos que estos dualismos son insostenibles; si no lo prohíbe, este reconocimiento por lo menos dificulta cualquier distinción simple entre vista y visualidad en términos de cuerpo/biología y cultura/historia. Foster parece consciente del carácter construido de la naturaleza y el cuerpo, pero, en su empeño por anclar la visualidad en lo cultural, termina recalando en el más clásico de los dualismos.

Volveremos sobre este retorno subrepticio del dualismo naturaleza/cultura en el texto de Foster por ahora, señalemos que, después de la contribución que hace este autor, el término recorre la obra de varios autores, incluyendo algunos de los contribuyentes al ya mencionado *Visual Culture Questionnaire* y autores como Stuart

---

<sup>45</sup> El pasaje completo es: “Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual-between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations-a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein (Foster 1988: ix). Traducción propia.



Hall, Jessica Evans y Amelia Jones, pero sin llegar a adquirir la dimensión conceptual que tiene en las observaciones de Mitchell sobre la imbricación de lo visual y lo social o, incluso, en las formulaciones de Foster. No obstante, algunas de las observaciones de estos autores podrán ayudarnos a perfilar el concepto. Uno de los autores del *Questionnaire*, Christopher Wood, aporta las siguientes líneas: “La “visualidad” (...) sintetiza la idea que la visión es un proceso activo e interpretativo gobernado fuertemente por comunidades e instituciones”.<sup>46</sup> Esto resuena con la definición que nos brinda Jones: “la visualidad es *la condición* de cómo vemos y le damos sentido a lo que vemos” (2003: 1). También con la de Hall y Evans, dos autores de los estudios culturales y la sociología que se subieron al tren de la cultura visual al editar en 1999 el libro *Visual Culture: A Reader*, aunque, al contrario de Foster, Wood y Evans, estos autores no restringen la visualidad a la visión: “la visualidad es el registro visual en el que operan la imagen y el significado visual”.<sup>47</sup> Estas diferencias en cuanto al objeto de la visualidad —¿la visión, las imágenes, el significado visual? — es sintomática de la poca claridad que existe alrededor de este término.

Lo que nos interesa de estas definiciones es, primero, que remiten la visualidad a algo así como un código que subyace a los significados de los objetos, prácticas y eventos visuales. Los códigos, notemos, son parte importante de la teoría de la recepción cultural de Hall, quien denomina así a las formas compartidas de construir significado que son propias de un grupo de personas determinado (Hall, 1980). Las definiciones en cuestión se refieren a los principios, presupuestos, expectativas y significados previos a partir de los cuales se le otorga significado a lo visual, e incluso, a las formas o modos de ver. Como en la definición de Foster, el poder está implícito, en la medida en que todo código es el resultado de procesos de lucha cultural, las cuales con frecuencia cristalizan en los regímenes y las instituciones que fungen de custodios del código. Segundo, nos interesa una importante implicación de estas definiciones: la visualidad no tiene que ser solamente una cuestión de códigos visuales hegemónicos o dominantes, también puede haber códigos emergentes o de resistencia. Es cierto que estas definiciones parecen referirse por defecto al primer caso; no obstante, dejan

---

<sup>46</sup> ““Visuality”, meanwhile, is shorthand for the idea that vision is an active, interpretive process strongly governed by communities and institutions, rather than an innocent openness to natural stimuli” (en Foster y Krauss 1996: 68). Traducción propia.

<sup>47</sup> “The visual register in which the image and visual meaning operate” (Hall y Evans 1999: 41). Traducción propia.

abierta la posibilidad del segundo. De hecho, en la obra de Hall, la posibilidad de realizar descodificaciones disidentes o de resistencia fundamenta la teorización de la recepción como práctica política, señalamiento que a su vez se ha convertido en el punto de partida para la identificación de diversas políticas de la recepción en campos como los estudios culturales y la comunicación. Así, estas definiciones abren, de manera más clara que la definición de Foster, la posibilidad de usar el término visualidad para referirnos a todas las articulaciones colectivas de lo visual, no solamente las que implican una estructuración hegemónica o dominante, sino también las que tienen por horizonte la producción de configuraciones alternativas.

Es en la obra de Nicholas Mirzoeff que el concepto de visualidad adquiere su mayor elaboración teórico-histórica. Mirzoeff nos ha brindado una valiosa genealogía de este concepto, desde sus orígenes en la obra del polémico historiador escocés decimonónico Thomas Carlyle hasta su uso actual en el contexto de los estudios visuales. Mirzoeff (2006, 2011, 2012) señala que, en Carlyle, el concepto de visualidad se refiere a una visión integrada de la historia, una idea de la totalidad histórica, la comprensión a través de una “imagen” general y sincrónica de los acontecimientos que ocurren en simultáneo. Carlyle, quien era un defensor acérrimo del orden monárquico-imperial, define la visualidad como “la imagen clara de la historia disponible para el héroe en el momento en que sucede, y para el historiador en retrospectiva” (en Mirzoeff, 2006). Esta capacidad de producir y ver la historia a través de una imagen integradora es potestad del héroe histórico, el único que, al no estar sus ojos obnubilados por las “fantasmagorías de la emancipación” (es decir, por los ideales de la Revolución Francesa), puede visualizar la historia a medida que esta se desenvuelve. Carlyle le atribuye un papel similar al historiador, no a los historiadores empecinados en acumular datos en secuencias lineales sino a aquellos que, como el héroe y (por supuesto) él mismo, encarnan el “ojo de la historia”, son capaces de visualizar la sincronidad del momento histórico y el papel del héroe como motor de la historia. Nótese que, tanto en el héroe como en el historiador, la visualidad está ligada intrínsecamente al poder.

A partir de su análisis del concepto de visualidad en Carlyle y en algunos de los autores influenciados por este, incluyendo a figuras de la talla de Ralph Waldo Emerson, Oscar Wilde y W.E.B. Du Bois, Mirzoeff (2006, 2011, 2012) sintetiza su propia definición de visualidad, cuyas distintas formulaciones podemos condensar así: las distintas maneras en las que el poder (o, en algunos textos, la autoridad) visualiza (o

imagina) la Historia (o la modernidad) para sí mismo. Además, en vena foucaultiana, Mirzoeff propone que el poder ha instaurado en occidente distintas “perspectivas de mundo” a través de la constitución de varios “complejos de visualidad”: el complejo esclavista de las plantaciones, el complejo imperial y el complejo militar-industrial. Examinando momentos y cuestiones históricas tan variadas como el sistema de las plantaciones caribeñas, el colonialismo en el pacífico sur, el reto militar de visualizar el campo de batalla moderno, el fascismo italiano y la contrainsurgencia global contemporánea liderada por Estados Unidos, Mirzoeff demuestra cómo, al interior de cada uno de estos complejos, el poder se naturaliza gracias a una variada gama de técnicas de categorización, separación y estetización. El resultado de estas operaciones es que el orden social dominante se torna autoevidente. No obstante, estos complejos no son configuraciones de poder herméticas, sino que producen “contravisualidades”, imaginaciones de versiones alternativas de la vida individual y colectiva, y en últimas, de la historia, las cuales son abordadas por Mirzoeff a través del examen de acontecimientos históricos como la revolución haitiana, los movimientos abolicionistas de la esclavitud en América y el Caribe y el antifascismo en Italia y Algeria.<sup>48</sup> En síntesis, en esta perspectiva histórica, la visualidad se refiere a las operaciones a través de las cuales el poder visualiza el campo social, la historia y el mundo mismo, repercutiendo en la producción, mantenimiento y naturalización del orden social, tanto a nivel local como transnacional. A su vez, la contravisualidad —o, como también escribe Mirzoeff, el “derecho a mirar”— se refiere al esfuerzo de los subalternos y los grupos minoritarios por ver la historia y el mundo de tal manera que se desnaturalice el orden social, se evidencien las resquebrajaduras del poder y se haga posible imaginar otros futuros mundos allí donde el poder pretende que todos marchemos hacia el mismo horizonte.

Hay cinco aspectos que merecen ser resaltados de la conceptualización que desarrolla Mirzoeff. Primero, el hecho de que la capacidad de visualizar una coyuntura es una cuestión de saber-poder. Quien elabora una imagen del presente, quien logra integrar en una imagen los distintos acontecimientos y trayectorias que configuran el momento histórico, se permite a sí mismo una comprensión holística de este momento que es capaz de soportar análisis y propiciar agenciamientos que difícilmente pueden ser alcanzados por quienes no gozan de la misma perspectiva privilegiada. La capacidad

---

<sup>48</sup> En *The Right To Look* (2011), Mirzoeff habla de visualidad 1 y 2 en vez de visualidad y contravisualidad.

de visualizar lo que está sucediendo, de representar los acontecimientos en una imagen que es más intuitiva cuanto más efectiva es su integración de información, conlleva la capacidad de tomar decisiones y actuar rápidamente, formas de agencia proscritas para quienes se les prohíbe o no pueden imaginar la coyuntura en la que se encuentran.

Segundo, quien puede visualizar o imaginar el presente también puede imaginar el futuro. La visualidad, además de integrar sincrónicamente los acontecimientos del presente, traza un horizonte sobre el que quien se imagina el presente puede proyectar su voluntad. Este es el sentido profundo del héroe histórico de Carlyle, quien, en virtud de su capacidad de visualizar la historia, puede trazar para sus coetáneos un horizonte hacia el cual movilizarse, un proyecto histórico a realizar, un telos. En virtud de la claridad de su visión y de su movilización en función de esta, el héroe histórico se convierte connaturalmente en líder. La visualización de la coyuntura presente estabiliza el futuro, el cual se naturaliza gracias a su visibilidad. Así, quien es capaz de imaginarse el presente ocupa una posición privilegiada tanto para la constitución como el liderazgo del proyecto colectivo; conversamente, a quienes se les proscriben la capacidad de imaginarse el futuro se les cierra también la posibilidad de participar en el diseño del proyecto colectivo.

La visualización es el tercer aspecto que queremos destacar. En la perspectiva de Mirzoeff, esta es una función de algunos tipos de imágenes, cuyo propósito central es la integración de información. La visualización se vale de la capacidad de las imágenes de condensar información proveniente de distintos medios y registros. Consiste en “ver lo invisible”, a condición de que pensemos esto último no como aquello que se esconde a la vista o que no puede tener una representación adecuada, sino como aquello cuyo registro como información, en principio, no es visual. En conjunción con el texto lingüístico, la visualización crea un dispositivo de información muy poderoso, pues permite el procesamiento rápido de información y la toma de decisiones intuitivas. Crucialmente, podemos derivar de los señalamientos de Mirzoeff un criterio valorativo de la mediación del poder a través de la visualización: entre más óptima sea esta función integradora, más se facilita el agenciamiento para el sujeto de la visualización. “Óptimo” no significa aquí más cantidad, pues, como señala Mirzoeff, el exceso de información puede hacer que la visualización se torne impráctica o falle. Más bien, significa un equilibrio delicado entre densidad y síntesis de información cuyo principio se puede enunciar así: se debe integrar cuanta información sea posible, sin sacrificar la inmediatez y el carácter intuitivo de la visualización.

Cuarto, destacamos de la formulación de Mirzoeff el carácter colonial de la visualidad. Los tres complejos históricos de visualidad que este autor identifica —el esclavista de las plantaciones, el imperial y el militar-industrial— remiten, cada uno a su manera, a dinámicas de poder colonial y neocolonial que pasan por la organización del espacio y la distribución de los cuerpos en este, en función de que sean visibles a los dominadores. El parcelamiento de las plantaciones, el encerramiento de los cuerpos y la ubicación del capataz en el punto más alto del terreno; las cartografías de las posesiones de ultramar y las representaciones de los habitantes de estos territorios, que le permitieron a los sujetos imperiales imaginarse a sí mismos como diferentes y superiores, y las imágenes informáticas, capaces de integrar información de inteligencia proveniente de diversas fuentes, son algunas de las estrategias de visualización que han operado dentro de los tres complejos de visualidad. La importancia de la integración visual de la información para el poder neocolonial contemporáneo es tal que este invierte en ello una cantidad descomunal de recursos, desde agentes encubiertos y satélites y aviones espía hasta programas de vigilancia digital e informática; el ideal de visualidad del poder neocolonial del complejo militar-industrial es poder visualizar todos los sujetos, colectivos y contextos. En cualquiera de sus modalidades históricas, el poder (neo)colonial ha dependido en gran medida de la ventaja estratégica que otorga la visualidad sobre aquellos sujetos que no tienen la capacidad de visualizar sus propias circunstancias geohistóricas.

Por último, consideremos la cuestión de las contravisualidades. Mirzoeff contrapone el “derecho a mirar” a la visualidad: “es el reclamo de una subjetividad que tiene la autonomía de organizar las relaciones de lo visible y lo decible. El derecho a mirar confronta a la policía que dice “sigan, no hay nada que ver aquí”<sup>49</sup>. Modelado sobre las tesis de Jacques Rancière sobre el reparto de lo sensible, el derecho a mirar consiste en el reclamo y la ocupación de una posición desde la que se puede desafiar las articulaciones entre lo visual y el poder, entre lo visible y lo discursivo, así como la distribución de posiciones desde las cuales se puede ver y ser visto, o conversamente, desde las que no se puede ver y se es invisible. Las contravisualidades son agenciamientos; como tales, posibilitan la reconfiguración de las visualidades dominantes, desestabilizando de esta manera las estructuras de poder.

---

<sup>49</sup> It is the claim to a subjectivity that has the autonomy to arrange the relations of the visible and the sayable. The right to look confronts the police who says to us “move on, there’s nothing to see here” (Mirzoeff, 2011: 84). Traducción propia.

Nótese el énfasis que hace Mirzoeff sobre las relaciones entre lo visible y lo decible: las contravisualidades consisten menos en ver lo no visto que en la desarticulación y rearticulación de las relaciones entre lo que se puede ver, lo que se puede decir, y quién tiene derecho a ver y decir. Mirzoeff reconoce la importancia de la articulación entre lo visible y el lenguaje: las imágenes, las representaciones y las prácticas visuales frecuentemente están imbricadas con el poder no tanto por lo que muestran sino por la manera en que el lenguaje es utilizado para encuadrarlas, para restringir su tendencia centrípeta y dirigir su potencia.

A pesar de las luces que la conceptualización de Mirzoeff provee, su concepto de visualidad, quizás demasiado apegado a la historia de los usos del término, remite demasiado a la visualización de la historia como para servir de orientación general del campo de los estudios visuales o de unos estudios visuales en perspectiva latinoamericana. La visualidad, si seguimos la línea de reflexión abierta por Foster, no es únicamente una cuestión de la visualización de la historia; de manera más general, se refiere a la articulación entre la visión y el campo social, en cuanto está atravesada por el poder. Si bien la historia es un aspecto importante, incluso crucial, de esta articulación, no es el único: hay también aspectos culturales (en el sentido de lo cultural), políticos, económicos y tecnológicos. Por otro lado, Mirzoeff ubica la visualidad del lado del poder hegemónico, reservando el término contravisualidad para las prácticas visuales disidentes. Aunque la dialéctica visualidad/contravisualidad facilita el abordaje de las relaciones de poder y resistencia, no es evidente que las dinámicas visuales se repartan claramente entre lo hegemónico y lo contrahegemónico. Por el contrario, es más común que contengan elementos de ambos polos, si bien en grados variables. Sin embargo, hay implícita en el erudito análisis de Mirzoeff una definición más general del concepto de visualidad (resulta sorprendente que Mirzoeff no la haya explicitado), la cual desarrollaremos en breve. Antes de esto, realicemos dos últimas observaciones sobre la perspectiva cultura-poder.

Nuestra primera observación tiene que ver con la relación entre las tres perspectivas que hemos abordado. La perspectiva cultura-poder recoge aspectos de las otras dos, la del campo expandido y la recepcionista. De la perspectiva del campo expandido, recoge el enfoque sobre la totalidad de las imágenes y los artefactos visuales, añadiendo las prácticas y eventos visuales. Reconoce que el enfoque sobre el poder es relevante en el abordaje de todas las modalidades de las imágenes, artefactos y prácticas visuales, independientemente de los contextos culturales a los que pertenezcan. De

esta manera, no solo retoma, sino que también profundiza el cuestionamiento de los límites del arte y de la historia del arte, reconociendo en este cuestionamiento no solo una consecuencia del interés en el campo expandido de la imagen, sino también un terreno de disputa epistémico-política. No obstante, se diferencia en que no remite a la totalidad de estos objetos, prácticas y eventos, sino al aspecto de la recepción.

De la perspectiva recepcionista, la perspectiva cultura-poder retoma el interés por los modos de ver y las modalidades de la recepción, las del pasado, pero, sobre todo, las del presente. Desde esta perspectiva, se entiende que el significado de los objetos, prácticas y eventos visuales depende no solo de sus “contenidos”, asimismo, de las relaciones entre lo visual y sus contextos de producción, circulación y recepción. También, se entiende que el poder no puede ser comprendido como si fuera una sustancia intrínseca a los objetos, prácticas y eventos visuales; por el contrario, se comprende como relación y efecto, como una dimensión analítica que no puede ser leída en el texto, sino que debe derivarse de la relación de este con su contexto. Así, la recepción se constituye como una práctica visual clave: el significado de los objetos, prácticas y eventos visuales depende de las distintas posiciones, discursos y reconfiguraciones de sentido involucradas en todo acto de recepción.

Por último, observemos que la perspectiva cultura-poder es la que resulta más relevante para unos estudios visuales en perspectiva latinoamericana, por razones que el lector ya habrá inferido y que podemos sintetizar en tres puntos. Primero, por la centralidad que le da al poder. El enfoque sobre las condiciones y los códigos de la visión y sobre la relación saber-poder inscrita en la visualidad, así como la comprensión de esta como la capacidad de integrar información en una imagen —o, digámoslo en nuestros términos, de conformar una imagen densa en sentido—, nos brindan parámetros teóricos para el abordaje del rol de la visión dentro de los regímenes de poder que han marcado a las sociedades latinoamericanas. De esta manera, junto con el concepto de cultura visual que hemos elaborado, esta perspectiva permite ubicar a los estudios visuales dentro de las trayectorias del pensamiento crítico y la crítica cultural latinoamericana, para los cuales la problemática del poder ha sido crucial. Segundo, la teorización histórica desarrollada por Mirzoeff enfoca el poder colonial como una estructura histórica fundamental de la visualidad. Esto permite ubicar a los estudios visuales dentro de la trayectoria del pensamiento decolonial latinoamericano. Así entendida, la visualidad abre la posibilidad de abordar la dimensión visual de la colonialidad, vía crítica que, como veremos, ya ha sido abierta por autores como

Joaquín Barriendos. Finalmente, la noción de contravisualidad encuadra los reclamos del derecho a ver y, en consecuencia, de efectuar agenciamientos frente a las estructuras y los regímenes de poder visuales. Este enfoque dialoga con la preocupación de las ciencias sociales y los estudios culturales latinoamericanos por la agencia política de los actores y las prácticas culturales.

### *El concepto de visualidad*

Lo que hace falta en el recorrido que hemos adelantado es una definición de la visualidad que abarque todas las articulaciones entre la visión, el campo social y el poder, no solamente aquellas que tienen un carácter histórico. Este concepto debe encuadrar las condiciones de posibilidad de la visión, los discursos y regímenes que determinan qué puede ser visto y qué no, y desde dónde se puede o no ver. Además, debe articular el hecho de que las dinámicas visuales suelen tener tanto aspectos hegemónicos como contrahegemónicos. Por último, debe dialogar con el concepto de cultura visual que hemos propuesto.

Nuestro punto de partida será circunscribir el concepto de visualidad a la visión, toda vez que, como vimos, aquellos usos que lo remiten a los objetos, prácticas y eventos visuales encuadran mejor como parte de nuestro concepto de cultura visual. Pero debemos inmediatamente notar que esta circunscripción no implica que el abordaje de la visualidad ignore dichos objetos, prácticas y objetos, pues una de las formas en que estos conforman sentido es organizando la visión. Las imágenes, objetos, prácticas y eventos visuales son visiones, mediaciones de experiencias visuales, soportes de formas de ver. Así, el abordaje de la visualidad empieza por la examinación de las maneras en que estos objetos, prácticas y eventos conforman visiones, las formas en que organizan la visión, para luego considerar las formas y modalidades de su recepción.

Al circunscribir el concepto de visualidad a la visión, debemos evitar cualquier dicotomía entre naturaleza y cultura, entre visión y visualidad. La visión, en cuanto experiencia fenoménica, siempre es natural y cultural. Salgamos momentáneamente de las humanidades y las ciencias sociales para apoyarnos en las ciencias cognitivas. Stephen Pinker, en su reconocido libro *How the Mind Works* (2009), resume la concepción estándar de la mente en las ciencias cognitivas, conocida como el modelo computacional. En este modelo, la visión es un proceso fisiológico y cognitivo



complejo que convierte los estímulos retinianos en una descripción o representación del mundo. Esta representación no depende solo de la información transmitida a partir de la retina, sino también, de los conceptos que tenemos de los objetos, los cuales permiten ordenar e interpretar esa información, así como de la interacción entre la visión y el pensamiento. Los conceptos y las ideas que informan la visión no están en los estímulos lumínicos, sino que provienen de la memoria, en donde han sido alojados a partir de la experiencia habitual, el lenguaje y el conocimiento aprendido. No vemos simplemente lo que está ahí, sino que nuestros cerebros construyen una representación mental de lo que existe ante nuestros ojos, en donde el mecanismo fisiológico de la visión y el sistema conceptual de la mente filtran la información relevante a nuestra comprensión y desempeño en el ambiente en el que nos encontramos. Aunque probablemente no todos, una buena porción de los conceptos que informan la visión proviene de la cultura. Los experimentos visuales de los científicos de la percepción, las ilusiones visuales de las que estos se valen para sus demostraciones, no son recreaciones de la experiencia habitual de la percepción, sino ingeniosos artificios que permiten revelar aspectos de esta y que son útiles justamente porque no son usuales en la experiencia perceptiva. No hay un mecanismo biológico de la vista por un lado y las interpretaciones culturales de esta por el otro; más bien, ambas dimensiones se imbrican en el acto de ver. El error de Foster, y de todos aquellos que proponen una distinción entre una visión natural y la visualidad como fenómeno cultural, es construir la primera como experiencia fenoménica, en vez de tomarla por lo que es: no una modalidad o registro de la visión sino una categoría analítica que sirve para comprender una dimensión de esta.

Debemos entonces buscar la diferencia entre la visualidad y la visión en otro lugar, allende de la dicotomía naturaleza/cultura. Ese lugar, el punto en el que la visualidad es algo más que la visión, es allí donde se encuentra imbricada con el elemento clave de la perspectiva cultura-poder: el poder. Nuestra distinción entre la dimensión cultural y lo cultural nos ofrece la clave analítica necesaria para distinguir entre visión y visualidad. De la misma manera en que hay objetos, prácticas y eventos cuyo principal sentido es la producción de sentido (que hemos llamado lo cultural), hay estructuras y dinámicas de la visión en las que el poder está en juego de manera crucial; de la misma manera en que muchos objetos, prácticas y eventos tienen una dimensión cultural más no constituyen, por ello, un escenario en el que el sentido está en juego, hay dinámicas y prácticas de la visión en las que el poder, aunque presente

(como lo está en todo lo humano), no está en juego de una manera particularmente relevante. La visualidad es una parte o parcela de la visión, de manera análoga a como lo cultural es parte o parcela de la dimensión cultural. Lo cultural y la dimensión cultural se distinguen a partir del elemento del sentido en la dupla sentido/poder; la visualidad y la visión se distinguen a partir del elemento del poder. Este es el sentido profundo de afirmar que la visualidad es la articulación entre la visión y el campo social, en cuanto está atravesada por el poder.

Resulta evidente que, contra la línea de teorización abierta por Mirzoeff, la visualidad no es únicamente una cuestión de la visualización de la historia. Si bien la historia es un aspecto importante, incluso crucial, de la articulación visión-campo social-poder, no es el único: hay también aspectos culturales (en el sentido de lo cultural), políticos, económicos y tecnológicos. Por otro lado, aunque la ubicación de la visualidad del lado del poder hegemónico y la dialéctica visualidad/contravisualidad permiten conceptualizar las relaciones de poder y resistencia que se articulan a través de lo visual, no es claro que el concepto de visualidad deba referirse solamente a las dinámicas hegemónicas de la visión. Por el contrario, el encuadre de la visualidad como la articulación entre la visión y lo social sugiere que también debe referirse a las dinámicas contrahegemónicas de la visión, a las resistencias visuales, pues estas también son constitutivas del campo social. Un concepto de visualidad que encuadre el poder en cuanto relación que informa todos los aspectos de lo social, tanto los hegemónicos como los subalternos, contrahegemónicos o minoritarios, le haría mejor justicia al concepto foucaultiano de poder que parece estar en la base de la teorización de Mirzoeff. Además, no es evidente que los discursos, estructuras y dinámicas de la visión se repartan claramente entre lo hegemónico y lo contrahegemónico. Por el contrario, nos parece que, en muchas circunstancias, contienen elementos de ambos polos, si bien en grados variables. Esta es una de las lecciones de los estudios culturales, los cuales demuestran que la mayoría de los ámbitos y prácticas culturales, incluyendo ámbitos de la cultura visual como el arte y los medios de comunicación, contienen elementos tanto potencial o factualmente regresivos como transformadores.

A partir de estas consideraciones, proponemos la siguiente definición de visualidad: toda forma de organización de la visión en la que la mediación del poder resulta relevante para la reproducción o la contestación, resistencia y transformación social. Visualidades son los ensamblajes de estructuras, discursos, códigos y prácticas que organizan la visión, de tal forma que esta se constituye en mediación del poder.

Las prácticas de visión y recepción visual que están informadas por estas formas de organización de la visión son instancias de visualidades específicas. Hacen parte de la visualidad las imágenes, objetos, prácticas y eventos visuales, en la medida en que consolidan y median visiones o formas de ver. Asimismo, las visualizaciones, entendidas como la integración de información en una imagen que facilita el agenciamiento, son instancias de la visualidad. Además, debemos incluir dentro del concepto los efectos de poder, tanto reales como potenciales, de dichos ensamblajes, así como sus respectivos elementos e instancias. Por último, el término visualidad remite a cómo vemos desde nuestro posicionamiento particular en el campo social, independientemente de si es hegemónico o subalterno, así como a las potencialidades y los efectos de cada forma o modo de ver.

Enfaticemos que la visualidad no tiene un signo político a priori. El poder no solo produce articulaciones hegemónicas de la visión, también produce articulaciones emergentes, de resistencia o con ímpetu transformador. La visualidad no es necesariamente conservadora o regresiva; más bien, habría aspectos de las visualidades (articulaciones entre la cultura visual y lo social) que son regresivos, otros que son resistentes o transformadores. Hay articulaciones que, habiendo surgido de procesos de lucha y dominación acaecidos en el pasado, se han consolidado a través de largos procesos temporales, de tal modo que son muy difíciles de deshacer. Hay también articulaciones que intencionalmente se contraponen a estas. Además, puede haber organizaciones de la visión en proceso de desarticulación, desconfigurándose en medio del surgimiento de nuevas articulaciones, al punto de que ya no es posible asignarles claramente un signo político. Conversamente, habría articulaciones emergentes pero que aún no cuajan como contravisualidades o resistencias visuales. Si bien hay visualidades que tienden hacia lo hegemónico y otras que tienden hacia la resistencia o la transformación, esta caracterización solo se puede derivar del análisis empírico contextual.

Por último, observemos que la visualidad es una parte de la cultura visual, aquella correspondiente a la visión. No se contrapone a lo visual, sino que lo complementa. En tanto que lo visual remite a lo visible que conforma sentido, la visualidad remite a la visión que media el poder. La visualidad es ante todo un atributo de ciertos objetos, prácticas y eventos visibles, aun cuando la recepción, en cuanto práctica de visión, es también constitutiva de lo visual. La visualidad es, principalmente, un ámbito de la visión y, por ende, remite a la recepción visual; sin embargo, participan de ella los

objetos, prácticas y eventos visuales, en la medida en que conforman una visión que media o articula estructuras y relaciones de poder. En la medida en que el poder juega un papel central en ellos, los discursos y regímenes visuales y escópicos, los modos de ver, los códigos de recepción de las imágenes, los complejos de visualidad, las “técnicas del observador”, son aspectos de la visualidad. Lo son también los reclamos del derecho a mirar, las visualizaciones resistentes y contrahegemónicas, las modalidades de recepción disensuales y resistentes, las prácticas de recodificación visual, la visión descolonial y las desidentificaciones respecto de la visión dominante.

## IMAGEN

Una cantidad enorme de tinta ha corrido en torno al concepto de imagen. Este concepto es incluso más difícil de definir que los de cultura y cultura visual, toda vez que, al contrario de estos últimos, la temporalidad de su discusión no se cuenta en décadas sino milenios. Una historia del concepto de imagen en Occidente tendría que remontarse al menos hasta Platón y Aristóteles y progresar hasta nuestros días a través de campos como la filosofía, la historia del arte, la sociología de la imagen, los estudios visuales y la *Bildwissenschaft*.<sup>50</sup> Si fuéramos a añadir las conceptualizaciones de la imagen en otras tradiciones como la china, india o árabe, no acabaríamos nunca. Resulta imposible ofrecer aquí una síntesis de esta historia, o al menos una discusión de las conceptualizaciones más influyentes del pensamiento occidental.

En parte, el problema de la imagen deriva de la enorme cantidad de objetos y fenómenos a los que se les asigna este término. Dentro de su universo caben pinturas, dibujos, filmes, afiches, diseños gráficos de todo tipo, las imágenes producidas por aparatos ópticos como los telescopios y microscopios, las imágenes proyectadas, el reflejo que nos devuelven los espejos, las imágenes “verbales” —metáforas, alegorías,

<sup>50</sup> Además de Platón y Descartes, tal historia tendría que considerar a pensadores y autores como San Agustín, Tomás de Aquino, Marcilio Ficino, Descartes, Hume, Kant, Peirce, Freud, Husserl, Bergson, Wittgenstein, Alfred North Whitehead, Walter Benjamin, Heidegger, Derrida, Erwin Panofsky, Hubert Damish, Aby Warburg, Ernst Gombrich, Vilém Flusser, Roland Barthes, Jean François-Lyotard, Jacques Lacan, Guy Debord, Régis Debray, Nelson Goodman, Hans Belting, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp, David Freedberg, Georges Didi-Huberman, James Elkins, Noël Carroll, Thomas Nail, Eliseo Verón, Norval Baitelló Jr., Néstor Garía Canclini y Silvia Rivera Cusicanqui, entre muchos otros.

descripciones—, los sueños, las imágenes de la memoria, la representación que nuestra mente hace de las cosas que nuestros ojos ven (así como las representaciones mentales producto de los demás sentidos). Además, una gran cantidad de campos de conocimiento han estado involucrados en el abordaje de la imagen, desde la filosofía y la historia del arte hasta la psicología, las ciencias cognitivas, la óptica y las ciencias informáticas. W.J.T. Mitchell (1984) ha clasificado esta gran “familia de las imágenes” en cinco tipos: gráficas, ópticas, perceptivas, mentales y verbales. Siguiendo a Mitchell, la pregunta es cuáles de estos tipos de imágenes son del interés de los estudios visuales, cuáles corresponden al ámbito de la cultura visual, y cómo podemos abordarlas desde una perspectiva que pretenda iluminar su vínculo con el poder que, como hemos insistido, es insoslayable para unos estudios visuales en perspectiva latinoamericana, así como para unos estudios visuales que pretendan abarcar la complejidad multidimensional de lo visual.

Nuestro enfoque no será archivístico sino conceptual y estratégico, es decir, buscamos llegar a una definición del concepto de imagen que 1) sea conmensurable con las conceptualizaciones de la imagen desarrolladas desde los estudios visuales en años recientes, 2) dialogue con las definiciones de cultura visual y visualidad que hemos propuesto, y 3) sea útil para el desarrollo de los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Partiremos de la discusión de algunas de las ideas y categorías provenientes del “giro pictórico” y el “giro icónico”, propuestos, respectivamente, por W.J.T. Mitchell y Gottfried Boehm. Estas dos propuestas (especialmente la de Mitchell) no solo se encuentran en la raíz de las teorizaciones de la imagen que se han desarrollado en los estudios visuales, también abordan dos aspectos cruciales del concepto heurístico de imagen que buscamos: el poder y las dimensiones extralingüísticas de la imagen. A partir de allí, ubicaremos la imagen como parte de la cultura visual en cuanto soporte de sentido, es decir, en cuanto entidad material discreta que comunica tanto significados como afectos. Luego, problematizaremos la noción de que las imágenes se definen por su relación de semejanza con cosas que son exteriores a ella, valiéndonos de C. S. Peirce para sostener que no es la semejanza sino la triple función ícono, índice y símbolo lo que define la relación de la imagen con su referente. Aprovecharemos las observaciones sobre el “lenguaje de las imágenes” de Roland Barthes para encuadrar la denotación y la relación imagen-texto como dos aspectos cruciales del funcionamiento de las imágenes, para luego abordar la cuestión crucial del poder de las imágenes. Aun cuando este recorrido presenta cierta

sistematicidad, advertimos que la definición que propondremos aquí es apenas una sugerencia y una invitación al desarrollo de definiciones más consistentes.

En 1994, Mitchell anunció la existencia de un “giro pictórico” en las humanidades. Por la misma época y de manera independiente, Gottfried Boehm (1994), desde la *Bildwissenschaft*, anunció la existencia de un “giro icónico”. En el mismo año, ambos autores intercambiaron sendas cartas sobre sus respectivas propuestas, las cuales fueron publicadas en el 2009.<sup>51</sup> Aunque Mitchell nunca abandona del todo el modelo semiótico barthesiano, reconoce que las imágenes tienen un poder que no se puede explicar claramente a partir de dicho modelo. Para Mitchell, la imagen es un texto, pero un texto provisto de agencia. Más que lo que son, a Mitchell (1986) le interesa lo que las imágenes hacen o pueden hacer, especialmente su capacidad de movernos. En su perspectiva, las imágenes tienen la capacidad de influenciar nuestras percepciones, deseos y creencias, de crear nuevos significados y valores culturales. Además, para este autor, las imágenes son procesales, modulan y cambian en función de los contextos en los que son producidas y circulan. Asimismo, están informadas por los discursos, las ideologías y las relaciones de poder de los contextos en los que se desarrollan. Aunque, a lo largo de su obra, Mitchell no conceptualiza la dimensión afectiva de las imágenes, la capacidad de movernos que les reconoce implica una dimensión afectiva de estas. Hay en Mitchell un reconocimiento implícito del vínculo entre afecto y agencia, asunto que la mayoría de las teorías contemporáneas del afecto ubican como una cuestión central.<sup>52</sup> En síntesis, el enfoque de Mitchell (1986, 1994, 2005) busca encuadrar las complejas relaciones entre imagen, poder y conocimiento, las maneras en que tanto los elementos lingüísticos como extralingüísticos de la imagen constituyen modalidades epistémicas que median relaciones de poder e inciden sobre el mundo social.

<sup>51</sup> En las dos cartas, discutieron las similitudes, pero también las diferencias, entre sus posiciones. Véase Boehm y Mitchell (2009). Véase también Alloa (2016); Cabrera y Guarín (2012).

<sup>52</sup> Aunque el “giro afectivo” quizás comienza en 1995 con la publicación de los ensayos “The Autonomy of Affect” de Massumi de Brian Massumi (que pasaría a ser el primer capítulo del libro *Parables for the Virtual, publicado en el mismo año*) y “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Sylvan Tomkins” de Eve Kosovsky Sedgwick y Adam Frank (1995b, a su vez el primer capítulo del libro *Shame and its Sisters*, 1995a), el término no se acuña hasta el 2007, con la publicación (que pasaría a ser el primer capítulo del libro *Shame and its Sisters*, también de 1995) del libro *The Affective Turn*, editado por Patricia Clough y Jean Halley.

Aunque se suele afirmar que el giro pictórico y el giro icónico se refieren a fenómenos similares, lo cierto es que Boehm va bastante más lejos que Mitchell en el intento de superar el modelo semiótico instaurado a partir de Barthes. El principio de la “ciencia de la imagen” que pretende fundar Boehm (1994) es aquello que él llama “logos no verbal” (*nonverbale Logos*) o “logos icónico” (*ikonische Logos*), una forma de producir sentido que no se puede comprender a partir del logocentrismo, es decir, del privilegio del lenguaje y la razón en la episteme de Occidente. Consecuentemente, este logos icónico no puede ser abordado desde el paradigma semiótico o, más bien, requiere de una nueva semiótica que pueda reconocer la “diferencia icónica” (*ikonische Differenz*) de la imagen. La comprensión de la imagen requeriría un cambio de paradigma en el que esta debe ser vista como un artefacto que no es textualizable, sino que debe ser comprendido en sus propios términos. Aunque en su obra temprana Boehm remite la diferencia icónica a la doble diferencia entre soporte y sentido y entre representación y modelo u objeto representado, en su trabajo más reciente, *The Passion of Images* (2023), Boehm recorre la historia de Occidente en aras de demostrar el poder de movernos de las imágenes, que, ahora, ubica en su dimensión afectiva. Sin incurrir en la negación de la dimensión semiótica de la imagen hacia la que en ocasiones tiende Boehm, nos parece sugerente su identificación de una dimensión no lingüística de la imagen y su intento reciente por comprender esta dimensión en términos del afecto.

En síntesis, del giro pictórico anunciado por Mitchell retomamos su enfoque sobre la agencia de las imágenes, su encuadre del carácter procesal y contextual de estas, y su sugerencia de que la agencia de las imágenes reside, al menos en parte, en su potencia afectiva. Asimismo, del giro icónico de Boehm retomamos su enfoque sobre lo afectivo, en cuanto aspecto de las imágenes que no se puede subsumir en lo lingüístico. Vemos entonces que tanto el giro pictórico como el icónico sugieren que la comprensión de las imágenes debe pasar por la comprensión de su dimensión afectiva (sin olvidar su dimensión textual o significativa), que es allí en donde reside su pasión, seducción y misterio. Como veremos, estas nociones de Mitchell y Boehm concuerdan con nuestra conceptualización del sentido de la cultura visual, que comprendemos como una amalgama de significados y afectos cuyo soporte es visual.

*La imagen como cultura visual*

Las imágenes que nos interesan han de ser parte de la cultura visual. Hemos definido la cultura visual como aquellos objetos, prácticas y eventos visuales cuyo principal sentido de existencia radica en la conformación de sentido. Los objetos, prácticas y eventos visuales son soportes de sentido, tienen por principal función soportar el sentido (es decir, un compuesto de significados y afectos). ¿Se podría decir que las imágenes son *soportes* de sentido? La respuesta a esta pregunta requiere elaboración, pues existe una tradición intelectual que considera que las imágenes son entes inmateriales que ha sido suscrita por varios autores de los estudios visuales. Enfoquémonos sobre algunas de las ideas de Mitchell, el más influyente de los autores de los estudios visuales que han adoptado esta perspectiva.<sup>53</sup> En inglés, hay una distinción que ha sido retomada por Mitchell como uno de los presupuestos del giro pictórico, aquella entre *image* y *picture*. Ambos términos suelen ser traducidos al castellano como ‘imagen’, lo cual no le hace justicia a la diferencia que existe entre ellos. Mitchell señala que, frecuentemente, ‘imagen’ [*image*] se usa para nombrar:

una aparición, un fenómeno, o quizás una relación *que le ocurre a una conciencia* [la cursiva es nuestra]. Es una imagen [*image*] para alguien, o algo. Pero *picture* nombra una realización: una fotografía realmente existente, una pintura (...). Decimos en inglés “puedes manipular una imagen [*picture*]”, pero no te puedo pasar una imagen [*image*]. Puedes cortar una imagen [*picture*] por la mitad, pero ¿qué significa cortar una imagen [*image*] por la mitad?<sup>54</sup>

<sup>53</sup> En un trabajo más reciente, Mitchell escribe: “An image, then, may be thought of as an immaterial entity, a ghostly, phantasmatic appearance that comes to light or comes to life (which may be the same thing) in a material support” (2015: 17). Aunque en el mismo pasaje aclara que esto no implica la postulación de algún “reino metafísico” de entidades inmateriales, Mitchell no elabora de manera convincente cómo la imagen puede existir independientemente de un soporte.

<sup>54</sup> Este es el pasaje completo en inglés: There is a sense in which the image is immaterial: it is the name of an apparition, a phenomenon, or maybe a relationship that occurs to a conscious-ness. It is an image for somebody, of something. But the picture is the material realization: an actual photograph, a painting, or—to stretch the language—a statue. We say in English, “You can hand a picture,” but we don’t hand an image. You can cut a picture in half, but what does it mean to cut an image in half? (en Elkins y Naef, 2011: 28). Traducción propia.



Notemos que, en esta perspectiva, *image* nombra la experiencia fenoménica de una particular organización o composición de información visual (o sonora, táctil, olfativa o del gusto), en tanto que *picture* nombra la imagen en su fisicalidad, la imagen junto con su soporte o la imagen en cuanto soporte.

Aunque la distinción entre *image* y *picture* realizada por Mitchell nos resulta útil como punto de partida, el presupuesto ontológico que le subyace es problemático. Mitchell, como otros autores, pretende conservar un estatus inmaterial de la imagen, lo cual la separaría de los demás objetos, prácticas y eventos que existen en el mundo. Esto equivale (aun cuando Mitchell se esfuerza por aclarar que no es un idealista) a postular que la imagen, en cuanto ente fenoménico, tiene una sustancialidad propia, independientemente de la materialidad del mundo.<sup>55</sup> Lo que Mitchell no parece advertir es que, en la medida en que tenemos una experiencia de ellos, *todos* los objetos tienen tanto una dimensión material como una dimensión fenoménica.<sup>56</sup> No vemos ninguna razón por la que la imagen deba tener un estatus ontológico distinto al de las otras cosas del mundo. Nosotros entendemos que, cuando hablamos de un objeto, práctica o evento concreto, está implícita la comprensión de que este, en un sentido ontológico, solo nos es accesible mediante la experiencia que tenemos de él, que el “objeto en sí” es necesariamente distinto del objeto fenoménico y, en últimas, inaccesible.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Incluso, Mitchell parece sugerir que la imagen fenoménica (*image*) *antecede* a la imagen en cuanto objeto (*picture*) (véase el pie de página no. 53). Quizás la predilección que tiene Mitchell por la imagen fenoménica se debe a que este autor, quien proviene de los estudios literarios, le presta mucha atención a los usos lingüísticos de las palabras. En inglés, castellano y otros idiomas, en campos como la filosofía, psicología y literatura, es común que se hable de ‘imágenes mentales’.

<sup>56</sup> Hay una larga tradición filosófica que examina esta dualidad de nuestra experiencia del mundo. Quizás, dentro de esta tradición, la distinción crucial es aquella entre ‘noumeno’ y ‘fenómeno’ que realiza Kant, cuyo ‘idealismo trascendental’ nos enseña que nuestro conocimiento de las cosas ‘en sí mismas’ está necesariamente mediado por nuestras categorías y facultades mentales.

<sup>57</sup> Una confusión comparable atraviesa la teorización sobre la imagen de otro autor de la *Bildwissenschaft*, Hans Belting, quien, en su influyente *Antropología de la imagen* (2007), propone que el cuerpo humano (el cual, en su perspectiva, incluye la mente) actúa como un locus o “medio viviente” de las imágenes. Al sostener que la imagen, en cuanto objeto, debe entenderse como un evento que es indisoluble de la tríada imagen-medio-cuerpo, Belting pretende oponerse al idealismo de perspectivas como la de Mitchell. No obstante, su abordaje de las “imágenes mentales” (cuyo medio sería el cuerpo) y su insistencia en que, debido a que la existencia de las imágenes (en cuanto objetos) depende de que las percibamos (de que se *encarnen* en nosotros), no es posible adscribir a estas una forma física específica, sugieren un particular idealismo de la imagen, en donde esta no es reducible a su medio (ya sea un cuadro o nuestro cuerpo) y la mente misma (en cuanto es parte del cuerpo), en relación con la imagen, es análoga a cualquier otro

Con algo de licencia, *picture* podría ser traducido al castellano como ‘cuadro’, con lo cual se conserva, hasta cierto punto, la distinción entre el objeto y nuestra experiencia de este. Sin embargo, no tomaremos esta opción, pues hace eco de la distinción que hace Mitchell entre *image* como ente inmaterial y *picture* como objeto material, la cual no suscribimos. En vez de partir de una posición idealista como la que sugiere el trabajo de Mitchell, nos remitimos a la tradición de la teoría crítica que informa tanto a los estudios culturales como a buena parte de los visuales (incluyendo el trabajo de Mitchell, no obstante, el idealismo implícito de su teorización de la imagen), en la que se parte de la materialidad irreducible de los objetos, prácticas y eventos. Como todo aquello de lo que podemos tener una experiencia, la cultura visual tiene dos facetas: una que se encuentra “allá afuera” en el mundo, otra “aquí adentro” en nuestra experiencia subjetiva. Este es uno de los puntos que quisimos sustentar al señalar el carácter insoslayable de la recepción en el análisis de la cultura visual. Así las cosas, debemos tener en cuenta tanto la imagen como objeto, como la imagen en cuanto idea o experiencia mental. Entonces, diremos que, cuando decimos ‘imagen’, nos referimos tanto al objeto (llamémoslo imagen-objeto) como a la experiencia que tenemos de este —así como el hiato que irremediamente se abre entre ambas dimensiones—. Pero esto no quiere decir que ambas dimensiones tienen la misma prioridad en el enfoque de los estudios visuales, pues estos, como dijimos, parten de la materialidad del mundo. Aunque tanto la imagen-objeto como la imagen en cuanto experiencia fenoménica hacen parte de la cultura visual, los estudios visuales se enfocan sobre la primera, sin olvidar que esta se encuentra inextricablemente ligada a la segunda.

La imagen-objeto *conforma* una serie de elementos materiales sobre una superficie —pigmentos, haces de luz en una pantalla, planos de color, todo tipo de formas— con la finalidad de mediar, comunicar, expresar o suscitar sentido, es decir, significados y afectos. Diremos entonces que la imagen-objeto es un soporte de sentido. En cambio, la imagen fenoménica no es un soporte de sentido, no conforma sentido; más bien, es *la forma mental del sentido*, el sentido mismo. Aunque se podría decir que, al igual que la imagen-objeto, la imagen fenoménica tiene una materialidad —

---

medio material (un cuadro, una fotografía, un filme). Encontramos aquí una confusión que se traslapa con la que indenticamos en Mitchell, en donde la claridad que se gana al distinguir entre la materialidad de los objetos (y de las imágenes en cuanto objetos) y nuestra experiencia fenoménica de estos resulta emborronada.

las redes neuronales que la producen— la diferencia radica en que, en la primera, su materialidad es constitutiva de su sentido, en tanto que la materialidad de, digamos, la imagen fenoménica que obtenemos al contemplar un cuadro, es incidental, no es constitutiva de su sentido.<sup>58</sup> Los estudios visuales bien pueden dar cuenta de los elementos constitutivos y el funcionamiento de las imágenes-objeto, pero no tienen mucho que decir sobre los elementos y el funcionamiento intrínseco de las imágenes fenoménicas, las cuales son mejor abordadas por campos como la fenomenología, la psicología y las ciencias cognitivas. Por supuesto, los estudios visuales pueden echar mano de estos campos en aras de abordar la imagen incorpórea, pero su vocación y enfoque crítico no se concentra allí sino en las prácticas, objetos y eventos visuales entendidos en su materialidad. Llegamos a la conclusión de que, si por ‘imagen’ entendemos la imagen-objeto, entonces la imagen es o actúa como un soporte material de sentido, constituyendo así uno de los objetos principales de los estudios visuales.

Habrá quien pregunte: ¿qué sucede con la imagen digital? ¿Acaso no es esta una imagen ‘virtual’, ‘incorpórea’ o, al menos, una imagen cuya materialidad, compuesta de bits y píxeles, no es constitutiva de su sentido? ¿Tenemos entonces que excluir la imagen digital de la cultura visual? Quienes así piensan asumen que la imagen digital consiste en la información que se encuentra codificada a través de series de unidades de carga o ausencia de carga magnética –bits y bytes–. No se equivocan en pensar que la imagen digital es diferente de otro tipo de imágenes. Es parte del conjunto de imágenes —junto con, entre otras, los grabados, las fotografías y los filmes— cuya producción depende de un *prototipo*. En el caso de los grabados, el prototipo es la matriz de impresión; en el caso de las fotografías y los filmes, el negativo. La matriz del grabado y el negativo fotográfico conservan con la imagen que cada uno produce una relación analógica, de tal modo que podemos reconocer en la matriz o el negativo una versión en negativo de la imagen que se producirá a partir de ellos. En cambio, la imagen digital no depende de una matriz, sino de un *código*, el cual no conserva una relación analógica con la imagen que produce, pues para esto se requiere la mediación de un *software* (secuencias automatizadas de algoritmos) capaz de descodificar la

---

<sup>58</sup> La materialidad de las imágenes de la conciencia no constituye una organización expresiva de las redes neuronales, sino que proviene de la percepción de las cosas del mundo, la cual es ‘traducida’ a la sustancia de las imágenes de la conciencia. Aún no sabemos en qué consiste esta particular sustancia, si es reducible a la materialidad del cerebro (lo más probable) o si se trata de algo distinto (lo que es improbable, pero de momento no se puede descartar), aunque las ciencias cognitivas y la filosofía de la conciencia han realizado avances notables y quizás nos tengan buenas noticias en los próximos años.

información, además de un *hardware* (usualmente, una pantalla conectada a un procesador) capaz de darle forma visible a la información descodificada.

Debemos entonces descartar cualquier apelación a la “virtualidad” o “inmaterialidad” de la imagen digital derivada del hecho de que esta se produce a partir de un código, pues el código de la imagen digital no es en sí la imagen, la cual solo emerge cuando el código es procesado. Como dijimos, la imagen digital, al contrario de imágenes como los grabados o las fotografías, no conserva con su prototipo una relación analógica. Podemos reconocer en la matriz del grabado o el negativo de una fotografía una versión en negativo de la imagen que se producirá a partir de ellos, pero no podemos observar un disco magnético a simple vista, o a través de algún aparato que permitiera discernir sus secuencias de bytes, y reconocer en estos una imagen. Estas secuencias son, justamente, el insumo base de la imagen digital, aquello que debe ser procesado en aras de producir la imagen. La imagen digital solo existe cuando surge en la pantalla y lo que allí vemos, al estar compuesto de haces de luz, es un objeto material como cualquier otro.<sup>59</sup>

La imagen digital es, entonces, una imagen como cualquier otra, en el sentido de ser un objeto material que soporta sentido. Difiere de otras imágenes por el hecho de ser producida a partir de un código-prototipo que, al contrario de aquellas imágenes que también dependen de un prototipo, no es analógico. Es posible argumentar que la imagen es virtual en cuanto que existe como potencia o posibilidad en el código (esto es distinto de la manera en que se suele usar este término para referirse a la imagen digital en cuanto imagen ‘incorpórea’); sin embargo, aquí estamos en el terreno de lo posible y no el de lo realmente existente, siendo lo posible una cualidad no solo de las imágenes digitales sino de todas las cosas, pues se refiere a la capacidad de devenir de las cosas, de convertirse en o combinarse con otra cosa (una semilla contiene la posibilidad de la planta, de manera parecida a como el código de la imagen digital contiene la posibilidad de la imagen). Por supuesto, la imagen digital tiene, como todas las otras imágenes, una faceta que mira hacia el sujeto, que habita en este, pero esto no la diferencia de las demás imágenes, ni de las cosas del mundo en general.

---

<sup>59</sup> Además, las secuencias de bits y bytes que constituyen el código de la imagen son, en cuanto diminutas superficies metálicas magnetizadas (o sin magnetizar), entidades materiales (no olvidemos que las cargas electromagnéticas son, como las otras tres fuerzas de la naturaleza que la física reconoce, fenómenos materiales).

Ahora, ¿se trata siempre de imágenes-objeto, o existen también imágenes-prácticas e imágenes-eventos? Hemos definido las prácticas como cualquier actividad humana, ya sea individual o colectiva, que presenta algún nivel de estructuración y reiterabilidad. Asimismo, definimos los eventos como cualquier actividad colectiva organizada que instaure un espacio-tiempo propio, constituye un acontecimiento y ensambla elementos heterogéneos, de tal manera que crea un nuevo espacio-tiempo de sentido autónomo. La práctica de maquillarse el cuerpo, ¿constituye una imagen? ¿Un evento teatral es abordable como imagen, o como una serie de imágenes? ¿Qué hay de una coreografía de danza, un espectáculo de fuegos pirotécnicos o de luces, una experiencia inmersiva de realidad virtual? La consideración clave para responder a estas preguntas es que la imagen constituye una unidad espacio-temporal discreta. Es decir, la imagen tiene un borde, un marco, un límite, instaure un recorte respecto del continuum espacio-temporal en que se encuentra su espectador. Este recorte no es absoluto, pues, primero, la imagen, en cuanto objeto, es parte del espacio-tiempo del espectador. Segundo, la imagen se comunica con este espacio-tiempo, o bien con otros continuums espacio-temporales, a través de una variedad de operaciones que podemos, sintetizando, llamar su capacidad referencial (volveremos sobre esto más adelante). Tercero, la imagen también se comunica con el espacio-tiempo del espectador al tomar parte de su sentido del contexto en el que este último se encuentra, usando los sentidos que el contexto soporta como una fuente de su propio sentido. Por ejemplo, una pintura instaure un recorte, un marco, respecto del espacio de la galería o el museo en que se exhibe y, sin embargo, requiere de este espacio para ser comprendida como obra de arte. Como diría Jacques Derrida, la imagen implica, no un recorte absoluto, sino una suspensión del contexto con el cual, sin embargo, se comunica; su borde dirige nuestra mirada hacia su interior, a la vez que se conecta con el contexto que, paradójicamente, nos pide que pongamos en suspensión, pues su existencia como imagen depende, justamente, de su continuidad no reconocida con ese contexto.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Véase el capítulo “Párreron” de Derrida en su libro *La verdad en la pintura* (2001).

Teniendo esto en cuenta, resulta evidente que solo algunas prácticas, bajo condiciones particulares, constituyen imágenes. Usualmente, no abordamos una forma de vestir, un baile o un performance artístico como imagen, puesto que estas prácticas suelen suceder en el mismo espacio-tiempo en el que nos ubicamos como observadores, sin que haya un borde o un marco entre ellas y nosotros. No observamos la vestimenta o el maquillaje de nuestro amigo desde un lugar removido de aquel en donde él despliega su atino para maquillarse y vestirse; por el contrario, los comentarios que le hacemos, los cumplidos que le entregamos y el orgullo que podremos sentir por ser su amigo suceden en el mismo espacio-tiempo que él agracia. El performance artístico —digamos, una acción de Regina José Galindo o María José Arjona— requiere de nuestra presencia corporal en el mismo espacio en que se desarrolla, cuando no de nuestra participación activa. Si bien un baile puede presentarse en un escenario teatral (el cual implica cierta separación entre los espectadores y el espectáculo), lo más usual es que este suceda en el mismo espacio en el que nos encontramos, e incluso, que participemos del baile nosotros mismos. Claro está, la *escenificación* del baile modifica la práctica, la cual, en este caso, se nos presenta como una imagen, o una serie de imágenes. Lo mismo aplica para una obra de teatro tradicional. En estos casos, la categoría “imagen” podría sernos de utilidad analítica para abordar algunos aspectos de la práctica, aunque resulta dudoso que sea la mejor categoría para comprenderla a cabalidad, allí donde categorías como acción, performance o, justamente, práctica, parecen más pertinentes.

Un aspecto crucial de la singularidad de los eventos es que instalan un espacio-tiempo propio. Un ritual —un desfile, una toma de ayahuasca, una eucaristía—, un espectáculo de fuegos pirotécnicos, una cena conmemorativa, no constituyen un recorte en el continuum espacio-temporal; más bien, producen un espacio y un tiempo llenos, plenos, un espacio-tiempo capaz de poner en suspensión el espacio y tiempo de la vida cotidiana. El hecho de que el evento sea un acontecimiento no implica que el espacio y el tiempo exterior a él sean anulados; por el contrario, hay en todo evento un grado de injerencia de espacios y tiempos externos —del pasado o de otros lugares donde el evento se llevó a cabo en el pasado, de la historia del evento y de la comunidad que lo vive—; sin embargo, esta injerencia no es condición *sine qua non* del evento, no encuadra la experiencia de quienes participan en él de la misma manera en que, por ejemplo, la conciencia de estar en un museo de arte encuadra la experiencia de contemplar una pintura de Fernando de Szyszlo.

El evento, entonces, no tiene un borde, no opera el tipo de recorte que hemos establecido como condición de la imagen, aun cuando puede mantener cierta comunicación con su propia exterioridad. Un espectáculo de fuegos pirotécnicos o una exhibición de proyecciones de luz sobre el cielo no cumplen con esta condición. Tampoco cumple con ella un ambiente inmersivo de realidad virtual, pues, en este caso, el espacio-tiempo del evento reemplaza o suplanta aquel en el que existimos; diremos que este tipo de ambiente es una *simulación* en vez de una imagen. Solo diremos que el evento constituye una imagen, o una serie de imágenes, si lo observamos desde afuera, si contemplamos el espacio-tiempo que instaura desde un lugar en el que conservamos la independencia de nuestro propio espacio-tiempo; sin embargo, queda claro que esta posición solo nos dará, en el mejor de los casos, una experiencia empobrecida del evento. Aquí también, el concepto de imagen no parece ser el más adecuado.

Ahora, ¿es toda imagen cultura visual? Sin duda, una pintura o un grabado lo son, pero, ¿qué diremos de objetos como una infografía, un diagrama geométrico, un mapa, una gráfica científica —una gráfica de un atractor extraño, un mapa de la distribución de los guanacos salvajes a lo largo de la cordillera de los Andes, una imagen infrarroja tomada por el telescopio espacial James Webb—? Hay quienes argumentarían que estos objetos no son imágenes, sino otro tipo de cosas, “visualizaciones”, es decir, artefactos cuya finalidad sería presentar información de manera visual.<sup>61</sup> Nosotros, en cambio, creemos que no solo son estas “visualizaciones” imágenes, sino que, por lo general, también son cultura visual. Ellas cumplen con dos de las condiciones que ya hemos establecido, a saber, constituir un recorte espacio-temporal y ser superficies que actúan como soportes de sentido. Además, la mayoría de estos tipos de imágenes cumple con las condiciones que hemos establecido para la cultura visual. Como hemos sostenido, para que un objeto, práctica o evento visual sea cultura visual, no basta con que sea un soporte de sentido, sino que, además, debe conformar sentido, es decir, la organización de sus elementos materiales debe tener por principal finalidad mediar, comunicar, expresar o suscitar sentido. La cultura visual es lo cultural-visual, es decir, aquellos objetos, prácticas y eventos visuales que tienen por principal función o finalidad la conformación de sentido. Imágenes como las señaladas arriba son informativas y, por ende, soportan sentido (mucho más como

---

<sup>61</sup> Véase Beyst (2010).

significados que como afectos). Pero, además, conforman sentido, puesto que de la particular organización de sus elementos surgen significados, e incluso afectos, de los que no dispondríamos de otra manera. Una infografía del clima no solo transmite información, también nos permite visualizar aspectos de la dinámica climática que difícilmente aprehenderíamos de otra manera. Una gráfica de un atractor extraño no es simplemente una visualización de un fenómeno matemático, es la emergencia del atractor extraño como ente visible. Los imaginativos mapas de antaño y los hipersofisticados mapas de hoy, la imagen del telescopio espacial, son sin duda ricos en sentido, están cargados no solo de significados sino también de afectos. Aquellos mapas hacían parte de la cultura visual de antaño, de la misma manera que los mapas satelitales actuales y las infografías hacen parte de la cultura visual contemporánea. Por último, adelantemos que la mayoría también cumple con la condición de la referencialidad, cuestión a la que nos referimos abajo.

Habrán quienes argumentarán que algunas de las imágenes que hemos mencionado son imágenes ‘científicas’, que, consecuentemente, corresponden al ámbito de la ciencia y no a la cultura. A estas objeciones, respondemos que la ciencia también tiene una dimensión cultural y, además, hace parte de nuestra cultura contemporánea, pues es el ámbito en donde se producen buena parte de los significados y creencias que compartimos y constituyen nuestro mundo. Lo que determina el estatus cultural de una imagen no es el campo de conocimiento o producción al que pertenece, sino, de nuevo, su capacidad de conformar sentido. No hace falta realizar una taxonomía o clasificación de las imágenes para entender que la mayoría de estas son parte de la cultura visual; será posible ubicar excepciones y casos límite (una tabla de cifras estadísticas, una página de fórmulas matemáticas, un diagrama de una red de tren metropolitano), pero estos casos confirman antes que desvirtuar la regla de que las imágenes son, en principio, cultura visual.

En conclusión, las imágenes son imágenes-objeto en virtud del recorte espacio-temporal que instauran. Aunque es posible hablar de imágenes-prácticas e imágenes-eventos, estos son casos particulares en los que hablar de esta manera implica, en la mayoría de los casos cierto empobrecimiento analítico. Las imágenes son cultura visual, puesto que tienen por finalidad la conformación de sentido. ¿Qué hace falta en nuestro esfuerzo por llegar a una definición de la imagen? Nada menos que el abordaje de un aspecto crucial: su capacidad de referenciar objetos que son externos a ellas.



*¿Las imágenes representan?*

Depende de cómo entendemos “representación”. Si por este término entendemos la producción de verosimilitud, de semejanza, el reflejo pasivo de la realidad, entonces, la representación sería una función de algunas imágenes, pero no haría parte del concepto de imagen, pues existen muchas imágenes que no guardan una relación de semejanza o reflejo con su referente. Sin embargo, una definición amplia del concepto de representación debe incluir a cualquier objeto o imagen que *presenta o remite* a cualquier otro objeto o imagen, o incluso, a una idea o concepto. Este es el uso que Aristóteles le dio al término *mimesis* en algunos pasajes de su *Poética* (2016), el cual puede, con cierta licencia, traducirse como “representación”. En este sentido, el término se refiere a la relación de correspondencia que existe entre el objeto que representa y su referente, la cual no tiene que ser una relación de verosimilitud. Entendiendo así el término, diríamos que la gran mayoría de las imágenes representan.

Sin embargo, como señala Stephen Halliwell (2002), la definición de la representación como una relación de verosimilitud ha influenciado su utilización en campos como la historia del arte (aún cuando este no sea el único uso que se hace de él) al punto que, aún hoy, el término obscurece antes que aclarar la complejidad de la relación entre la imagen y su referente. Además, el término representación, entendido en un sentido reducido, tiende a opacar otra capacidad crucial de las imágenes: su potencia afectiva. El sentido, recordemos, es una amalgama de significados y afectos. Al contrario de los objetos y las cosas del mundo, no creemos que el afecto, en cuanto experiencia subjetiva y corporal, pueda ser representado; aquí, seguimos a Boehm cuando afirma que existe una dimensión de la imagen que no es subsumible en la noción semiótica de representación. Los afectos expresan relaciones, indican que hemos entrado en una relación sensible con un objeto o persona. En sentido estricto, una relación sentida no puede ser representada, solo puede ser producida y experimentada; no hay nada que pueda tomar el lugar de un afecto. Cuando un pintor representa, digamos, las emociones (en cuanto afectos cualificados) de una persona en un retrato, es porque ha entrado en una relación sensible con esa persona, incluyendo sus emociones, pues estas son, justamente, producto de la relación sensible entre ella y el pintor. Sin duda, el pintor, además de dar cuenta de los signos visibles de las emociones experimentadas por la persona retratada —reproduciendo los gestos del rostro y las manos, imitando la postura corporal de la persona—, también puede expresar su propio estado afectivo

a través de los medios que le permite la pintura: el color, la composición cromática, la pincelada y los gestos pictóricos, la materialidad del medio pictórico, los efectos atmosféricos, las líneas y formas, la relación figura-fondo, etc. Estos medios no representan emociones, sino que materializan y transmiten diferencias, variaciones, intensidades, tensiones, fuerzas. El espectador entra en una relación sensible, no ya con la persona retratada, sino con la pintura misma, la cual amalgama los signos afectivos creados por el pintor y los elementos afectivos propiamente pictóricos.

Es para evitar la ambigüedad del término “representación” y resaltar el vínculo entre la referencialidad de las imágenes y su dimensión afectiva que proponemos pensar dicha referencialidad a partir de un autor que aquí, como en tantos otros lugares, tiene mucho que aportarnos: Charles Sanders Peirce.<sup>62</sup> Como sabemos, se trata de un autor difícil de leer, dada la poca sistematicidad de su obra y los cambios en sus ideas, conceptos y categorías a través del tiempo. Poco ayudan las muchas lecturas ligeras de Peirce que existen, las cuales han impuesto a través del tiempo la idea de que este autor entiende el signo a través de tres categorías: ícono, índice y símbolo. Una lectura cuidadosa revela que, para Peirce, además de existir no tres sino hasta dieciocho tipos de signos (depende de si leemos el Peirce temprano o el Peirce maduro), toda “representación” (Peirce usa este término en sentido amplio, no en el sentido reducido de copia o verosimilitud) es un signo “mezclado”, es decir, contiene elementos de varias clases de signos. Toda representación es un signo (para Peirce todo lo es) que, a su vez, contiene varios signos de diversa índole, cuya actualización depende de que sean encuadrados intencionalmente por el receptor. Este último es crucial en el sistema de Peirce; las tres categorías signícas que mencionamos arriba, así como todas las otras categorías que este autor propone, no son clasificaciones de los signos o las representaciones en cuanto objetos, sino tres modalidades de su existencia fenoménica.

Incluso, ciñéndonos a las categorías de ícono, índice y símbolo, encontramos que, usualmente, las representaciones visuales —las imágenes— no corresponden a solo una de estas categorías, sino que mezclan elementos de dos de ellas, o de las tres.

---

<sup>62</sup> En otro lugar (Yepes, 2017: 47-49), hemos propuesto reemplazar “representación” con el término ‘mediación’. Siguiendo la terminología que hemos desarrollado aquí, la mediación puede ser entendida como la cualidad de ser soporte de sentido. Ahora, en sentido estricto, la función de mediación no es siempre referencial, en el sentido de remitir a un objeto externo; es por esto que necesitamos hacer la precisión que desarrollamos aquí a través de Peirce.

Esto es así incluso si no todos estos elementos se manifiestan, o si no se manifiestan todos a la vez, en la experiencia del receptor.<sup>63</sup> Si una imagen tiene propiedades en común con su objeto, sea o no a través de una relación de semejanza, entonces funciona como ícono. Si, además, la imagen conserva una conexión “existencial” con su objeto, entonces, funciona como índice. Crucialmente, esto no significa, como usualmente se interpreta, que existe una conexión causal directa, sino que hay una cadena de causalidad que une la imagen a un objeto existente, o que existió en el pasado. Aquí, la distinción que realmente importa es aquella que realizó Peirce, en algunos de sus escritos “semeióticos” tempranos, entre índice “directo” (o “regente”) e índice “indirecto” (o “degenerado”).<sup>64</sup> En el primero, el objeto es la “causa eficiente” del signo, —como en el conocido ejemplo del humo como índice del fuego—. En el segundo, la causalidad es indirecta, mediada por otro signo —como, por ejemplo, en un retrato pictórico, en donde el objeto representado está en contacto con la pintura en virtud de la mediación del pintor—. El punto clave es que la referencialidad de las imágenes se puede dar tanto a través de una conexión indexical directa como de una cadena indexical en la que existen varias instancias mediadoras. Así, si una imagen remite, ya sea de manera directa o indirecta, a un objeto que existe o existió; podemos decir que ella *indica* la existencia, presente o pasada, de dicho objeto. Por último, si podemos interpretar la relación de la imagen con su objeto a partir de una convención, funciona como símbolo.

Nótese que muchas imágenes cumplen con las tres funciones. Tomemos, por ejemplo, la imagen fotográfica, de la que se ha repetido hasta la saciedad que se define por su indexicalidad. Sin duda, existe una conexión física causal entre la imagen fotográfica y su objeto; pero además, este tipo de imagen tiene propiedades en común con su objeto y, en casi todos los casos, requiere de algún grado de conocimiento convencional para interpretarla adecuadamente. Entonces, la imagen fotográfica no es solo indexical; también es icónica y simbólica.<sup>65</sup> Lo mismo aplica para una

---

<sup>63</sup> No podemos obviar que, en el sistema de Peirce, estas tres categorías son sólo una de las tres tricotomías clasificatorias de los signos. La clasificación completa de un signo está compuesta por tres tricotomías: el representamen (cualisigno, sinsigno, legisigno); el objeto (ícono, índice, símbolo) y el interpretante (reume, dicente, argumento). El enfoque sobre las tres categorías del objeto, ignorando a las otras dos tricotomías (como hace el mismo Peirce en algunos textos), tiene un carácter estrictamente heurístico. Véase “*What is a Sign?*”, en Peirce (2012). Véase también Lefebvre (2007).

<sup>64</sup> Véase Peirce (1991, 2012).

<sup>65</sup> Véase Johansen (1988).

pintura y para muchos otros tipos de imágenes. La indexicalidad no es una propiedad exclusiva de la fotografía; de hecho, no hay medio visual alguno que pueda reclamar exclusividad sobre cualquiera de las tres categorías.

En esta perspectiva, incluso las imágenes abstractas conservan cierta función referencial. Pensemos en la pintura abstracta. Aunque hay algunos casos (quizás sean dos ejemplos la pintura ‘concreta’ del movimiento Madí y los cuadros-objetos de la ‘abstracción pospictórica’), vemos, apenas lo pensamos en detalle, que la gran mayoría de las pinturas abstractas conservan alguna función referencial. Es cierto que raras veces encontramos que una pintura abstracta contiene elementos icónicos o simbólicos (aunque, en ocasiones, existe alguna función icónica e incluso simbólica en los materiales y elementos formales de la composición). Sin embargo, solo en contados casos encontramos que un cuadro abstracto está desprovisto de la función indexical, ya sea que remita a la acción misma de pintar (el gesto pictórico), a la subjetividad del pintor, o incluso a objetos geométricos y objetos mentales (conceptos). Sin mencionar que la gran mayoría de las obras de arte abstractas vienen acompañadas de títulos y otros elementos textuales que suelen remitirlas a objetos exteriores, ya sean concretos o abstractos. En el reino de las imágenes, la abstracción absoluta es notable por su escasez.

Hay otro aspecto de la teoría de Peirce que nos interesa aquí y que ha recibido poca atención: su encuadre de lo afectivo. En varios lugares, Peirce deja claro que el rango de efectos semióticos legítimos (en la terminología de Peirce, ‘interpretantes’) de los signos incluye sentimientos o, en nuestros términos, afectos. En *What Is a Sign?* escribe: “todo aquello que nos conmueve es una indicación, en cuanto que marca la unión de dos porciones de experiencia”.<sup>66</sup> Unos renglones más abajo, añade: “toda fuerza física reacciona entre dos partículas, de las cuales cualesquiera puede servir de índice de la otra”.<sup>67</sup> Asumiendo que el rango afectivo de un signo no se limita al miedo o la conmoción, entendemos que la iconicidad del signo conlleva una potencia afectiva en virtud de su capacidad de mediar dos experiencias distantes en el espacio y el tiempo. Asimismo, la función indexical, particularmente aquello que Peirce llama

<sup>66</sup> “Anything which startles us is an indication, insofar as it marks the junction between two portions of experience” (2012, §5). Traducción propia. Véase también “Ideas, Stray or Stolen. About Scientific Writing” y “The Categories Defended”, en Peirce (2012).

<sup>67</sup> “Every physical force reacts between a pair of particles, either of which may serve as an index of the other”. (2012, §7). Traducción propia.

el índice “directo”, da cuenta de fuerzas que, habiendo acaecido entre el signo y su objeto, han afectado al segundo y producido al primero. Hace esto registrando en nuestros cuerpos como intensidad, sensación o emoción, es decir, como afecto. Si, como sostiene la teoría del afecto de estirpe deleuziana, los afectos son el registro de fuerzas, de intensidades, podemos decir que el índice no solo cumple una función de referencialidad, sino que además, es un productor de afectos.

Gracias a Peirce, entendemos que la imagen, en cuanto signo, usualmente remite, gracias a una mezcla de su iconicidad e indexicalidad, a un objeto externo. Si una imagen comparte o incorpora en ella cualidades de su objeto, establece una relación de referencialidad con este. Esta referencialidad se ve reforzada cuando, además, la imagen indica que su objeto existe o existió. Podemos, como de hecho hace Peirce, llamar a la combinación de iconicidad e indexicalidad “representación”, provisto que aclaremos que usamos este término en un sentido amplio, que incluye, pero no se limita a la verosimilitud. También podemos echar mano de las categorías de Peirce y señalar que hay imágenes que *indican* la existencia de su objeto. Además, la teorización que hace Peirce tiene la ventaja de que también nos permite comprender la imagen como un signo que no solo es icónico e indexical, sino también, afectivo. Un cuadro abstracto —digamos, una pintura de Lilia Carrillo o Manuel Felguérez— no propone una relación de verosimilitud con el mundo, pero sí elicit o propicia afectos, e incluso, significados. Por último, resaltemos que estas propiedades no son exclusivas de las imágenes sino que son propias de toda práctica, objeto y evento visual, así como de muchas de las prácticas, objetos y eventos culturales en general.

### *Imagen y lengua*

Se suele decir que una imagen vale más que mil palabras. Sin embargo, si miramos a nuestro alrededor, encontraremos muchas imágenes cuyo sentido es lo suficientemente preciso y específico como para enunciarlo en pocas palabras. Si bien hay imágenes que, como afirma Kant de la obra de arte, dan mucho de qué pensar, hay otras, como los diagramas informativos o las señales de tránsito, que buscan, no la proliferación de sentidos, sino la transmisión de un mensaje preciso. Le debemos a Roland Barthes habernos hecho conscientes de la función crucial de la lengua, particularmente la lengua escrita, en el anclaje del sentido de las imágenes. En su

influyente ensayo “Retórica de la imagen” (1970), Barthes abre el espectro de sentidos posibles de la imagen a través de sus categorías de lo denotado y lo connotado. No elaboraremos estas categorías aquí. Basta con recordar que lo denotado se refiere a lo inmediatamente presente en la imagen, aquello que requiere de poco bagaje cultural para ser adecuadamente interpretado, aquello que la imagen presenta, para seguir con el lenguaje de Peirce, como ícono o índice. En cambio, lo connotado se refiere a lo que se encuentra implícito en la imagen, aquello que es sugerido en vez de presentado y que requiere de una alfabetidad visual para poder interpretarlo, que depende de un conocimiento convencional; en el lenguaje de Peirce, lo simbólico de la imagen. Sin duda, una parte de la potencia de la imagen reside en el espacio entre lo denotado y lo connotado: buena parte de su mediación del poder, particularmente de las ideologías que permean las relaciones y estructuras de poder, se aloja allí. El rango de significados que puede circular en este espacio es amplio, justamente, porque aquellos dependen no solo de lo que la imagen presenta al receptor, sino también de lo que este trae a la imagen.

No obstante, Barthes señala que existe en el funcionamiento de la imagen una operación que se desarrolla en sentido contrario, es decir, no una operación de apertura sino de cerramiento del significado. Esta función de anclaje la ejercen los elementos lingüísticos que suelen acompañar a las imágenes, ya sea en forma aural o, como es más usual, textual. Muchas imágenes vienen acompañadas de un elemento textual o aural: un pie de imagen, un texto explicativo, un eslogan, los diálogos de los personajes de una película. Además, muchas imágenes codifican una narrativa en sus elementos visuales, de tal modo que deben ser “leídas” como si fueran textos escritos (piénsese, por ejemplo, en la tradición de la pintura narrativa). Este acompañamiento es tan común que, incluso, ha llevado a autores como Mitchell a afirmar que no existen imágenes “puras” y a proponer que reemplazemos ‘imagen’ por ‘imagen/texto’ (1994: 83-110; 2015: 16).<sup>68</sup> Como fuere, la función de anclaje se aprovecha de la prelación que suele tener lo lingüístico sobre lo visual en nuestra interpretación de información (no en nuestra experiencia en general, donde lo visual en muchas situaciones tiene prelación), cerrando de esta manera la apertura de sentido que opera la imagen.

Como señala Barthes, existen varias modalidades en la relación entre la imagen y el elemento lingüístico. Algunas veces, el encuadre de la imagen por parte del

<sup>68</sup> Véase también el ensayo “Distinct Oscillation,” de Jean-Luc Nancy, publicado en *The Ground of the Image* (Nancy, 2005). En este ensayo, Nancy medita sobre la relación oscilante entre imagen y texto.

texto escrito es redundante; en estos casos, el texto reafirma la interpretación de los elementos visuales, disipando cualquier duda o ambivalencia. En otras ocasiones, la relación entre lo visual y lo lingüístico tiene un efecto tensionante o desconcertante. Un ejemplo paradigmático es la famosa pintura *La traición de las imágenes* de René Magritte, compuesta de una imagen de una pipa con la frase *Ceci n'est pas une pipe* escrita debajo. En casos como este, la tensión entre imagen y lengua añade una nueva capa de sentido. Piénsese también en aquellas películas en las que el diálogo o monólogo de los protagonistas corre a contrapelo de lo que las imágenes muestran. Películas como *El verano pasado en Marienbad* de Alain Resnais o *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea podrían ser ejemplos paradigmáticos. En todo caso, lo que resulta relevante es, primero, que la imagen visual no es exclusivamente visual y, segundo, que, al abordar la imagen, debemos tener en cuenta los elementos lingüísticos que la acompañan; de hecho, estos elementos suelen constituir el primer aspecto del contexto que debemos tener en cuenta al interpretar una imagen. El rol crucial que juega lo lingüístico es una de las principales causas de la ductilidad del sentido de las imágenes, pues al cambiar este elemento, el sentido de la imagen también cambia.

Los elementos lingüísticos no solo inciden, como señala Barthes, sobre el significado de las imágenes, sino también, como sugiere Brian Massumi, sobre su dimensión afectiva. En uno de los ensayos seminales del llamado 'giro afectivo', "The Autonomy of Affect" (1995), Massumi escribe que "los abordajes de la imagen en su relación con el lenguaje son incompletos si solo operan en el nivel semántico o semiótico, como sea que se defina este nivel".<sup>69</sup> Siguiendo a Massumi, proponemos que la función de encuadre que ejerce lo lingüístico sobre la imagen no se limita al significado de esta, sino que se extiende a su capacidad de propiciar afectos. El elemento lingüístico de la imagen le otorga un centro semántico a los afectos que ella propicia, enfocándolos y dirigiéndolos hacia determinados objetos, discursos, contextos y agenciamientos. Si cambiamos el encuadre lingüístico de la imagen, no solo modificamos su significado, también alteramos su dimensión afectiva. En pocas palabras, los elementos lingüísticos inciden sobre el *sentido* de las imágenes.

Además, siguiendo la ontología del afecto de Deleuze, Massumi (2002: 25) propone que la imagen tiene dos niveles: el nivel de la intensidad —el afecto 'puro', sin calificar—,

<sup>69</sup> "Approaches to the image in its relation to language are incomplete if they operate only on the semantic or semiotic level, however that level is defined" (Massumi, 1995: 87). Traducción propia.

y el nivel de la cualificación, el cual está determinado por la relación entre la forma y el contenido. Aunque Massumi no contempla los elementos lingüísticos o textuales como parte de este último nivel, es evidente que estos elementos ayudan a concretar el ‘contenido’ (el significado o sentido) de la imagen, participando así de dicho nivel. La relación entre estos niveles, aclara Massumi, “no es de conformidad o correspondencia sino de resonancia e interferencia, de amplificación o debilitamiento”.<sup>70</sup> Un cuadro abstracto consistente en un campo de color intenso, digamos, un lienzo pintado con sucesivas capas de color rojo, tendrá no solo un significado, sino también un efecto afectivo distinto si el título es ‘Violencia’, ‘Vida’, ‘Amor’, o ‘Rojo industrial 06’. Una fotografía de una joven que esconde su mirada tendrá un efecto afectivo distinto si el título acompañante es ‘Recato’ así es ‘Víctima’. En nuestra perspectiva, diremos que los elementos lingüísticos pueden encauzar, resonar con y amplificar los afectos que las imágenes propician, o bien, pueden debilitarlos e interferirlos.

En síntesis, la relación entre imagen y lengua es un aspecto crucial de la producción de sentido de las imágenes, de la modulación de su sentido en función de contextos específicos, del cerramiento de la propensión de la imagen a la proliferación del sentido, de la captura y el redireccionamiento de su potencia afectiva. Entender esta relación es de suma importancia si queremos comprender en qué consiste y dónde reside el poder de las imágenes.

### *El poder de las imágenes*

Una paradoja habita el corazón de las imágenes. Por un lado, como indican tanto el giro pictórico de Mitchell como el icónico de Boehm, las imágenes ejercen un poder innegable sobre nosotros; ellas inciden sobre nuestro comportamiento, nuestra subjetividad, nuestra comprensión de nosotros mismos, de las otras personas y del mundo mismo. Las imágenes nos compelen a comprar, a ir a la guerra, a votar por uno u otro candidato, a sentirnos orgullosos o apenados de nosotros mismos, a realizar actos aparentemente irracionales de odio o amor. Basta recordar las iconoclasias del pasado y los ataques a obras de arte e imágenes publicitarias en nuestro presente

<sup>70</sup> “The relationship between the levels of intensity and qualification is not one of conformity or correspondence, but of resonation and interference, amplification and dampening” (Massumi, 2002: 25). Traducción propia.



para advertir la aprehensión y ansiedad que pueden causar. Por otro lado, las imágenes, como sugiere el mismo Mitchell (2005), podrían ser más débiles de lo que pensamos: a veces, parecen pasivas, incapaces de lograr nada por su propia cuenta, irremediamente sujetas a nuestra capacidad de rechazarlas a voluntad. Ambas posiciones han hecho carrera en la reflexión académica. Poderosas o débiles, dotadas de agencia o pasivas, seductoras o inocuas: entre estos polos oscila la discusión sobre el poder de las imágenes, discusión cuya trayectoria se mide en siglos.

Sin que haya un consenso, es innegable que los estudios visuales creen en el poder de las imágenes. Seguramente, el lector ya tiene claro que nos adscribimos a esta posición. Nos interesa el poder-como-cultura visual y la cultura visual-como-poder. Consideramos que unos estudios visuales en perspectiva latinoamericana deben esforzarse por dirimir el rol que juega la cultura visual en las particulares configuraciones del poder que se han instalado en nuestra región. Además, queremos comprender la potencialidad de la cultura visual en cuanto agente de cambio o resistencia frente a dichas configuraciones. Frente a estos enfoques e intereses, solo queda la opción de asumir la imagen como artefacto político.

Nuestro enfoque sobre la agencia de la cultura —o mejor, *lo cultural*— implica que no podemos quedarnos con la perspectiva que ve el poder de las imágenes con aprehensión, la cual se remonta al menos a Platón, pasa por la iconoclastia de la Edad Media y la Reforma Protestante y se establece firmemente en la teoría crítica del siglo xx, particularmente la alemana y la francesa.<sup>71</sup> Sin duda, a lo largo de la historia, las imágenes han mediado estructuras y relaciones de poder establecidas por déspotas y soberanos en su propio beneficio, explotadas por instituciones religiosas, políticas y económicas de diversa índole, y consolidadas por los grupos sociales dominantes en función de naturalizar y perpetuar su privilegio de nacionalidad, clase, raza y género. En el actual mundo hipermediático, las imágenes juegan un rol crucial en la creación de la realidad espectacular (Debord) y el mundo de simulacro hiper-real (Baudrillard) en el que muchos vivimos, en la construcción de nuestras subjetividades de consumidores y ciudadanos complacientes que aceptan acríticamente el status-quo, en la efectuación y naturalización de violencias simbólicas y físicas de diversa índole.

No obstante, también reconocemos que las imágenes tienen la capacidad de interrumpir las relaciones y estructuras de poder, denunciar los abusos y excesos de

---

<sup>71</sup> Véase Jay (1993).

poder, trastocar los sistemas de valores de aquellas instituciones sociales que favorecen a los poderosos, subvertir los estereotipos y las jerarquías de nacionalidad, clase, raza y género, mostrar aquello que el poder desea que permanezca oculto, examinar el mundo y permitirnos ver más allá de los simulacros, asistirnos en la creación de nuevas formas de vida y maneras de ser individuales y colectivas, nuevas maneras de relacionarnos con los otros y con nosotros mismos y apoyarnos en la creación y consolidación de nuevos movimientos sociales y políticos. Si bien no creemos en el poder quasi revolucionario que movimientos como las vanguardias artísticas vieron en las imágenes (al menos, las imágenes artísticas), tampoco creemos que se pueda desdeñar el rol que estas cumplen en la conformación y consolidación de fuerzas transformativas.

Hay entonces imágenes que participan en la creación y el mantenimiento de estructuras y relaciones de poder opresivas, en tanto que otras juegan un rol importante en la resistencia y transformación de estas estructuras y relaciones. En ambos casos, la imagen fundamenta su agencia en aquello que le es propio en cuanto a cultura visual: la mediación y producción de sentido. La imagen, en cuanto cultura visual, conforma sentido; consecuentemente, participa en la configuración de los sentidos compartidos, el sentido común que constituye el mundo en que vivimos conjuntamente, con sus inequidades y desigualdades, con las ventajas que le otorga a unos y las dificultades o imposibilidades que dispone para muchos otros. Además, las imágenes juegan un rol crucial en cuanto mediaciones, representacionales o no, de los referentes alrededor de los cuales moldeamos nuestras subjetividades, las cuales, como nos enseña Michel Foucault (1988), no solo implican la sujeción a identidades concretas sino también a discursos, estructuras y relaciones de poder. Aunque no determinan nuestras subjetividades, la facilidad con la que las imágenes cumplen una función especular las convierte en uno de los artefactos principales de los procesos de subjetivación. Asimismo, las imágenes son vectores privilegiados de la diseminación de representaciones de los otros, de las minorías y los excluidos, con la consecuente adscripción de sentido, frecuentemente ideológico, que así se efectúa.

La función de anclaje de la lengua a la que nos referimos arriba juega un rol crucial. Aunque con frecuencia se caracteriza a las imágenes como artefactos polisémicos, como sitios en los que el sentido prolifera y, con frecuencia, se hace ambiguo y polivalente, lo cierto es que, como ya dijimos, raras veces nos topamos con las imágenes en ausencia de un elemento de lenguaje que ancle su sentido o que, por lo menos, lo restrinja.

Usamos la lengua para enfocar el poder de las imágenes, para dirigir su haz hacia uno u otro tema, uno u otro objeto u objetivo. Es por esto que, con relativa frecuencia, las imágenes se encuentran en disputa, en donde los distintos bandos intentan, a través de una variedad de operaciones de encuadre semántico, tomar control del poder de una imagen dada en función de sus propósitos. Buena parte de la discusión sobre el poder de las imágenes se hubiera podido evitar si no hubiéramos tardado tanto en superar aquella tradición analítica, propia de la modernidad occidental, que mira todo como si fuera un ente autónomo y autosuficiente, en vez de comprenderlo en su contextualidad. Si hubiéramos entendido antes que el poder de las imágenes depende, en gran medida, de cómo anclamos su sentido, quizás hubiéramos podido salir del atolladero teórico en que esta discusión ha caído y avanzado en la comprensión de un aspecto crucial de dicho poder: la dimensión afectiva de las imágenes.

Digámoslo una vez más: el sentido no es solo significado, es significado más afecto. El poder de las imágenes reside, en buena medida, en su capacidad de afectarnos, de mediar afectos. Las imágenes cumplen un rol, frecuentemente crucial, en la producción y reproducción de las estructuras afectivas, en la diseminación y naturalización de determinados objetos, cuerpos y lugares como deseables, fuentes de placer o, conversamente, de aprensión, repugnancia y asco; en la adscripción de emociones como el miedo a ciertos cuerpos y objetos, de tal manera que, como demuestra Sara Ahmed (2014), este puede ser manipulado por el poder; en la naturalización y convencionalización de ciertas emociones, afectos y sensaciones —el amor romántico, el deseo heterosexual, la resignación, la envidia, entre otras— y la condena de otras —todas las formas de amor prohibidas o que son vistas negativamente, el deseo homosexual y queer, la tristeza, el desánimo, la aburrición—; en la naturalización de las maneras en que “debemos” sentirnos acerca de nosotros mismos, respecto de nuestros propios cuerpos y maneras de ser.

Asimismo, la agencia política de las imágenes es, en gran medida, afectiva. Recordemos un punto crucial: hay una relación intrínseca entre afecto y agencia, entendida esta última como una capacidad de actuar que incluye la capacidad de pensar. Las imágenes nos compelen a enorgullecernos de nuestra nacionalidad, a comprar, consumir, viajar, ahorrar dinero, enlistarnos en el ejército e incluso dar la vida por la patria, a trabajar con entusiasmo, amar la naturaleza, adoptar un hobby, reflexionar sobre el sentido de la existencia, contemplar la presencia de lo divino, realizar una acción voluntaria, ser cordiales, vacunarnos en tiempos de pandemia,

hacer ejercicio, reírnos de nosotros mismos o de los demás, aprender, pensar un problema desde un nuevo ángulo, participar en un movimiento político, resistir los abusos del poder, inventar nuevas maneras de ser y relacionarnos, entre muchas otras acciones. Lo hacen no solo gracias a su capacidad de significar, sino también, en virtud de su poder de afectarnos, de aunar significado y afecto en un ensamblaje indisoluble e incluso, de afectarnos sin ofrecernos un significado adecuado, dejándonos en un estado de pura intensidad indeterminada.

¿De qué manera(s) nos afectan las imágenes? Aquí, nuestra perspectiva parte de Deleuze, pero se mueve hacia una comprensión relacional y compuesto del afecto que se desmarca de este autor.<sup>72</sup> Los afectos propiciados por las imágenes pueden ser el resultado de los elementos más simples de la imagen: una superficie de color, un contraste cromático, un ritmo visual, una pincelada enérgica, un gesto corporal, un movimiento inesperado de un cuerpo, una sombra en un espacio claro, un contraste agudo, una sucesión de formas modulantes; incluso, un elemento o variación que resulta demasiado sutil para registrar en la conciencia. Con frecuencia, los afectos emergen a partir de los elementos formales de la imagen, pero son modificados por el “contenido” de esta y por los elementos de lenguaje que la encuadran. Otros son el resultado de aspectos o ensamblajes de elementos más complejos: las propiedades formales de la imagen, las figuras y objetos presentes en ella, tomadas en conjunto, en cuanto composición. Las imágenes también nos afectan a través de sus relaciones con otras imágenes que pertenecen al mismo contexto, incluso si se encuentran separadas en el espacio y el tiempo (los contextos se definen por las relaciones entre sus elementos, no por ser un lugar o una unidad espacio-temporal discreta). Además, nos afectan a través de su relación con otros elementos del contexto: un espacio arquitectónico, una movilización social, un proyecto político. Hay, entonces, distintos niveles de complejidad tanto en los elementos o aspectos de la imagen que nos afectan, como en los afectos mismos que propician en nosotros.

En varias de estas operaciones afectivas de la imagen, es crucial la función de anclaje de lo lingüístico respecto del sentido, entendido tanto en su dimensión semiótica como afectiva. Tomados discretamente, muchos afectos podrán parecer “intensidades puras”, “no cualificadas”, pero registran en nuestros cuerpos y conciencias de diversas maneras, dirigidos a ciertos centros de gravitación discursiva, encuadrados dentro

---

<sup>72</sup> Hemos desarrollado esta perspectiva en la introducción del libro *Afectando el conflicto* (Yepes, 2018).

de ciertas estructuras de sentimiento. Las imágenes raras veces son propiciadoras de intensidades puras. Un cuadro abstracto como, digamos, *Vir Heroicus Sublimis* del pintor Barnett Newman, que podría ser abordado como un campo de intensidad cromática pura, se revela como propiciador de una experiencia afectiva compuesta, encuadrada, apenas tomamos en consideración no solo su título sino también el hecho de que sea presentado en una institución como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, además de las páginas que escribió el mismo Newman sobre el cuadro y sobre su propio proyecto artístico, amén de las muchas páginas que se han escrito sobre este cuadro, la obra de Newman y el *color field painting*. Como unidad analítica, la intensidad afectiva pura es interesante, pero no debemos confundirla con una descripción de nuestra experiencia fenomenológica, ni siquiera una parte de esta.

Vemos entonces que el poder de las imágenes depende, en buena medida, de las operaciones de encuadre o anclaje lingüístico a las que estas son sometidas. Esta operación se extiende al efecto del afecto sobre nuestra agencia, no solo en las imágenes, sino también, en la cultura visual y en los objetos, prácticas y eventos culturales en general. Aunque, desde una mirada analítica centrada en la intensidad afectiva, podría ser cierto que, como señala Lauren Berlant (en Gregg & Seigworth, 2010: 10), el afecto encierra tanto una promesa como una amenaza, en la perspectiva relacional que estamos proponiendo, la función de anclaje de los elementos lingüísticos intrínsecos y extrínsecos de la imagen conlleva el cerramiento e, incluso, el direccionamiento del poder de la imagen sobre nuestra agencia. El poder de las imágenes de incidir en nuestra agencia no es determinante; sin embargo, tampoco es indeterminable. Aunque falta mucho por avanzar en aras de comprender a fondo las dinámicas de la relación entre afecto y agencia, al abordar las imágenes de manera contextual y relacional, nos acercamos a la comprensión de su incidencia sobre nuestros comportamientos e ideas al considerar los encuadres y anclajes de su producción de sentido.

### *El concepto de imagen*

Estamos en condiciones de proponer un concepto heurístico de imagen (visual): una imagen consiste en una superficie, establecida a partir de una operación de recorte espacio-temporal, que conforma sentido (significados y afectos) y que puede (más no debe) remitir a, mediar u otorgar presencia a objetos, prácticas o eventos externos

a ella. Usualmente, su sentido es restringido a través de una operación de anclaje realizada por medio de la lengua hablada o escrita. Crucialmente para la perspectiva latinoamericana que adoptamos en este libro, reconocemos que las imágenes tienen un poder basado en, por un lado, su capacidad de conformar o participar en la conformación de sentidos comunes y su capacidad de incidir en nuestra subjetividad y agencia y, por el otro, en su capacidad de interrumpir y contribuir a la deconstrucción de los sentidos comunes y las identidades hegemónicas, así como en su capacidad de mediar la creación de nuevas maneras de ser y nuevas formas de vida. Por estas razones, las imágenes hacen parte de la cultura visual y son un objeto de estudio crucial para los estudios visuales, más para unos estudios visuales desde América Latina.

#### REGÍMENES ESCÓPICOS

Este término ha hecho carrera en años recientes en el estudio crítico de lo visual, no solo dentro de los estudios visuales, sino también en los estudios de cine y la comunicación, en relación con cuestiones tan diversas como la emergencia de los nuevos medios, el género y la sexualidad, la sociedad de consumo, la educación de la mirada y la guerra en el mundo contemporáneo. Pero, como sucede con otros conceptos y términos claves de los estudios visuales, raras veces es definido por los autores que lo usan. Esta falta de definición se puede deber al hecho de que los dos textos de Martin Jay que se suelen citar como fundamento de este concepto, el breve pero influyente ensayo “Scopic Regimes of Modernity” (1988), publicado en el ya mencionado volumen *Vision and Visuality*, y el libro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993), no incluyen una definición satisfactoria del término. Esta falta de definición ha llevado a que, en no pocos autores, sea difícil distinguir el concepto de regímenes visuales del de visualidad; de hecho, no hay que buscar mucho para encontrar ejemplos de usos indistintos de ambos términos.

Antes de abordar la definición de este concepto y su diferencia con el concepto de visualidad, elaboremos brevemente los argumentos de ambos trabajos. En “Scopic Regimes”, Jay postula tres regímenes escópicos de la modernidad: el perspectivismo cartesiano, el descriptivismo holandés y el barroco. El primero hace referencia al régimen que tomó forma a partir del Renacimiento italiano y que opera sobre el principio de la “ventana transparente”, la posibilidad de representar la realidad de

manera fidedigna. Además, este régimen se caracteriza por la racionalización del espacio, la confluencia con el discurso de la filosofía natural, precursora de la ciencia moderna y, de manera crucial, la formulación de un ojo estático y trascendental, en el sentido de estar ubicado “por fuera” y “más allá” del espacio de la representación. Los dos últimos se refieren, respectivamente, al régimen propio del arte del siglo de oro holandés estudiado por Svetlana Alpers, en el que los detalles, las cosas pequeñas, la ausencia de perspectiva lineal y de un espectador centrado, la continuidad espacial y las texturas toman prelación en la representación, y el régimen abierto, pictorialista, expresivo, háptico, enfocado en lo peculiar y lo “irrepresentable” inaugurado con el arte barroco. Los tres regímenes son, principalmente, regímenes artísticos, particularmente los últimos dos.

Aunque, en “Scopic Regimes”, Jay postula que el barroco es el régimen propio de la era actual, en *Downcast Eyes*, el perspectivismo cartesiano emerge como el régimen dominante. En su libro, Jay postula que, aunque no exclusivamente, el antiocularcentrismo del pensamiento francés del siglo xx se puede entender como una ofensiva contrailustrada en contra del perspectivismo cartesiano. Es en este contexto que se dan los señalamientos más interesantes sobre la relación entre régimen escópico y poder. Jay se refiere, por citar solo algunos casos, a la apropiación que hace Althusser de la teoría lacaniana del estadio del espejo como estructura psíquica de la subjetivación ideológica, a la centralidad de la visión y la mercantilización de la imagen en la sociedad del espectáculo según Guy Debord, a la crítica que hacen Metz y otros críticos de cine agrupados alrededor de la revista *Cahiers du Cinéma* del “dispositivo cinematográfico” en cuanto modalidad de la “visión burguesa”, con su ideal de un sujeto de la mirada trascendental y omnisciente, y al panopticismo y la instrumentalización de la visión en la medicina y la psiquiatría en el análisis de Foucault (nos referiremos a los conceptos de espectáculo y panopticismo en breve). La relación entre el principal régimen visual de la modernidad y el poder que Jay revela a través del análisis de la “denigración de la visión” en estos y otros autores estructuralistas y posestructuralistas franceses insta la analítica de las estructuras y los dispositivos de visión-poder en el discurso de los estudios visuales.

En ambos textos, la noción de “régimen escópico” articula el análisis; sin embargo, en estos textos, Jay no define esta noción, menos nos entrega un concepto. Para ello, debemos referirnos a su breve contribución a la *International Encyclopedia of Communication* (Donsbach, 2008). Allí, Jay se remite al teórico de cine Christian

Metz, quien acuñó el término a partir de la noción de “campo escópico” de Lacan, en aras de definir el régimen escópico como “un orden visual no-natural que opera en un nivel pre-reflexivo y determina los protocolos dominantes del ver y el ser visto en una cultura específica y en un momento específico” (en Donsbach, 2008). Aunque contiene todavía algo del estructuralismo de Metz y Lacan, esta definición se aleja de las pretensiones universalizantes del estructuralismo, al menos en su vertiente levi Straussiana, y se acerca, al postular el carácter “no-natural” del orden visual, al concepto foucaultiano de régimen discursivo. Teniendo esto en cuenta, podemos proponer que los regímenes escópicos son sistemas, socialmente producidos e históricamente contingentes, de concepciones, categorías y normas implícitas que estructuran la visión, lo visible y lo invisible, de tal manera que estas categorías y normas, así como sus efectos, son normalizadas y naturalizadas, operando de manera principalmente inconsciente. El surgimiento y la consolidación de estos sistemas no se da a través de operaciones epistémicas y culturales “neutras” en términos del poder; por el contrario, es el resultado de procesos históricos de lucha y dominación en los que el saber y el poder están inextricablemente involucrados.

Como hemos visto, el concepto de régimen visual confluye con el de visualidad. Una instancia de esta confluencia se evidencia al comparar la definición de régimen escópico de Jay y la noción de visualidad de Hal Foster. Según vimos, para este último, la visualidad es cultural, en el sentido de oponerse a lo “natural”, e implica el poder. Algo parecido sucede en la definición de régimen escópico de Jay. No obstante, es posible distinguir el concepto de régimen escópico de nuestro concepto de visualidad. Recordemos que, en nuestro concepto, hablamos de distintos niveles de estructuración de las articulaciones entre lo cultural-visual y lo social, que van desde estructuras visuales consolidadas hasta articulaciones en proceso de desarticulación o emergencia. Los regímenes visuales son estructuraciones de lo visual, mas no configuran articulaciones emergentes, contravisualidades o resistencias visuales. Proponemos entonces reservar el término régimen visual para este aspecto o parte de la visualidad, sin equipararlo con la totalidad de esta última.

Ya señalamos que Jay centra su análisis de los regímenes visuales en las artes visuales; en esto, revela su lugar de enunciación como historiador del arte (aun cuando sea uno de los autores “canónicos” de los estudios visuales). Nos parece que el análisis histórico de los regímenes escópicos debe desanclarse del ámbito de las artes visuales occidentales. Sin duda, estas han jugado un rol importante en la configuración de los



regímenes escópicos del mundo moderno; no obstante, la producción y naturalización de estos no se limita a las artes. Esto es particularmente cierto en América Latina, donde el Arte con “a mayúscula” no tiene la incidencia social que tiene el arte en Europa. Tampoco es suficiente con sumar las ciencias. Nos parece que es posible encuadrar algunos de los conceptos que consideramos en este capítulo como regímenes visuales, acercándolos de esta manera al discurso de los estudios visuales antes que a la historia del arte. El espectáculo, el panopticismo y la colonialidad del ver pueden ser comprendidos de esta manera. Además, el mundo contemporáneo se caracteriza por la producción de nuevos regímenes visuales, como los regímenes de la pantalla dinámica y la virtualidad digital, los cuales operan a partir de categorías y reglas distintas a las de la imagen pictórica. Desarraigar el concepto de regímenes visuales del campo de las artes visuales nos parece particularmente importante en la perspectiva latinoamericana que aquí nos interesa, en aras de abrirlo a las dinámicas de dominación, explotación, desigualdad y colonialidad que han afectado y afectan a nuestro subcontinente, de las cuales el arte y la alta cultura no son sino un aspecto.

## ESPECTÁCULO

Le debemos este concepto clave de la teoría crítica a Guy Debord. En su clásico y provocador manifiesto de 1967 *La sociedad del espectáculo*, Debord radicaliza el concepto marxiano de alienación al diagnosticar que, en la sociedad contemporánea, la imagen y la apariencia se han convertido en la mediación fundamental de toda relación social. Esta idea es enunciada en la primera de las 221 tesis que componen el manifiesto: “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord, 2000: t. 1). Y prosigue: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (2000: t. 4). En la sociedad del espectáculo, la ideología se materializa en imágenes, permeando, de manera difusa, la totalidad del campo social. Nuestra relación con el mundo material, los demás y nosotros mismos está mediada por un sistema representacional construido sobre la ideología del consumismo que, como es propio de toda ideología, nos separa de cada una de las instancias sobre las cuales se antepone. Según Debord, el espectáculo

(la publicidad, la moda, la apariencia, la estética, las representaciones del consumo) es una necesidad fundamental del capitalismo avanzado, el cual le dedica la mayor parte de sus energías a su producción. En esta visión, el capitalismo ha devenido producción de espectáculo.

Debord tiene una visión igualmente pesimista de la resistencia en el capitalismo avanzado: “A la aceptación beata de lo que existe puede también agregarse como una misma cosa la revuelta puramente espectacular: esto traduce el simple hecho que la insatisfacción misma ha llegado a ser una mercancía” (2000: t. 59). El punto no es menor: Debord sostiene, ni más ni menos, que, en la sociedad contemporánea, todo aquello que puede ser clasificado como resistencia (“revuelta”) se ha convertido en parte del espectáculo. En el espectáculo, las resistencias devienen apariencia, modos de ser que el capitalismo tolera e incluso promueve, pues estas se convierten en nuevos nichos de mercantilización y consumo. El espectáculo promueve la autonomización de las esferas de resistencia, limitando de esta manera sus efectos concretos en el orden social. Este es particularmente notorio en el caso del arte y la producción cultural de signo político. En la medida en que estos campos se erigen como espacios autónomos, guiados por sus propias reglas de producción, legitimación y valoración, instauran un libre juego de los anhelos de libertad de los individuos y colectivos, que, no obstante, logra lo contrario de aquello que se propone, al servir como válvula de escape y placebo de las tensiones sociales.

El concepto de espectáculo de Debord ha recibido a lo largo de los años varias críticas, las cuales sin duda han contribuido a que haya caído en cierto desuso. Aunque algunas de estas no resisten una examinación rigurosa, las más consistentes se pueden agrupar en dos. Relacionamos en pie de página la primera de ellas, relativa al esencialismo humanista de la concepción de alienación de la que parte Debord.<sup>73</sup> Nos interesa más la segunda, según la cual el concepto de espectáculo es demasiado

<sup>73</sup> La noción de alienación de Debord se remonta al joven Marx, quien resume la “esencia” del ser humano en dos palabras: libertad y trabajo. Para el Marx de *La ideología alemana*, es esto lo que se pierde en la alienación. Como señala Louis Althusser (1967) en su análisis del paso del Marx “humanista” al Marx “científico”, esta idea de la esencia obstaculizó, al menos por un tiempo, la posibilidad de formular una comprensión científica (o estructuralista) de la totalidad social, algo que solo lograría el Marx de las *Grundrisse* y *El Capital*. En esta última perspectiva, no habría una “esencia” del ser humano que se perdería a través de la ideología y la alienación, pues el ser humano es producto de unas estructuras económicas, políticas e ideológicas que lo anteceden. Al conservar, si bien implícitamente, la premisa de la esencia del ser humano en su formulación del espectáculo como materialización de la ideología, Debord emborrona aquello que Althusser se empeña en aclarar: la función estructural de la ideología.

totalizante: “Lo que resultaba nuevo en la crítica de Debord era su hiperbólica aseveración de que la sociedad *como un todo* se había convertido en un espectáculo gigantesco” (Jay, 2003: 324); por esta razón, el concepto de espectáculo dejaría poco espacio para imaginar cómo podría darse la resistencia al espectáculo. El mecanismo del espectáculo pareciera consistir en la exacerbación del viejo modelo comunicacional de la jeringa hipodérmica —los medios “inyectan” ideología en unas masas pasivas—, que, dada la pervasiva presencia de las imágenes en la contemporaneidad, ahora permea la totalidad del campo social. No obstante, como señala Jacques Rancière (2009), Debord no concibe la posibilidad de un espectador con agencia; por el contrario, procede como si todos los espectadores fueran esponjas que pasivamente absorben ideología. Si bien al final de su ensayo Debord se refiere a las posibilidades de emancipación frente al espectáculo, estas referencias se remontan a poco más que una repetición del credo marxista:

Emanciparse de las bases materiales de la inversión de la verdad, he aquí en esto consiste la autoemancipación de nuestra época. Esta “misión histórica de instaurar la verdad en el mundo”, ni el individuo aislado ni la masa atomizada sometida a las manipulaciones la pueden cumplir, pero sí todavía y siempre la clase que es capaz de ser la disolución de todas las clases haciendo volver todo el poder a la forma desalienante de la democracia realizada, el Consejo, en el cual la teoría práctica se controla ella misma y ve su acción (2000: t. 221).

Sin embargo, vemos, en tesis como las que citamos arriba y en otras, que, para Debord, el espectáculo tiene un carácter tan pervasivo que llega incluso a suplantar la realidad, haciendo difícil sino imposible imaginar una salida de él. Como vimos, incluso las resistencias estarían atrapadas dentro de la lógica del espectáculo. El espectáculo funciona, para Debord, como una estructura totalizante, presente en todos y cada uno de los aspectos de la vida individual y colectiva.

A pesar de estas críticas, nos parece que el concepto de espectáculo sigue siendo relevante, tanto para la teoría y la crítica cultural en general como para los estudios visuales en particular. Dejaremos de lado la cuestión del encuadre del concepto dentro de la teoría y la crítica cultural para enfocarnos en lo que nos atañe aquí, su relevancia para unos estudios visuales en clave latinoamericana. Lo haremos encuadrando el concepto de espectáculo dentro de nuestros dos conceptos claves, la cultura visual

y la visualidad, de tal manera que podremos contrarrestar la crítica que elaboramos arriba. Es evidente que el espectáculo es parte de la visualidad contemporánea, y que en él participan aquellos objetos, prácticas y eventos que son parte de lo que hemos denominado cultura visual. Vivimos rodeados de muchos objetos, prácticas y eventos visuales cuya principal finalidad es promover la ideología del consumismo y mediar nuestra relación con nosotros mismos y los demás, a la vez que nos separan de las injusticias e inequidades intrínsecas a la producción material y social. Podríamos incluso decir que el espectáculo es uno de los principales regímenes escópicos de la contemporaneidad: opera como una estructura, juega un rol constituyente en relación con las subjetividades e identidades, las relaciones sociales, las relaciones de poder, las instituciones, la política, los agenciamientos políticos, entre otras cuestiones. No obstante, lo que este encuadre del espectáculo dentro de la visualidad contemporánea deja en claro es que este no tiene el carácter perversivo que describe Debord. La visualidad contemporánea no se agota en el espectáculo, ni siquiera en su aspecto hegemónico o dominante, pues no todo el poder pasa por el consumismo y la mercantilización de la vida. Menos se podría decir que las visualidades emergentes, de resistencia o transformadoras están irremediabilmente condenadas a ser parte del espectáculo. Esto no solo lo demuestra el rol de la cultura visual en algunos de los activismos y movimientos sociales recientes —cuyos logros, así sean parciales, son sin duda reales—, también lo sustenta teóricamente el hecho de que, como argumentamos, la visualidad hace parte de un equilibrio precario de fuerzas, del carácter intrínsecamente dinámico del poder, lo cual hace improbable un estado de cosas en el que ya no quedan transformaciones importantes por realizarse o logros políticos por alcanzarse.

De nuestro lado del mundo, el concepto de espectáculo amerita ser pensado en clave de estudios culturales y visuales, no solo para dar cuenta del rol de lo visual en el fenómeno del consumismo, sino también, en las dinámicas identitarias y relacionales de las redes sociales y los medios digitales, las cuales, tanto en América Latina como en otros lados del mundo, actualmente juegan un rol clave en la constitución de subjetividades y en las formas de socialidad. El concepto de espectáculo podría ser útil en el análisis del fuerte clasismo que ha marcado a los sectores de clase media y media-alta de las urbes latinoamericanas, los cuales han sido históricamente proclives a ignorar las vicisitudes de los sectores sociales menos favorecidos. Además, podría ayudarnos a dar cuenta de las maneras en que el arte y la “alta cultura” se alinean con la dominación y el estatus quo, incluso cuando, como es frecuente en nuestro hemisferio, pretenden

tener un carácter político.<sup>74</sup> Una versión reformulada del espectáculo podría ayudar en el abordaje de las dinámicas visuales del multiculturalismo y la mercantilización de la diferencia, a las que podríamos denominar el espectáculo de la diferencia, cuya crítica ha sido adelantada en años recientes por distintos autores latinoamericanos. Asimismo, una versión reformulada de este concepto podría ser útil en el abordaje de la dimensión visual de la colonialidad, de las maneras en que “una parte del mundo se representa ante otra, y se siente superior” (Debord, 1994: t. 29) y de la forma en que la representación de la diferencia cumple la función ideológica de ocultar las dinámicas de dominación epistémica y cultural que se dan tanto entre el norte y el sur global como al interior de nuestras sociedades. El concepto de espectáculo de Debord sugiere estas y otras posibilidades analíticas y críticas, las cuales justifican su inclusión dentro del discurso de los estudios visuales latinoamericanos.

## PANOPTICISMO

El concepto de panopticismo de Michel Foucault es de sobra conocido. Lo abordaremos brevemente, para luego comentar su inclusión dentro de los estudios visuales. En el marco de su análisis histórico del poder disciplinario, Foucault reformula el plan arquitectónico del panóptico de Jeremy Bentham, convirtiéndolo en el mecanismo fundamental de dicha forma de poder. Si en Bentham el panóptico es un diagrama arquitectónico que, fiel a los principios del utilitarismo, busca maximizar la efectividad de la vigilancia minimizando la inversión de recursos en esta, el panopticismo de Foucault es “el diagrama de un mecanismo de poder referido a su forma ideal” (2002: p. 124), “un dispositivo funcional que debe mejorar el ejercicio del poder volviéndolo más rápido, más ligero, más eficaz, un diseño de las coerciones sutiles para una sociedad futura” (p.126). El panóptico de Bentham funciona a través de una racionalización del espacio y de las relaciones de visibilidad e invisibilidad que hace que el poder sea a la vez visible e inverificable; el panopticismo convierte estos principios en el modelo productivo general del poder disciplinario, el principal mecanismo de la producción de cuerpos y sujetos dóciles ante el poder y útiles a la producción.

---

<sup>74</sup> En *La política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (Yepes, 2012), recorro a este concepto para adelantar una crítica de algunas prácticas artísticas contemporáneas en Colombia de carácter pretendidamente político.

El aspecto crucial del panopticismo en cuanto mecanismo de poder es su incidencia en las subjetividades. La visibilidad e inverificabilidad del poder llevan a los sujetos a reproducir por su propia cuenta el accionar del poder, a la autovigilancia y autoinscripción en las relaciones de poder dominantes y perfiladas hacia la producción, convirtiéndose así en “el principio de su propio sometimiento” (Foucault, 2002: 122). El principal efecto del panopticismo es la autosujeción al poder, la interiorización de las relaciones de poder y de nuestro lugar en ellas, la naturalización de la autoregulación y el autodisciplinamiento. Un segundo efecto es la colectivización y difusión de la vigilancia: la autovigilancia siempre es susceptible de desplazarse del individuo que la realiza hacia otros individuos. En una sociedad en la que todos, o al menos la mayoría, de los individuos están en actitud de vigilancia, siempre existe la posibilidad de que dirijan esa actitud hacia nosotros. La vigilancia se torna colectiva, permanente y difusa.

Aunque es probable que el poder disciplinario que diagnosticó Foucault en las sociedades modernas (europeas) no sea hoy día la principal tecnología de poder, no hay duda de que el panopticismo se ha fortalecido y vuelto más insidioso con la masificación de los medios digitales. El panopticismo es ahora también digital, no solo porque los medios digitales han ayudado a que la (auto)vigilancia sea más efectiva, extensa y difusa, también porque ha ayudado a que sea más perversiva al extenderse a los escenarios de la virtualidad, en los que pasamos gran parte de nuestra cotidianidad. Además, los rastros virtuales que deja nuestra vida digital tienen efectos concretos sobre nuestro comportamiento por fuera de ella, siendo el hecho de que hace aún más difícil relajar nuestra autovigilancia el más insidioso de ellos.<sup>75</sup> En la era de la sociedad digital, el panopticismo se ha tornado global, permanente y omnipresente, tanto más eficaz en la producción de cuerpos y sujetos dóciles y productivos.<sup>76</sup>

Aunque el concepto de panopticismo ha sido incluido de manera entusiasta en el arsenal teórico de los estudios visuales, se han realizado pocos esfuerzos por encuadrarlo en el discurso de este campo. Si bien el diagrama teórico que ofrece este concepto sobre el mecanismo psíquico-visual de la sujeción resulta bastante sugerente, este diagrama es apenas, como señala José Luis Brea (2005), un punto de partida para la elaboración de un modelo teórico que, no obstante, la teorización lacanianiana del estadio del espejo, requiere mayor elaboración y encuadre. Debemos

<sup>75</sup> Véase Mayer-Schönberger (2011).

<sup>76</sup> Véase Manokha (2018).

recordar que el panopticismo es una teoría de lo social, no de la cultura visual; por esto, no debe ser simplemente asumido como un mecanismo de esta última, como si fuera posible saltar de un ámbito a otro de manera inmediata. Por el contrario, la inclusión del panopticismo dentro del discurso teórico de los estudios visuales requiere la elaboración de su relación con la cultura visual.

Proponemos tres modalidades de esta relación, las cuales están relacionadas entre sí. En la primera, la cultura visual *representa* el mecanismo del panopticismo, ayudando de esta manera a su instauración y naturalización en el cuerpo social. Hay objetos, prácticas y eventos visuales cuya producción de sentido pasa, de manera importante, por la creación de representaciones y referentes sociales, de modos de ser patriota, ciudadano, sujeto político, trabajador, consumidor, vecino, integrante de la familia, pareja, entre otros roles sociales y dimensiones de la subjetividad, que están atravesados por el mecanismo del panopticismo. La publicidad y la televisión, el cine y las redes sociales digitales son particularmente adeptos a cumplir esta función, pero también podemos pensar en el arte, el diseño, la moda y la gestualidad, entre otras formas de la cultura visual. Usualmente, estas representaciones no son socialmente neutras, sino que conllevan una valoración positiva, mostrándose como casos de un deber-ser que, en virtud de la apariencia de transparencia respecto de lo real de las imágenes visuales, particularmente aquellas de carácter fotográfico, contribuyen a la normativización de la autovigilancia y el autodisciplinamiento en función de la productividad. Asimismo, la circulación transmedial de estos referentes, en una sociedad en la que las pantallas y las imágenes son casi omnipresentes, contribuye poderosamente a esta normativización.

En una segunda modalidad, la cultura visual pone en circulación referentes identitarios que contribuyen a naturalizar e interiorizar la sujeción al poder. Sabemos que las identidades son representacionales, procesales y relacionales. Representacionales, no solo porque se producen como autorrepresentación, sino también porque esta se construye a partir de referentes que son en sí mismos representaciones (de modos de ser ciudadano, sujeto político, trabajador, etc). Procesales, porque deben ser producidas y realizadas constantemente —de allí que, como afirma Stuart Hall (1996), en sentido estricto, sea mejor hablar de *identificación* que de identidad. De manera crucial, las identidades son relacionales, su lógica es la de la similitud y la diferencia: ¿cómo soy yo?, ¿a quién/quienes me parezco?, pero también, ¿respecto de quiénes soy distinto? La cultura visual provee las representaciones que retomamos en

el proceso constante de la identificación, tanto aquellas que nos permiten construir relaciones de semejanza como las que nos proveen una imagen de aquello a lo que no queremos parecernos y de lo que procuramos desmarcarnos. En la medida en que aquellas representaciones de sujetos autovigilados y autorregulados son promovidas socialmente, estas constituyen una parte importante del material que retomamos en nuestros procesos de identificación, contribuyendo, por medio de su reiteración, a la interiorización, normatización y naturalización de la autovigilancia y la autorregulación como mecanismos del panopticismo.

Tercero, la cultura visual ofrece un espejo en el cual nos reconocemos a nosotros mismos como sujetos de poder, contribuyendo de esta manera a nuestra propia autovigilancia. La metáfora del espejo, que con frecuencia se utiliza en relación con las artes visuales y que extendemos a la cultura visual, no se refiere aquí a alguna función mimética de esta, sino al hecho de que los objetos, prácticas y eventos visuales suscitan la expresión de aspectos de nosotros mismos que, de otro modo, quizás permanecerían implícitos. Su interpretación requiere la puesta en juego de nuestros conocimientos, discursos, identidades, subjetividades y afectividades. En este ejercicio, nos situamos, por así decirlo, frente a una imagen no mimética sino fragmentaria y abstracta de nosotros mismos. Esta imagen nos ofrece la posibilidad de poner en juego y contemplar aquello de lo que estamos hechos, los distintos elementos que nos constituyen como sujetos. En la medida en que estamos atravesados por el poder y que la autovigilancia es parte de la acción del poder en nosotros, estos aspectos emergerán en dicha imagen. En la medida en que la cultura hegemónica o dominante funciona como instancia de normalización, el reflejo de nosotros mismos que encontramos en el espejo de la cultura visual, incluidos los mecanismos de poder que obran en y a través de nosotros, encuentra validación.

Martin Jay (1993) seguramente tiene razón cuando señala que Foucault no ofrece realmente un antídoto visual al panopticismo y el poder disciplinario. No obstante, las tres modalidades de la relación entre el panopticismo y la cultura visual que hemos propuesto contienen la sugerencia de un potencial de resistencia de la cultura visual. Las representaciones de la (auto)vigilancia y de otros mecanismos de poder no tienen que ser normativas, también pueden servir de material crítico que nos ayude a examinar y comprender mejor el funcionamiento del poder. La producción y puesta en circulación de referentes identitarios que promueven la interiorización de la autovigilancia y la autorregulación no agota la relación de



la cultura visual con la identidad y el poder, pues esta también puede servir para encuadrar críticamente la alineación de las identidades dominantes con el poder y como referente de identidades políticas alternativas o disidentes. La cultura visual no tiene que ser el espejo en el que nos validamos en cuanto sujetos autorregulados y autovigilados, pues nuestra propia imagen, así sea fragmentaria y abstracta, también puede servir de material y catalizador de la autoinspección y autocrítica. Aunque es más probable que este potencial de resistencia se dé en aquellas manifestaciones de la cultura visual que son intencionalmente políticas, no debemos olvidar, como nos sugiere Theodor Adorno (2004), los objetos, prácticas y eventos culturales son dialécticos y contradictorios, suelen contener tanto aspectos regresivos como aspectos potencialmente transformadores. También debemos tener en cuenta los discursos y marcos institucionales que encuadran a la cultura visual, pues con frecuencia de ellos depende que unos u otros aspectos de esta adquieran relevancia.

Habrá quedado claro que cualquier discurso crítico de los estudios visuales, tanto en América Latina como en otros lugares del mundo, se beneficiaría del concepto de panopticismo. Además de los aspectos generales de la relación entre el panopticismo y la cultura visual abordados arriba, valdría la pena pensar las imbricaciones entre la vigilancia y la autovigilancia, la cultura visual y los regímenes de la violencia que han marcado a las sociedades latinoamericanas. Se intuye que el concepto de panopticismo podría ayudar a comprender el rol de las artes visuales en las dictaduras del cono sur, tanto como medio del discurso dictatorial de la vigilancia y como práctica de resistencia. Asimismo, sería útil en los esfuerzos por comprender el papel de la cultura visual en los regímenes de terror instaurados por el estado y por medio de la alianza de este con grupos paramilitares en países como Colombia. También podría ser útil en el estudio de la función de la cultura visual en cuestiones como la producción de subjetividades adscritas a los discursos nacionalistas de las élites locales, la alineación de los sectores populares con regímenes de derecha que son contrarios a sus propios intereses o las modalidades de censura y autorregulación de los usuarios latinoamericanos de las redes sociales, entre muchos otros fenómenos.

CONTEXTO, CONTEXTO VISUAL<sup>77</sup>

A lo largo de este libro, nos hemos referido al contexto y la contextualización como aspectos importantes de la cultura visual y la visualidad y, por ende, del enfoque de los estudios visuales. Ya hemos adelantado una definición tanto de contexto como de contexto visual; ahora, profundizaremos en estos conceptos. Como mencionamos, nuestro punto de partida es la concepción de contexto que se encuentra en el campo que mayor atención le ha prestado al estudio contextual de la cultura, los estudios culturales, el cual es también uno de los campos de los que emergen los estudios visuales.

En la concepción del contexto de los estudios culturales, el punto de partida es el reconocimiento del carácter relacional, procesual y contingente de la realidad: “cualquier práctica, evento o representación existe en una red de relaciones, por lo que no es anterior ni puede existir independientemente de las relaciones que lo constituyen” (Restrepo, 2012: 134). Esta concepción de la realidad, crucial para los estudios culturales de autores como Stuart Hall y Lawrence Grossberg, implica que el sentido de todo objeto, práctica, o evento, cultural o no, es necesariamente contextual. Como ya mencionamos, los estudios culturales no ven el contexto como una ubicación o recorte espacio-temporal, como si fuera un escenario o telón de fondo en el cual o ante el cual existen los objetos, prácticas y eventos culturales. Menos se trata de una construcción teórica a priori, como lo es la economía en el materialismo histórico. Más bien, se trata, citando de nuevo a Grossberg, del “complicado y contradictorio conjunto de relaciones, unidades diferenciadas, multiplicidades organizadas” (2015: 220) en el que todo objeto, práctica o evento cultural existe y adquiere pleno sentido. Su centro son los objetos, prácticas o eventos culturales. El contexto se define tanto a partir de estos como por las relaciones entre elementos de diversa índole, más o menos diferenciados y heterogéneos. Entonces, si bien el contexto no está compuesto exclusivamente por elementos de carácter cultural, al menos en los estudios culturales, se entra a él a través de estos últimos; incluso, se podría afirmar, como sostiene Grossberg (2009, 2015), que los contextos son el verdadero objeto de los estudios culturales.

En todo contexto (social o cultural) se pueden discernir los siguientes tipos de elementos: discursos y regímenes discursivos (en el sentido de Foucault), discursos

<sup>77</sup> Este apartado retoma algunas secciones del artículo “Completando el contextualismo radical” (Navarrete, Ossa, Rosas y Yepes, 2021).

(en sentido semiótico), ideologías, instituciones, relaciones sociales estructuradas (relaciones de producción, relaciones entre clases sociales, géneros, grupos etarios, etc.), relaciones de poder, posiciones de sujeto, representaciones identitarias, identidades, subjetividades y sujetos, estructuras afectivas, materialidades, tecnologías, prácticas culturales, prácticas sociales, territorios y territorialidades, cuerpos y corporalidades, afectos, y articulaciones/relaciones entre estos elementos. A su vez, cada una de estas categorías puede ser desglosada en varias subcategorías, en función del enfoque específico de cada investigación: podríamos discriminar regímenes discursivos, tipos de discursos, niveles de constitución de una ideología, clases de posiciones de sujeto, y así sucesivamente. Para nuestros propósitos, basta con señalar que cada una de ellas nombra una serie abierta de elementos que comparten las mismas cualidades generales.

Tres anotaciones. Primero, el concepto de contexto está cercanamente relacionado con otro concepto al que hemos recurrido en varios pasajes de este texto: articulación. Hall, quien retoma el concepto de Ernesto Laclau, escribe: “una articulación es la forma de conexión que *puede* crear una unidad de dos elementos diferentes, bajo determinadas condiciones. Es un enlace que no necesariamente es determinado, absoluto y esencial todo el tiempo” (2014: 107). Se trata del vínculo no necesario entre los distintos elementos que, justamente al articularse, constituyen un contexto o una coyuntura. Las articulaciones no se dan únicamente como homologías, también se construyen “no a partir de la identidad sino de la *diferencia*” (Hall, 2014: 66). El concepto de articulación retoma el énfasis del estructuralismo sobre la diferencia, alejándose de la imagen orgánica de lo social que proyecta el funcionalismo.

El carácter contingente de las articulaciones no implica que cualquier cosa se puede articular con cualquier otra; por el contrario, en cada contexto y momento histórico, existirían articulaciones reales y posibles, a la vez que otras serían poco probables o incluso imposibles. Dice Hall: “Uno tiene que preguntar ¿bajo qué circunstancias *puede* forjarse una conexión? La así llamada ‘unidad’ (...) es realmente la articulación de elementos distintos, que pueden ser rearticulados de diferentes maneras porque no tienen una necesaria ‘pertenencia’” (2014: 110). La articulación no es un estado de cosas que, una vez logrado, se mantendrá para siempre, sino, como diría Gramsci, un equilibrio precario que debe ser producido continuamente. Es esta una postura anti-esencialista, por cuanto postula que no existe ninguna configuración del campo social que sea a priori necesaria. La implicación política es que las articulaciones pueden deshacerse y rehacerse.

Segunda anotación: notemos que los límites de los contextos no son empíricos, sino que se establecen a través de una “clausura arbitraria” (Hall, 2014: 53); en los estudios culturales, esta clausura se hace en función de comprender la mediación del poder a través de lo cultural. Tercero, notemos que un contexto no es algo que existe en la realidad de la misma manera en que lo hace una pintura o una valla publicitaria; no debe ser reificado como una entidad ontológica, como si tuviera una realidad material allá afuera en el mundo. El campo social está constituido por procesos y relaciones; el contexto es la abstracción analítica que se hace a partir de estos. La modalidad de su existencia es discursiva.

Por extensión, hemos definido los contextos visuales como la red de relaciones en las que se inscriben los objetos, prácticas y eventos visuales, independientemente de si los elementos de este contexto son o no visuales. Los contextos visuales pueden ser comprendidos como un subconjunto de los contextos de los estudios culturales; de hecho, no hay nada que sea cualitativamente distinto en ellos. Como en los contextos de los estudios culturales, los contextos visuales son delimitados a través de una operación de recorte, de clausura arbitraria, que se realiza en función de comprender la producción de sentido y la mediación del poder en los objetos, prácticas y eventos visuales. No se logra una comprensión cabal de estos, de su producción de sentido y de su mediación del poder, si no se abordan sus articulaciones con los elementos del contexto visual. Sin embargo, usamos el término contexto visual para señalar una diferencia importante entre el enfoque de los estudios culturales y el de los visuales: mientras que los primeros se mueven hacia el contexto, el cual, incluso, conciben como su verdadero objeto; los estudios visuales se mantienen, relativamente hablando, más cercanos a los objetos, prácticas y eventos visuales, remitiendo al contexto para aclarar su sentido. En general, no podríamos decir que los estudios visuales estudian contextos visuales, aun cuando, en ocasiones, este es el caso.

En una perspectiva latinoamericana de los estudios visuales, conviene tener presente algo que ha sido señalado reiteradamente desde nuestra región en relación con los estudios culturales: la contextualización debe ser un principio teórico-metodológico fundamental, en contrapeso a la tendencia a la textualización que se dio con la traslación de los estudios culturales británicos a los Estados Unidos a finales de los años ochenta y principios de los noventa, en el marco de la creciente influencia de las teorías literarias del establecimiento académico estadounidense (Restrepo, 2012). Algo parecido se puede identificar en los estudios visuales norteamericanos: cierta

tendencia, sin duda informada por los modelos semióticos, a la textualización, al “close reading”, que, hasta años recientes, estuvieron en boga no solo en los departamentos de literatura sino también en los de historia del arte y estudios culturales; una tendencia a considerar las imágenes, objetos y las prácticas visuales como textos discretos cuyo significado se puede leer intrínsecamente o, a lo sumo, en el contexto del discurso histórico de la disciplina a la cual pertenecen, ya sea la historia del arte, del cine o la comunicación.<sup>78</sup> El riesgo es similar a lo que los críticos de los estudios culturales norteamericanos suelen señalar: la “despolitización, el (exceso de) amplitud y la falta de rigor y seriedad metodológica” (Walsh, 2003: 23). La conclusión es que, si nos interesa mantener el enfoque crítico sobre la visualidad, entonces debemos tener la contextualización como principio fundamental. Es justamente sobre esto que trabajaremos en el último capítulo de este libro.

## INTERVENCIÓN

Aunque la intervención no ha sido un concepto importante en los estudios visuales, consideramos que debería serlo, particularmente de nuestro lado del mundo. Junto con el concepto de contexto y el marco teórico-metodológico del contextualismo radical (que elaboraremos en la sección final de este libro), el concepto de intervención es parte de las enseñanzas claves que los estudios culturales le ofrecen a los visuales. El concepto alude a un tipo de trabajo intelectual “orientado teóricamente hacia la transformación” (Restrepo, 2012: 163), una *praxis* que, allende de la ortodoxia académica, busca modificar o, a veces, mantener, contextos culturales y sociales concretos, en aras de contribuir a que las condiciones de los actores involucrados en ellos cambien a su favor. La intervención puede ser vista como la derivación en clave de estudios culturales de la noción de intelectual orgánico de Gramsci; ciertamente, así lo entiende Stuart Hall en su recuento de la trayectoria del Contemporary Cultural

---

<sup>78</sup> Más que un método claramente delimitado, la textualización es un enfoque, un conjunto de abordajes o encuadres analíticos originados en el campo de los estudios literarios que predominó en la academia anglosajona en los años setenta y ochenta. Este enfoque toma el texto como unidad de análisis, independientemente de la figura del autor y, dependiendo de la versión específica del enfoque, con mayor o menor independencia del contexto (véase Engler, 1991). Debido a que, en Norteamérica, muchos programas de historia del arte y estudios culturales son o han sido cercanos a los estudios literarios, el enfoque pasó de estos últimos a los primeros y, desde allí, a los estudios visuales.

Studies Centre de la Universidad de Birmingham.<sup>79</sup> Si bien es probable que los estudios culturales nunca hayan producido realmente algo así como un intelectual orgánico, el concepto amerita ser retomado, tanto por los estudios culturales como los visuales, en razón del potencial político que representa para quienes se dedican al trabajo intelectual relacionado con la cultura.<sup>80</sup> El concepto de intervención mantiene abierto el horizonte político de este tipo de trabajo intelectual, sin pretender devenir en activismo, menos en algún tipo de vanguardismo o mesianismo intelectual.

Si, como vimos, los contextos están constituidos por articulaciones entre elementos heterogéneos que, puesto que son contingentes, no necesarias, son susceptibles de deshacerse y rehacerse, entonces podemos entender la intervención como el trabajo intelectual que consiste en entender las articulaciones de un contexto en función de desestructurarlas y reconfigurarlas. La intervención tiene dos momentos: el momento de análisis, esto es, de rastreo cuidadoso y comprensión detallada del estado de cosas de un contexto, de los procesos históricos, discursos y relaciones de poder que los han producido; y, el momento propositivo o de acción, en el que se propician, por diversas vías, cambios en dicho estado de cosas. Ambos momentos no tienen que tener el mismo agente: es perfectamente posible que uno o unos sean quienes lleven a cabo el análisis del contexto, y otro u otros quienes efectúen las acciones concretas derivadas de este análisis. La intervención, como orientación de la praxis política, solicita el trabajo colectivo y dialógico.

La intervención puede tomar varias formas. Puede consistir en la interrupción de las configuraciones del sentido común y los imaginarios colectivos, sobre todo aquellos referidos a la relación entre prácticas culturales y poder. La intención es desnaturalizar y desmontar los discursos, significados, representaciones y estructuras afectivas que han sido naturalizadas y que configuran la realidad social (algunos dirían que la realidad misma) no de manera neutra sino en beneficio de los sectores sociales dominantes. También, con relación a lo anterior, puede tomar la forma de la crítica cultural, en cuanto que esta se inserta en los circuitos culturales, incidiendo desde allí sobre la producción de sentido. Se suele distinguir a los estudios culturales de la crítica cultural, siendo la intervención uno de los puntos sobre los que se argumenta

<sup>79</sup> Véase el texto “Estudios culturales y sus legados teóricos”, en Hall (2014).

<sup>80</sup> Intelectual orgánico se entiende aquí como un sujeto organizador de las fuerzas e identidades políticas que surge al interior de un movimiento histórico emergente. Al respecto véase “Estudios culturales y sus legados teóricos” (2014), en donde Hall reconoce que el ccsc no logró producir intelectuales orgánicos.

esta diferencia. Pero quienes no conciben la posibilidad de que la crítica cultural funcione como intervención obvian dos cosas: uno, que el sentido de los objetos, prácticas y eventos culturales no es intrínseco a estos sino interdiscursivo y, dos, que estos sentidos frecuentemente se encuentran en disputa, siendo la crítica una de las maneras de entrar en el campo de disputa. Asimismo, la intervención puede darse sobre los discursos teóricos aterrizados en los contextos, buscando reconfigurar los lenguajes e imaginarios teóricos por medio de los cuales articulamos la relación entre los sentidos colectivos y el poder. Esta forma de la intervención no debe subestimarse, no solo porque la acción política exige una comprensión rigurosa de los contextos, los cuales son siempre complejos, sino también porque la teoría incide, si bien por vías indirectas, sobre los discursos, proyectos, programas y agenciamientos que configuran los sentidos compartidos y las formas de socialidad. Por último, la intervención puede, sobre todo en el momento propositivo, encontrar soporte en formas culturales distintas a las propias del trabajo académico, como la obra de arte, el filme documental y la novela o el cuento visual. Nótese que estas distintas formas de la intervención están interrelacionadas y que, con frecuencia, esta encarna a varias de ellas a la vez.

La cuestión del lugar de enunciación es clave. No se trata simplemente de describir los intereses y lugares académicos y profesionales desde los cuales hablamos, sino de tener claridad sobre tres aspectos interrelacionados: nuestra relación vivencial con el contexto en el que buscamos intervenir, las matrices epistémicas y discursivas desde las cuales abordamos dichos contextos y, crucialmente, nuestro compromiso ético-político con los actores involucrados en estos. Como dice Restrepo (2012), la intervención suele estar motivada por un malestar “sentido en las tripas”, es decir, por una relación afectiva y existencial con los contextos y sus actores. Si bien el intelectual contemporáneo no tiene que surgir al interior de un movimiento emergente —como sí es el caso en la concepción gramsciana del intelectual orgánico—, no puede ocupar una posición desapasionada, menos aún “objetiva”, con relación a los contextos y sus actores; por el contrario, debe estar comprometido con los proyectos, resistencias o esfuerzos de estos últimos.<sup>81</sup> Por su parte, la examinación de nuestras matrices epistémicas no es simplemente una cuestión de aclarar los conceptos y las categorías a través de los cuales analizamos y hablamos, sino de discutir los supuestos teóricos-políticos que informan nuestra subjetividad en cuanto intelectuales, de entender

---

<sup>81</sup> Quizás el “intelectual específico” de Michel Foucault (1979) ofrece una orientación de la actividad intelectual más ajustada a las condiciones contemporáneas.

cómo y por qué hablamos, en nombre de quién lo hacemos, con qué efectos y, en últimas, para qué.

En la medida en que han aspirado no solo a comprender sino también a incidir sobre la cultura visual y la visualidad, los estudios visuales se beneficiarían de la incorporación del concepto de intervención en su discurso. Los estudios visuales han pretendido retomar una concepción de la crítica cultural de corte político; como señala José Luis Brea, “la propia investigación ensayística en el campo de la visualidad cultural toma conciencia de que su actuación participa activamente en el juego de fuerzas — la batalla de los imaginarios culturales—” (2005: 12). El concepto de intervención ayudaría a encuadrar la dimensión política del tipo de crítica de la cultura visual que se desarrolla desde los estudios visuales, la cual con frecuencia busca la interrupción de los discursos y significados que han sido naturalizados en un contexto concreto y la intervención de los sentidos que adquieren los objetos, prácticas y eventos visuales. Lo mismo es válido para las intervenciones teóricas en el campo de la cultura visual: este tipo de intervenciones contribuyen a cuestiones como la comprensión de los mecanismos visuales del poder y la reconfiguración de los sentidos colectivos y la organización jerárquica de los distintos campos de la cultura visual, en aras de que podamos emanciparnos o desmarcarnos de ellos; la comprensión del rol de las imágenes en la configuración de identidades y subjetividades, y la comprensión de la potencia de la imagen, en contrapeso al logocentrismo de la episteme occidental, entre otros muchos asuntos. Es evidente que cuestiones teóricas como estas son relevantes para nuestro imaginario teórico-político; la clave, como propone Hall (2014) con relación a los estudios culturales, es privilegiar la teorización sobre la alta teoría, es decir, la teoría que procede de abajo hacia arriba, siempre cercana a los contextos. Además, existen casos en los que los estudios visuales se realizan de manera colaborativa con otros agentes culturales, como artistas, curadores de arte, cineastas, e incluso otros agentes culturales y sociales que no pertenecen al ámbito de la cultura visual.<sup>82</sup> Asimismo, hay casos en los que el “estudio” mismo deviene en él, incluso toma la forma de la obra de arte, el guión curatorial o el filme documental. En todos estos casos, la intervención se configura según las particularidades de estos ámbitos de producción cultural; el concepto de intervención, junto con el de contexto según lo elaboramos arriba, pueden ayudar a comprender mejor el potencial de agencia de estos modos de proceder.

<sup>82</sup> Piénsese, por ejemplo, en la serie televisiva y los ensayos visuales de John Berger o en Nicholas Mirzoeff y su participación en el movimiento *Occupy Wall Street*.



La intervención es importante para unos estudios visuales que deseen mantener su vena política. En cuanto que, como hemos argumentado, los estudios visuales latinoamericanos deben tener la relación cultura visual-poder en el centro de su discurso, la intervención resulta particularmente pertinente, no solo como concepto, sino también, como orientación metodológica. Ayudaría a mantener el enfoque en el desarrollo de un tipo de trabajo intelectual que no solo procure la comprensión de las visualidades hegemónicas, sino que también intente modificarlas en función de proyectos ético-políticos “encarnados”, es decir, proyectos que responden a las problemáticas de nuestra región. Esto incluye la intervención de los regímenes escópicos involucrados en las dinámicas de dominación, desigualdad y colonialidad, las configuraciones del espectáculo en relación con la configuración de identidades y subjetividades, la desigualdad social, las cooptaciones del arte político, el multiculturalismo y la mercantilización de la diferencia, las jerarquías culturales y epistémicas establecidas a través de la representación de la diferencia, las estructuras panópticas involucradas en la violencia estatal, la violencia política y los nacionalismos instaurados por las élites locales, así como la dimensión visual de la colonialidad, aquello que Joaquín Barriendos (2011) denomina la colonialidad del ver. Terminemos este capítulo señalando que justamente este concepto, la colonialidad del ver, es quizás, a la fecha, el aporte conceptual más importante de los estudios visuales latinoamericanos y debería ser el último concepto tratado en este capítulo, de no ser porque lo abordaremos en el siguiente.

## ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA: UN CUADRO GENEALÓGICO

La emergencia de los estudios visuales en nuestro hemisferio no es simplemente una consecuencia de la hegemonía académica anglófona; más bien, constituye la etapa más actual de la episteme de la cultura visual y la visualidad *en/desde* América Latina. Esta episteme ha recorrido un camino tortuoso: ha debido resistir aquello que Jesús Martín-Barbero (1997) llama el “mal de ojo” de las ciencias sociales y las humanidades, una aflicción que se ha manifestado tanto en este como en otros lugares del globo. La renuencia a estudiar las prácticas visuales es una consecuencia de la desconfianza del pensamiento crítico hacia lo visual. Quizás a consecuencia de factores como el legado de la “ciudad letrada” y la denegación de lo visual en la geopistemología que más ha influido sobre América Latina, la francesa, lo visual ha sido visto como algo peligroso, transmisor de males como la ideología de los grupos dominantes, la propaganda de estado, el consumismo, la sociedad del espectáculo y la cultura del simulacro.<sup>83</sup> No obstante, hay excepciones: tanto en las ciencias sociales y la comunicación como en la historia del arte, la crítica cultural y los estudios culturales, existen importantes y concienzudos estudios de lo visual. Sumándose a esto, la emergencia de los estudios visuales y la fuerza que estos están tomando sugieren que llegó el momento de que el estudio crítico de la cultura visual ocupe un lugar importante en la galería del pensamiento crítico latinoamericano.

Los estudios visuales han surgido con fuerza, sobre todo en Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México. En los últimos quince años, hemos visto la creación de una serie de centros y grupos de investigación, redes académicas internacionales y revistas académicas, así como la celebración de una serie de eventos académicos, todos dedicados al estudio de la cultura visual y la visualidad.<sup>84</sup> Aunque en la actualidad

---

<sup>83</sup> Sobre la denegación de lo visual en la geopistemología francesa, vease Martin Jay (1993).

<sup>84</sup> Ha sido importante el trabajo del Centro de Estudios Visuales (CEV, Santiago de Chile, ya extinto), la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas IVICON (Santiago, creada a partir del CEV), el equipo de investigación Irudi (Universidad de Buenos Aires), formado al amparo del Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil (CEISS, Barcelona) y el Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (AAV); el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT, Universidad Nacional de Rosario, Argentina), el Laboratorio de Investigación y Documentación

existe un único programa de posgrado en estudios visuales (en la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca), la presencia de este campo dentro de los departamentos y programas de pregrado y posgrado en historia del arte, estudios culturales, comunicación, antropología y sociología es cada vez mayor.<sup>85</sup> No hay ninguna duda de que los estudios visuales están aquí para quedarse.

En este capítulo, elaboramos una imagen de la emergencia de los estudios visuales desde América Latina. Como mencionamos en la introducción, “desde” no se refiere a una locación geográfica o a una identidad cultural, sino a una perspectiva geopistémica marcada por una posición subalterna dentro de la geopolítica del conocimiento, trayectorias históricas, políticas y sociales convergentes y proyectos intelectuales y políticos interrelacionados. Aunque realizaremos, a manera de contextualización, algunos apuntes sobre la inscripción institucional de los estudios visuales en la región, esto no constituye el propósito central. Más bien, buscamos, primero, visibilizar a los estudios visuales realizados desde América Latina. Segundo, buscamos realizar un acercamiento genealógico a estos, esbozando sus antecedentes, las continuidades y diferencias respecto de los estudios visuales anglosajones, la relación entre los estudios visuales y los estudios culturales, y las continuidades y diferencias entre los estudios visuales y los estudios de la cultura visual producidos desde otros campos académicos. Tercero, pretendemos demostrar que los estudios visuales, al retomar los aportes de la crítica cultural y los estudios culturales latinoamericanos y al enfocarse sobre las problemáticas sociales y políticas de la región, están desarrollando una especificidad propia.

---

en *Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina* (Universidad Nacional de la Plata, Argentina), el Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA, Universidad Estatal de Río de Janeiro, Brasil), y el Grupo de Estudios Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia (extinto). Entre los eventos académicos, se destacan el II Seminário Internacional Cultura Visual e História, organizado por la Universidad Estatal de Campinas, Brasil (2014), el Coloquio Internacional Las tres eras de la imagen. Actualidad y perspectiva en los Estudios Visuales, organizado por el Centro de la Imagen y 17, Instituto de Estudios Críticos de México (2015); el 1er Congreso Internacional sobre Estudios de Género y Estudios Visuales en la Universidad de Mar del Plata (2016); el Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen “Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos” (2016) en la Universidad Nacional de Rosario y los encuentros internacionales organizados por REVLAT (2012, 2013, 2014, 2015, 2017 y 2019). Entre las revistas, se destacan: Revista CAIANA (Centro Argentino de Investigadores de Arte) y Artefacto Visual (REVLAT), así como los dossiers sobre estudios visuales publicados en revistas como Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas (2014) y *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales* (2017).

<sup>85</sup> Véase Cabrera (2014), Jiménez del Val (2017).

Abordaremos algunas de las trayectorias que nos han traído hasta este momento de consolidación de los estudios visuales *en/desde* América Latina. Compondremos una imagen en tres planos. Primero, esbozaremos el terreno intelectual del que han surgido los estudios visuales. Examinaremos algunas de las contribuciones al discurso de los estudios visuales latinoamericanos realizadas desde la historia del arte, las ciencias sociales y la comunicación. En segundo lugar, abordaremos algunos aspectos de la relación entre los estudios visuales y culturales, argumentando que estos últimos constituyen el principal terreno epistémico del surgimiento de los primeros. Terminaremos detallando algunas de las líneas, temas y proyectos que se están desarrollando actualmente.

#### PLANO DE FONDO: HISTORIA DEL ARTE, COMUNICACIÓN, CIENCIAS SOCIALES

La actual efervescencia de los estudios visuales *en/desde* América Latina tiene antecedentes en los estudios de la cultura visual y la visualidad adelantados en campos como la historia y la crítica del arte, las ciencias sociales, la comunicación, la crítica cultural y los estudios culturales. Aunque los primeros autores en transitar hacia el discurso de los estudios visuales lo hacen principalmente desde la crítica cultural y los estudios culturales, los primeros antecedentes se ubican, principalmente, en el campo de las ciencias sociales y la comunicación. De estos campos, la crítica cultural y los estudios culturales han hecho las contribuciones más importantes a la emergencia de los estudios visuales, constituyendo el terreno epistémico más firme para el afianzamiento de estos en nuestra región.

Enfoquémonos primero sobre la relación con la historia del arte. Al contrario de las disputas entre los estudiosos de la cultura visual y algunos historiadores del arte que tuvieron lugar en los Estados Unidos, en América Latina la relación entre ambos campos es más de continuidad que de conflicto. El reenfoque de las prácticas artísticas operado por los estudios visuales tiene, como afirma Gabriela Piñero:

antecedentes en la labor de un conjuntos de críticos y artistas que ya desde los años 60 habían señalado la necesidad de cuestionar los criterios hegemónicos que definían el arte de avanzada, ampliar y diversificar las genealogías de lo contemporáneo, y reflexionar

sobre los modos en que lo artístico y lo cultural participaban de complejas tramas de saber/poder (2017: 245).

Si bien, cuando emergieron los estudios visuales en el medio norteamericano las distintas vertientes de la “nueva historia del arte” ya se habían preguntado por la relación entre la cultura visual y el poder, no podemos obviar el hecho de que, tradicionalmente, la historia del arte del norte ha tenido un carácter técnico y conservador muy asociado al coleccionismo y el *connoisseurship* (Harris, 2001). En contraste, y sin obviar la persistencia de algunas corrientes conservadoras y el insidioso elitismo que este campo en ocasiones demuestra, es indudable que una parte importante de la historia del arte de nuestro hemisferio, sobre todo en la segunda mitad del siglo xx, se caracteriza por su espíritu crítico y politizado.

Los diversos proyectos críticos de los historiadores y críticos de arte latinoamericanos se pueden englobar en cuatro cuestiones: primero, la crítica de los presupuestos de la historiografía del arte, particularmente la revaluación de categorías como “moderno”, “modernismo” y “posmoderno”, con sus respectivos “ismos”; segundo, el estudio de las relaciones entre el arte y los procesos políticos y sociales; tercero, la crítica de la geopolítica del conocimiento que atraviesa a este campo, incluyendo la problematización de la relación entre lo local y lo global, las jerarquías geoculturales, las relaciones entre artes visuales y arte popular y la defensa de las estéticas autóctonas, y cuarto, la crítica del mercado internacional del arte latinoamericano.

Mencionemos algunos casos. Es notable el trabajo como teórico e historiador desarrollado por el peruano Juan Acha, especialmente en México. Acha ayudó a visibilizar las culturas estéticas de América Latina, defendió el proyecto latinoamericanista de un sector del arte moderno e insistió en la necesidad de una “independencia conceptual” del arte latinoamericano. En esta misma línea, ha tenido bastante tracción el trabajo del crítico e historiador cubano Gerardo Mosquera sobre la geopolítica de la categoría “arte latinoamericano”, los estereotipos de lo latinoamericano en el mercado internacional del arte y el reduccionismo temático desde el cual se suele abordar el arte de este hemisferio en los circuitos internacionales. En una línea similar ha trabajado Ticio Escobar, crítico paraguayo que reivindica el arte indígena y popular de su país, además del de países como Brasil, Argentina y Chile. También podemos ubicar aquí el trabajo de Raquel Tibol sobre las relaciones entre arte y política en el muralismo mexicano, así como la defensa de la originalidad del modernismo mexicano llevada

a cabo por Luis Martín Lozano. Asimismo, es notoria la militancia crítica de Aracy Amaral en torno a los modernismos en el arte brasileño y la relación entre arte y sociedad en Brasil. En Argentina, finalizadas las dictaduras, emergió una generación de historiadores y críticos que arrojaron nueva luz sobre el arte crítico de vanguardia. Aquí podemos ubicar el trabajo de Luis Camnitzer, desarrollado desde los Estados Unidos. Camnitzer retomó aspectos de la teoría de la dependencia y la teología de la liberación en su posicionamiento del “conceptualismo” latinoamericano como modo de intervención política desde el arte, posicionamiento que incluye la recuperación como antecedente de las acciones del movimiento armado Tupamaros. También podemos ubicar la reivindicación de la dimensión política de la célebre intervención artística “Tucumán arde” realizada por Ana Longoni y Mariano Mestman, así como la obra de la historiadora argentina Andrea Giunta, quien, desde los Estados Unidos, ha abordado la relación entre las vanguardias artísticas latinoamericanas y europeas y la dimensión política del arte moderno y contemporáneo argentino y del cono sur. Trabajando desde Colombia y luego desde el exilio en varios países latinoamericanos, la imprescindible obra de Marta Traba recoge la tradición del ensayismo y diversos aportes de la teoría de la dependencia en su mirada crítica a la modernización de las artes visuales en América Latina. En definitiva, debemos tener presente que lo político ha sido un eje central tanto del arte como de la historia del arte de la región. Los estudios visuales les han dado continuidad a algunas de estas preocupaciones, dinamizándolas a través de nuevos conceptos y categorías; así, no resulta extraño que algunos de los autores de estudios visuales que actualmente gozan de visibilidad provienen de la historia y la crítica del arte, e incluso, que institucionalmente se inscriban en estos campos.

La continuidad entre historia del arte y estudios visuales se puede sintetizar en cuatro hechos. Primero, la limitada resonancia que ha tenido en América Latina el cuestionamiento de los estudios visuales (o “visual culture”, como a veces son denominados en inglés) realizado desde la historia del arte, cuyo escenario más notorio es el *Cuestionario de cultura visual* editado por Hal Foster y Rosalind Krauss y publicado en la revista *October* en 1996. El ímpetu de las preguntas formuladas por Foster y Krauss surgió del temor de que los estudios visuales, con su derogación de las jerarquías visuales y despriorización de lo estético, sentenciarían la desaparición del arte crítico. En América Latina, el *Cuestionario* ha sido retomado más como un momento en la formación del campo que como un debate imprescindible, lejos de la

trascendencia que tuvo en el norte. Parte de la razón de esta limitada resonancia de dicho debate habría que buscarla en el hecho que, en América Latina, se comenzó a hablar de estudios visuales casi una década después de que estos surgieran en América del Norte, cuando ya era claro que estos habían llegado para quedarse y la animosidad del debate había disminuido. Segundo, en la historia del arte latinoamericano, un campo que todavía está en proceso de consolidación (y cuyo objeto de estudio no tiene el abolengo del arte europeo, o incluso, el arte norteamericano), no existe una arraigada tradición conservadora que requiera una defensa. A esto se suma que, entre quienes han aportado a la historia y la crítica de arte en América Latina, se encuentran intelectuales de otros campos, incluidos los estudios culturales, que han tenido poca necesidad de defender el territorio de la historia y la crítica de arte. Por último, la continuidad entre historia del arte y estudios visuales se evidencia en el hecho que, como veremos abajo con más detalle, actualmente algunos de los autores inscritos en estos últimos provienen de la historia del arte y, en muchos casos, trabajan en espacios académicos dedicados a esta disciplina.

Pasemos a las ciencias sociales y la comunicación. Como mencionamos, una de las explicaciones del “mal de ojo” diagnosticado por Jesús Martín Barbero (1997) es la influencia que tuvo la teoría francesa del siglo xx sobre las ciencias sociales y las humanidades latinoamericanas. La adopción del estructuralismo significó el acogimiento de la matriz lingüística de este en el seno de unas ciencias sociales, que hasta ese momento estuvieron marcadas por el funcionalismo, y en unas humanidades que estaban inmersas en el ideario de aquello que Ángel Rama (1984) denominó la “ciudad letrada”, la atribución, a partir de la Colonia, de la administración urbana a un grupo de hombres de élite llamados “letrados”, quienes promovieron el humanismo y los valores de la ilustración.<sup>86</sup> A pesar de que este paisaje dejaba poco espacio para el estudio de lo visual, algunos intelectuales aprovecharon el análisis semiótico e ideológico propio de dicha matriz para ahondar en una variedad de “textos” visuales desde campos como la sociología, la comunicación y los estudios de medios y de cine (Scolari, 2011).

Este tipo de análisis entró a la región en los años sesenta por el cono sur, en los intersticios de las dictaduras. En ese entonces el ambiente intelectual estaba impregnado, en palabras de Rafael del Villar, por “las necesidades de ensoñación

---

<sup>86</sup> Sobre el impacto del estructuralismo en las ciencias sociales y las humanidades, véase Andrade (1990).

de la totalidad social, de la lucha ideológica” (1998: 39)<sup>87</sup>. Este ambiente es luego ensombrecido por la tiniebla de las dictaduras, la cual condena a la academia a una “fase oscurantista” de la que solo resurge a mediados de los ochenta, cuando el análisis semiótico-ideológico de los medios de comunicación se aúna con el proyecto crítico de superar históricamente a los extremismos de derecha, resultando en una importante producción intelectual alrededor de lo visual. Para ese momento, el testimonio ya había sido tomado por académicos de países como Brasil, Colombia, México y Perú.

Referenciemos algunos de los autores cuyo trabajo, desde el paisaje académico e intelectual que hemos ilustrado, constituye un antecedente importante al enfoque de los estudios visuales sobre la cultura visual. De especial relevancia resulta el trabajo realizado a lo largo de las últimas tres décadas del siglo xx por el sociólogo argentino Eliseo Verón, discípulo de Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes. El proyecto de Verón (1993) es ambicioso: nada menos que la creación de una “semiosis social”, es decir, una ciencia general de los sistemas de significación que dé cuenta del papel del discurso en la construcción social de lo real. Verón aplicó este modelo al estudio de una gama amplia de objetos y cuestiones visuales, incluyendo “la semantización de la violencia política en los medios y la narración de la fotonovela” (Sarlo, 2001: 95). También podemos mencionar el trabajo de autores argentinos como Héctor Schmucler, Aníbal Ford y Heriberto Muraro, quienes, desde los estudios de comunicación, abordaron asuntos como el papel de la televisión en el peronismo y la cultura de masas, la función social y económica de los medios durante el período de las dictaduras, y el papel de los medios en los juicios a los excomandantes de las juntas militares. Por otro lado, se puede mencionar aquí la antropología visual que Carmen Guarini ha estado desarrollando desde la década de los ochenta, la cual propone un nuevo modelo metodológico de la investigación visual.

El trabajo de Armand Mattelart, considerado uno de los fundadores de los estudios de la comunicación en América Latina, es indispensable para la comprensión del desarrollo del análisis semiótico-ideológico de los medios visuales. Desde el Centro de Estudios de la Realidad Nacional (CEREN), Mattelart lideró, en los años sesenta y hasta el golpe militar de Pinochet en 1973, una serie de investigaciones sobre la prensa y las publicaciones de farándula en Chile, las cuales son reminiscentes de los análisis

---

<sup>87</sup> El análisis semiótico entra a la región gracias a intelectuales como Eliseo Verón, José Sasbón y Oscar Masotta en Argentina, Décio Pignatari, Eduardo Peñuela Cañizal y Leyla Perrone-Moisés en Brasil, Armand Mattelart en Chile y Eugenio Coseriu en Uruguay, entre otros.



de los anuncios publicitarios de Barthes. En algunos trabajos, Mattelart analiza el rol de los medios masivos en la conformación de la hegemonía burguesa de derecha que prepararía el terreno para la consumación del golpe de Pinochet. En su clásico libro de 1971 *Para leer al Pato Donald* (2010), Mattelart y Ariel Dorfman hacen una crítica demoledora de las historietas de Disney y de los contenidos de los medios masivos, a los cuales ven no solo como productos de la ideología imperialista sino también como agentes de su mantenimiento y difusión. Para Mattelart, es necesario ver los procesos de la comunicación como fenómenos culturales que contribuyen a la reproducción social; esto, sin duda, lo acerca al discurso de los estudios culturales. El rol de lo visual es crucial en estos procesos. Por ejemplo, este pasaje: “En televisión, radio, revistas, periódicos, chistes, noticias, reverberando en conversaciones, películas (...), en dibujos, vestuario, discos, todos los días, en este mismo momento, se lleva a cabo la disolución de la solidaridad internacional de los oprimidos. Estamos separados por la representación que nos hacemos de los demás y que es nuestra propia imagen enana en el espejo” (Mattelart y Dorfman, 2010: 83). Algunos enfoques y preocupaciones que similarmente se relacionan con lo visual pueden ser identificados en el trabajo de varios autores chilenos de la misma época, entre ellos Michelle Mattelart, L.F. Ribeiro y Giselle Muzinaga y, más recientemente, Rafael del Villar y Mabel Piccini.

Mirando hacia Brasil, debemos ubicar a una figura imprescindible de las ciencias sociales en Brasil y América Latina, Gilberto Freyre, a quien la profesora Ana Mae Barbosa (2011) llama “o precursor da cultura visual” en ese país y a quien Stuart Hall, segundo director y figura clave del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, Inglaterra, ubicó como uno de los precursores de los estudios culturales (Barbosa, 2011).<sup>88</sup> Si bien esta perspectiva no ha trascendido dentro de la narrativa histórica de los estudios culturales latinoamericanos, es innegable que Freyre se anticipó, a partir de la publicación de su primer libro en 1933, *Casa-grande e senzala* (2006), tanto a las discusiones sobre la mediación cultural del racismo que se desarrollarían en los estudios culturales británicos, como a las discusiones contemporáneas sobre la multiculturalidad y los efectos sociales y culturales del colonialismo en Brasil y América Latina.<sup>89</sup> Aunque no acuñó el término *democracia racial*, que suele ser usado para referirse a su postura política sobre el racismo, puso su trabajo al servicio de la igualdad racial, demostrando el tipo de trabajo intelectual

<sup>88</sup> Véase también Hall (1996: 336).

<sup>89</sup> Véase Palhares-Burke (2005) y Dalmonte (2009).

comprometido que los estudios culturales han pretendido. Crucialmente, en su enfoque histórico y crítico sobre estos temas, Freyre le dio un lugar central al análisis de imágenes, sobre todo imágenes fotográficas y pinturas, yendo a contracorriente de las ciencias sociales de entonces, que tendían a ignorar las imágenes, y anticipando en décadas el enfoque crítico sobre las imágenes que encontramos en los estudios visuales.<sup>90</sup>

También en Brasil, podemos identificar otros dos antecedentes importantes en el filósofo checo Vilém Flusser, brasileño “por adopción”, y Eduardo Peñuela Cañizal, uno de los pioneros de la comunicación y la semiótica visual en América Latina. Flusser realizó, durante los treinta y dos años que vivió en Brasil y posteriormente desde Europa, importantes contribuciones a la teoría de la imagen y el estudio de la cultura visual y la visualidad a través de sus numerosas publicaciones, entre las cuales se cuenta el influyente libro *A filosofia da caixa preta* (1985). Flusser exploró diversos aspectos de la producción y el consumo de las imágenes, particularmente con relación a la fotografía, el cine, la televisión y el diseño. Para este autor, las imágenes deben ser comprendidas a partir de los conceptos y las categorías propias del medio en el que fueron creadas, pues estos encuadran tanto los gestos y acciones de sus creadores como las posibilidades de recepción. Flusser complementa su enfoque fenomenológico con una actitud crítica hacia la proliferación de imágenes e información en el mundo contemporáneo.

Por su parte, desde la Universidad de São Paulo y comenzando en la década de los sesenta, Peñuela Cañizal, en textos como *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura* (2004) y *El oscuro encanto de los textos visuales* (2010) aborda, a partir de la semiótica visual de autores como Roland Barthes y Umberto Eco, cuestiones relativas al arte y otros medios visuales como la fotografía y el cine. En su enfoque sobre la dimensión cultural de la comunicación, Peñuela Cañizal le prestó particular atención a la intertextualidad de la imagen, las poéticas no verbales, la seducción de las imágenes y la relación entre imagen y discurso, aunque sin el enfoque crítico que se puede identificar en Flusser.

---

<sup>90</sup> Otros referentes tempranos en Brasil son la comunicadora, artista y profesora Cecília Meireles; el precursor del diseño gráfico moderno en Brasil, Aloísio Magalhaes, y el arquitecto, artista y profesor Alcides da Rocha Miranda. Véase Barbosa (2011).

En la segunda mitad del siglo xx, México fue receptor de un grupo nutrido de intelectuales latinoamericanos exiliados, incluyendo a Héctor Schmucler, Armand y Michelle Mattelart, Mabel Piccini, Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, quienes ayudaron a desarrollar el modelo semiótico en este contexto (Rufer, 2016). También fue uno de los países latinoamericanos en los que primero se afianzaron los estudios de comunicación, no solo como campo sino también como matriz epistémica de los estudios culturales. En este contexto, sobresale la “nueva crónica” de Carlos Monsiváis. En numerosos textos que juntos ocupan un período de más de treinta años, Monsiváis aborda diversos aspectos de la cultura visual mexicana, particularmente en relación con la fotografía, la televisión y, sobre todo, el cine. En tanto que, la fotografía aparece en su obra como instrumento y, en ocasiones, como forma visual de la crónica, la televisión y el cine son enfocados como instrumentos de la formación de la identidad cultural de la nación mexicana.<sup>91</sup> Como observa Marvin D’Lugo, en sus textos sobre cine, Monsiváis vuelve recurrentemente sobre dos temas: la relación del cine mexicano con Hollywood y los imaginarios y utopías sociales que emergen de esta relación, y la emergencia en México de la cultura urbana de masas (D’Lugo, 2002). Para Monsiváis, el cine popular, incluso en sus formas menos afortunadas, revela aspectos de las fuerzas ideológicas que le dieron forma a la cultura de masas: “De esta escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, reacomodos psicológicos para el tránsito a la masificación” (en Paranaguá, 1995: 151). Dichas fuerzas no son unidireccionales, sino que su asimilación es mediada por los diversos “usos” populares del cine en México, enfoque que ilumina la capacidad del cine de mediar en procesos como la migración a las urbes y la industrialización de la experiencia urbana.

Otro autor mexicano que debe ser destacado aquí es Guillermo Orozco Gómez. Si bien su trabajo sobre la recepción televisiva y la formación de audiencias en América Latina se inscribe de lleno en el campo de la comunicación, este se diferencia de los estudios de recepción de otras latitudes en su insistencia sobre la dimensión política de la recepción. En este aspecto, la obra de Orozco retoma y amplía los aportes de Jesús Martín-Barbero (a quien retomaremos un poco más abajo), en cuanto aborda la función de mediación de ámbitos como el trabajo, la política, las identidades de

---

<sup>91</sup> Quizás el mejor ejemplo de esto sea el libro *Imágenes de la tradición viva* (2006), compuesto de una selección de fotografías seleccionadas por Débora Holtz y varios textos en los que Monsiváis, retomando a Eric Hobsbawm, se refiere a las tradiciones inventadas mexicanas.

raza y género, las instituciones, las prácticas culturales populares y los medios mismos. Asimismo, a Orozco le interesan las posibilidades de generación de contrapesos al poder de los procesos de negociación y reconstrucción de significados que se dan en las prácticas de recepción. Su trabajo no se limita al análisis crítico de las prácticas de recepción, también se preocupa por la intervención educativa en el campo constituido por estas. En trabajos como *Al rescate de los medios* (1944), *Televisión, audiencias y educación* (2001) y *Recepción y mediaciones* (2002), Orozco aboga por la educación de las audiencias, de tal forma que estas estén mejor equipadas para negociar y resistir los significados hegemónicos que el poder instaure a través de los medios masivos.

Según el sociólogo Armando Silva, la matriz semiótica del estructuralismo se convirtió en Colombia en “un verdadero problema teórico y paradigma epistemológico de las ciencias sociales” (2000: 71). Silva es el autor colombiano más influyente entre quienes extienden esta matriz al estudio de la representación visual. Su conocido trabajo sobre el álbum de familia, derivación de la tesis doctoral que realizó bajo la dirección de Jacques Derrida, inaugura el estudio de esta forma de la cultura visual privada, a la cual Silva cataloga como una de las “artes sociales”. Este trabajo se inscribe en un proyecto intelectual de largo alcance articulado alrededor de la noción de ciudad imaginada, entendida como “lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario” (Silva, 1992: 12). Este proyecto tiene su manifestación más conocida en el libro *Imaginario urbanos* (1992), el cual aborda la relación entre la imaginación y el deseo, por un lado, y la ciudad y el territorio por el otro, así como las representaciones de los imaginarios en las ciudades de Bogotá y São Paulo. Enfocándose sobre una serie de “fantasmagorías urbanas”, entre ellas el graffiti, las vallas y afiches publicitarios, los avisos callejeros y los carteles de cine, Silva analiza las dinámicas de la relación “ciudad real-ciudad imaginada” y las maneras en que estas dinámicas refuerzan el orden urbano o lo transgreden, en un proyecto que continúa vigente al momento de escribir estas líneas.

Por último, referenciamos brevemente la antropología visual desarrollada en Colombia por Marta Rodríguez, primero con el fotógrafo Jorge Silva y después por su cuenta. Comenzando con el célebre filme *Chircales* (1971), Rodríguez y Silva han utilizado el cine documental no solo como instrumento de investigación sino también como herramienta de denuncia social y lucha política. Influenciada por la filosofía de la dependencia y la teología de la liberación, Rodríguez realizó entre 1968 y 2011 una serie de filmes que abordan la opresión y la violencia que ha marcado a diversos

sectores urbanos, campesinos e indígenas de Colombia. Su trabajo demuestra las posibilidades epistémicas y políticas de la conjunción de la observación participante con el lenguaje del cine documental, ofreciendo, junto al trabajo de Carmen Guarini, un ejemplo paradigmático de las posibilidades de la investigación visual.

Hay claras semejanzas entre el trabajo de autores como los que hemos incluido en esta pequeña muestra y el discurso de los estudios visuales. Al contextualizar el estructuralismo en la academia argentina, Verón trajo a esta una serie de premisas analíticas que encuentran continuidad en los estudios visuales y culturales, incluyendo la insistencia en la producción social de la significación visual, el carácter ineludible del estudio empírico de los fenómenos discursivos y la lectura de la ideología no como mensaje sino como operación discursiva (Ravera, 2000). En Mattelart, hay un evidente enfoque sobre la relación de la representación y la imagen con la coyuntura geopolítica latinoamericana que antecede no solo a los análisis ideológicos de los primeros autores de los estudios visuales, sino también, a los análisis de la visualidad colonial de autores como Nicholas Mirzoeff, así como la actual preocupación por la colonialidad en los estudios visuales latinoamericanos. A Flusser todavía lo estamos descubriendo; no obstante, es indudable su influencia en Brasil —especialmente sobre Norval Baitello Jr., a quien nos referiremos abajo— y, recientemente, en otros países de nuestro hemisferio.<sup>92</sup> Esto, junto con el rigor reflexivo de sus teorizaciones sobre la imagen y la cultura visual, lo convierten en un autor que los estudios visuales seguramente referenciarán más en el futuro. Quizás la obra de Peñuela Cañizal, la cual hasta ahora ha tenido resonancia sobre todo en el campo de la comunicación y principalmente en Brasil, corra la misma suerte. Se podría decir que la obra de Monsiváis anticipa no solo a los estudios culturales sino también a los visuales, tanto en su atención a la cultura visual local y latinoamericana como en su pretensión de intervenir en “el mapa tenso de la identidad nacional” en el que intentaba ubicarse la clase media letrada mexicana (Rufer, 2016: 59). Sin embargo, no se puede obviar que el tipo de teorización que desarrolla Monsiváis en su crónica —más implícita que explícita, menos preocupada por la elaboración conceptual que por la cercanía con el lector— hace que sea difícil colocarla al lado de los autores que ubicamos abajo como antecedentes directos de los estudios visuales en América Latina. En cuanto a Rodríguez y Silva, diremos que aún no han sido recogidos como referentes por los

---

<sup>92</sup> Por ejemplo, una obra tan importante como *O universo das imagens técnicas* apenas se publicó en portugués en el 2008, 23 años después de su publicación original en alemán.

estudios visuales, aunque sin duda en ambos casos hay elementos que sugieren que esto podría suceder en un futuro próximo.

#### PLANO INTERMEDIO: LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LA CRÍTICA CULTURAL

Existe una innegable cercanía entre los estudios visuales y los estudios culturales, particularmente en América Latina. Aunque, en general, la mayoría de los autores influyentes provienen de campos como la historia del arte, los estudios literarios y los estudios de cine y de medios; no obstante, que el referente más frecuentemente citado no sean los estudios culturales sino la historia del arte, son varias las características de los segundos que los primeros reflejan: la derogación de las jerarquías culturales, el interés en la relación cultura-poder, el estudio contextual de las prácticas culturales, el eclecticismo metodológico y la transdisciplinariedad. Esta cercanía es más clara en América Latina que en América del Norte, en donde algunos de estos rasgos son menos evidentes tanto en los estudios visuales como en los culturales; de hecho, se puede afirmar que, en nuestro hemisferio, los estudios culturales constituyen la matriz epistémica de los visuales.

Sin embargo, existe una diferencia importante en su vocación política. En tanto que la intervención “sobre el terreno” de las prácticas culturales y sociales es una parte importante de la vocación política de los estudios culturales (dejemos de lado la cuestión de si esta en efecto se desarrolla así o es más bien un aspecto de lo que Fredric Jameson denomina “el deseo llamado estudios culturales” [1993: 93]), no ha sido así para los estudios visuales. Si bien hay quienes realizan una intervención afín —piénsese en la serie televisiva y los ensayos visuales de John Berger o en Nicholas Mirzoeff y su participación en el movimiento *Occupy Wall Street*—, en la mayoría de los casos, la vocación política de los estudios visuales ha tomado la forma de la crítica de los objetos y las prácticas visuales.

En todo caso, la imagen genealógica de los estudios visuales desde América Latina debe incluir el plano de los estudios visuales, así como su corolario, la crítica cultural. Un insumo clave es el trabajo realizado a principios de los años noventa, alrededor de las imágenes de los medios de comunicación y del arte por los cuatro imprescindibles en la genealogía de los estudios culturales latinoamericanos: Jesús Martín-Barbero, Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini y Nelly Richard. El trabajo de estos autores

constituye un antecedente más directo de los estudios visuales que el de los autores mencionados arriba, no solo porque ayudaron a crear la matriz de estudios culturales del que surgen estos últimos, sino también porque en varios casos hay un tránsito hacia los estudios visuales. Aunque sobre estos cuatro autores se ha escrito bastante, es pertinente realizar una breve síntesis de su obra desde la perspectiva que nos interesa aquí. Terminaremos esta sección refiriéndonos a Norval Baitello Jr., cuya obra, aunque de una trayectoria distinta a la de los autores citados arriba, es un antecedente directo igualmente importante y, Silvia Rivera Cusicanqui, quien llegó por su propia cuenta a algunas posiciones y postulados que fácilmente podrían ser encuadrados como estudios visuales latinoamericanos.

Son un referente insoslayable las investigaciones que Martín-Barbero desarrolló desde el final de la década de los ochenta sobre las prácticas de recepción relacionadas con la televisión y los medios audiovisuales, primero en Colombia y después en México. Proveniente, como otros intelectuales de su momento, de la semiótica y la crítica ideológica althusseriana, Martín-Barbero se desmarca, en palabras de García Canclini, “del reduccionismo de tantos marxistas y el aristocratismo frankfurtiano” (1987: 6). Asimismo, se distancia de los modelos comunicacionales de la “jeringa hipodérmica” —los medios “inyectan” ideología en unas masas pasivas— y el “imperialismo cultural” —los dominadores controlan los contenidos, los dominados simplemente los asimilan—. Martín-Barbero abre el análisis crítico de la (audio) visualidad de los medios masivos a las prácticas de recepción y recodificación de los nuevos sectores populares urbanos. Como afirma Marta Cabrera, para Martín-Barbero “la imagen (así como lo sonoro) constituye un espacio clave de experimentación-simulación, es decir, un campo de batalla donde se disputan permanentemente nociones de identidad y pertenencia” (2014: 11). Los sectores subalternos entran a este campo de batalla a través del juego de las mediaciones, es decir, a través de formas de uso, apropiación y reelaboración simbólica de los productos de las industrias culturales que resignifican dichos bienes. El enfoque sobre las mediaciones abre el análisis a “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (1987: 203). Sin llegar a decir que nosotros habíamos hecho estudios *visuales* antes de que este nombre apareciera, es indudable que el posicionamiento crítico de Martín-Barbero frente al marxismo, su énfasis sobre lo visual en el abordaje de la cultura popular, su enfoque sobre la recepción de los productos audiovisuales y su atención al potencial de las

mediaciones de subvertir la cultura hegemónica lo convierten en un referente no solo de los estudios culturales sino también de los visuales.

A lo largo de la profusa obra de Beatriz Sarlo se pueden encontrar distintos abordajes de las artes visuales, el cine, la televisión y los medios audiovisuales que anticipan el discurso de los estudios visuales. Sarlo exploró aspectos de la incorporación de la “condición posmoderna realmente existente” en Argentina y América Latina, a través del análisis de asuntos como las transformaciones de la cultura popular y el paisaje urbano. En algunas de las “escenas” de su ya clásico libro *Escenas de la vida posmoderna* (1994), Sarlo se refiere a fenómenos como el videoclip, el zapping y la televisión “en vivo” en Argentina, desde una perspectiva que, sin dejar de reconocer las posibilidades que estas prácticas le otorgan al receptor, critica la mercantilización de la experiencia visual y la banalización de la política llevada a cabo por las industrias culturales y mediáticas. Como señala Cabrera, para Sarlo “la libertad del espectador es la libertad del mercado” (2014: 11). En la misma dirección va su enfoque sobre el público del arte como la única instancia de valoración ante la suplantación del debate estético por el mercado del arte: “En el mercado se hacen oír las voces que no tienen autoridad para hablar en la sociedad de los artistas: el público, cuyo saber es inespecífico, vale allí tanto como quienes poseen saberes específicos” (1994: 87). Sarlo continúa esta línea crítica en trabajos como *Instantáneas* (1996), en donde ofrece “miradas microscópicas” sobre asuntos como el sistema de la moda, los cyber-espacios, la publicidad, la mediatización de la democracia y la “videopolítica” (abordada también en *Escenas*). También debemos referenciar las contribuciones de Sarlo a la revista *Puntos de vista* —creada clandestinamente por ella, Carlos Altamirano y otros intelectuales argentinos— sobre asuntos como el cine de autor europeo, el cine documental, el arte contemporáneo, los medios masivos, las imágenes de la guerra de las Malvinas y la “democracia mediática”, en los que es recurrente la articulación entre sociedad, historia, cultura y política.<sup>93</sup> En estos y otros trabajos, es evidente el acercamiento de Sarlo a la cultura visual y la visualidad desde una perspectiva crítica que privilegia el enfoque sobre las dinámicas de la cultura popular en la “modernidad periférica” Argentina y Latinoamericana.

<sup>93</sup> Los otros fundadores de Puntos de vista fueron Ricardo Piglia y Elías Semán. Véase la página de Internet del Archivo Histórico de Revistas Argentinas sobre *Puntos de vista*, en <http://www.ahira.com.ar/pdvista.php>.



El tema de las primeras publicaciones de Néstor García Canclini es la cultura popular. En *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), García Canclini cuestiona las categorías estéticas occidentales y ofrece algunos insumos para la elaboración de un marco teórico sobre el arte popular sustentado no en la estética sino en las ciencias sociales. A partir de este marco, aborda una serie de prácticas artísticas populares e incorporaciones de lo popular en el arte, incluyendo el arte callejero en Buenos Aires, el arte experimental en la Cali (Colombia) de los años setenta, la improvisación con el público en el trabajo del Grupo Octubre y el cine documental como medio de investigación y pedagogía social. Dicho marco teórico será sistematizado en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (1979), en donde García Canclini examina el trabajo de autores como Erwin Panofsky, Pierre Francastel y Arnold Hauser, así como los aportes al estudio de la dimensión social del arte realizados desde la renovación teórica del marxismo de los años sesenta y setenta. García Canclini confronta estos trabajos con sus propias investigaciones sobre las estrategias culturales del desarrollismo económico, haciendo hincapié en el rol de las vanguardias artísticas de los años sesenta. Es de notarse que, en estos y otros trabajos, su matriz teórica es la del estructuralismo y la semiótica, asumida desde una perspectiva poscolonial. Si bien estos trabajos se inscriben en la sociología del arte, es imposible obviar las similitudes entre el discurso de los estudios visuales y el enfoque de García Canclini sobre la función ideológica del arte, la función social de las artes populares y las prácticas de recepción. Estas características también pueden ser observadas en trabajos posteriores en los que García Canclini examina la cultura popular y las prácticas comunicacionales en América Latina a partir de las dinámicas entre lo local y lo global y los procesos de hibridación cultural.

Sobre su proyecto intelectual, la crítica cultural, Nelly Richard, escribe:

A mitad de camino entre los estudios culturales, las filosofías de la deconstrucción, la teoría crítica y el neoensayismo, la crítica cultural se desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder de lo social y de lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética (2001: 195).

Aunque Richard ha señalado en varias ocasiones que hay diferencias importantes entre los estudios culturales y su propio proyecto, en su ecléctico amalgamamiento de

la teoría crítica metropolitana y la tradición de la crítica cultural latinoamericana, su trabajo evidencia una innegable cercanía epistémica con los primeros, al punto que no es una osadía decir que participan de la misma formación discursiva. Como señala Paz López (2016), Richard ubica su proyecto en contraposición a la hegemonía de los estudios culturales norteamericanos, mas no hace un rechazo tajante del proyecto de los estudios culturales. Más bien, busca salvar la dimensión crítica de lo cultural y lo estético de la tendencia despolitizante que, según ella y otros autores, caracteriza al “paquete hegemónico” exportado desde el norte.<sup>94</sup>

Sin desconocer la especificidad del proyecto de Richard, es innegable que hay más continuidades que diferencias entre la crítica cultural y los estudios culturales y visuales. La relación entre la cultura y la política, la transdisciplinariedad, la ubicación en los márgenes de las instituciones culturales, el carácter localizado y contingente del discurso teórico, los insumos teóricos que configuran la crítica cultural, además de las imbricaciones con el feminismo, la alinean claramente con el discurso de los estudios culturales, particularmente en su vertiente latinoamericana. Además, aquello que diferenciaría a su proyecto, la atención a “las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética”, acerca la crítica cultural a los estudios visuales, particularmente a las vertientes más cercanas a la nueva historia del arte y a la renovación de la relación entre lo estético y lo político llevada a cabo por autores como Jacques Rancière y Georg Didi-Huberman, la cual es retomada por diversos autores de los estudios visuales. Como resume Gabriela Piñero, la “reformulación de los saberes dominantes que Richard emprendió se apoyaba en una particular apropiación —singular y localizada, ‘latinoamericana’— de los quiebres epistémicos de los que participaron los estudios culturales primero, y los estudios visuales después” (2017: 253).

La crítica cultural de Richard es uno de los primeros proyectos en abordar la cultura visual y la visualidad chilena y latinoamericana desde la matriz discursiva de

<sup>94</sup> En esta perspectiva, la fuerte crítica que hace Ana del Sarto al proyecto intelectual de Richard y a la Escena de Avanzada en su libro *Sospecha y goce* (2010) resulta difícil de seguir. Al señalar que la Escena “nunca cuestionó directamente las fuerzas socio-económicas que apoyaban el neoliberalismo que Pinochet estaba implementando” (p. 169) y al denunciar que su marginación tanto del discurso dictatorial como de la izquierda militante “les permitió mantener [cierta] ambigüedad ideológica” (p. 199), del Sarto obvia la potencia política y la voluntad disidente tanto de la Escena como de Richard, y minimiza la complejidad de las estrategias semióticas y críticas a las que tanto la Escena como Richard debieron recurrir ante la represión y censura del régimen militar. Estas críticas se estrellan contra la radicalidad crítica y estética de la Escena y de Richard, sin decir de la honestidad, el compromiso y la consistencia crítica que Richard ha demostrado a lo largo de décadas.

los estudios culturales. En esta perspectiva, y sin desconocer su especificidad, podemos ver su proyecto como una contribución al discurso de los estudios visuales. Pero, además, existe un aspecto del trabajo intelectual de Richard sobre el cual debemos hacer hincapié: la intervención política. A través de su labor como curadora y voz crítica de la “escena de avanzada”, su trabajo en la *Revista de Crítica cultural*, sus posteriores publicaciones alrededor del arte y la cultura en el período de la dictadura y sus polémicas desde el Diplomado en crítica cultural de ARCS, Richard desarrolló una labor intelectual caracterizada por la intervención micropolítica. Independientemente del debate sobre el grado de éxito de sus intervenciones, debemos resaltar que el trabajo intelectual de Richard trajo al estudio de la cultura visual y la visualidad una voluntad de intervención similar a la que motiva a los estudios culturales y que se ofrece a los estudios visuales como inspiración.<sup>95</sup>

Aunque no se podría afirmar que estas cuatro figuras de la intelectualidad crítica latinoamericana son miembros carné habientes de los estudios visuales, es innegable que los cuatro han desarrollado un trabajo intelectual que en muchos aspectos es cercano a estos. Esta cercanía se evidencia a través de la naturalidad con la que en años recientes Sarlo, García Canclini y Richard han incorporado elementos de los estudios visuales. Recientemente, Sarlo ha enfocado su atención sobre distintos ámbitos en las que el poder se encuentra con la imagen: el cine, el arte contemporáneo, la imagen audiovisual y las imágenes estatales. Un buen ejemplo es *La ciudad vista* (2009), en donde Sarlo aborda los procesos de configuración del Buenos Aires de las últimas décadas a partir de fotografías tomadas por ella misma, en un ejercicio que nos recuerda los ensayos visuales de John Berger. También lo es la ponencia “Persuasión de las imágenes. Estéticas sociales y políticas”, en la que Sarlo interrelaciona tres escenarios de la imagen y el poder: el filme de Roberto Rossellini *La toma del poder por parte de Luis XIV* (1966), el conflicto entre las vanguardias estéticas soviéticas y la necesidad de imágenes de estado del régimen stalinista, y el cuerpo de Eva Perón como ícono del populismo de estado en Argentina.<sup>96</sup>

En 1996 García Canclini realizó tres conferencias en la Universidad de Buenos Aires, publicadas el año siguiente en el libro *Imaginario urbano*. En estas retoma, en clave de hibridación, regionalización y globalización, su trabajo anterior sobre la cultura latinoamericana, haciendo hincapié en las transformaciones ocasionadas por

<sup>95</sup> Sobre este debate, véase “Crítica cultural” de Michael J. Lazarra (2009).

<sup>96</sup> Ponencia realizada en el 2012 en la Universidad Diego Portales, Chile.

las industrias culturales del cine, la televisión y el vídeo. Sin embargo, se destaca su enfoque sobre Ciudad de México, así como el método elegido para abordar esta urbe: la escritura a partir de fotografías. Por medio de 52 imágenes fotográficas, García Canclini describe a Ciudad de México como un gran palimpsesto compuesto de varias “capas” o ciudades superpuestas. El diálogo entre García Canclini y los estudios visuales es explícito en su artículo “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional” (2007), basado en una conferencia dictada en la Feria de Arte ARCO y publicado en *Estudios visuales*. Allí, García Canclini aborda, a partir de la interrogación de las categorías de geopolítica, colonialismo, imperialismo, globalización e identidad nacional, las asimetrías en la circulación transnacional de las imágenes en el mundo contemporáneo y el lugar de las artes visuales en medio de esta dinámica.

Como ya señalamos, sobresale la cercanía entre la crítica cultural de Nelly Richard y los estudios visuales. En su conferencia “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, Richard resalta el efecto positivo del tensionamiento de la centralidad del arte frente a otras formas de la cultura visual que produjo la emergencia de los estudios visuales. Richard incluyó el texto de la conferencia en *Fracturas de la memoria* (2007), compilación de sus ensayos sobre arte de los años de la dictadura de Pinochet y de la época de la transición. Con mirada retrospectiva, Richard dice que estos ensayos “se preguntan cómo potenciar la crítica de arte mediante nuevos diagramas de la mirada —suficientemente inquisitivos y perturbadores— para alterar el universo plano de las imágenes que la cultura visual y la visualidad mediáticas de la globalización capitalista condena a diluirse velozmente en la pura circulación” (2007: 10). El mismo espíritu crítico anima otra compilación de ensayos, *Campos cruzados* (2009a), en los cuales, dice Richard, se evidencia la labor de la crítica como un “hacer, deshacer y rehacer las significaciones [...], desatar los antagonismos de interpretación” y “liberar, a partir de los textos, de las obras y de la cultura misma, formas de subjetividad alternativas a las que programan la ortodoxia de los cánones” (Richard, 2009b). Así, no resulta demasiado controversial afirmar que Richard es la figura de la intelectualidad latinoamericana que más claramente contextualiza en la región el tensionamiento del arte y el enfoque sobre la relación entre estética y política de los estudios visuales. De hecho, algunas de sus últimas obras podrían ser ubicadas sin problema en el campo de los estudios visuales, si no fuera porque nos sentimos compelidos a respetar la especificidad y la trayectoria de la crítica cultural.

El trabajo de Norval Baitello Jr. actúa de bisagra entre la crítica cultural en Brasil y los estudios visuales. Baitello, quien fue cercano a Eduardo Peñuela Cañizal y fundó en São Paulo el Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, ha realizado contribuciones importantes a la teoría de la imagen y de las prácticas visuales contemporáneas, particularmente en relación con la comunicación y el arte. Formado en Alemania e influenciado por la teoría poscolonial, autores de la *Bildwissenschaft* como Hans Belting y Gottfried Boehm y autores del contexto brasileño como Oswald de Andrade y Vilém Flusser, Baitello reflexiona sobre el papel cada vez más preponderante de la imagen y los medios en el mundo contemporáneo. La noción de “iconofagia” transita buena parte de sus escritos de los años noventa e inicios del nuevo milenio, desembocando en el libro *A era da iconofagia* (2014). Baitello insiste en que la “devoración de imágenes” constituye la dinámica fundamental de la producción de subjetividad en la era actual, el momento en que *a gula das imagens* que ya había diagnosticado Flusser se instala en el centro del sistema poder-consumo. La relación entre la obra de Baitello y el discurso de los estudios visuales es bastante evidente, no solo en su preocupación por las dinámicas contemporáneas de la cultura visual sino también por ser este autor uno de los primeros autores latinoamericanos en tener clara la distinción entre imagen y visualidad.<sup>97</sup> Esta distinción atraviesa su trabajo reciente, en el que además el término “visualidad” figura de manera prominente. Si en nuestro concepto la obra de Baitello Jr., no obstante su actualidad, debe ser vista más como un desarrollo paralelo a la emergencia de los estudios visuales en/desde América Latina que como un momento temprano de estos, es porque pertenece más a la línea “flusseriana” del estudio de la visualidad desde la comunicación que a la de los estudios visuales emergentes, más a la genealogía brasileña de la crítica de la cultura de masas que a la matriz de los estudios culturales latinoamericanos.

Terminemos esta sección referenciando la sociología de la imagen que Silvia Rivera Cusicanqui ha estado desarrollando desde mediados de los años noventa. En *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Rivera Cusicanqui anota que la sociología de la imagen:

se dirige a la totalidad del mundo visual, desde la publicidad, la fotografía de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil, amén de otras representaciones

---

<sup>97</sup> Véase Silva Echeto (2016).

más colectivas como la estructura del espacio urbano y las huellas históricas que se hacen visibles en él (2015: 21-22).

A Rivera Cusicanqui le interesa examinar la visualidad —término que ella utiliza— de los países andinos, particularmente las inscripciones de la política y la memoria visual en la cultura visual. Sin embargo, no hace una simple adopción de la sociología de la imagen según se desarrolló en Estados Unidos y Europa a partir de los años setenta; más bien, su punto de partida es su propio proyecto intelectual, el de la “descolonización”, el cual busca evidenciar, remover y reemplazar los aspectos contraproducentes del legado colonial en la región Andina, particularmente, el eurocentrismo, la racialización e inferiorización del indígena y la jerarquización social y cultural.<sup>98</sup> En este contexto, Rivera Cusicanqui busca liberar a la imagen de sus “clichés”, de sus inscripciones culturales y discursos convencionales. Asimismo, busca liberar a la mirada de las ataduras del lenguaje y el ocularcentrismo cartesiano, reintegrándola de esta manera al cuerpo y, por medio de este, a la historia.<sup>99</sup> Debe notarse que Rivera Cusicanqui utiliza la imagen como dispositivo analítico y narrativo, y que una parte de su obra consiste de vídeos y películas documentales.<sup>100</sup>

Aunque Rivera Cusicanqui distingue el proyecto de la descolonización del proyecto decolonial de intelectuales latinoamericanos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh y Santiago Castro-Gómez, del cual es bastante crítica, no se podría ignorar que ambos tienen motivaciones geoepistémicas y políticas similares.<sup>101</sup> Por otro lado, Rivera Cusicanqui nota las similitudes entre su propuesta y los intereses y enfoques teóricos de la “cultura visual”, según es representada en las compilaciones realizadas por Stuart Hall y Jessica Evans, con cuya obra se encontró en el 2007 —es decir, cuando ya llevaba un buen tiempo desarrollando su propuesta—.<sup>102</sup> Aunque

<sup>98</sup> Véase también su libro *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010).

<sup>99</sup> Parafraseo a Rivera Cusicanqui (2015: 23-24).

<sup>100</sup> Tres de estos son: *A cada noche sigue un alba* (1986, realizado con Cecilia Quiroga) y *Voces de Libertad* (1989, realizado con Raquel Romero y Ximena Medinaceli), ambos sobre el “mundo anarquista” boliviano, y *Wut Walanti. Lo Irreparable* (1993), sobre la masacre de Todos Santos de 1979. Al respecto, véase Rivera Cusicanqui (1999).

<sup>101</sup> Según Rivera Cusicanqui, Dussel, Mignolo, Catherine Walsh y otros intelectuales asociados a modernidad/colonialidad son los creadores de un nuevo canon metropolitano de la descolonización que se apropia de ideas de las ciencias sociales andinas —incluidas algunas de ella misma—, despolitizándolas. Caracterizaremos el proyecto decolonial un poco más abajo. Véase Rivera Cusicanqui (2010: 64-65).

<sup>102</sup> Rivera Cusicanqui se refiere a las compilaciones *Representation. Cultural Representations and Signifying*

resalta que su trabajo se distancia del de Hall por cuanto en este último “el tema del colonialismo permanece implícito”, no sería demasiado osado ver su trabajo como una vertiente “descolonizadora” de los estudios visuales, sin dejar de verla también como una contribución a la sociología (2015: 27). Está por verse cuánta tracción podrá ganar esta importante contribución dentro de los estudios visuales de nuestra región del globo.

#### PRIMER PLANO: LOS ESTUDIOS VISUALES

Así como para la emergencia y consolidación de los estudios culturales en América Latina fueron importantes las traducciones y discusiones de autores como Antonio Gramsci, Richard Hoggart y Raymond Williams publicadas en *Puntos de vista* y, más recientemente, la traducción de la obra de Stuart Hall coordinada por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, para la emergencia de los estudios visuales en Iberoamérica ha sido importante el trabajo de traducción al castellano, edición y discusión liderado por el autor español José Luis Brea.<sup>103</sup> Aclaremos de entrada que, al ubicar el trabajo de Brea al inicio de esta sección, de ninguna forma se quiere indicar que este proveyó la clave epistémica del surgimiento de los estudios visuales desde América Latina. Se trata, sencillamente, de registrar que este autor ayudó a poner en marcha el nuevo campo. Brea puso al mundo castellano en contacto con un cuerpo importante de textos influyentes, incluyendo, entre otros, el *Cuestionario de cultura visual* y los trabajos de autores como W.J.T. Mitchell, James Elkins, Martin Jay y Nicholas Mirzoeff. La revista *estudios visuales*, coordinada por Brea y activa entre 2003 y 2010, se ha convertido en un referente obligado de los estudios visuales en castellano. Si bien Brea no ha sido el único autor español en gestionar la traducción de los autores norteamericanos y discutir su obra —también podemos mencionar a Ana María Guasch—, su cercanía con América Latina, en donde dictó conferencias y enseñó en distintas oportunidades, así como su colaboración con varios académicos latinoamericanos, permitieron que su trabajo fuera incorporado en la discusión regional con mayor presteza que el de otros autores.

---

*Practices* (Hall *et al.*, 1997) y *Visual Culture: The Reader* (Hall y Evans, 1999). Véase Rivera Cusicanqui (2015: 26).

<sup>103</sup> Véase Restrepo *et al.*, (2010).

Además, Brea ha aportado una serie de investigaciones y reflexiones teóricas en torno a la emergencia y el discurso de los estudios visuales, a los que desvincula de la historia del arte y acerca a los estudios culturales, particularmente en la vertiente cercana a las ciencias sociales que se ha desarrollado en América Latina. Dándole continuidad a la teorización foucaultiana de la visualidad que se puede encontrar en autores norteamericanos como Jay y Mirzoeff, Brea refiere la visualidad a “todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las [...] y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control [...] que todo ello conlleva” (2005). Los procesos de subjetivación a partir de lo visual, cuyo estudio se adelantaría bajo el signo de Lacan, y los procesos de socialización a partir de los imaginarios contemporáneos, bajo signo foucaultiano, serían según Brea los dos grandes escenarios del estudio de la visualidad. Así, Brea retoma algunas de las elaboraciones de corte psicoanalítico sobre lo visual que se pueden encontrar en autores como Mitchell, a la vez que refleja el enfoque sobre las articulaciones hegemónicas entre visión y poder.

El segundo escenario, la construcción visual de lo social, predomina en la creciente lista de publicaciones, dossiers, conferencias, programas de investigación y redes académicas que están emergiendo *en/desde* América Latina bajo el nombre de estudios visuales. La prioridad que ha tenido el estudio de la dimensión política de la cultura en las prácticas académicas e intelectuales de la región, particularmente en los estudios culturales, ha resultado en la preeminencia del concepto de visualidad en los estudios visuales recientes. Por ejemplo, en la presentación de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, consolidada en 2013 por académicos de México, Colombia, Argentina, EEUU y España y a la fecha el esfuerzo más importante de organización del campo que se ha dado en Iberoamérica, se afirma que:

REVLAT tiene como objetivo principal el análisis crítico de las imágenes y las prácticas de visualidad. En un contexto general e internacional, los estudios visuales pueden definirse como aquellos que abordan “la producción de significado cultural a través de la visualidad (Brea, 2005), desarrollando variables interpretativas diversas y heterogéneas, además de especialmente politizadas (REVLAT, 2020).



El énfasis sobre la dimensión política de la cultura visual diferencia a los estudios visuales desde América Latina de los anglosajones, los cuales, a pesar de la vocación política de los primeros textos, están produciendo, en medio de su institucionalización, un número creciente de estudios que soslayan el análisis de la dimensión política de la cultura visual.

Apenas en los últimos años han comenzado a surgir trabajos académicos bajo el rótulo “estudios visuales”, por lo que sería demasiado osado proponer algo así como un conjunto de trabajos y autores “indispensables” —de hecho, dudamos que tal ejercicio llegue alguna vez a tener sentido—. Lo que sí podemos hacer es referirnos a los principales nodos, temáticas y líneas de trabajo, resaltando, con una dosis de inevitable arbitrariedad, los aportes de algunos autores cuya obra está comenzando a ganar tracción en el ámbito de los estudios visuales o se encuadra dentro de este ámbito. Seguiremos dos criterios: que se denominen “estudios visuales” o que tengan a estos como un marco referencial importante y que pongan énfasis sobre el análisis de la visualidad.

Los estudios visuales les dan continuidad a varias de las preocupaciones de la historia del arte latinoamericana, incluyendo los cruces entre arte y contexto sociopolítico y el lugar de América Latina en las dinámicas geoculturales y geopolíticas. Estas contribuciones han sido realizadas desde una serie de centros, organizaciones y proyectos editoriales. Se destacan cinco núcleos de trabajo. Dentro de la producción del extinto Centro de Estudios Visuales, hay un número de artículos sobre la relación entre imagen, arte contemporáneo y política, particularmente en el contexto del cono sur; asimismo, encontramos varios artículos sobre las funciones sociales y políticas de la fotografía (Centro de Estudios Visuales). Otro núcleo es *e-imagen*, la revista digital editada por el CEISS (Barcelona) y el AAV (Buenos Aires), en la cual encontramos artículos sobre el arte realizado en medio de la violencia estatal de la Argentina de las dictaduras y los monumentos y antimonumentos creados en medio de la violencia del narcotráfico en México, al lado de artículos de carácter menos político sobre aspectos de la cultura visual en Europa. Por otro lado, en los diecisiete números de la revista *El Ornitorrinco Tachado* (la cual está asociada a la Maestría en Estudios Visuales de la UAEMEX-Toluca) publicados al momento de escribir estas líneas, hay una diversidad de artículos sobre arte contemporáneo, no siempre latinoamericano, que se inscriben claramente en los estudios visuales, al lado de otros más cercanos a la historia y la crítica de arte.

El cuarto núcleo está constituido por el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de la Universidad de Texas-Austin. Allí se destaca el trabajo de Andrea Giunta, quien fundó el centro en 2009 y lo dirigió hasta 2013. Como ya anotamos, Giunta lleva un buen número de años cuestionando el campo del arte latinoamericano, particularmente en el cono sur. Moviéndose entre la historia del arte y los estudios visuales, este cuestionamiento está atravesado por un diálogo teórico con un abanico amplio de referentes: intelectuales latinoamericanos como García Canclini y Nelly Richard, teóricos de la imagen como W.J.T. Mitchell, Susan Buck-Morss y Georg Did-Huberman, el feminismo latinoamericano, la teoría poscolonial y artistas que además desarrollan un trabajo crítico y teórico como León Ferarri y Luis Camnitzer. La adopción que hace Giunta del discurso de los estudios visuales es particularmente notoria en *Escribir las imágenes* (2011), en donde hace una revisión crítica de los presupuestos de la historia del arte y explora un conjunto de prácticas visuales artísticas y no artísticas, abordando temas como los retratos de Eva Perón en los años cincuenta, las dinámicas negacionistas del realismo argentino en medio de la violencia política de los años sesenta, el lugar político del cuerpo en la obra de artistas como Ana Mendieta y Graciela Sacco, y las dinámicas geoestéticas de la conformación de la etiqueta “arte latinoamericano” en los circuitos internacionales del arte. Notemos además que el trabajo histórico y teórico de Giunta ha informado su labor como curadora de arte y viceversa.

El quinto núcleo está constituido por el flujo creciente de investigaciones y publicaciones producidas en el contexto de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, impulsado, entre otros factores, por los encuentros organizados por la red. Si bien REVLAT articula un amplio abanico de temáticas y líneas de trabajo, buena parte de los volúmenes que se han publicado en el marco de la red y en la revista gestionada por esta, *Artefacto Visual*, abordan las artes visuales latinoamericanas.<sup>104</sup> Se destaca el trabajo de Antonio E. de Pedro en torno al campo del arte latinoamericano del siglo xx. En uno de sus trabajos más provocadores, de Pedro argumenta que la noción de arte latinoamericano surgió de la derogación del proyecto de configurar un

<sup>104</sup> *Lámparas de mil bujías: Fotografía y arte en América Latina desde 1839* (Rosauero y Solano, 2018), *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012* (Rosauero, 2017), y *El arte latinoamericano durante la guerra fría: figurativos vs. Abstractos* (de Pedro, 2016a), por nombrar algunos títulos recientes. Otros volúmenes publicados por la red reúnen textos de una lista amplia de autores sobre un rango igualmente amplio de temas de la cultura visual latinoamericana y global.

arte “panamericano” en medio de las luchas ideológicas de la Guerra Fría (2016b). En una dirección parecida van los aportes de Ana María Torres Arroyo, quien aborda las exposiciones oficiales realizadas en América Latina a partir de 1948 con el auspicio de organizaciones como la OEA y otras entidades y corporaciones inter y multinacionales. Torres (2013) demuestra que estas exposiciones cumplieron un rol en la “guerra cultural” encubierta que los Estados Unidos libró como parte de su esfuerzo por eliminar a las ideologías de izquierda, esfuerzo que habría implicado la promoción de lenguajes estéticos abstractos y neutrales. Otros miembros de la red han aportado trabajos sobre una variedad de temas relacionados con las artes visuales, incluyendo los textos y volúmenes editados por Elena Rosauero sobre la intervención del arte en la historia y la violencia política, el trabajo de Alicia Fátima Martins sobre el potencial crítico del cine en la educación en cultura visual, así como una lista creciente de trabajos monográficos sobre prácticas artísticas latinoamericanas. Señalemos de paso que el reenfoque de la educación artística a partir de los estudios visuales constituye un asunto importante de reflexión pedagógica, particularmente en Brasil, Colombia, México, Uruguay y Venezuela, países en los que se ha recogido el trabajo sobre la educación en cultura visual de investigadores españoles como José Hernández, Montse Rifa Valls e Imanol Aguirre.

En una línea parecida se ubican una serie de trabajos que, estableciendo un diálogo entre teóricos clásicos de la fotografía como Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger y Didi-Huberman, por un lado, y los aportes de la comunicación y la crítica cultural latinoamericana, por el otro, abordan la dimensión política de la fotografía y el cine. Aquí podemos ubicar a otros afiliados de REVLAT, entre ellos Paula Bertúa, cuyo trabajo en torno a los cruces entre fotografía, psicoanálisis y psiquiatría en Argentina —los audaces fotomontajes de Grete Stern para la sección “El psicoanálisis te ayudará” del magazine *Idilio* y los fotoensayos de Helen Zout, Eduardo Gil y Adriana Lestido sobre los hospitales neuropsiquiátricos, entre otros— arroja luz sobre las reconfiguraciones de lo visible en Argentina realizadas en espacios distintos al de las vanguardias artísticas. También resulta relevante en este contexto el trabajo de Paola Cortés Roca sobre la relación entre fotografía y relatos de nación. En *El tiempo de la máquina* (2011), Cortés Roca da cuenta de las transformaciones teóricas, culturales y políticas propiciadas por la llegada de la fotografía a Latinoamérica en 1840, transformaciones que incidieron en la forma en que los relatos y retóricas nacionales representaron a los sujetos, los cuerpos, los espacios y la memoria histórica.

En otro trabajo, Cortés Roca, junto con Martín Kohan, contribuye al estudio de la “evitamanía”, examinando los valores y ficciones que se proyectaron sobre las fotografías del cuerpo de Eva Perón (Cortés Roca y Kohan, 2000). En Colombia, resultan relevantes los análisis visuales que ha desarrollado Claudia Gordillo, quien, tanto en su libro *Seguridad mediática* (2014) como en su documental *Apuntando al corazón* (realizado junto con Bruno Federico en 2013), analizan, en clave biopolítica, las imágenes de la propaganda militarista durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez. En un trabajo más reciente, Gordillo analiza la producción documental reciente de varias mujeres documentalistas que abordan el conflicto armado en Colombia (Gordillo, 2022). En estos y otros trabajos, la fotografía y el cine son encuadrados como medios clave de la visualidad en América Latina y como ámbitos que extienden el debate sobre la relación entre estética y política más allá de las fronteras del arte.

Como sugieren algunos de los casos que hemos citado, el propósito de desalojar las imágenes de los contextos disciplinares en los que emergen y han sido recibidas motiva a buena parte de los estudios visuales que se han desarrollado *en/desde* América Latina. Este desalojo invita al análisis de conjuntos heterogéneos de imágenes, sin distinciones jerárquicas entre géneros y formas culturales. En este sentido, han sido importantes los esfuerzos que, retomando el encuadre de las imágenes como documentos históricos propuesto por la Escuela de los Annales, incorporan los documentos visuales y la cultura visual dentro del análisis histórico. El historiador brasileño Ulpiano Bezerra de Meneses ha sido uno de los primeros historiadores latinoamericanos en introducir este enfoque. Para este autor, la dimensión visual de la realidad social en una locación geohistórica determinada debe ser estudiada a partir de los documentos, visuales o no, que remitan a la “iconósfera” y los sistemas de comunicación visual del contexto en cuestión, lo visible, en cuanto se relaciona con la esfera de poder y los sistemas de control visual que determinan la división y las relaciones entre lo visible y lo invisible, y la visión, incluyendo los instrumentos, las técnicas de observación, el rol del observador y las modalidades de observación.<sup>105</sup> Para Meneses, en el análisis de las imágenes, resulta clave identificar las continuidades iconográficas, las cuales dan pistas sobre la producción, la circulación y el consumo de las imágenes, aspectos que, a su vez, contribuyen a dirimir sus significados y efectos en las dinámicas sociales.

---

<sup>105</sup> Véase Meneses (2003).

Otros investigadores de la historia, tanto en Brasil como en otros países, han trabajado en la dirección abierta por autores como Meneses. Aquí, resulta insoslayable la labor de Iara Lis Schiavinatto, quien, en una serie de trabajos recientes, aborda diversos aspectos de la cultura visual del imperio luso-brasileño, incluyendo las imágenes de taxonomías científicas, el intercambio de imágenes postales entre Portugal y Brasil, el rol del dibujo en la sociedad letrada y la codificación expresiva del poder en los retratos de hombres de gobierno, comerciantes y letrados.<sup>106</sup> Asimismo, son notables los volúmenes editados por Schiavinatto en compañía de otros autores que, a lo largo de sus distintos capítulos, incluyen las contribuciones de varios autores sobre diversos aspectos de la cultura visual brasileña, latinoamericana y global, desde la historia brasileña leída a través de la colección de la Pinacoteca de São Paulo (Valéria Piccoli, Gabriel da Silva) y la institucionalización de la fotografía documental y el fotoreporterismo en Brasil (Charles Monteiro), hasta las ortografías de los linchamientos del Klu Klux Klan (Francisco das Chagas Santiago Júnior) y la inserción de la pintura de los aborígenes australianos en los circuitos del arte contemporáneo (Ilana Seltzer Goldstein).<sup>107</sup> También debemos mencionar el trabajo de Sven Schuster, como autor y editor, alrededor de la relación entre cultura visual y memoria, en donde se aborda el papel de una variedad de imágenes públicas — pinturas, fotografías, banderas, monedas, símbolos, mapas, estampillas, fotografías y filmes—, en la formación de los relatos históricos y los imaginarios de las naciones latinoamericanas.<sup>108</sup> En el mismo sentido van las investigaciones de Carlos Ossa sobre la formación visual de la nación en el Chile del siglo XIX, en donde las imágenes fotográficas primero y cinematográficas después, cumplieron la función de mediar entre “una visión barroca del poder y una concepción positivista del orden” (Ossa, 2015: 213). Refiriéndose también a las imágenes fotográficas y cinematográficas, además de las pantallas de los ordenadores, Hernán Ulm, en su reciente libro *Rituales de la percepción* (2021), analiza, en perspectiva latinoamericana, las prácticas de recepción que nos encarnan y ubican como sujetos en el contexto del neoliberalismo globalizado, así como la capacidad de las artes de desarticular dicha producción de subjetividad.

---

<sup>106</sup> Véase Schiavinatto (2005, 2023).

<sup>107</sup> Véase Schiavinatto y Costa (2016), Schiavinatto y Zerwes (2018), Schiavinatto y Meneses (2020).

<sup>108</sup> Véase Schuster (2014) y Schuster y Hernández (2017).

Entre los trabajos que ensamblan grupos heterogéneos de imágenes y prácticas visuales, resulta ejemplar el *Atlas portátil de América Latina* (2012) de Graciela Speranza. Se trata de la respuesta de Speranza a *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* la magna exposición de imágenes de los siglos xx y xxi realizada en el museo Reina Sofía en el 2010 y curada por Didi-Huberman, a su vez inspirada en el *Atlas mnemosine* de Aby Warburg. A Speranza la inquietó la ausencia de imágenes latinoamericanas en el gran *montage* de Didi-Huberman, pues esta sugiere que “la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos” (Speranza, 2012: 12). Speranza no responsabiliza a Didi-Huberman de esta omisión, sino al hecho de que la memoria inconsciente de occidente sigue ignorando los aportes de la periferia. Su intervención responde a la persistencia de las jerarquías geoculturales tanto por debajo de la superficie políticamente correcta del discurso de la globalización como al interior de las categorías identitarias forjadas tanto a partir de, como en oposición a este. Retomando, entre otros referentes, a García Canclini y Nelly Richard, el “montaje” de Speranza ensambla obras de arte, imágenes, textos literarios y teóricos, no con el fin de rescatar alguna identidad cultural latinoamericana olvidada, sino de preguntarse por los modos de “figurar el mundo en cartografías imaginarias, registrar nuevas experiencias psicogeográficas en las ciudades, abrirse a redes de relaciones flexibles o clausurarse en esferas incomunicadas, revelar supervivencias en la historia del arte, repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria” (2012: 17). Aunque el *Atlas portátil* es en sí mismo una intervención en el ámbito de la cultura visual, su materialización en una exposición consolidaría su propuesta crítica.

La comparación de imágenes de distinto género y procedencia ha sido particularmente útil en el abordaje de dos cuestiones estructurales interrelacionadas: el poder y la violencia, en sus distintas modalidades. Trabajando desde los Estados Unidos, Sebastián Díaz-Duhalde (2015) ha investigado las representaciones de la guerra y la violencia estatal en el Paraguay y el cono sur. Díaz-Duhalde enfoca buena parte de sus esfuerzos en la examinación de los usos políticos e históricos de una variedad de materiales visuales, incluyendo pinturas, fotografías de guerra, grabados e ilustraciones, en el contexto de la guerra contra Paraguay. Por otro lado, Marta Cabrera, en varios artículos escritos en clave de estudios visuales, presenta una serie de análisis y reflexiones sobre el papel de las artes visuales y las imágenes de los medios

masivos en la visibilización e invisibilización de la violencia, la memorialización del conflicto armado colombiano y la construcción de relatos de nación. Desde un enfoque igualmente contemporáneo, podemos ubicar las reflexiones de Verónica Carpasso sobre la cultura visual de las protestas sociales en Brasil, en 2018, y Chile, en 2019, así como las contribuciones de los estudios visuales a su elucidación. Asimismo, debemos referenciar las provocadoras reflexiones de Sayak Valencia sobre la estetización de la violencia tanto en la narcocultura mexicana como en las producciones de los medios masivos transnacionales. Según esta autora, estos fenómenos no son independientes sino manifestaciones a distinta escala del régimen necroescópico del “capitalismo gore” (Valencia 2010), en el que la estetización de la violencia está intrínsecamente ligada a la eliminación de individuos y grupos que son considerados “desechables”. Mi propio libro, *Afectando el conflicto. Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo* (2018), ofrece un análisis de un grupo de filmes, obras de arte fotográficas, pinturas, instalaciones y acciones que median dicho conflicto, prestándole particular atención a la dimensión afectiva de las obras.

En los últimos años, han aparecido varios trabajos que se enfocan sobre la relación entre visualidad, género y sexualidad desde la perspectiva de la teoría feminista y la teoría queer. Crucial en estos enfoques es la representación del cuerpo y la mediación de las relaciones entre cuerpos a través de las tecnologías de la imagen. Está teniendo una creciente tracción el libro *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014) de Javier Guerrero. Este autor aborda las ficciones literarias de Reinaldo Arenas, Salvador Novo y Mario Bellatín, las muñecas del artista Armando Reverón y el “performance del retorno a Colombia” de Fernando Vallejo, para dar cuenta de la materialidad de cuerpos sexuados que se distancian de los códigos heteronormativos. Además, Guerrero argumenta que la plasticidad sexual de los cuerpos representados se traslada a los cuerpos de sus creadores —hay en el libro setenta y seis fotografías que dan cuenta de esto—, con efectos productivos tanto como negativos. Por otro lado, la autora chilena Alejandra Castillo explora, en libros como *Ars disyecta: figuras para una corpo-política* (2014) e *Imagen, cuerpo* (2015), distintos encuentros entre las prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas y de otras latitudes, y las reflexiones feministas sobre el cuerpo, la sexualidad y el performance. Retomando la teoría feminista de corte psicoanalítico, la teoría queer de Butler y de Lauretis, la estética decolonial de Walter D. Mignolo y las teorías de la imagen y la visión de autores como Martin Jay, Hal Foster y Jacques Rancière, Castillo

expone la capacidad de las prácticas artísticas —prestándole particular atención, en *Imagen, cuerpo*, a las prácticas pospornográficas— de implosionar las pretensiones de verdad del orden patriarcal-colonial. Otros autores también abordan la representación del cuerpo femenino en la pornografía y las respuestas pospornográficas a esta última. Entre estos se destaca Sayak Valencia, quien, en un artículo tan incitador como su libro *Capitalismo Gore*, se refiere a la reapropiación de los códigos de la visualidad dominante por parte de sujetos periféricos con el fin de poner en escena una “política corpo-decolonial y la disidencia sexual” (2014: s.p.). Por último, demos cuenta del trabajo, desde los Estados Unidos, de Rebecca Elizabeth Biron sobre el cine mexicano, particularmente en el contexto de la violencia del narcotráfico. En “NarCoMedia: Mexican Masculinities” (2015), Biron aborda la construcción de una masculinidad hiper-agresiva y dominante en varias producciones cinematográficas recientes, con lo cual ilumina otra de las facetas del rol de las industrias culturales en la explotación y naturalización de la narcocultura mexicana.

Aunque un número creciente de autores se enfoca sobre la visualidad en relación con cuestiones de género, clase y raza, pocos han abordado tales cuestiones de manera interrelacionada. Esto es justamente lo que hace Sergio Caggiano, quien, en trabajos como *El sentido común visual* (2012), analiza cómo las imágenes públicas en Argentina visibilizan e invisibilizan cuerpos en diferentes escenarios de disputa del poder. A partir de imágenes de álbumes históricos, prensa, libros escolares y páginas de Internet de agrupaciones feministas y de pueblos indígenas, entre otras fuentes, Caggiano evidencia las complejas interrelaciones y traslajos entre lo hegemónico y lo alternativo que se dan en las imágenes públicas, independientemente de su signo político. Al leer las imágenes en clave de género, clase y raza, Caggiano demuestra cómo estas pueden presentar amalgamas de códigos y contenidos tanto alternativos como hegemónicos, según la categoría que se priorice. Por ejemplo, las imágenes de sitios web de pueblos indígenas pueden reivindicar las identidades indígenas frente a las identidades blancas, y a la vez reiterar ciertas desigualdades en las relaciones de género. De esta manera, Caggiano pone en evidencia las complejas intersecciones entre las categorías de sexo, raza y género que se dan en las imágenes públicas, como reflejo de las complejidades de las identidades, representaciones y lugares sociales que informan estas imágenes.

Otro núcleo temático que ha tomado fuerza en años recientes, y que de alguna manera trasciende los límites de los primeros estudios visuales anglosajones, está con-



stituido por los cruces entre cultura visual y literatura. Una parte importante de esta temática es la inclusión de la cultura visual en la producción literaria. En esta dirección trabaja Valeria de los Ríos, quien, en *Espectros de luz* (2011) sostiene que la relación de los escritores de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX con las nuevas tecnologías visuales estuvo marcada tanto por la fascinación como por la ansiedad de que estas les arrebataran sus audiencias. En consecuencia, los escritores se vieron compelidos a “incorporar la visualidad tanto a nivel temático como retórico”, siendo dos tropos recurrentes el carácter fantasmagórico de las imágenes y el carácter mortuario de la representación (2011:18). Paola Cortés Roca también ha trabajado en esta dirección. Esta autora analiza la conexión de la visualidad en la obra de Bioy Casares con prácticas y aparatos como la *spirit photography*, el fenaquistiscopio de Plateau y von Stampfer, el kinetoscopio de Edison y el zoopraxiscopio de Muybridge. Según Cortés Roca, en *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), el fantasma nombra aquello que el encuentro con la imagen tecnológica representa: espectralidad de la materia, desafío técnico, materialización de la razón, producción maquina de lo real y control social. Por su parte, Magdalena Perkowska, autora polaca que vivió varios años en Venezuela, analiza la representación en la “foto-novela” latinoamericana de las distintas maneras en que las imágenes fotográficas han incidido sobre la construcción y comprensión de la realidad social, histórica y política (Perkowska, 2008). Como sugiere de los Ríos, parte del interés en realizar este tipo de estudios radica en que la literatura es un lugar privilegiado para constatar el impacto cultural y social de las modificaciones de la cultura visual, incluso antes de que la teoría diera cuenta de ellas. En Brasil, el cruce entre cultura visual y literatura es el objeto principal de un importante volumen, *Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura* (2018), compilado por Danusa Depes Portas, Heidrun Kreiger Olinto y Karl Erik Schøllhammer.<sup>109</sup> Los autores que participan en este volumen exploran cuestiones como la polisemia de las imágenes visuales, las relaciones entre las imágenes y el lenguaje, la intermedialidad de las imágenes, las relaciones entre fotografía y literatura en escritores como Paulo Nazareth, Elena Poniatowska y Julio Cortázar, los nexos entre artes plásticas y literatura en la obra de autores como Cícero Dias, Mario de Andrade y Waly Salomão, y las trayectorias del tropo bíblico de la Torre de Babel a través de la obra de artistas y cineastas como Pieter Brueghel, Kafka, Salvador Dalí, Vladimir Tatlin, Nam June Paik,

---

<sup>109</sup> Todos profesores de la Universidad Pontificia Católica de Río de Janeiro, Brasil.

Cildo Meireles, Marta Minujin y Alejandro González Iñárritu. En este volumen, se destaca que el enfoque sobre la cultura brasileña se intercala con el enfoque de cuestiones de la cultura global vista desde Brasil.

Como se puede inferir a partir de algunos de los referentes que hemos mencionado, una de las líneas de investigación más interesantes de los estudios visuales en nuestro hemisferio consiste en el estudio de la dimensión visual de la colonialidad. En este sentido, es importante la reflexión que se ha adelantado sobre las estéticas decoloniales, proyecto que ha estado liderado por Walter D. Mignolo.<sup>110</sup> En 2012, se publicó en Bogotá el libro *Estéticas decoloniales*, editado por Mignolo y Pedro Pablo Gómez a partir de las ponencias y debates que se dieron en el marco del seminario homónimo llevado a cabo en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en 2010.<sup>111</sup> En su contribución al volumen, Mignolo aboga por “descolonizar la estética para liberar la *aísthesis*”, esto es, desenganchar la estética de la normatividad estética europea y de su carga implícita de racismo y etnocentrismo, para así darle cabida a las experiencias sensibles de las sociedades no occidentales que fueron excluidas por dicha normatividad. Aunque las estéticas decoloniales no se dan solo en América Latina —los ejemplos de Mignolo no solo provienen de las artes visuales y las prácticas estéticas latinoamericanas sino también de las de los Estados Unidos, Europa oriental y varios países asiáticos— la orientación que estas toman en nuestra región está marcada por la perspectiva latinoamericana del proyecto modernidad/colonialidad. El proyecto de las estéticas decoloniales actualiza los proyectos críticos de la historia del arte latinoamericana que, desde hace varias décadas, le han dado relevancia a las prácticas artísticas y estéticas autóctonas y locales; a la vez, los tensiona, al extender el ámbito de lo estético allende del campo del arte, incluso en sus definiciones más amplias. Este proyecto ha tenido continuidad en algunos textos recientes, entre los que se destaca el libro *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Art* (2018), en el que Juan G. Ramos, trabajando desde los Estados Unidos, aborda, entre otros temas

<sup>110</sup> Como señala Mignolo, esta cuestión fue introducida en el proyecto decolonial por Adolfo Albán-Achinte, y contó en sus inicios con las importantes contribuciones de Zulma Palermo. Véase “Lo nuevo y lo decolonial” (Mignolo, 2012: 28-29). Mignolo ya había abordado el tema de la estética decolonial en un artículo que ayudó a darle forma al evento en Bogotá, titulado “*Aísthesis decolonial*” (2010).

<sup>111</sup> El seminario fue parte de un evento amplio que incluyó una gran exposición, llevada a cabo en tres espacios: La Sala de Exposiciones de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y el espacio de Proyectos “El Parqueadero”. Mignolo fue co-curador de la exposición.

relativos a la literatura y la música, las estéticas decoloniales del arte y el “nuevo” cine latinoamericano.

En esta línea, ha sido muy importante el trabajo realizado por Joaquín Barriendos sobre el concepto de colonialidad del ver, que es quizás, a la fecha el aporte conceptual más importante de los estudios visuales latinoamericanos y el último referente que referenciaremos en nuestra imagen de este campo. Desde los Estados Unidos y México, Barriendos ha teorizado, en clave decolonial, sobre las estructuras históricas de la visualidad en América Latina. Barriendos parte de la teoría de la colonialidad del poder y el pensamiento decolonial que, sin duda, constituyen el aporte más importante del pensamiento crítico latinoamericano en las últimas décadas. El concepto de colonialidad del poder formulado por Aníbal Quijano (2000, 2007) es bastante conocido, al menos de nuestro lado del mundo; apenas hace falta ofrecer una síntesis aquí. Mientras que el colonialismo remite a las formas de dominación política y administrativa instauradas en las colonias europeas y en la relación de estas con las metrópolis, la colonialidad se refiere al complejo patrón de poder de origen colonial que han naturalizado una serie de formas de dominación en todos los ámbitos de lo social: la producción y el trabajo, el estado, las subjetividades, las relaciones intersubjetivas, la producción de conocimiento, la memoria histórica, la sexualidad y las relaciones de género, y la relación con la naturaleza. El eurocentrismo constituye la lógica intersubjetiva, epistémica y cultural de este patrón de poder. Las dinámicas de dominación naturalizadas en los distintos ámbitos de la vida social se articulan alrededor de dos ejes, el capitalismo y la raza/racismo, constituyendo así un patrón de poder heterogéneo que persiste a pesar de que la era colonial haya terminado, marcando las relaciones políticas, sociales y culturales, tanto al interior de las sociedades de origen colonial como entre estas y las metrópolis. La colonialidad es la contracara, el “lado oscuro”, de la modernidad, de tal forma que es preciso hablar de modernidad-colonialidad. El concepto de colonialidad de poder se complementa con las nociones de colonialidad del saber (Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo) y del ser (Nelson Maldonado Torres).

Barriendos añade a estos conceptos y nociones el concepto de colonialidad del ver. Retomando las contribuciones de autores del grupo Modernidad/Colonialidad como Quijano, Dussel, Mignolo, Arturo Escobar y Santiago Castro-Gómez, Barriendos (2011) demuestra que la colonialidad del ver ha sido parte del patrón de dominación de la modernidad-colonialidad. Según Barriendos, los regímenes visuales

del poder colonial fueron un aspecto importante de los procesos de inferiorización racial y epistémica que persisten en la lógica etnocéntrica actual. Estos regímenes visuales tienen en común la articulación de la retórica sobre el canibalismo de los indígenas y los imaginarios cartográficos sobre los territorios coloniales. Según este autor, la retórica del canibalismo se movía entre el discurso de la pedagogía misionera y el de la teología militar, materializados en el proyecto de “redimir” al caníbal y el sistema de encomiendas. Esta retórica representaba al indígena en las figuras del “buen” y el “mal” salvaje, el indígena aliado del comercio de metales y dispuesto a redimirse, y aquel que se resistía. Dicha retórica estaba imbricada con los imaginarios cartográficos, que representaba a las geografías del “Nuevo Mundo” a través de las categorías dicotómicas de “adentro etnográfico” y “afuera ontológico”, justificando el disciplinamiento espacial, racial, epistémico y ontológico de los “salvajes” y la conquista como empresa de regulación y rentabilización del espacio, a la vez que instauraba el locus de observación descorporeizado y desterritorializado del colono. Tanto la retórica del canibalismo como los imaginarios cartográficos se apoyaron en una diversidad de representaciones, que van desde los mapas hasta los dibujos de caníbales y de las nuevas geografías realizados por los cronistas o a partir de los relatos de los colonos, configurando así una visualidad del sistema colonial.

El punto clave, en perspectiva decolonial, es que la modulación histórica de las imágenes creadas por los colonos y los cronistas de Indias en torno al canibalismo, el salvaje y el primitivo está en la base de la producción de alteridades racializadas, inferiorizadas y objetualizadas que persiste hasta el día de hoy en nuestro subcontinente, así como en otros lugares del mundo. Esta modulación histórica pasa por cuestiones como la representación de los “nativos” en las exposiciones universales, el exotismo en el arte, la estética de lo fantástico en el arte latinoamericano, las migraciones laborales, las retóricas visuales de los programas de cooperación de los organismos multilaterales y, más recientemente, las representaciones de la diferencia en el discurso del multiculturalismo. Barriandos no elabora estos temas en detalle, pero podemos aceptar su punto: las representaciones racializadas del “otro”, si bien han ido cambiando a lo largo del tiempo, mantienen la estructura jerárquica racializante instaurada por proyectos coloniales como las encomiendas, la teología militar y el extractivismo. Así, la visualidad del sistema colonial persiste, si bien modulando sus representaciones, en ámbitos como las representaciones de los indígenas, los campesinos y los negros, los inmigrantes y las fronteras entre norte y sur global, las nociones de ciudadanos

de “primera” y “tercera” categoría, entre otros ámbitos de la naturalización de las jerarquías sociales racializadas.

Ante esto, Barriendos aboga por un “nuevo acuerdo visual transmoderno”, un “*diálogo visual interepistémico* entre los regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y las culturas visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad” (2011: 14). Aunque una intervención de este tipo suena seductora, Barriendos brinda pocos elementos que permitan imaginar los términos o formular las bases teórico-políticas de este diálogo interepistémico. El artículo de Barriendos, más que proponer una formulación plena del concepto de colonialidad del ver, formula un programa de investigación. Es necesario pensar a fondo el diálogo interepistémico que Barriendos propone —y si este es al menos un proyecto político viable, pues una de las características de la colonialidad es que precluye de entrada el diálogo en igualdad de condiciones entre epistemes y culturas—. Además, hace falta trazar la genealogía de las retóricas de otrerización producidas en las primeras etapas del proyecto colonial, las cuales seguramente no se limitan a la retórica del canibalismo, así como la genealogía de las modulaciones históricas de las representaciones del “otro” indígena y negro —y de las mujeres, que también son el “otro” en la modernidad-colonialidad—, es decir, la investigación histórica detallada de la imbricación entre los temas relacionados en el párrafo de arriba y el poder.

Los estudios visuales pueden convertirse en uno de los campos claves del proyecto decolonial. Barriendos sin duda tiene razón cuando argumenta que los estudios visuales, en razón de su interdisciplinariedad y compromiso político, constituyen un campo privilegiado para el cuestionamiento de las “epistemologías lumínicas etnófagas” (2011: 24). Además de esta orientación crítica, los estudios visuales tienen la ventaja de su cercanía con los estudios culturales, los cuales, en América Latina, han jugado un papel importante en el proyecto decolonial. De los estudios culturales, los estudios visuales pueden retomar el enfoque sobre el trabajo intelectual comprometido, la orientación hacia la intervención y la contextualización; a su vez, los estudios visuales complementan estos enfoques de los estudios culturales con su capacidad, retomada de la historia del arte y la semiótica, de abordar lo estético y las imágenes visuales, cuestiones a las que los estudios culturales latinoamericanos —al contrario de los estudios culturales anglosajones, que han estado más marcados por las ciencias sociales que por las humanidades— suelen no prestarle suficiente atención.

## APUNTES FINALES

Muchos autores habrán quedado por fuera de nuestra imagen de los estudios visuales latinoamericanos; sin embargo, confiamos en que esta pueda ser la base de un cuadro más completo. Las figuras y los detalles de este cuadro serán provistos por los estudios de la cultura visual que se desarrollen de aquí en adelante, así como por la recuperación del trabajo alrededor de lo visual de épocas pasadas que el “mal de ojo” diagnosticado por Martín Barbero habrá opacado. De seguro, a futuro tendremos que resaltar algunos de los aspectos de la imagen que hemos elaborado; tendremos que relegar otros al fondo del cuadro.

Nuestro análisis sugiere que el floreciente campo de los estudios visuales latinoamericanos está desarrollando una especificidad propia que se arraiga en la tradición de los estudios culturales y la crítica cultural latinoamericana, y cuyo enfoque principal son los problemas sociales y políticos de la región. En particular, la proximidad entre los estudios culturales y los estudios visuales es innegable. Aunque, en general, la mayoría de los autores clave han surgido de campos como la historia del arte, los estudios literarios y los estudios de cine y medios, los estudios visuales incorporan varias de las características clave de los estudios culturales: la derogación de las jerarquías culturales, el enfoque en la relación cultura-poder, el estudio contextual de las prácticas culturales y la transdisciplinariedad. De hecho, podríamos decir que los estudios culturales constituyen la matriz epistémica de los estudios visuales latinoamericanos. Se podría argumentar que la proximidad entre los dos campos es mayor en América Latina que en Norteamérica y Gran Bretaña, donde algunas de estas características, especialmente el enfoque en la cultura-poder, son menos evidentes tanto en los estudios visuales como en los culturales. Si asumimos que América Latina denota una perspectiva geohistórica, geoepistémica y crítica, parece posible hablar de los estudios visuales latinoamericanos como un campo con una especificidad epistémica e intelectual que lo distingue de otras versiones de estudios visuales que se han desarrollado en todo el mundo.

Realicemos un último apunte sobre el momento actual y las posibilidades futuras de los estudios visuales *en/desde* América Latina. La encrucijada en la que se encuentran los estudios visuales latinoamericanos se asemeja a la de los estudios culturales latinoamericanos a principios del nuevo milenio. Como advirtió oportunamente Walter Mignolo en relación con este último campo, en el fondo lo que importa son los

proyectos intelectuales que producimos y nutrimos. ¿Seguirá el nuevo campo siendo colonizado con, como dice Mignolo (2003), proyectos intelectuales “encarnados”, es decir, proyectos que sean relevantes para los problemas sociales y políticos de nuestra región? La imagen que hemos elaborado aquí sugiere una respuesta afirmativa. La base epistémica de los estudios culturales y la crítica cultural, así como el enfoque en los problemas sociales y políticos de la región, son capaces de imbuir a los estudios visuales latinoamericanos de vitalidad intelectual, ética y política.

Sin embargo, debemos ser cautelosos. Aunque los estudios visuales le da continuidad a varios de los proyectos críticos de la región, no podemos obviar que la etiqueta ‘estudios visuales’ ha sido importada desde la academia norteamericana. ¿Cuáles son los efectos de esta importación? Aunque todavía son pocos los espacios institucionales que se han creado bajo esta etiqueta, podemos asumir que habrá más en el futuro próximo. Si estos espacios se convierten en la plataforma para la instauración acrítica del discurso “canónico” de la cultura visual forjado en América del Norte, entonces serán la contribución más actual a la hegemonía académica del norte y la subalternización académica del sur. Además, existe el riesgo de que las lógicas administrativas avasallen a los propósitos intelectuales. En medio de las lógicas neoliberales que se imponen en la academia latinoamericana, con su racionalidad mercantil y su desdén por las disciplinas sociales y humanísticas, es posible que los estudios visuales se conviertan en el comodín de los administradores: su eclecticismo y su ambición de abarcar la totalidad de la cultura visual se prestan para justificar los recortes de plazas docentes, recursos y la eliminación de otros espacios académicos. También es posible que, en el futuro, aparezcan detractores que argumenten, en defensa de la especificidad de las ciencias sociales y humanidades latinoamericanas, que los estudios visuales usurpan los proyectos y las trayectorias de estas. No sucede todavía, pero la trayectoria de los estudios culturales latinoamericanos sugiere que esto puede suceder.

Si, por el contrario, los estudios visuales se convierten en la oportunidad de consolidar institucionalmente el estudio crítico de la cultura visual y la visualidad en América Latina, con las ventajas en términos de reconocimiento y recursos que esto podría conllevar, entonces estaríamos ante una oportunidad para curar el mal de ojo, para superar la relativa marginalidad de la investigación sobre la cultura visual y la visualidad en la región. El desafío es aprovechar de manera estratégica la efervescencia que rodea a los estudios visuales, incluyendo el hecho de que su discurso parece

encajar bien con la lógica administrativa de las instituciones de educación superior, para consolidar un terreno fértil para nuevos trabajos intelectuales que sean relevantes para los contextos y coyunturas epistémicas, culturales, sociales y políticas de América Latina. Lo que está en juego es, ni más ni menos, la consolidación del estudio crítico de la cultura visual como práctica de intervención intelectual.



## CONTEXTUALISMO RADICAL: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA<sup>112</sup>

En este libro, nos hemos sumado a quienes consideran que la transdisciplinariedad es una de las características fundamentales de los estudios visuales. Esto implica que, más que tener un método propio, los estudios visuales se aprovechan de un abanico de enfoques provenientes de varios campos. Podemos sintetizar esta perspectiva así: metodológicamente, los estudios visuales se mueven entre la historia del arte y las ciencias sociales, particularmente, la sociología: entre la iconología, el análisis formal, la semiótica de la imagen y el análisis comparativo, por un lado, y los enfoques críticos sobre lo social de corte estructuralista y posestructuralista —con una prelación por el análisis de las estructuras y relaciones de poder—, por el otro. Claro está, se traen a colación otros enfoques metodológicos, pero, al menos hasta el momento, el núcleo metodológico de los estudios visuales consiste de referentes y enfoques tomados de estos.

Hay un tercer excluido en el núcleo metodológico de los estudios visuales: los estudios culturales. Esto podría sonar extraño, considerando que, como se afirma con frecuencia, este último campo no tendría modelos y enfoques metodológicos propios, sino que se alimenta de modelos y enfoques importados de otros campos. Si bien, como hemos señalado, existe una cercanía de los estudios visuales con los culturales, esta no se debería a que los segundos les aportan modelos metodológicos a los primeros. Sin embargo, no podemos obviar que existe un modelo teórico-metodológico que ha aspirado *de facto* al estatus de modelo propio de los estudios culturales: el contextualismo radical.<sup>113</sup> Esto sonará como una herejía a los oídos de los defensores a rajatabla de la fluidez transdisciplinar de los estudios culturales; incluso, algunos de ellos aducen que el contextualismo radical es, justamente, consecuencia y garante de dicha fluidez. Si los estudios culturales estudian contextos y estos son polifacéticos y heterogéneos, argumentan, entonces, su modelo metodológico no

---

<sup>112</sup> Esta sección se basa en el artículo “Completando el contextualismo radical” (2021), escrito junto con Marcela Navarrete, Sara Ossa y Gabriel Rosas.

<sup>113</sup> Stuart Hall usó el término “coyunturalismo” para referirse al abordaje de los contextos como un conjunto concreto y variable de elementos articulados sobre los que es posible intervenir a través de un tipo particular de labor crítica y política, el trabajo intelectual. Lawrence Grossberg acuñó el término contextualismo radical para referirse a este enfoque.

puede ser definido a priori. No obstante, como hemos argumentado en otro lugar (Navarrete *et al.*, 2020), el contextualismo radical cumple con los tres requisitos indispensables para aspirar al título de modelo metodológico de los estudios culturales: haber sido concebido al interior de este campo, proponer un objeto de estudio y una(s) manera(s) de abordarlo y tener la capacidad de incorporar otros modelos y enfoques importados. El contextualismo radical propone los contextos como objeto de estudio de los estudios culturales. Además, propone que a estos se entra a través de las prácticas culturales, las cuales se construyen como objeto de manera relacional (Hall, 2014; Grossberg, 2009, 2015; Restrepo, 2012). Finalmente —este punto es crucial—, se construye, de manera concreta y para cada caso, a partir de la articulación crítica de modelos y enfoques tomados de otros campos, principalmente las ciencias sociales y humanidades.

Antes de continuar con la elaboración de nuestra propuesta, es importante distinguir entre metodología, modelo metodológico, método y técnicas de investigación. Estos términos, sobre todos los primeros dos, suelen ser usados de manera intercambiable. Debería ser obvio que, al decir “metodología” y “modelo metodológico”, no nos referimos a un conjunto de instrumentos y procedimientos de producción de información, tales como la lectura cercana de imágenes, la entrevista o el análisis discursivo. Estos instrumentos son *técnicas de investigación*. Tampoco nos referimos solamente a la manera en que se articulan las técnicas de investigación en función de la pregunta y los objetivos de la investigación, a lo cual llamaremos *método*. Más bien, al decir “metodología”, nos referimos a una discusión detallada de los presupuestos teóricos y éticos que proveen la matriz de sentido del método y las técnicas. El modelo metodológico, que está relacionado con la metodología, nombra el esquema teórico que organiza y permite operativizar la metodología. La metodología y el modelo metodológico pueden contener una discusión detallada sobre las técnicas de investigación, pero esto no es lo que los define, ni lo que haremos aquí. Lo que define a la metodología y el modelo metodológico es su elaboración del lugar de enunciación epistémico y ético del investigador.

En el capítulo anterior, demostramos que, en y desde América Latina, los estudios visuales encuentran una de sus raíces epistémicas, quizás la más importante, en los estudios culturales. Dándole continuidad a esta trayectoria, proponemos un enfoque metodológico de los estudios visuales centrado en el contextualismo radical, en cuanto modelo articulador de los enfoques tomados de las ciencias sociales y las

humanidades. En esta propuesta, el contextualismo radical es el espacio metodológico que, ubicado entre las disciplinas mencionadas, posibilitaría la transdisciplinariedad de los estudios visuales, entendida como la apropiación y reelaboración de teorías, conceptos, métodos y técnicas tomadas de otros campos, y también como la inserción de los estudios visuales en otros campos. No se trata simplemente de retomar el contextualismo radical de los estudios culturales, sino de adecuarlo a la conceptualización que hemos hecho de la cultura visual, la visualidad, los contextos y los contextos visuales. El contextualismo radical nos permitirá introducir orden y rigor en el ejercicio de la transdisciplinariedad, a la vez manteniendo el enfoque sobre el poder, el cual es fundamental dentro de la perspectiva de los estudios visuales que nos interesa.

Nuestra propuesta responde a la importancia que le hemos atribuido a la contextualización dentro de la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales. La contextualización posibilita el enfoque crítico sobre la cultura visual, entendida como lo cultural-visual, es decir, como la conformación de sentido y la mediación del poder a través de lo visual. Asimismo, posibilita el enfoque crítico sobre la visualidad, entendida como toda organización de la visión en la que el poder juega un rol central. Esto es así porque, como hemos dicho, el sentido y la mediación del poder no son intrínsecos a los objetos, prácticas y eventos visuales, sino que son relacionales, dependen de la red de sentidos en la que dichos objetos, prácticas y eventos se inscriben. El contextualismo radical se justifica para unos estudios visuales que aspiren no solo a comprender la relación entre la cultura visual y el poder, sino también, a intervenirla, en la medida en que posibilita la comprensión tanto de la contextualidad del sentido y de las articulaciones entre sentidos visuales y poder, como de las posibilidades de deshacer y rehacer esta articulación en función de proyectos políticos concretos o emergentes. Asimismo, el contextualismo radical nos compele a cuestionar nuestro lugar como investigadores de los contextos visuales, ubicando la intervención de estos como el horizonte ético-político del trabajo intelectual. Podemos entonces postular el trabajo intelectual situado que busca el abordaje crítico y la intervención de los contextos visuales como un principio ético clave de nuestra metodología.

Antes de seguir, debemos anotar que el contextualismo radical, en cuanto modelo teórico-metodológico de los estudios culturales, ha recibido críticas importantes. Hemos abordado estas críticas en otro lugar y no es este el espacio para reiterarlas; no obstante, notemos que no podemos sencillamente mirar hacia los estudios culturales

y esperar encontrar allí un modelo del contextualismo radical listo para ser “adaptado” a los estudios visuales.<sup>114</sup> El contextualismo radical requiere ser completado, siendo justamente este el esfuerzo que adelantamos en el artículo que guía este capítulo.<sup>115</sup> Así, el modelo metodológico que proponemos aquí no es un simple trasplante del contextualismo radical de los estudios culturales, sino una adaptación y elaboración de este a partir de las consideraciones que hemos realizado en este libro sobre el campo epistémico de los estudios visuales.

El contextualismo radical es, en primer lugar, una teoría de los contextos. Recordemos algunos de los puntos que elaboramos en nuestra sección sobre el concepto de contexto. Primero, un contexto es un conjunto de elementos heterogéneos articulados entre sí, una red de relaciones que proveen el sentido de los elementos que se ubican en ella. Segundo, estas relaciones no son necesariamente relaciones de continuidad u homologías, también pueden ser relaciones de diferencia. Tercero, las articulaciones entre los elementos de un contexto no son necesarias y permanentes sino contingentes y, por esto, susceptibles de deshacerse y rehacerse. Nótese que, aunque son heterogéneos, los elementos que los contextos articulan suelen caer bajo una o ambas de las siguientes categorías: la cultura —entendida como totalidad— y lo social —entendido también como totalidad o conjunto de estructuras y relaciones sociales—. Estos tres puntos son fundamentales para la comprensión del contextualismo radical en cuanto modelo metodológico, así como para el modelo que queremos proponer.

No obstante, hay una diferencia de enfoque y escala entre los estudios culturales y los visuales que debemos considerar aquí. Al menos en principio, los estudios culturales no tienen por objeto final a los objetos, prácticas y eventos culturales, es decir, aquellos que tienen por principal sentido la producción de sentido. Más bien, toman a los objetos, prácticas y eventos culturales como puntos de entrada a los contextos (socioculturales), los cuales son, como sugiere Grossberg (2015), el centro de gravedad de sus análisis. Es decir, los estudios culturales no se quedan en dichos objetos, prácticas y eventos, sino que, al menos en principio, los contextualizan, trazan sus conexiones con otro tipo de objetos, prácticas y eventos, ya sean culturales (en nuestro sentido) o no, construyendo de esta manera el paisaje completo de una red particular de sentidos y de las maneras en que esta red media relaciones y estructuras de poder. En otras palabras, los estudios culturales se mueven entre el estudio de

<sup>114</sup> Véase Navarrete, *et al.* (2020).

<sup>115</sup> Ídem.

objetos, prácticas y eventos culturales concretos, por un lado, y el nivel de la cultura (entendida como totalidad de sentido) y las relaciones y estructuras sociales, por el otro, siendo la construcción de las relaciones multidireccionales entre los elementos de ambos ámbitos el sentido final de su análisis.

En cambio, los estudios visuales suelen abordar conjuntos discretos de objetos, prácticas y eventos visuales, a los que hemos denominado contextos visuales. Lo hacen moviéndose entre tres niveles de análisis, en donde los contextos visuales son el nivel intermedio. Este se ubica entre el nivel de los objetos, prácticas y eventos visuales, por un lado y, por el otro, el nivel de la cultura visual, el conjunto amplio de lo cultural-visual. Así, los estudios visuales suelen “entrar” al nivel del contexto visual a través de la “lectura” cercana de objetos, prácticas y eventos visuales individuales. Los estudios visuales se ocupan de los contextos visuales a partir de la lectura cercana de objetos, prácticas y eventos visuales discretos, estableciendo además conexiones con la cultura visual según requiera el trazado de las dinámicas, trayectorias y circuitos del poder. Su análisis oscila entre estos tres niveles, pero gravita en torno a los contextos visuales. No sobra señalar que, a veces, el análisis del sentido de los contextos visuales se extiende allende de la cultura visual, hacia el ámbito de lo cultural que no es visual. En cambio, pocas veces se encuadra en el ámbito general de la cultura.

La diferencia de enfoque y escala entre los estudios visuales y los culturales se puede resumir de la siguiente manera. Al menos en principio, los estudios culturales toman los objetos, prácticas y eventos culturales como puntos de entrada a los contextos socioculturales, en cuanto están atravesados por el poder. En cambio, los estudios visuales gravitan en torno a los contextos visuales, desde donde se mueven, por un lado, hacia objetos, prácticas y eventos visuales específicos y, por otro, hacia la cultura visual, e incluso lo cultural, la cultura y lo social. En su gravitación en torno a los contextos visuales, los estudios visuales no tienen el alcance general que tienen los culturales; en cambio, preocupados por la lectura cercana de los objetos, prácticas y objetos visuales —un legado de la historia del arte y la semiótica visual—, encuadran la especificidad de estos de una manera más clara que los estudios visuales.

Es tentadora la idea de seguir a los estudios culturales y proponer que los visuales también deberían moverse desde los objetos, prácticas y eventos culturales hacia el nivel de la totalidad sociocultural. Sin embargo, nuestra caracterización de los estudios visuales nos lleva a cuestionar el enfoque de los estudios culturales “realmente existentes”. Más que inscribir a sus objetos en algún recorte particular de la cultura,

lo que los practicantes de los estudios culturales suelen hacer es analizar sus relaciones con otros objetos, prácticas y eventos igualmente constitutivos del ámbito de lo que hemos llamado lo cultural, es decir, aquellos objetos, prácticas y eventos cuyo sentido principal consiste en la producción de sentido. Así, el enfoque de los estudios culturales y el de los visuales se diferenciaría más por el encuadre de lo visual que hacen estos últimos, que por el abordaje o no de las relaciones con la cultura y lo social en general. Cabe preguntarse si la aspiración a abordar la totalidad sociocultural, e incluso un fragmento o parcela de esta, es posible o pertinente, teniendo en cuenta no solo la enormidad de esta tarea, sino también, la distinción entre la cultura y lo cultural que hemos realizado y el hecho de que es en el ámbito de lo cultural donde el sentido está en juego, siendo todo aquello que es parte de la cultura sin ser parte de lo cultural, “sentido de fondo”. Quizás, lo que los estudios culturales requieren, en aras de una descripción más precisa de sus principios, presupuestos y métodos, es poner en cuestión la concepción de la cultura como totalidad, la cual, al fin de cuentas, proviene de la antropología clásica y, como señala Restrepo (2019), ha estado en las últimas décadas sometida a profundos procesos de deconstrucción y reevaluación.

Así, en los estudios visuales, el contextualismo radical consiste en el trabajo intelectual que busca, en un primer momento, comprender tanto la producción de sentido como la mediación del poder en los contextos visuales, a partir de la lectura cercana de objetos, prácticas y eventos visuales discretos, en conexión con la cultura visual, la cultura, y el campo social. Pero este no es el único aspecto en el que, en términos generales, los estudios visuales siguen a los culturales. Como señalamos en la sección sobre el concepto de intervención, los estudios visuales aún no han incorporado este concepto dentro de su discurso; no obstante, han desarrollado, aun cuando fuera solo en algunos casos y de manera limitada, una *praxis* de la intervención. Usualmente, esta *praxis* adopta la forma de la crítica ensayística, aun cuando, como reseñamos en la sección sobre la intervención, existen casos de practicantes de los estudios visuales que colaboran con otro tipo de agentes culturales como artistas, curadores de arte y cineastas, e incluso algunos en los que los estudios visuales adoptan estratégicamente las formas propias de los objetos y prácticas culturales que estudian. Como fuere, en un segundo momento, el trabajo intelectual de los estudios visuales consiste en intervenir los contextos visuales, es decir, en contribuir a desarticular y rearticular los sentidos, las mediaciones de poder y las relaciones entre sentido y poder al interior de la cultura visual.

En esto, los estudios visuales tienen bastante que aprender de los culturales. Lo que sea que se piense del lugar de la intervención en los estudios culturales “realmente existentes”, no hay duda de que estos llevan ventaja sobre los estudios visuales en lo que respecta a la conceptualización, diseño e implementación de estrategias de intervención. La cercanía de los estudios visuales con la historia del arte, la crítica del arte e, incluso, las artes visuales, abre posibilidades de intervención allende la escritura académica y ensayística que aún no han sido exploradas a cabalidad. A los estudios visuales les hace falta profundizar en el legado de intelectuales como John Berger o, de nuestro lado del mundo, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis y Nelly Richard. Les hace falta teorizar a fondo las posibilidades de intervención que se abren a través de prácticas visuales como la curaduría artística, la producción artística y la realización audiovisual. La orientación hacia la intervención y el referente de los estudios culturales posicionan a los estudios visuales como un discurso ético-político capaz de movilizar y ampliar las posibilidades de la intervención en cuanto estrategia política.

#### CUATRO TIPOS DE ELEMENTOS CONTEXTUALES

Hemos distinguido tres niveles en el enfoque metodológico de los estudios visuales: la lectura cercana de los objetos, prácticas y eventos visuales, el contexto visual, y la cultura visual. La mayoría de los métodos que se suelen usar en los estudios visuales se enfocan en el nivel de los objetos, prácticas y eventos visuales y los contextos visuales. Sobre métodos y enfoques como la iconología, el análisis formal, la semiótica de la imagen, la textualización y el análisis visual comparativo, ha corrido bastante tinta y no hace falta elaborarlos aquí.<sup>116</sup> Consideramos que estos y otros métodos sin duda pueden ser útiles dentro del modelo que proponemos, particularmente en el nivel de los objetos, prácticas y eventos visuales y en el movimiento desde estos hacia los contextos visuales y la cultura visual. Sin embargo, lo que queremos hacer aquí no es elaborar estos métodos, sino retomar las cuatro categorías metodológicas que hemos elaborado en relación con los estudios culturales, adaptándolas a la trayectoria teórica y metodológica que llevamos.

---

<sup>116</sup> El mejor compendio sobre metodologías visuales que conozco es *Visual Methodologies* de Gillian Rose (2001).

Junto con mis colegas Marcela Navarrete, Sara Ossa y Gabriel Rosas, he identificado, en la concepción del contexto de los estudios culturales, cuatro categorías o tipos de elementos: estructurales, estructurados, agenciales y modalidades de articulación (Navarrete *et al.*, 2020). Estas categorías surgen a consecuencia del enfoque sobre la mediación del poder. En la perspectiva de nuestra metodología, estos cuatro tipos de elementos son transversales a los tres niveles —los objetos, prácticas y eventos visuales, los contextos visuales y la cultura visual (que se amplía hasta el campo social), aunque los elementos de cada categoría tienen una presencia mayor o menor en cada nivel en relación con las demás. Así, nuestra metodología implica encuadrar las dinámicas de cada una de las cuatro categorías de elementos en cada uno de los tres niveles de análisis visual (tabla 1). Enfatizamos que no existe una correspondencia uno a uno entre elementos, categorías de elementos y niveles analíticos; un mismo elemento puede ser encontrado en más de una de categoría y nivel. En lo que sigue, caracterizaremos cada una de nuestras cuatro categorías, haciendo hincapié en su presencia en los niveles de los contextos visuales y la cultura visual.

**Tabla 1. Niveles analíticos y categorías contextuales**

Categorías contextuales	Elementos estructurales	Elementos estructurados	Elementos agenciales	Modalidades de articulación
Niveles analíticos				
Objetos, prácticas y eventos visuales		X	X	X
Contextos visuales	X	X	X	X
Cultura visual	X			X

Nota: Las X indican el nivel analítico en el que mejor se discierne cada tipo de elemento.

Fuente: Elaboración propia.

### *Elementos estructurales*

Nuestra primera categoría, la de los elementos estructurales, corresponde a elementos que se pueden discernir principalmente en los niveles analíticos de la cultura visual y los contextos visuales, extendiéndose hacia lo cultural, la cultura y lo social, sin que por ello se excluya la posibilidad de encontrarlos en los otros niveles analíticos. Hemos definido los elementos estructurales como aquellos que 1) tienen, bien sea



por sí mismos o en articulación con otros elementos, un rol constituyente en relación con otros elementos del mismo ámbito o contexto; 2) presentan cierta estabilidad y perdurabilidad en el tiempo. Las visualidades, los regímenes escópicos o visuales, las ideologías visuales, los imaginarios colectivos, las posiciones de sujeto visual, las representaciones identitarias, los medios de producción visual, las estructuras de relación o relaciones sociales estructuradas, las estructuras afectivas, los discursos —tanto en sentido semiótico como foucaultiano—, entre otros tipos de elementos, hacen parte de esta categoría. El discernimiento de estos elementos, de las relaciones entre ellos y de su rol constituyente, es crucial para la comprensión de la estructuración del poder en un contexto o ámbito determinado. A los estudios visuales les interesa ahondar en las maneras en que los elementos estructurales informan la producción, circulación y recepción de los objetos, prácticas y eventos visuales; asimismo, les interesa el rol de estos elementos en la conformación y transformación de los contextos visuales. Además, les interesa analizar las maneras en que estos objetos, prácticas y eventos inciden o intervienen en dichos elementos, así como la forma en que su propia praxis podría contribuir a su modificación.

Retomemos algunas de las observaciones y categorías analíticas que hemos propuesto en relación con los contextos de los estudios visuales (Navarrete *et al.*, 2020). Primero, estos elementos son, ante todo, objetos analíticos: pueden ser postulados a partir del análisis de contextos concretos, pero no deben ser confundidos con objetos empíricos. Tienen una materialidad que los soporta y, por ende, cierta existencia empírica; sin embargo, no son autotélicos; *sensu stricto*, no existen por sí mismos. Aunque los elementos *estructurados* son parte de lo que se suele llamar estructuras —a condición de que estas no se conciban como patrones universales sino históricos—, usualmente, en el ámbito de la cultura y los contextos visuales, su escala es menor a la de una estructura, más parecida a la de aquello que Antonio Gramsci (1999) llama elementos ideológicos que a un discurso ideológico o una ideología orgánica. Por último, como todos los elementos de un contexto, los elementos estructurales son a su vez estructurados, al ser en sí mismos ensamblajes o articulaciones de elementos heterogéneos. Pero no por esto debemos ubicarlos en nuestra siguiente categoría, los elementos estructurados. La categoría de elementos estructurales tiene por objeto orientar el análisis hacia los elementos que juegan un rol causal como vectores de poder; estos elementos inciden sobre los elementos estructurados de manera más determinante de lo que sucede a la inversa. Este es el sentido de diferenciarlos de los estructurados.

Segundo, la *escala* de los elementos estructurales es variable. Algunos de ellos operan a una escala que se parece a la de las estructuras, como en el caso de los regímenes escópicos, las ideologías, o las mismas estructuras de relación social. Otros operan a escalas más reducidas, como las posiciones de sujeto visual o las representaciones identitarias. Algunos se refieren a configuraciones de distintas escalas, como las instituciones, que incluyen tanto a unidades sociales restringidas —por ejemplo, una red de profesionales de los museos—, como a ensamblajes extensivos —por ejemplo, las instituciones culturales del estado—. Notemos que algunos elementos estructurales son *escalables*, como, por ejemplo, los discursos (visuales o no), cuya complejidad y extensión presenta una gran variabilidad. En todo caso, el análisis de la cultura visual y los contextos visuales suele implicar el abordaje de elementos estructurales de distinta escala y complejidad. El enfoque sobre el poder es aquello que justifica incluir en esta categoría elementos de distinta escala y lo que determina la escala a la que se enfocan los elementos.

Tercero, existen *niveles de estructuración*, niveles de consistencia o consolidación de los elementos estructurales. Unos elementos pueden tener mayor estabilidad y duración que otros. Por ejemplo, la estabilidad y perdurabilidad son características definitorias de los regímenes visuales, los cuales, incluso, pueden funcionar como períodos o paradigmas visuales. En comparación, las identidades suelen ser más transitorias, aunque no se puede obviar que algunas identidades tienen una permanencia histórica extendida. Además, la estabilidad de un mismo tipo de elemento puede variar de un contexto a otro. En algunos contextos, lo ideológico puede tener una gran estabilidad, incluso al punto de constituir aquello que Gramsci (1999) llama una ideología orgánica. En otros contextos, la ideología se encuentra en disputa, siendo posible identificar elementos o discursos ideológicos dispersos y contradictorios pero sin que se pueda hablar de ideología orgánica.

Cuatro, la estructuración se relaciona con los *niveles de estructurabilidad*, niveles de incidencia en la configuración de elementos. Cada uno de los elementos estructurales pueden jugar un rol constituyente variable según la configuración y las dinámicas de cada contexto o ámbito. Por ejemplo, hay ámbitos en los que un régimen visual particular juega un rol estructurante fuerte (como en el fascismo); en otros, lo afectivo puede funcionar como estructura, aunque sin llegar a tener la consistencia de un régimen o ideología fuerte, como en el rol de las «estructuras de sentimiento» en los

momentos de crisis epistémica y social. No hay reglas a priori que determinen el nivel de estructurabilidad de un elemento, este debe ser discernido empíricamente.

La última característica es la más importante: los elementos estructurales son *procesales*. No son eternos o trascendentales, como si existieran por encima de los contextos y por fuera de los procesos sociales. Por el contrario, tienen una base material muy real. Aunque son abstracciones analíticas, sus soportes son siempre concretos. Los elementos estructurales son el resultado de procesos históricos que, usualmente, tienen una larga duración y a través de los cuales ciertos grupos han logrado monopolizar cuestiones como los regímenes visuales y modos de ver, lo visible, lo invisible y las relaciones entre ambos; los principios y valores que han determinado históricamente cuáles objetos, prácticas y eventos visuales son valorados y cuáles desestimados, los códigos de la representación visual, entre otros. Lo importante es reconocer, primero, que estos elementos juegan un papel en la dominación que ejercen unos grupos sociales sobre otros, y segundo, que, al no ser ontológicos sino históricos, pueden ser resistidos, modificados, deconstruidos y reconstituidos.

En síntesis, a los estudios visuales les interesa identificar los elementos que, dentro de una cultura o ámbito visual determinado, juegan un rol constituyente con relación a otros. Además, les interesa elucidar cómo han sido producidos estos elementos, entender las particulares configuraciones y escalas del poder que se encuentran consolidadas en ellos, de tal forma que determinan o condicionan a los otros elementos visuales. Aquí, el análisis debe ser genealógico. Por último, les interesa entender cómo son o podrían ser desarticulados estos elementos, cómo son o podrían ser intervenidos.

### *Elementos estructurados*

Pertencen a esta categoría aquellos elementos cuya mediación del poder radica en que son producto de los elementos estructurados y sus articulaciones. Este tipo de elementos se puede ubicar sobre todo en los niveles analíticos de los objetos, prácticas y eventos visuales discretos y en el de los contextos visuales, sin perjuicio de que también se puedan ubicar en el nivel de la cultura visual y sus linderos. Al proponer esta categoría, para nada queremos obviar que, como ya mencionamos, todos los elementos del campo social han sido producidos a través de procesos sociohistóricos y

están atravesados por relaciones de poder. No obstante, consideramos que, en relación con ciertos elementos, el abordaje de su carácter estructurado y de los procesos que los han estructurado es insoslayable en la perspectiva cultura-poder, tanto de los estudios culturales como los visuales. Hay, en otras palabras, elementos cuya comprensión en clave de cultura-poder implica encuadrarlos como productos del poder.

Son clases de elementos estructurados los objetos, prácticas y eventos visuales, los medios de expresión visual, “esquemas” visuales como la perspectiva geométrica, las identidades, subjetividades y sujetos visuales, las prácticas de marcación corporal, las instituciones de la cultura visual (museos, galerías, etc), los cuerpos, las corporalidades y los afectos. Los componentes intrínsecos de estos elementos son el producto de uno o varios elementos estructurales y sus articulaciones. Los elementos estructurales informan a los estructurados, proveen los marcos, límites, dinámicas, códigos y sentidos que los constituyen. Conversamente, los elementos estructurados *median* a los estructurales, es decir, los actualizan en un contexto o ámbito visual dado. Dicho de otra manera, los elementos estructurados son los soportes de los estructurales. Toda relación entre elementos estructurados es también una relación entre elementos estructurales; de hecho, las estructuras no son sino redes de relaciones entre elementos estructurados, en cuanto que mediaciones de los estructurales. En consecuencia, algunos elementos estructurados pueden ser encuadrados, bajo ciertas condiciones, como aspectos o nodos de los elementos estructurales, así como de las estructuras mismas.

Retomemos tres características de estos elementos. Primero, en correspondencia con los niveles de estructuración de los elementos estructurales, los estructurados presentan *niveles de estructurado*, grados de complejidad y cohesión. La mediación del poder en estos elementos depende de su nivel de estructuración, del grado en que los elementos estructurales se han arraigado en ellos. Aunque todos los elementos estructurados son susceptibles de ser desarticulados y rearticulados, esta posibilidad puede ser más o menos factible o improbable. Hay elementos que presentan una férrea condensación del poder, en tanto que otros se articulan de manera suelta, incluso inestable. En el primer caso, la transformación es improbable y, a veces, imposible; en el segundo, es factible, provisto que se ejerza sobre los elementos algo de presión. La identificación en el análisis de los niveles de estructuración de estos elementos, tanto de los objetos, prácticas y eventos como de los contextos visuales, tiene importancia estratégica, no solo porque ayuda a entender sus lógicas y dinámicas de poder internas, sino también, porque permite discernir dónde, cuándo y en qué

medida las estructuraciones del poder que encarnan son susceptibles de ceder ante los agenciamientos de los actores de la cultura visual. En todo caso, no se puede asignar a priori niveles de estructuración a los distintos tipos de elementos estructurados; todo depende de la particular configuración de poder, de las relaciones de fuerzas que constituyen a cada contexto y ámbito visual.

Segundo, existen *niveles de ensamblaje*. Esta categoría se relaciona con los niveles de estructurado, al punto que conviene abordar ambas en el análisis de manera conjunta. Los componentes de los elementos estructurados raras veces son el producto de un solo elemento estructural; por el contrario, suelen ser producto de varios de estos últimos y de las articulaciones entre ellos. Esto implica que los componentes de los elementos estructurados con frecuencia son producto de distintas trayectorias y condensaciones de poder, siendo la manera en que estas trayectorias se ensamblan en aquello que es necesario comprender. En algunos casos, este ensamblaje es complejo y heterogéneo, como en las subjetividades visuales, que son sedimentaciones de distintos discursos, imágenes, historias, representaciones, imaginarios, relaciones de poder, patrones psíquicos, etc. En otros, se trata de un ensamblaje relativamente simple, como en las representaciones identitarias de tipo reduccionista y binario. En todo caso, la comprensión del particular ensamblaje de componentes heterogéneos que constituye a los elementos estructurados es fundamental para entender las dinámicas del poder.

Tercero, la característica más importante: como los estructurales, los elementos estructurados tienen un *carácter procesal*. Como todos los elementos del contexto visual, los elementos estructurados no tienen una esencia o constitución ontológica irremplazable, tampoco son variaciones «concretas» sobre un núcleo discursivo fundamental. Menos aún tienen un punto de llegada necesario, como si tuvieran una teleología implícita. Por el contrario, son el producto procesal e histórico de los elementos estructurales y de sus articulaciones, del accionar azaroso, contingente, de distintos elementos estructurales y de las estructuras que estos articulan. Se encuentran siempre en desarrollo, pero sin una finalidad o sentido histórico necesario. No son producto de trayectorias históricas lineales; al contrario, son el punto de convergencia de distintas trayectorias, el producto parcial y heterogéneo de distintos procesos, cada uno con su propia temporalidad y espacialidad. Por esto, su análisis debe ser rizomático, debe recorrer simultáneamente varias líneas temporales y destramar sus nodos y relaciones.

El enfoque sobre el carácter histórico de la estructuración de los objetos, prácticas y eventos visuales y los contextos visuales permite encuadrar el poder como fuerza productiva o constituyente. De manera más concreta, permite encuadrar la mediación de los elementos estructurales, los cuales, como dijimos, resultan de los procesos históricos del poder. Esta categoría permite comprender cómo es que estos elementos han llegado a ser lo que son, cómo han adquirido su particular nivel de estructurado, cómo opera el poder en ellos y, sobre todo, cómo podrían rearticularse de maneras que sean más pertinentes a los posicionamientos ético-políticos con los que se comprometen tanto los actores de la cultura visual como los practicantes de los estudios visuales.

### *Elementos agenciales*

Todo esfuerzo por comprender el vínculo entre cultura visual y poder debe tener en cuenta la cuestión de la agencia.<sup>117</sup> Partamos de algunos puntos generales sobre la agencia. De manera general, esta suele ser conceptualizada en términos de su relación diferencial con la estructura, esto es, en términos de la dialéctica estructura/acción contra-estructural. Además, es común que se enfatice su carácter relacional y contextual. También se suele señalar que las transformaciones estructurales que surgen a partir de los agenciamientos no agotan o eliminan las dimensiones reproductivas de las dinámicas sociales en las que estos inciden. En línea con estos puntos generales, entendemos la agencia como la capacidad de acción que, emergiendo de la relación entre lo estructurado y lo estructurante, conlleva la posibilidad de modificar las relaciones, e incluso, las estructuras de poder. Es la capacidad de moverse entre lo estructural y lo estructurado, de tal manera que se pueden generar nuevos procesos de relación o articulación entre elementos y, por ende, procesos de transformación, cambio o modulación de lo constituido.

En este orden de ideas, los elementos agenciales son aquellos que juegan o pueden jugar un rol importante en la resistencia o transformación de las relaciones de poder dominantes o hegemónicas. Aunque están relacionados, los elementos agenciales no

---

<sup>117</sup> No pretendemos desconocer la larga y compleja trayectoria de esta cuestión, pero tampoco podemos elaborarla aquí en detalle. Esta se remonta al menos a Kant, pasa por George H. Mead, Talcott Parsons, y más recientemente por autores como Alfred Schutz, Hans Joas y Anthony Giddens.

deben ser confundidos con los agenciamientos. Estos últimos no son una capacidad, sino el acontecimiento que toma lugar al efectuarse la agencia, el acontecimiento complejo, relacional, de la transformación o modificación de las relaciones de poder. Como tal, no son propiamente un elemento, sino una forma particular de relación entre elementos estructurales, estructurados y agenciales; es por esto que los abordaremos en el apartado final de este texto, cuyo tema son las modalidades de articulación entre los distintos elementos de un contexto. Por ahora, apuntemos que los elementos agenciales se definen porque conllevan la capacidad de propiciar agenciamientos, como una posibilidad que es producto de su ubicación entre los elementos estructurales y estructurados.

En perspectiva de estudios visuales, vemos que algunos de estos elementos toman la forma de prácticas visuales contrahegemónicas o de resistencia, prácticas estéticas que rompen con la distribución de lo sensible, la creación de identidades, subjetividades y sujetos visuales, tanto individuales como colectivos; marcaciones estéticas que reclaman y reconfiguran espacios y territorios, prácticas de marcación corporal y prácticas viso-afectivas, entre otras formas.

Así, los elementos agenciales corresponden principalmente a los niveles de los objetos, prácticas y eventos visuales y los contextos visuales, sin perjuicio de que puedan ser encontrados en el nivel de la cultura visual. Además, vemos que algunos de estos elementos aparecen también en las categorías anteriores de nuestro modelo. Esto se debe a que la agencia no es una cualidad intrínseca de ciertos tipos de elementos, sino que depende de las particulares dinámicas y articulaciones del poder en un contexto o una situación dada. De hecho, es posible que los distintos momentos del análisis requieran ubicar al mismo elemento en varias de las categorías que hemos propuesto. En este sentido, los elementos agenciales no son objetos empíricos sino analíticos, producto del encuadre o enfoque del análisis.

Queremos señalar cinco características de estos elementos. Su ubicación en la relación recíproca entre los estructurales y estructurados es tanto un aspecto de su definición como su primera característica. Segundo, los elementos agenciales han sido estructurados, pues al menos algunos de sus componentes están informados por elementos estructurales. Tercero, los elementos agenciales median a los estructurales, los actualizan, les sirven de soporte; no obstante, no lo hacen al igual que los estructurados. Estos últimos no conllevan una potencia de agencia relevante; en

cambio, los elementos agenciales disponen aquello que está estructurado en ellos a la articulación con otros elementos, propiciando el agenciamiento.

Hemos notado la continuidad que existe entre los elementos estructurados y los agenciales. Una consecuencia de esta continuidad es que la agencia es una cuestión de rango. En un extremo están los elementos estructurados, que tienen limitada capacidad de articularse con otros elementos en función del agenciamiento. En las artes, este es el caso de, por ejemplo, las técnicas figurativas tradicionales, que difícilmente se articulan con fuerzas creativas capaces de realizar transformaciones culturales y sociales. En el otro extremo están los elementos agenciales, aquellos que articulan o contribuyen a agenciamientos concretos —por ejemplo, intervenciones artísticas en contextos de dictadura como las de los artistas conceptuales de Argentina, Chile o Uruguay en los años setenta y ochenta.<sup>118</sup> En el medio hay un rango amplio de elementos que presentan distintos niveles de estructurado y agencia. Ningún elemento estructurado se encuentra completamente desprovisto de agencia; conversamente, ningún elemento agencial es una fuente irrestricta de agenciamientos. En el rango intermedio, la caracterización de un elemento como estructural o agencial es una decisión analítica que se debe realizar en función del encuadre del poder: si lo que interesa es la mediación de las relaciones de poder, el análisis priorizará la primera categoría; si interesa la modificación de dichas relaciones, priorizará la segunda. Como fuere, de estas consideraciones se deriva la cuarta característica de los elementos agenciales: la *intensidad*, su mayor o menor disposición al agenciamiento.

Finalmente, los elementos agenciales son *dúctiles*, pueden modular con relativa facilidad, en correspondencia con los requerimientos de los agenciamientos potenciales o concretos. Pueden cambiar en función de las articulaciones en las que entran, a medida que efectúan agenciamientos. Pueden modular en función del mantenimiento de una resistencia, un movimiento político o una fuerza contrahegemónica. Esta modulación es parte del agenciamiento mismo y es también crucial para su sostenimiento a largo plazo. La ductibilidad de los elementos agenciales está directamente relacionada con su intensidad: a mayor intensidad, mayor capacidad de modular en correspondencia con los agenciamientos potenciales o concretos, y viceversa.

---

<sup>118</sup> La “propaganda armada” y las subversiones estéticas de los Tupamaros en y las obras de Luis Camnitzer sobre el régimen militar de Uruguay, las intervenciones *Tucumán arde* (1968) y *El siluetazo* (1983) en Argentina, las acciones y obras de artistas como Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, CADA y Eugenio Dittborn en Chile bajo el régimen de Augusto Pinochet, entre otros ejemplos.



La identificación de los elementos agenciales es crucial tanto para el proyecto ético-político de los estudios culturales como para el de los visuales, pues permite entender a partir de cuáles elementos podrían surgir los agenciamientos que se buscan y cómo se puede contribuir a estos agenciamientos. Enfatizamos que, si bien podemos singularizar los elementos agenciales en el análisis, estos, como es también el caso de los estructurales y estructurados, deben ser comprendidos en su relación con los otros tipos de elementos. Esto es incluso más importante en el caso de los agenciales, pues, como hemos sugerido, tiene poco sentido examinarlos por fuera de la tensión entre lo estructural y lo estructurado.

### *Modalidades de articulación*

Nuestra última categoría, las modalidades de articulación, no se refiere propiamente a objetos, prácticas o eventos, sino a las relaciones entre estos. Aunque, en función del análisis de la relación cultura visual-poder, conviene distinguir las categorías de elementos que hemos propuesto, este vínculo no es comprendido cabalmente si no se consideran las articulaciones o relaciones entre los distintos elementos. El poder es, al fin de cuentas, una relación. En todo caso, la categorización que proponemos no pretende ser exhaustiva, sino una orientación general para la comprensión de la mediación del poder.

Definiremos las modalidades de articulación como los tipos de vínculos que pueden existir entre los elementos estructurales, estructurados y agenciales. Comencemos señalando algunas de sus características generales. Desde los estudios culturales, Stuart Hall (2014) señala que las articulaciones no pueden ser reducidas a homologías entre elementos; por el contrario, se incluyen en ellas las relaciones de diferencia, semejanza y contraposición. Los antagonismos, las resistencias, los disensos, son también formas de relación. Segundo, las articulaciones tienen *grados de complejidad*. Pueden ser diferenciales, como sucede en las identidades binarias —mujer/hombre, negro/blanco, empresario/trabajador, etc.—, en donde la identidad de cada término depende de su relación diferencial con el término opuesto. También pueden constituir ensamblajes heterogéneos, como en, digamos, un museo nacional de arte, en donde coexisten distintos discursos, posicionamientos, prácticas y perspectivas. Además,

pueden ser rizomáticas, como en una movilización social en la que la energía política se transmite a través de distintas identidades y sectores sociales.

Tercero, las articulaciones son *procesales*. Como ya sugería Gramsci (1999), los vínculos entre los elementos de un contexto son el resultado, siempre parcial, de procesos históricos diversos. Las articulaciones son, en consecuencia, procesos históricos de lucha, condensaciones de relaciones de poder, o bien, reconfiguraciones de estas condensaciones. Cuarto, las articulaciones modifican los gradientes de poder inherentes a los elementos articulados: producen relaciones de consonancia, suma y multiplicación, o bien de disyunción, interrupción y resta, entre dichos gradientes. Observemos que el carácter procesal de las articulaciones implica que los gradientes de poder cambian a medida que la articulación se desarrolla. Así, el analista debe estar atento a los efectos de poder de las articulaciones y a la modificación de los gradientes de poder inherentes tanto a los elementos articulados como a la articulación misma.

Pasemos a las modalidades de articulación. En clave de cultura visual-poder, conviene discernir articulaciones *estructurales*, *emergentes*, *agenciales* y *cooptativas*. Las articulaciones *estructurales* son constitutivas de las estructuras de poder, son el “pegamento” de las estructuras. Se pueden dar entre elementos estructurales, entre elementos estructurados y entre estructurales y estructurados; la mayoría de los elementos de un contexto suelen estar involucrados en algún tipo de relación estructural; asimismo, los objetos, prácticas y eventos visuales, los contextos visuales e incluso una cultura visual dada pueden mediar articulaciones, como es el caso de símbolos patrios como la bandera y el escudo. Las articulaciones estructurales presentan niveles de *estructuración*, niveles de consistencia/consolidación y de complejidad/cohesión. Si bien las articulaciones son “contingentes, no necesarias” (Hall, 2014), algunas lo son menos que otras; es por esto que algunas son más difíciles de deshacer que otras. Todo depende de qué tanto las articulaciones estructuran las relaciones de poder dominantes, de qué tanto las consecuencias de las disputas pasadas y presentes se consolidan en ellas.

Las articulaciones *emergentes* son aquellas que toman forma al debilitarse las articulaciones estructurales y que llevan implícito un potencial de transformación, desarticulación o rearticulación de lo estructurado. Se dan entre elementos que, siendo estructurados, se encuentran en proceso de desestructuración o debilitamiento de su ensamblaje intrínseco. Surgen en momentos de crisis y, generalmente, son el primer momento de la emergencia de una coyuntura, el surgimiento de una nueva

configuración de las relaciones entre elementos capaz de agenciar transformaciones sociales. Suelen manifestarse como un sentimiento de indisposición o malestar, una relación que es afectiva e inconsciente antes que discursiva y consciente, que puede eventualmente propiciar agenciamientos pero que no implica necesariamente la formación de una consciencia o proyecto político. El arte y las prácticas estéticas son algunos de sus ámbitos de emergencia predilectos. Es posible identificar en ellas *grados de emergencia*, niveles de expresión de un malestar, grados de conciencia de la nueva situación entre los sujetos que participan en ella. En parte, el trabajo intelectual consiste en detectar articulaciones emergentes y ayudar a amplificarlas, contribuyendo a que se transformen en articulaciones *agenciales*.

Las articulaciones *agenciales* son aquellas que resultan necesarias para el agenciamiento. Habíamos definido este último como el acontecimiento de la transformación o modificación de las relaciones de poder. Los elementos agenciales sin duda hacen parte de las articulaciones agenciales, pero no son los únicos. El agenciamiento no es un simple producto causal o directo de las acciones de los agentes; más bien, se da en la articulación compleja de elementos estructurales, estructurados y agenciales, en donde estos últimos juegan un rol crucial pero siempre de manera relacional. Más que ser la precondition del agenciamiento, las relaciones agenciales son su condición constitutiva: el momento de su conformación es el momento crítico que moviliza el agenciamiento, su permanencia es necesaria para que este se desarrolle; su estabilización, cuando se da, es uno de los resultados del agenciamiento, uno de sus efectos más notables. El arte y las prácticas estéticas de diversa índole, en cuanto acontecimientos que irrumpen en medio de lo preestablecido, funcionan como catalizadores de este tipo de articulaciones. Por último, dos consideraciones: primero, las articulaciones agenciales no se dan entre elementos estables; por el contrario, las identidades de los elementos articulados son modificadas por el proceso de la articulación. Segundo, para que las articulaciones emergentes pasen a ser agenciales, se requiere que los elementos agenciales articulen un proyecto, discurso, conciencia o fuerza política. Sin esto último, no hay articulación agencial.

Finalmente, las articulaciones *cooptativas* son la respuesta del poder dominante a las articulaciones emergentes y agenciales, el intento del poder de capturar la nueva situación y modularla en su beneficio, en aras de que la situación general se revierta a un estado de cosas provechoso para los poderes establecidos. Aunque pueden implicar la desaparición de las articulaciones emergentes y agenciales, usualmente toman la

forma de un encuadre o redireccionamiento de estas. Como nos enseña Gramsci (1999), el poder hegemónico no elimina las diferencias sino que las incorpora dentro de sí, según sus propios términos. Las articulaciones cooptativas implican una captura de las nuevas identidades, pero esta no suele darse como una regresión a identidades anteriores, sino como su sobredeterminación, el encuadre de las identidades dentro de los discursos, relaciones de poder y configuraciones de las estructuras.

La comprensión de las distintas modalidades de articulación entre los elementos contextuales resulta crucial no solo para los estudios culturales, sino también para los visuales. Identificar los elementos que entran en articulaciones de carácter estructural y comprender las dinámicas de estas últimas es parte insoslayable del momento crítico del análisis y un aspecto importante del momento de intervención. Como dijimos, este último se da en términos de la contribución a las articulaciones emergentes y agenciales, del paso de unas a otras, de tal forma que los agenciamientos se puedan dar.

#### EL ABORDAJE DEL AFECTO

El enfoque sobre la cultura visual en cuanto red de *sentidos* que hemos adoptado y el hecho de que la dimensión afectiva aún no ha sido plenamente incorporada dentro del enfoque metodológico de los estudios visuales nos compele a dedicar algunas líneas a este tema. Comencemos señalando que no hay, dentro del giro afectivo de las ciencias sociales y las humanidades, consensos sobre lo que debemos entender por afecto, y menos sobre cómo abordarlo. Frecuentemente, cuando se incorpora la dimensión afectiva dentro del análisis, se hace sin explicitar el método, menos la metodología, que se siguió. En lo que sigue, nos proponemos, no ofrecer un método “universal” para el abordaje del afecto, sino un enfoque que tenga sentido dentro de la metodología que venimos elaborando. Seguiremos el modelo heurístico que hemos elaborado en otro lugar, no por simple conveniencia, sino porque, al haberlo puesto en práctica, estamos convencidos de sus posibilidades.<sup>119</sup>

Partamos de la noción de afecto que presentamos en nuestra sección sobre el concepto de cultura. Allí, dijimos que, en las perspectivas tanto de la ontología del afecto de Gilles Deleuze como del modelo cognitivista de Silvan Tomkins, los afectos

---

<sup>119</sup> Véase Yepes (2018).

son el registro sensible de una relación establecida con un objeto, práctica, evento, o persona. Esto quiere decir que el abordaje del afecto debe comenzar con la experiencia sensible, de manera análoga a como el abordaje de una pintura o una película debe comenzar con la experiencia de su percepción. Ahora, dicho registro sensible no sucede en nuestra experiencia psíquica de manera autónoma, sino que se encuentra ensamblado con percepciones, recuerdos, ideas, conceptos, ideologías, y otros afectos. Aunque cualquiera de estos elementos puede ocupar el lugar central en la experiencia psíquica, lo más común es que sean las ideas, los conceptos y pensamientos aquello que organiza la experiencia, imponiendo su orden sobre las percepciones —o mejor, los perceptos— y los afectos.<sup>120</sup>

Hay otro aspecto de la teorización contemporánea del afecto que resulta relevante aquí. Tanto en la perspectiva deleuziana como en la de Tomkins —así como en varias de las filosofías de las emociones clásicas—, existe una relación intrínseca entre afecto y agencia (entendida como capacidad de actuar). Esta relación comienza con las modificaciones producidas por el afecto en quien lo experimenta, tanto en su cuerpo como en su subjetividad misma. Esta modificación no es solo en composición o “contenido”, también incluye los actos que resultan de dichos encuentros. El afecto, en otras palabras, modifica nuestro comportamiento. Esto es así porque, ya sean comprendidos como intensidades sin calificar (como en la perspectiva deleuziana) o como amplificadores de las pulsiones (como en la perspectiva de Tomkins), los afectos requieren consumación a través de la acción, ya sean acciones que extiendan lo máximo posible un estado afectivo “positivo” o placentero, o acciones que nos permitan superar un estado afectivo “negativo”, desagradable o doloroso, cambiándolo por uno placentero. Los afectos motivan al sujeto a actuar con el fin de mantener o modificar su estado actual; de esta manera, nos compelen a la acción.

Las acciones propiciadas por el afecto pueden ser no solo externas sino también internas: las reflexiones, ideas, pensamientos e imágenes mentales también son, en esta perspectiva, acciones. Particularmente en la perspectiva deleuziana, el afecto es una intensidad sentida que desestabiliza tanto el cuerpo como la mente, que desarraiga la organización sensible, los hábitos y los comportamientos recurrentes del cuerpo, así como las estructuras, narrativas y representaciones habituales que conforman el

---

<sup>120</sup> Esto no solo lo podemos observar en nuestra propia experiencia, también es congruente con aquellos discursos estéticos, de Aristóteles a Kant, que colocan la experiencia sensible bajo la determinación de lo conceptual.

sujeto. En pocas palabras, el afecto propicia un nuevo estado del cuerpo y de la mente, un nuevo estado cuerpo-mente, el cual puede desencadenar o impedir la agencia del cuerpo y de la mente.

En nuestra perspectiva metodológica, nos interesa comprender los momentos, circunstancias y formas en las que los objetos, prácticas y eventos visuales, así como los contextos visuales, inciden, a través de su capacidad de propiciar afectos, en la agencia de quienes entran en contacto con o hacen parte de ellos, tanto en un sentido positivo (aumento de la agencia) como en uno negativo (disminución de la agencia). Nos interesa comprender las maneras en que dichos objetos, prácticas, eventos y contextos, propician, no solo estados corporales, sino también ideas, nociones y pensamientos capaces de restringir o ampliar la agencia de los sujetos. Nos interesa, en otras palabras, comprender las correlaciones entre los elementos de los objetos, las prácticas, los eventos y los contextos visuales, por un lado, y, por el otro, los estados corporales y mentales de quienes entran en contacto con ellos.

Pero no se trata solo de analizar las correlaciones entre los elementos intrínsecos de los objetos, prácticas y eventos visuales y los estados corpo-mentales de quienes los experimentan, constituyen o participan de ellos. Puesto que los afectos no son autónomos, sino que siempre están inscritos en una matriz de relaciones junto con otros elementos significativos y afectivos, se hace necesario describir no solo el afecto sino también al ensamblaje de elementos del cual es parte. Así, el análisis debe enfocarse no solo sobre los elementos materiales, semióticos y expresivos de los objetos, prácticas y eventos visuales, sino también sobre los discursos que enmarcan a dichos elementos —incluyendo aquellos que el receptor trae, o es probable que traiga, a ellos—.

¿Cómo se puede adelantar este análisis? Ya dijimos que debemos comenzar con nuestra propia experiencia afectiva al entrar en contacto con los objetos, prácticas y eventos visuales que son objeto de análisis. En este sentido, el análisis del afecto frecuentemente toma la forma del análisis fenomenológico, es decir, el análisis introspectivo cuidadoso de nuestra propia experiencia, de sus circunstancias y condiciones. Pero no debe quedarse allí, sino que debe moverse de lo particular a lo general, es decir, desde nuestra experiencia individual del objeto, práctica o evento visual hacia su sentido colectivo. En función de esto, el análisis fenomenológico debe ser complementado, primero, con el análisis de la dimensión afectiva de cada uno de los los objetos, prácticas y eventos visuales en cuestión, de estos objetos,

prácticas y eventos tomados en conjunto (los contextos visuales), así como el análisis de cómo estas dimensiones están informadas por la cultura visual. Segundo, debe complementarse con las descripciones que otros participantes o espectadores de los objetos, prácticas y eventos en cuestión hacen de su propia experiencia afectiva. El fin de estos cruces y contrastes es elucidar tanto los marcos discursivos e interpretativos comunes como las estructuras afectivas que informan nuestra experiencia afectiva en cuanto analistas y que posiblemente habrán jugado un rol en la experiencia de otras personas. No es riguroso asumir que nuestra propia experiencia se asemeja a la de otros; sin embargo, el análisis que pretendemos no debe ser juzgado con base en si representa adecuadamente o no la experiencia afectiva de otros, sino por su capacidad de explicar las estructuras comunes que informan dicha experiencia.<sup>121</sup>

Por último, ¿dónde ubicaremos el análisis afectivo en nuestro modelo metodológico? La respuesta la da la noción de sentido que hemos usado. Nuestro análisis buscará siempre dirimir los sentidos que atraviesan a los contextos, con todos sus elementos y en todos los niveles analíticos. Esto quiere decir que, al igual que el significado, la dimensión afectiva se encuentra presente en el nivel de los objetos, prácticas y eventos visuales, los contextos visuales, e incluso, la cultura visual. Además, como hemos visto, es también posible encontrar afectos en las distintas clases de elementos de un contexto que hemos propuesto, los elementos estructurales, estructurados, agenciales y las modalidades de articulación. Diremos entonces que la dimensión afectiva es transversal tanto a los niveles de análisis como los elementos contextuales. Así, el análisis se enfocará en dirimir cómo los objetos, prácticas, eventos visuales, los contextos visuales y la cultura visual misma, median y propician afectos en cada uno de los distintos elementos contextuales.

## CONSIDERACIONES FINALES

Consideramos que el modelo metodológico propuesto aquí es pertinente a la práctica de los estudios visuales en cualquier contexto de cultura visual. Los nombres de las categorías no es lo realmente importante. Tampoco es necesario ceñirse a ellas a

---

<sup>121</sup> Tomo esta idea de la teórica del cine Vivian Sobchack. Aunque Sobchack se refiere al cine, no veo ninguna razón que imposibilitaría extender su método a los objetos, prácticas y eventos visuales en general. Véase Vivian Sobchack (2004: 4-8).

rajatabla, considerarlas en el orden que las presentamos aquí, abordarlas de manera independiente o abarcarlas todas en el análisis. Es posible retomar solo algunos elementos de nuestro modelo y no es necesario seguirlos con la sistematicidad con que hemos intentado exponerlos. Lo más importante es que el modelo pueda estimular la imaginación teórica y metodológica de los practicantes de los estudios visuales.

Quienes decidan adoptar nuestro modelo no deberían tener mayor dificultad en adaptar los enfoques usualmente utilizados en los estudios visuales —la iconología, el análisis formal, la semiótica de la imagen, la “lectura cercana” de imágenes, etc.— al análisis de los objetos, prácticas y eventos visuales y, por extensión, de los contextos visuales y la cultura visual. Además, consideramos que nuestro modelo es pertinente a la perspectiva latinoamericana que hemos adoptado en este trabajo. Como hemos señalado varias veces en este capítulo, el enfoque contextual que proponemos es crucial para comprender adecuadamente la articulación cultura visual-poder, lo cual constituye el núcleo de la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales que defendemos. El enfoque contextual permite encuadrar el sentido de los objetos, prácticas y eventos visuales y de los contextos visuales no como algo intrínseco a estos, sino como una construcción contextual y relacional. Esto es crucial si queremos evitar los excesos de los enfoques textualistas que se restringen a la lectura cercana de los objetos, prácticas y eventos visuales, haciendo poca o nula consideración de la construcción contextual del sentido. El peligro de estos modelos es que ofrecen una imagen reducida e incompleta de la dinámica del sentido en los objetos y contextos de análisis que fácilmente lleva a sobredimensionar o subestimar las dinámicas del poder al interior de nuestros objetos. Por el contrario, nuestro modelo apunta a encuadrar esta dinámica en sus distintos elementos y en su variabilidad y relacionalidad, permitiendo encuadrar de manera detallada la imbricación del sentido con el poder.



## CONCLUSIÓN

Esperamos que el recorrido que hemos realizado en este libro contribuya a cimentar los estudios visuales en nuestra región, no simplemente como un nuevo proyecto académico, sino como un proyecto intelectual comprometido. Sin desconocer que, en el mundo hiperconectado en que vivimos, lo local tiene siempre una dimensión global, nuestra expectativa es que los espacios institucionales que se están y seguirán abriendo sean colonizados con proyectos que se mueven entre las particularidades de nuestra cultura visual, la especificidad de nuestros contextos visuales y la urgencia de las problemáticas sociopolíticas que nos atañen. El llamado es a construir unos estudios visuales en clave latinoamericana, en vez de unos estudios visuales que simplemente traduzcan, en perspectiva local, los estudios visuales del norte. La tradición de la teoría crítica latinoamericana, los recorridos de la episteme de la cultura visual *en/ desde* América Latina y, sobre todo, la urgencia de nuestras realidades, nos conminan a este proyecto.

Nos corresponde a nosotros, los practicantes de los estudios visuales, superar y desmontar los obstáculos a los que este proyecto se enfrenta. Un obstáculo, bastante infranqueable, es la cooptación de los estudios visuales por parte de la racionalidad administrativa de la universidad corporativa neoliberal, que se frota las manos cada vez que surge un nuevo campo capaz de atraer estudiantes dispuestos a pagar altas matrículas y de justificar, con el pretexto de la interdisciplinariedad, los recortes en las posiciones docentes de planta y las reducciones presupuestales. Aún más insuperables son los obstáculos de la hegemonía geopistémica del norte y el euro-usa-centrismo cultural, a los que con frecuencia sucumben tanto las instituciones como los investigadores, docentes y estudiantes. El hecho de que muchos de quienes practicamos los estudios visuales fuimos formados en instituciones del norte es un aspecto de esta hegemonía epistémica y cultural; nos corresponde a quienes estamos en esta posición hacer un esfuerzo por descolonizarnos (siendo esto una de las cosas que este libro representa para su autor). A estos obstáculos se suman la falta de esfuerzos por aclarar el campo epistémico y de teorizaciones y conceptualizaciones propias. Si los estudios visuales no son capaces de remontar estos obstáculos, se

convertirán en un campo académico más, una nueva adición a los catálogos de ofertas de las universidades que, probablemente, revestirá interés desde una perspectiva de conocimiento, mas no desde una perspectiva epistémico-política.

Esperamos haber aportado algunos insumos genealógicos, pero principalmente, conceptuales y metodológicos, al proyecto de construir unos estudios visuales desde América Latina. Nuestra mirada crítica al “canon” de los estudios visuales debería servir para, por lo menos, no sucumbir a la tentación de adscribirnos a él de manera acrítica. Nos atrevemos a resaltar el aporte que hace nuestro concepto de cultura visual, el cual llena un vacío teórico o, por lo menos, un espacio de ambigüedad conceptual. Creemos que este concepto no solo ayuda a elucidar la especificidad de los estudios visuales, también contribuye a aclarar el horizonte ético-epistémico del campo que está emergiendo *en/desde* América Latina, e incluso, del campo de los estudios visuales en general. El aspecto crucial de este concepto es su encuadre de la relación entre la cultura visual y el poder, del hecho de que no se puede comprender cabalmente la cultura visual sin considerar su imbricación con el poder. Incluso si nuestra conceptualización no le resulta del todo convincente a nuestros lectores, esperamos al menos haberlos convencido de que la cultura visual y el poder deben ser abordados de manera interrelacionada, así como haber aportado algunos elementos teóricos para el estudio de esta interrelación en los contextos visuales.

Derivamos nuestra definición de los estudios visuales —que, como toda definición de un campo epistémico (más aún un campo emergente), es transitoria— de nuestra conceptualización de la cultura visual. Por esto, debe ser utilizada haciendo referencia a este concepto, significa poco si se usa por separado. Esperamos que nuestra reflexión sobre la especificidad de los estudios visuales sirva para encuadrar y posicionar los estudios críticos de la cultura visual, sobre todo, para estimular nuestra imaginación epistémica y política, nuestra capacidad de formular preguntas novedosas que apunten hacia el develamiento de la mediación del poder a través de la cultura visual y hacia la intervención en los contextos de cultura visual. Asimismo, aspiramos a que sirva como sustento de la defensa de la pertinencia de los estudios visuales en el ámbito de la academia que, seguramente, tendremos que seguir haciendo. También esperamos que nuestras reflexiones sirvan de base para el desarrollo de teorizaciones y conceptualizaciones alrededor de cuestiones como la interrelación entre la cultura visual y el poder, el rol de la cultura visual en la construcción de identidades, subjetividades y sociabilidad; la representación y mediación de la violencia, la

normalización de la explotación de los seres humanos y no humanos, la creación y reproducción del conformismo social y la naturalización de los principios y valores epistémicos y culturales usa-euro-céntricos, entre otras. Aunque para desarrollar estas teorizaciones y conceptualizaciones no es imprescindible recurrir a una definición de los estudios visuales, valerse de una definición como la que proponemos tiene la ventaja de aclarar el espacio epistémico de nuestras reflexiones. Por último, aspiramos a que la centralidad que le hemos otorgado al poder en nuestra discusión de la especificidad de los estudios visuales sirva no solo para convencer a quienes aún no lo están de la relevancia ético-política de las intervenciones que se pueden desarrollar desde este campo, sino también, para posicionar los estudios visuales como un actor epistémico importante en el esfuerzo por contribuir a los procesos de cambio desde el trabajo intelectual.

Una intención similar ha animado nuestra consideración de los conceptos de imagen, regímenes escópicos, espectáculo, panopticismo, contexto, contexto visual e intervención. Aclarándolos y adaptándolos a nuestros contextos y coyunturas, estos conceptos pueden ser importantes herramientas analíticas. Hemos propuesto un concepto heurístico de imagen que se inscribe dentro de nuestro concepto de cultura visual, especialmente en lo relativo al encuadre del poder. Si bien está lejos de ser una conceptualización rotunda, creemos que nuestra propuesta permite pensar la imagen como un agente crucial tanto en la reproducción de las relaciones y estructuras de poder, como en la resistencia a estas y en la creación de nuevas formas de socialidad y coexistencia, las cuales son cuestiones claves para unos estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Esta misma observación aplica a nuestra revisión crítica de los conceptos clave de los estudios visuales que, esperamos, pueda servir de base para futuras recontextualizaciones y conceptualizaciones. Con el ánimo de ayudar a enfocar los estudios visuales como un tipo de trabajo intelectual que interviene los contextos de cultura visual, hemos introducido los conceptos de contexto visual e intervención, que adecuamos a partir de los estudios culturales. La intervención, en particular, es una deuda pendiente de los estudios visuales; esperamos que nuestro concepto pueda ayudar a saldarla.

No obstante, su carácter provisional e incompleto, nuestra genealogía de los estudios visuales *en/desde* América Latina debería ayudarnos a reconocer que resulta imposible subsumir la especificidad de los estudios visuales desarrollados desde nuestro hemisferio dentro de la versión anglosajona de estos. Los estudios visuales

latinoamericanos no son una copia o traducción local de los estudios visuales del norte; por el contrario, son una particular amalgama de tradiciones intelectuales locales y metropolitanas, una suerte de híbrido epistémico en el que la episteme crítica latinoamericana de la cultura y la cultura visual se encuentran con las vertientes semióticas y posestructuralistas de las humanidades provenientes de Europa y Estados Unidos. Frente a esto, el reto para los nuevos practicantes de los estudios visuales *en/desde* América Latina, quienes, en un alto porcentaje, se han titulado y seguirán titulándose por fuera de la región, es desmarcarse de los discursos metropolitanos en los que se han formado y virar sus miradas hacia la tradición crítica local, un reto sin duda difícil ante el canto de sirena de la universidad corporativa, a la que, como hemos indicado, le gusta importar los discursos académicos de moda. Con pocas excepciones, los estudios visuales norteamericanos no son, retomando las palabras de Walter Mignolo, estudios “encarnados”, pues fueron incapaces o nunca les interesó insertarse en los procesos civiles y políticos que se han desarrollado allí en las últimas décadas. Los estudios visuales desde América Latina enfrentan el reto de no reproducir esta historia, lo cual solo lograrán si encuentran su camino como un proyecto intelectual capaz de intervenir, tanto crítica como propositivamente, en los contextos glociales de la cultura visual. En aras de esto, se requiere de más esfuerzos institucionales y de trabajo colectivo como la Maestría en Estudios Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de México, la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas y la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Se requiere también que las instituciones madre de espacios como estos reconozcan su importancia y los respalden de manera acorde. De manera aún más importante, se requiere desarrollar plenamente los insumos epistémicos provistos por discursos como los estudios culturales latinoamericanos, la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui, las historias del arte críticas, las estéticas decoloniales y la colonialidad del ver, todos ellos bien posicionados para encauzar a los estudios visuales desde América Latina como un proyecto intelectual crítico.

Finalmente, hemos propuesto retomar el contextualismo radical, marco metodológico desarrollado en los estudios culturales, como modelo metodológico de los estudios visuales. Este modelo no solo permite mantener el enfoque sobre la contextualización, en cuanto perspectiva que facilita el encuadre de la relación entre la cultura visual y el poder; también facilita la práctica de la transdisciplinariedad como opción epistémica que desmarca a los estudios visuales del encasillamiento disciplinar.

Aunque las categorías analíticas que hemos propuesto —elementos estructurantes, estructurados, agenciales y las modalidades de articulación— no son una “receta” para la práctica de los estudios visuales en clave de contextualismo radical, sí pretenden estimular la imaginación analítica, en función de que podamos desarrollar nuevas maneras de abordar los contextos visuales y su encuadre dentro de los contextos socioculturales. La incorporación de la dimensión afectiva de los objetos, prácticas y eventos visuales podría ser un aporte sustancial al contextualismo radical, toda vez que este, en la forma en que usualmente es construido en los estudios culturales, suele, como resultado del legado semiótico y posestructuralista que lo informa, enfocarse sobre el significado antes que lo afectivo. Lo afectivo constituye un aspecto crucial de la relación entre cultura visual y poder que los estudios visuales desde América Latina no solo no pueden ignorar, sino que, incluso, podría ayudar a esclarecer y teorizar, toda vez que se trata de un aspecto que ocupa un lugar central en muchas de las dinámicas de la cultura visual de nuestro hemisferio, que está quizá, menos regida por el discurso y el significado que en otras latitudes. En últimas, el objetivo del tipo de análisis contextual que proponemos es la examinación sistemática, crítica y detallada de la relacionalidad que informa la cultura visual, en cuanto está atravesada por el poder, en un enfoque que, como hemos insistido, podría ser enormemente productivo para los estudios visuales desde América Latina. Además, el contextualismo radical ayuda a abrir el horizonte de la intervención, en cuanto práctica político-intelectual a la que los estudios visuales se ven llamados, en la medida en que pretendan ser uno de los ámbitos de los agenciamientos que nuestra región requiere.

No obstante, la fuerza que están tomando los estudios visuales en América Latina, quedan muchas tareas pendientes antes de que podamos incluirlos definitivamente dentro de la galería de la episteme crítica latinoamericana. Sigue pendiente, no solo para los estudios visuales latinoamericanos sino para los estudios visuales en general, consolidar el “campo expandido” de la cultura visual, extender su alcance a una porción más amplia de esta. No obstante, la pretensión de encuadrar la totalidad de la cultura visual, los estudios visuales siguen abordando, de manera desproporcionada en relación con otros temas, cuestiones de arte contemporáneo, medios masivos y medios digitales. Quizá sea demasiado pretencioso querer abordar la totalidad de la cultura visual; sin embargo, la relación poder-cultura visual que hemos ubicado en el centro de los estudios visuales latinoamericanos podría officiar como criterio orientador: si los estudios visuales buscan encuadrar esta relación de manera tanto crítica como

propositiva, entonces deberían priorizar el abordaje de aquellos objetos, prácticas, eventos y contextos visuales en los que dicha relación está en juego de manera crucial, por encima de aquellos otros objetos y contextos en los que el poder no se encuentra en juego con la misma urgencia o intensidad. No es posible indicar a priori cuáles son esos objetos y contextos, pues estos varían de un contexto sociocultural y de una coyuntura geohistórica a otra; les corresponde a los practicantes de los estudios visuales identificarlos, encuadrarlos e intervenirlos.

En el ámbito genealógico, queda pendiente la tarea de profundizar en la episteme de la cultura visual *en/desde* América Latina. Los trabajos críticos en torno a la cultura visual desarrollados en distintos campos de las humanidades y las ciencias sociales, especialmente la historia del arte, la comunicación y los estudios culturales, constituyen un terreno fértil en el que, sin embargo, los estudios visuales desde América Latina aún no han echado raíces. Sin duda, una de las razones de esto es que la episteme crítica de la visualidad desarrollada en y desde esta región sigue siendo poco conocida para los académicos de los estudios visuales, lo cual se debe, entre otros factores, al euro-usa-centrismo que ha aquejado a la academia latinoamericana, la falta de trabajos de revisión y sistematización del campo y el hecho de que nuestros académicos siguen formándose, en buena medida, en Estados Unidos y Europa. Nuestro capítulo sobre la emergencia de los estudios visuales desde América Latina traza, esquemáticamente, algunas de las líneas de investigación de la episteme de la cultura visual *en/desde* nuestra región; no obstante, debemos reconocer que es apenas un pequeño paso en un proyecto de largo aliento y alcance.

También hace falta seguir desarrollando teorizaciones y metodologías propias. Aunque, como hemos visto, hay una tradición crítica de la que se pueden retomar elementos y algunos recorridos teóricos dentro de los estudios visuales desde América Latina, aún no contamos con un acervo robusto de teorías, conceptos, metodologías y métodos cultivados desde nuestra posición geopistémica en cuanto latinoamericanos. No se trata de posicionar la diferenciación epistémica como una finalidad en sí misma, no estamos proponiendo llevar a cabo procesos de “purificación” epistémica que nos lleven al desarrollo de una identidad “latinoamericana” de los estudios críticos de la cultura visual; más bien, abogamos por la creación de teorías y metodologías que nos permitan responder de manera más eficaz a nuestras realidades socioculturales. Si estas teorías y metodologías tienen elementos que permitan marcarlas como

“latinoamericanas” o con alguna otra marca de pertenencia geoepistémica, que no sea porque así se buscó sino porque así ha resultado. En todo caso, la necesidad de desarrollar teorizaciones y metodologías situadas no debe llevarnos al simple rechazo de las teorías y metodologías metropolitanas, puesto que nosotros también pensamos a través de ellas. Más bien, debe llevarnos a la incorporación y transformación crítica de dichas teorías y metodologías, a su puesta en diálogo con las tradiciones críticas locales, en un ejercicio de hibridación epistémica para el que quizá los latinoamericanos estamos mejor posicionados que los intelectuales y académicos de otras latitudes. Quizás, en el futuro, la hibridez epistémica sea una de las marcas de identidad epistémica de nuestros estudios visuales; si así resulta, que sea porque esta hibridez nos permite contribuir a los procesos y cambios socioculturales que necesitamos.

Finalmente, como ya sugerimos, hace falta profundizar en la práctica de la intervención, en el desarrollo de unos estudios visuales que sean una práctica intelectual antes que solo académica. En su interés por abordar las articulaciones entre la cultura visual y el poder desde un posicionamiento ético-político orientado hacia la transformación y en virtud de su transdisciplinariedad y flexibilidad metodológica, los estudios visuales se encuentran bien posicionados para acometer el análisis y la intervención propositiva, no solo en los contextos visuales, sino también, en los contextos socioculturales. Los estudios visuales podrían retomar la experiencia de la tradición crítica latinoamericana, en la cual está bastante afianzada la comprensión de la labor crítica como una forma de intervención, en aras de afianzarse como un campo líder en la crítica e intervención de la cultura visual contemporánea, en donde la deconstrucción de la colonialidad del ver es quizás, en lo inmediato, el proyecto más urgente. En todo caso, hace falta avanzar en el desarrollo de formas de intervención menos arraigadas en los formatos académicos, de tal modo que puedan tener mejor incidencia en los distintos contextos culturales y sociales. A los estudios visuales les iría bien explorar soportes como los distintos formatos de las artes visuales, el filme documental y los formatos que hibridan lo literario y lo visual. Soportes como estos les permitirían a los estudios visuales tener una incidencia potencialmente mayor, en términos de audiencia e influencia, que la del texto académico. También hace falta desarrollar el trabajo colaborativo con artistas, fotógrafos, documentalistas, cineastas y otros actores culturales, de tal forma que se desarrollen proyectos híbridos que aprovechen tanto el rigor del trabajo académico como la capacidad de incidencia cultural y social de las distintas formas de la cultura visual.

Creemos que, con este libro, realizamos una intervención epistémica en el campo de los estudios visuales latinoamericanos, en un momento en el que hay más posibilidades que logros, más horizontes que caminos recorridos, más preguntas abiertas que respuestas concretas. No obstante, se trata de una intervención en una coyuntura epistémica que está cambiando velozmente y que requiere y requerirá de otras intervenciones. Quizás, en un futuro cercano, cuando nuestros estudios visuales hayan realizado recorridos más largos y ampliado su alcance, el mapa que de ellos tracemos nos remitirá a un campo de terrenos epistémicamente amplios e intelectualmente fértiles, a un territorio clave en el mapa de la tradición crítica latinoamericana.



## REFERENCIAS

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.
- Alloa, E. (2016). "Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw" *Culture, Theory and Critique*, 57: 228 - 250.
- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*.
- Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. México DF: Siglo XXI.
- Andrade, A. (1990). "Trayectoria de las ciencias sociales en América Latina" en *Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Políticas*. Vol 36, No. 141: 89-105.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- Aristóteles. (2016). *Poética*. Madrid: Create Space.
- Baitello, Jr. N. (2014). *A era da iconofagia: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus.
- Barbosa, A. M. (2011). "A cultura visual antes da cultura visual", en *Educação* Vol. 34, No. 3: 293-301.
- Barnard, M. (1998). *Art, Design and Visual Culture*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Barriandos, J. (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", en *Nómadas*, núm. 35: 13-29.
- Barthes, R. (1970). "Retórica de la imagen", en *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Belting, H. (2009). *Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Classics.
- Beyst, S. (2010). "Gottfried Boehm and the Image. Review of Was ist ein Bild?", *Stephan Beyst* (sitio web). Disponible en: <http://d-sites.net/english/boehm.html>

- Bird, J., Curtis, B., Mash, M., Putnam, T., Robertson, G. Stafford, S., Tickner, L. (eds.). (1996). *Block Reader in Visual Culture*. Nueva York: Routledge.
- Biron, R. E. (2015). “NarCoMedia: Mexican Masculinities”, en *Letras Hispánicas*. Vol. 11, no. 1: 185-199.
- Boehm, G. (1994). *Was is ein Bild?*; Munich: Wilhelm Fink.
- Boehm, G. (2023). *The Passion of Images*. Köln: Walther Konig Verlag.
- Boehm, B. y Mitchell, W.J.T. (2009). “Pictorial Versus Iconic Turn: Two Letters”, en *Culture, Theory and Critique*, Vol. 50. No. 2-3: 103-121.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bryson, N., Holly, M.A. y Moxey, K. (eds.). (1991). *Visual Theory: Painting and Interpretations*. Cambridge: Polity/Blackwell.
- Bryson, N., Holly, M.A. y Moxey, K. (eds.). (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Londres: Wesleyan University Press, 1994.
- Cabrera, M. (2014). “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 9, No. 2: 9-20.
- Cabrera M., Guarín, O. (2012). “Presentación: Imagen y Ciencias Sociales II: trayectorias de una relación”, en *Memoria y Sociedad. Imagen y Ciencias Sociales*. II, Vol. 16 No. 33: 7-53.
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Mino Dávila.
- Carpasso, V. C. (2021). “Estudios visuales: Aportes y notas para pensar el presente”, *el ornitorrinco tachado*, núm. 12, UAEMEX: 1-11.
- Cartwright, L. (2002). “Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence”, en *Journal Of Visual Culture*, Vol. 1 issue 1: 7-23.
- Cartwright, L. y Sturken, M. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* Oxford: Oxford University Press.
- Castillo, A. (2014) *Ars disyecta: figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Castillo, A. (2015). *Imagen, cuerpo*. Santiago de Chile: La Cebra/Palinodia.
- Centro de Estudios Visuales, (s.f.). Instituto de Investigación. Disponible en: <https://centroestudiosvisuales.wordpress.com/>
- Clough, P., Halley, J. (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke Press.
- Colari, C. A. (2010-2011). “Introducción. La semiótica en América Latina”, en *Revista Letra, Imagen, Sonido (LIS)-Ciudad Mediatizada*. Año III-IV, no. 6-7 (julio-junio): 13-30.

- Cortés Roca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires: Colihue.
- Cortés Roca, P., Kohan, M. (2000). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: Cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: CENDEAC.
- Dalmonete, E.F. (2009). *Midia: fonte e palanque do pensamento culturalista de Gilberto Freyre*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Davis, W. (2011). *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- de Pedro, Antonio E. (2016). “Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría”, en SURES no. 7.
- de Pedro, Antonio E. (ed.). (2016a). *El arte latinoamericano durante la guerra fría: figurativos vs. Abstractos*. Tunja: UPTC.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- del Sarto, A. (2010). *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- del Villar, Rafael. (1998). “La semiótica en Chile”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 7: 37-65.
- Depes Portas, D., Kreiger Olinto, H. y Erik Schøllhammer, K. (comp). (2018). *Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura*. Río de Janeiro: PUC-Río.
- Derrida, Jacques. (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- Díaz-Duhalde, S. (2015). *La última guerra. Cultura visual de la guerra contra Paraguay*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Dikovitskaya, Margaret. (2006). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Massachusetts: MIT PRESS.
- Donsbach, Wolfgang (Ed.). (2008). *The International Encyclopedia of Communication*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Echeto, V. S. (2016). “Imagen, visualidad y crítica de la comunicación: perspectivas latinoamericanas”, *Libero*, vol. 19, no. 37: 9-18.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Londres: Routledge.
- Elkins, J. (2012). *On Whitney Davis' A General Theory of Visual Culture*. Manuscrito. Disponible en: <https://philpapers.org/rec/ELKWGD>
- Elkins, J. (2015). “First Introduction. Starting Points”, *Farewell to Visual Studies* (eds. Elkins, J., Frank, G., Manghani, S.). State College: Pennsylvania University Press.

- Elkins, J., McGuire, K. (eds.). (2013). *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*. Nueva York: Routledge.
- Elkins, J., Naef, M. (2011). *What Is an Image?* Pennsylvania: Penn State Press.
- Engler, B. (1991). "Textualization", *Literary Pragmatics*, R. D. Sell (ed.). Londres: Routledge: 179-89.
- Esteineu, J. (2001). "El Mattelart olvidado", *Oficios terrestres* No. 9-10: 50-65. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Flusser, V. (1985). *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.
- Foster, H. (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- Foster, H., Krauss, R. (1996). (eds). "Visual Culture Questionnaire." *October* 77: 25-70.
- Foucault, M. (1979). "Verdad y poder", en *Microfísica del poder*. Madrid: Edisa.
- Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder", en *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3: 3-20.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freyre, G. (2006). *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global Editora.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1987). "Prólogo", en Martín-Barbero, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (2007). "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", en *Estudios visuales*. Vol. 4: 36-55.
- Gattegno, C. (1969). *Towards a Visual Culture: Education Through Television*. Nueva York: Outerbridge & Dienstfrey.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gordillo, C. (2014). *Seguridad mediática: La propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Gordillo, C. (2022). *Cartografías de lo no visto: documentales colombianos desde la mirada femenina*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Gordillo, C., Federico, B. (2013). *Apuntando al corazón*. Película documental. Bogotá: La Danza Inmóvil y Corporación Sembrar.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. México DF: Ediciones Era, S. A. de C. V.

- Gregg, M. y Seigworth, G. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham NC: Duke University Press.
- Grossberg, L. (2009). “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad”, *Tabula Rasa*, 10: 13–48.
- Grossberg, L. (2010). “Los contextos de los estudios culturales”, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra capital: 75-105.
- Grossberg, L. (2016). “Los estudios culturales como contextualismo radical”. *Intervenciones En Estudios Culturales*. 3: 33–44.
- Grossberg, L. (2015). *We All Want to Change the World. The Paradox of the US Left. A Polemic*. Disponible en: [https://our-global-u.org/oguorg/en/wpfb-file/grossberg\\_change-the-world-pdf/](https://our-global-u.org/oguorg/en/wpfb-file/grossberg_change-the-world-pdf/)
- Guerrero, J. (2014). *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Guillory, J. (2010). “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*. Vol. 36, no. 2: 321-362.
- Hall, S. (1980). “Encoding/Decoding in Televisual Discourse”, en S. Hall, D. Hobson y A. Lowe (eds.), *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson.
- Hall, S. (1996). “Who Needs Identity?” en S. Hall y P. Du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.
- Hall, S. (2014). *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Segunda edición. Popayán: Editorial Universidad del Cauca y Editorial Enviñón.
- Hall, S., Evans, J. (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: SAGE.
- Hall, S., Evans, J., Nixon, S. (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: SAGE.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Harris, J. (2001). *The New Art History. A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Holly, M.A., Bryson, N., Moxey, K. (1994). *Visual Culture*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Jameson, F. (1993). “Conflictos interdisciplinarios en la investigación sobre cultura”, en *Alteridades*. 3 (5): 93-117.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

- Jay, M. (2003). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo x*. Madrid: Akal.
- Jiménez del Val, N. (2018). “Los estudios visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión”, *el ornitorrinco tachado*, núm. 6: 9-22.
- Johansen, J. D. (1988). “The Distinction between Icon, Index, and Symbol in the Study of Literature,” *Semiotic Theory and Practice*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Kosovsky Sedgwick, E., Frank, A. (1995a). *Shame and its Sisters. A Sylvan Tomkins Reader*. Durham: Duke Press.
- Kosovsky Sedgwick, E., Frank, A. (1995b). “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Sylvan Tomkins”, *Critical Inquiry* Vol. 21, Núm. 2: 496-522.
- Kuper, A. (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- Lazarra, Michael J. (2009). “Crítica cultural”, en M. Szurmuk y R. McGee Erwin (eds.), en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- Lefebvre, M. (2007). “The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality and Photographic Images”, en Elkins, J. (ed.) *Photography Theory*. Nueva York: Routledge.
- López, P. (2016). “Mutaciones y contagios: La crítica cultural en Chile”, *Intervenciones en estudios culturales* (3): 89-97.
- Manokha, I. (2018). “Surveillance, Panopticism, and Self-Discipline in the Digital Age”, *Surveillance & Society* 16(2): 219-237.
- Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín-Barbero, J. (1996). “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”. Una entrevista con Jesús Martín-Barbero, *Revista Dissens*, n° 3: 47-56.
- Martín-Barbero, J. (1997). “Televisión o el mal de ojo de los intelectuales”, *Comunicación y sociedad* 29: 11-22.
- Massumi, B. (1995). “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, no. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II: 83-109.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mato, D. (2001). “Introducción: Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización”, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.

- Mato, D. (2002). *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mattelart, A., Dorfman, A. (2010). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mattelart, A. y Neveau, E. (2002). *Los estudios culturales: Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*. La Plata: Universidad de la Plata.
- Mayer-Schönberger, V. (2011). *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, edición revisada. Princeton: Princeton University Press.
- McClurken, J. (1991). *Gah-Baeh-Jhagwah-Buk. The Way It Happened. A Visual Culture History of the Little Traverse Bay Bands of Ottawa*. East Lansing: Michigan State University Museum.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Visual Media*. Nueva York: McGraw Hill.
- Meneses, Ulpiano Bezerra de. (2003). “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45: 11-36.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mignolo, W. (2003). “Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales”, en Catherine Walsh (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Abya-Yala-UASB.
- Mignolo, W. (2010). “Aisthesis decolonial”, *Calle 14* vol. 4 no. 4: 11-25.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mirzoeff, N. (1998). *The Visual Culture Reader*, 1a ed. Nueva York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2002). *The Visual Culture Reader*, 2a ed. Nueva York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2006). “On Visuality”, *Journal of Visual Culture* vol. 5(1): 53–79.
- Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*, 2a ed. Londres: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mirzoeff, N. (2012). *The Visual Culture Reader*, 3a Ed. Nueva York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1984). “What Is an Image?”, *New Literary History*, vol. 15, no. 3: 503-537.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Mitchell, W. J. T. (1995). "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin* 77 (4): 540-544.
- Mitchell, W. J. T. (2002). "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture* Vol. 1(2): 165-181.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales I*.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monsiváis, C. y Holtz, D. (2006). *Imágenes de la tradición viva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J. (2005). *The Ground of the Image*. Nueva York: Fordham University Press.
- Navarrete, M., Ossa, S., Rosas, G. & Yepes, R. (2021). "Completando el contextualismo radical", *Tabula Rasa*, 37: 257-281.
- Nivón, E. (2015). "Sobre el concepto de cultura: la dialéctica entre la Ilustración y el pensamiento romántico", en E. Nivón (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Orozco González, G. (1994). *Al rescate de los medios. Desafío democrático para los comunicadores*. México: Fundación Manuel Buendía.
- Orozco González, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. México: Norma.
- Orozco González, G. (2002). *Recepción y mediaciones*. México: Norma.
- Ossa, C. (2015). El soberano óptico: La formación visual del poder", *Revista Chilena de Literatura*, no. 89: 213-230.
- Palhares-Burke, M. L. (2005). *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP.
- Paranaguá, P. A. (1995). *Mexican Cinema*. Londres: BFI Books.
- Peñuela Cañizal, E. (2004). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume.
- Peñuela Cañizal, E. (2010). *El oscuro encanto de los textos visuales. Dos ensayos sobre imágenes oníricas*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*, J. Hoopes (ed.). Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Peirce, C. S. (2012). *Philosophical Writings of Pierce*. Nueva York: Dover.
- Perkowska, M. (2008). *La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.



- Piñero, G. (2017). “La impugnación del canon: Los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”, *Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla* No. 5: 243-268.
- Pinker, S. (2009). *How the Mind Works*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Preziosi, D. (1999). *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press.
- Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (ed.), *Colonialidad del Saber y Eurocentrismo*. Buenos Aires: UNESCO-CLACSO.
- Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research*, vol. 2: 342-386.
- Rancière, J. (2009). *The Politics of Aesthetics*. Continuum: Londres.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ramos, J. G. (2018). *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Art*. Gainesville: University of Florida Press.
- Ravera, R. M. (2000). “En torno a la semiótica en Argentina”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. no. 9: 13-89.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Restrepo E. (2019). “Artilugios de la cultura: apuntes para una teoría postcultural”, en S. Hall, E. Restrepo y C. del Cairo (Eds.) *Cultura: centralidad, artilugios, etnografía*. Bogotá: ACANT.
- Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V. (eds.) (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Stuart Hall-Universidad Andina Simón Bolívar-Pontificia Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Peruanos.
- Revlat, sitio web, 2020. Disponible en: <http://revlat.com/la-red/>
- Reynoso, C. (2000). *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Richard, N. (2001). “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Mato, D. (ed.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2009a). *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana: Cuadernos Casa de las Américas.

- Richard, N. (2009b). Presentación de *Campos cruzados* en el Fondo Editorial Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Disponible en <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2009/03/31/nelly-richard-inventar-las-fuerzas-de-cambio/>.
- Ríos, A., del Sarto, A. y Trigo, A. (2003). “Presentación”, *Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI. Revista Iberoamericana* no. 49: 323-331.
- Rivera Cusicanqui, S. (1986). *Wut Walanti. Lo Irreparable*. 1993. Película documental. La Paz: Taller de Historia Oral Andina, Universidad Mayor de San Andrés.
- Rivera Cusicanqui, S. (1998). “Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento”, en Ayllón, V., Prada, A.R. (comps.), *Encuentro Diálogos sobre Escritura y Mujeres*. La Paz: Sierpe.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S., Quiroga, C. (1986). *A cada noche sigue un alba*. Película documental. La Paz: Taller de Historia Oral Andina, Universidad Mayor de San Andrés.
- Rivera Cusicanqui, S., Romero, R., Medinaceli, X. (1986). *Voces de libertad*. Película documental. La Paz: Taller de Historia Oral Andina, Universidad Mayor de San Andrés.
- Rodríguez, M., Silva, J. (1971). *Chircales*. Bogotá: Fundación Cine Documental.
- Rosauro, E. (2017). *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Murcia: CENDEAC.
- Rosauro, E., Solano, J. (2018). *Lámparas de mil bujías: Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. Barcelona: Editorial Foc.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.
- Rufer, M. (2016). “Notas para una genealogía desobediente”, *Intervenciones en estudios culturales*. (3): 47-87.
- Sand, A. (2012). “Visuality”, *Studies in Iconography*, vol. 33: 89-95.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1996). *Instantáneas; medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas (1943–1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Schiavinatto, I. L. (2005). *A independência do Brasil: modos de lembrar e esquecer*. Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Schiavinatto, I.L. (2023). *Visualidade e poder: Ensaio sobre o mundo lusófono (c. 1770-c. 1840)*. Campinas UNICAMP.
- Schiavinatto, I.L., Costa, E.A. (2016). *Cultura visual e história*. São Paulo: Alameda.
- Schiavinatto, I.L., Meneses, P. (2020). *A imagem como experimento. Debates contemporâneos sobre o olhar*. Vitória: Editora Milfontes.
- Schiavinatto, I.L., Zerwes, E. (2018). *Cultura visual. Imagens na modernidade*. São Paulo: Cortez Editora.
- Schuster, S. (2014). *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Schuster, S., Hernández Quiñones, O.D. (2017). *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XX* (online). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Disponible en: <http://books.cielo.org/id/cwr> .
- Scolari, C. (2011). “Introducción. La semiótica en América Latina”, *Revista Letra, Imagen, Sonido (LIS) - Ciudad Mediatiada* 3-4:13-30.
- Silbermann, A. (1986). *Comics and Visual Culture: Research Results from Ten Countries*. Berlín: De Gruyter.
- Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá-São Paulo. Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Silva, A. (2000). “Direcciones de la semiótica en Colombia”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* N° 9: 71-90.
- Silva Echeto, V. (2016). “Imagen, visualidad y crítica de la comunicación: perspectivas latinoamericanas”, *Líbero*, São Paulo – vol. 19, núm. 37: 9-18.
- Smith, M. (2009). “Visual Culture Studies: Questions of History, Theory and Practice”, en D. Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford UP.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Szurmuk, M. & McGee Irwin, R. (2011). “Presentación”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Siglo XXI.
- Torres, A. M. (2013). “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”, *Cátedra de Artes* N° 14: 81-95.

- Ulm, H. (2021). *Rituales de la percepción. Artes, técnicas, políticas*. Buenos Aires: Libros UNA.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Valencia, S. (2014). “Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver”, *E-misférica* vol. 1, tomo 1.
- Vega Cantor, R. (2007). *Un mundo incierto, un mundo para aprender y enseñar. Las transformaciones mundiales y su incidencia en la enseñanza de las Ciencias Sociales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Verón, E. (1969). “Hacia una ciencia de la comunicación social”, en Verón, E. (comp.). *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Verón, E. (1980). “Discurso, poder, poder del discurso”, *Anais du Primeiro Coloquio de Semiótica*: 85-98.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Walsh, C. (2003). “¿Qué haber, qué saber y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Latina”, en Walsh, C. (ed.). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región Andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Williams, R. (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Yepes Muñoz, R. D. (2012). *La política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Yepes Muñoz, R. D. (2018). *Afectando el conflicto. Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y cine contemporáneo*. Bogotá: IDARTES.

*Rubén Darío Yepes Muñoz*

Doctor en Estudios Visuales y Culturales por la Universidad de Rochester, Magíster en Estudios Visuales y Culturales por la misma universidad y Magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Javeriana. Es Profesor Asistente de Historia del Arte y Cultura Visual en Georgia College & State University (EU). Sus áreas de investigación y docencia incluyen la historia y la teoría del arte y el cine —con énfasis en el contexto colombiano y latinoamericano—, los estudios visuales y los estudios culturales.

Ganador del Premio Nacional de Ensayo Sobre Arte en Colombia (IDARTES, 2017), Becario de *Mellon/American Council of Learned Societies* (2016), el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura (Colombia, 2014) y de *Fulbright Colombia* (2012).

Es autor de los libros *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012), *María José Arjona. Lo que puede un cuerpo* (2015) y *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo* (2018), además de un número de varios artículos y capítulos de libro publicados en Argentina, Canadá, Colombia, Estados Unidos y México.

En América Latina, llevamos unas dos décadas hablando de Estudios Visuales. Aunque de momento existe en el subcontinente un solo programa de posgrado en estudios visuales (en la Universidad Autónoma del Estado de México); sin embargo, el número de monografías, volúmenes editados, revistas académicas, congresos, conferencias, seminarios y cursos de pregrado y posgrado, está aumentando de manera acelerada.

¿Qué debemos y podemos hacer desde América Latina ante este panorama? ¿Cuál es la especificidad y el objeto de los estudios visuales, entendidos en clave latinoamericana? ¿Cuál podría ser una definición operativa de este campo? Desde nuestra perspectiva, ¿cómo podemos entender conceptos como cultura visual, visualidad, imagen, regímenes escópicos, espectáculo, panopticismismo y contexto visual? Metodológicamente, ¿cómo podemos abordar la cultura visual en su contextualidad? ¿Cuáles son las trayectorias epistémicas e institucionales de los estudios visuales *en/desde* América Latina?

Este libro pretende realizar una contribución que nos permita responder a estas interrogantes, en aras de contribuir a la construcción de unos estudios visuales que sean, no solo un nuevo campo académico, sino un campo de trabajo intelectual capaz de intervenir en las dinámicas de la cultura visual en y desde América Latina.

SDC

