

INVESTIGACIÓN ACTUAL EN IMÁGENES.

UN ANÁLISIS COMPARATIVO DEL DEBATE INTERNACIONAL SOBRE LA IMAGEN

CONTEMPORARY RESEARCH ON IMAGES.

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CURRENT INTERNATIONAL DEBATE

ANA GARCÍA VARAS

Universidad de Zaragoza, España

anagar@unizar.es

Recepción: 29 de septiembre 2017 • Aceptación: 15 de noviembre 2017

RESUMEN

El giro hacia la imagen producido en las últimas dos décadas y media abre el camino no solo a nuevas teorías sobre los fenómenos icónicos, sino principalmente a dos nuevas vías de investigación: por un lado, la imagen se convierte en lugar óptimo de análisis para comprender nuestro entorno; por otro lado, la reivindicación de una “lógica” propia de la imagen posibilita la comprensión y el avance de nuevas formas de sentido más allá de lo verbal. El presente texto se concentra en el estudio de las dos perspectivas de análisis centrales en el desarrollo del giro hacia la imagen: los estudios visuales y la ciencia de la imagen alemana. Para ello, se abordan en primer lugar las distintas versiones del giro visual que se proponen en uno y otro caso, examinando los elementos desde los que dicho giro surge y los orígenes del mismo. En segundo lugar, se presentan las distintas formas de análisis de ambas escuelas, con objetivos, metodologías y retos distintos. De esta forma, la comparación de ambas perspectivas habrá de ofrecer un panorama de la situación actual de la investigación sobre la imagen y de sus heterogéneos orígenes y formas de evolución.

Palabras clave: Estudios Visuales, *Bildwissenschaft*, giro pictorial, giro icónico, imagen.

ABSTRACT

The visual turn developed in the last 25 years has produced not only a new vast multiplicity of analyses of pictures and images, but most importantly, has opened two new important lines of research: on the one hand, assuming images as prototypical manifestations of the tensions among the social, the cultural and the historical, they become an optimal space of research of our context; on the other hand, the assertion of a specific iconic logic allows for the understanding and reinforcement of new forms of sense beyond verbal meaning. This research has been developed very differently depending on the contexts and traditions of where it has emerged. Therefore, this paper concentrates on the analysis of the two main perspectives in the development of the pictorial and iconic turns: Visual Studies and the German *Bildwissenschaft*. With this goal, I examine first the different versions of the visual turn that are proposed in each case, studying both the elements from which each turn develops and their respective origins. Secondly, I present the diverse forms of analysis of each school with their different goals, methodologies and challenges. This comparative analysis aims to offer an overview of the current situation of the research on images and pictures and its diverse theoretical origins and developments.

Keywords: Visual Studies, *Bildwissenschaft*, pictorial turn, iconic turn, image/picture.

Lo determinante para un giro pictorial entonces no es que dispongamos de una potente explicación de la representación visual que dicte los conceptos a la teoría de la cultura, sino que las imágenes conforman un peculiar punto de fricción y desasosiego en todo un amplio campo de la investigación intelectual.

W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*.

La interpretación de la imagen como logos y como un acto que crea sentido, la idea de un logos no verbal e icónico fue, dicho brevemente, lo que me llevó a atribuir un significado paradigmático al creciente interés por la imagen (o más precisamente: por las imágenes) y a hablar del giro icónico como de un proyecto de amplio alcance. «¿Cómo producen sentido las imágenes?», esta es la pregunta que me sirve de guía.

G. Boehm, *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (I)*.

Desde comienzos de los años noventa hemos asistido, tanto en saberes científicos como humanísticos, a una enorme proliferación de los estudios sobre las imágenes, proliferación que marcaría en las dos últimas décadas y media aquello que ha recibido el nombre de “giro hacia la imagen” en nuestras culturas. Las imágenes no solo proliferan a nuestro alrededor, sino que, fundamentalmente, abren dos nuevos caminos a la investigación y a la comprensión de lo real: en primer lugar, la imagen es un crisol en el que nos reconocemos, una cristalización de las tensiones de lo social, lo cultural y lo histórico; en definitiva, es “un peculiar punto de fricción” que nos obliga a confrontar dichas tensiones y avanzar en la comprensión de nuestro entorno. Pero asimismo, y por otro lado, la imagen tiene su propia lógica, su propia manera de estructurar, conformar y expresar la realidad, y con ello, posibilita y abre la puerta a otras formas de sentido más allá de los límites de lo verbal.

Este giro hacia la imagen ha recibido distintos adjetivos según el autor y el espacio teórico en el que se proponía: “giro pictorial”, “giro icónico”, “giro visual”, “giro imaginativo”, etcétera, pero en todos los casos se trata de subrayar el rol central de lo icónico en la determinación de nuestros significados. Ahora bien, el despliegue de nuevas teorías y debates sobre la imagen al que hemos asistido recientemente ha tenido lugar de formas muy distintas dependiendo del contexto y la tradición en los que surgen. De entre todas las distintas perspectivas de análisis de las imágenes conformadas en los últimos años, voy a centrarme aquí en las dos que considero centrales en el desarrollo del giro hacia la imagen: por un lado, en los conocidos *Visual Studies* (“estudios Visuales” o “Estudios Culturales Visuales”) aparecidos en el ámbito anglosajón y, por otro lado, en la llamada *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen” elaborada en el espacio germano, en tanto es en ambos casos en los que podemos hablar de auténticas escuelas de estudio y discusión sobre las imágenes, con unas formas de institucionalización propias y con el desarrollo de un intenso debate al respecto.

Dichas formas de institucionalización y sus respectivas inscripciones en las tradiciones anglosajona y alemana de las que parten y que las configuran, divergen enormemente: incluso acudiendo con frecuencia a las mismas fuentes y compartiendo en ocasiones objetos de estudio concretos, realizan lecturas de la imagen y determinan objetivos muy diferentes.¹ En consonancia con ello, la definición de giro hacia la imagen de los Estudios Visuales en el contexto anglosajón y la de la ciencia de

1 He desarrollado todos estos aspectos (las formas de institucionalización de los estudios de la imagen anglosajones y alemanes, sus respectivas relaciones con la tradición y la determinación de sus distintos objetivos) en el capítulo “Lógica(s) de la imagen”, García Varas, 2011a.

la imagen en el espacio alemán, así como, en consecuencia, las orientaciones y los retos de las teorías a las que respectivamente darían lugar, muestran importantes rasgos que los separan. En lo que sigue abordaré en primer lugar las distintas versiones del giro hacia la imagen que se proponen en uno y otro caso: para ello tendremos que examinar tanto los elementos desde los que dicho giro surge como la caracterización que cada uno de estos estudios hace de la idea de giro. Asimismo y en segundo lugar, se verá que, de acuerdo con lo anterior, cada una de las definiciones de giro hacia la imagen va a inclinarse por un tipo de análisis diferente, centrado en una clase de imágenes y con unas metodologías y objetivos distintos.² La comparación de ambas perspectivas de estudio, núcleos básicos del análisis sobre la imagen en las últimas dos décadas, nos ofrecerá así un panorama de la situación actual en la investigación icónica, permitiendo de esta manera comprender sus distintos intereses, métodos y objetos de estudio, así como sus heterogéneos orígenes y formas de evolución y desarrollo.

1. ORÍGENES DEL GIRO HACIA LA IMAGEN: GIRO ICÓNICO VS. GIRO PICTORIAL

En 1992 W. J. T. Mitchell publicaba su ya famoso artículo “The Pictorial Turn” en la revista *ArtForum*, texto en el que diagnosticaba un giro “pictorial” en la cultura. En este artículo, que más tarde formaría parte de su conocido *Picture Theory*, Mitchell insistía en que se estaba produciendo una transformación de la “cultura de palabras” (y en concreto, de una cultura de palabras escritas en la que habríamos vivido desde, al menos, la invención de la imprenta) en una “cultura de imágenes”, transformación que determinaría no solo nuestra comunicación,

sino principalmente nuestra forma de acercarnos a la realidad. Por su parte, y de manera por completo independiente, Gottfried Boehm publicaba en 1994 su *Was ist ein Bild?*, en el que definía un giro hacia la imagen en el pensamiento, giro que él denominaría “icónico”. Esta obra se desarrolló a partir de la preocupación sobre la imagen que ya a finales de los setenta y principios de los ochenta determinaría sus investigaciones. De hecho, esta preocupación estaba ya presente en su trabajo de habilitación como profesor, defendido en 1974 y publicado en 1985 con el título *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitalmalerei in der italienischen Renaissance* —un trabajo centrado en el análisis de la nueva lógica de la representación icónica de los retratos italianos realizados entre 1470 y 1519— o en su importante capítulo “Zu einer Hermeneutik des Bildes”, aparecido en el volumen editado por Gadamer en 1978 *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. En consonancia con ello, Boehm describe su propósito en la edición de *Was ist ein Bild?*, comenzada a finales de los años ochenta y prevista para su publicación inicialmente en 1991, de la siguiente forma:

Quería mostrar que principalmente en la filosofía, pero también dentro del ámbito artístico de la modernidad, se estaba produciendo un debate críptico sobre la imagen, que pretendía interpretar y con ello otorgar validez a mis propios planteamientos. Este debate comprendía contribuciones de Maurice Meleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer, Hans Jones, Bernhard Waldenfels, Michael Polanyi, Max Imdahl y otros (Boehm, 2011: 59).

Las obras de Mitchell y de Boehm, con sus respectivos diagnósticos independientes, daban así nombre y estatus de giro cultural a la reforzada atención sobre las imágenes, la visión y la visualidad que venía caracterizando a gran parte de los estudios de la cultura y del pensamiento filosófico en los años anteriores. Tal y como señala Martin Jay (2005), es difícil saber

2 Una versión anterior de este texto apareció en García Varas, 2014.

dónde colocar exactamente el origen de este renovado interés por las imágenes: dentro del ámbito anglosajón se pueden destacar trabajos pioneros que tendrían una importante repercusión más tarde, como *Ways of Seeing* de John Berger, publicado en 1972; *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, de Norman Bryson, que apareció en 1983; *History of Bourgeois Perception* (1983) de Donald Lowe; o *Iconology* (1986) del propio W. J. T. Mitchell y que formaría parte, junto con *Picture Theory* (1994) y *What Do Pictures Want?* (2005) de su trilogía sobre la imagen. Asimismo, podemos señalar los congresos organizados en los años ochenta, como el dirigido por Hal Foster en 1988 en la Dia Art Foundation de Nueva York y que daría lugar a la influyente edición de *Vision and Visuality* (Foster, 1988), con ensayos de Rosalind Krauss, Jacqueline Rose, Jonathan Crary o Norman Bryson. O también cabe mencionar el amplio número de programas, grados y departamentos sobre Cultura Visual que fueron inaugurados en distintas universidades, como el conocido programa de la Universidad de Rochester y que promovieron a finales de los años ochenta Michael Ann Holly, Mieke Ball, Keith Moxey y Kaja Silverman.

Una situación semejante puede delinearse en los estudios alemanes de la imagen, tanto dentro de la filosofía como de la historia del arte: así, Horst Bredekamp (2003), reivindica que la historia del arte alemana ya constituía una auténtica “ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*) en los años setenta y, según indicábamos, el propio Boehm señala que *Was ist ein Bild?* se desarrolló a partir del interés por la imagen presente en su trabajo desde décadas atrás. Tal es la situación cuando, en la primera mitad de los años noventa, Mitchell y Boehm dan el paso y, clarificando los rumores de años anteriores (Mitchell, 2009: 319), formulan esta creciente preocupación por la imagen en términos de giro cultural o giro en el pensamiento. Por ello, uno y otro son considerados, respectivamente, referencia clave y con frecuencia casi “padres fundadores” de los estudios sobre

las imágenes de los *Visual Studies* o Estudios Visuales (o los *Visual Cultural Studies* o *Visual Culture*) del ámbito anglosajón por un lado y de la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen en el espacio académico alemán por otro. Dichos estudios se desarrollarían exponencialmente en los siguientes años, dando lugar a un gran número de monografías, compilaciones, proyectos de investigación, nuevos títulos universitarios, institutos o asociaciones dedicados al análisis de la imagen y del nuevo ámbito de trabajo unido a ella. Así, en los siguientes diez años se publicarán obras que pretenden definir, o al menos acotar, el objeto de los Estudios Visuales como *The Visual Culture Reader* (1998) de Nicholas Mirzoeff; al que seguirán *An Introduction to Visual Culture* (1999) del mismo Mirzoeff, y otros como *Visual Culture: the Reader* (1999) de Jessica Evans y Stuart Hall; *Interpreting Visual Culture* (1999) de Ian Heywood y Barry Sandwell; o *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (2001), de Lisa Cartwright y Marita Sturken, trabajos todos ellos en los que el poco ortodoxo historiador del arte James Elkins constata —como señala en otro de los más relevantes libros sobre el área, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*— un esfuerzo por organizar y delimitar un núcleo de imágenes y de cuestiones sobre la visualidad que se alejan del interés común en la historia el arte tradicional por “las culturas antiguas, el formalismo o las obras de arte canónicas” (Elkins, 2003: 17). Se trata en todos estos casos de formular de esta forma un tipo nuevo de estudios que, colocándose en la intersección de diferentes disciplinas tradicionales, abordarían con una nueva perspectiva y nuevas metodologías tanto fenómenos icónicos desconocidos hasta finales del siglo xx como objetos y elementos ya analizados por las antiguas disciplinas.

Asimismo, la definición institucional de estos estudios será otra de las claves centrales en la articulación del campo de investigación: la mencionada obra de Elkins o el libro de Margaret Dikovitskaya *Visual Culture. The Study of the Visual after the*

Cultural Turn ponen de manifiesto la relevancia del desarrollo en los departamentos universitarios de los estudios de la imagen y cómo el movedizo espacio académico norteamericano ha permitido establecer un punto de partida interdisciplinar para la investigación de la imagen casi impensable en otros ámbitos. En consecuencia, el resultado es un híbrido desarrollado en la confluencia de la historia del arte tradicional, los estudios de cine, fotografía y nuevos medios, la historia del pensamiento filosófico, la teoría de la percepción, la antropología, el estudio del diseño, etcétera; y el bullicioso campo de los Estudios Culturales, híbrido que de esta manera incorpora tradiciones enormemente ricas de las que, en primer lugar, ha de diferenciarse.

Por su parte, dentro del estudio de la imagen alemán destacan amplias compilaciones sobre los recientes análisis de la imagen, su objeto y sus métodos, como son la editada por Hubert Burda y Christa Maar en 2004 *Iconic Turn. Die "neue" Macht der Bilder* o los más de trece volúmenes editados por Klaus Sachs-Hombach (señalando solo algunos de los más destacados los de 2005a, 2005b, 2006 y 2009). Asimismo, se han creado tanto nuevos departamentos dedicados al estudio de las imágenes, como un gran número de proyectos de investigación y plataformas para facilitar el contacto entre investigadores de la imagen. Con todo ello se hace evidente que en los últimos años no solo se ha desarrollado y ha proliferado una formidable cantidad de nuevos fenómenos icónicos, sino que se ha producido un ingente despliegue de los estudios sobre los mismos. En todos sus aspectos, la teoría de la imagen se ha multiplicado exponencialmente. Estos elementos apoyan así el diagnóstico del giro hacia la imagen en la cultura que Boehm y Mitchell formulaban, reivindicándolo, además, como origen y justificación.

Ahora bien, la pregunta central que se plantea en este contexto es ¿por qué el giro hacia la imagen se produce en este momento particular? Y, de acuerdo con ello, ¿cómo tiene esto lugar? La idea más común e inmediata, tal y como se ha anun-

ciado en multitud de teorías, es que el giro hacia la imagen habría surgido a partir de la ingente proliferación de imágenes en la cultura y la comunicación de finales del siglo xx. Tal acumulación de fenómenos icónicos, que se habría desarrollado desde principios de siglo (en realidad, se podría rastrear su origen hasta la invención de la fotografía, a mediados del siglo xix), pero que en las últimas décadas del mismo se habría disparado con la aparición de los nuevos medios y las nuevas tecnologías, traería consigo la necesidad de comprender y entender dichas formas icónicas. Es decir, desde esta perspectiva, es la abundancia de fenómenos icónicos en nuestra sociedad la que exigiría un giro en la teoría, en los estudios, que se enfrentarían entonces a un nuevo tipo de objetos (las imágenes) y a una nueva situación cultural definida por los mismos.

Desde este punto de visto, entonces, el estudio de la imagen adquiere ciertas características: en primer lugar, el análisis de las nuevas imágenes, de las imágenes generadas por los nuevos medios, se convierte en una de las piezas centrales del giro en cuestión. De acuerdo con ello, la mencionada obra de Nicholas Mirzoeff *The Visual Culture Reader* o su *An Introduction to Visual Culture* se presentaban en los años noventa como ejemplos privilegiados (y en este sentido, prácticamente como modelos) de estudio de la imagen, al concentrarse en imágenes generadas con “medios no tradicionales”. De esta manera, la teoría de los medios y las imágenes digitales, así como el estudio de la comunicación de masas, son elementos destacados en gran parte de las obras que se publican en los primeros años del giro hacia la imagen, como es el caso del mencionado *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* o de las “historias de las imágenes” que autores como Vilém Flusser (1997 y 1998) o José Luis Brea (2010), proponen. En todos ellos, el énfasis se sitúa en los cambios semánticos y sociales que las nuevas imágenes traerían consigo, por oposición tanto a la anterior “cultura de palabras” como a las anteriores imágenes “tradicionales”, de las

cuales se distanciarían y se distinguirían (como muestra, por ejemplo, Flusser en *Ensaio sobre a fotografia. Para una filosofia da técnica*) tanto como del lenguaje verbal.

En segundo lugar, otra característica fundamental de las nuevas imágenes que determinarían este giro es que su aparición se da de manera desbordante: estas imágenes no se presentan poco a poco, de forma aislada, sino que “prolifera”, en algunos casos desmesuradamente. Según la expresión común hace una década, vivimos en una “inundación” de imágenes. Es decir, estas nos arrastran, pasan a nuestro lado en muchos casos sin que las podamos convertir en objeto directo de atención y con frecuencia nos superan. Todo ello, claro está, transformaría nuestras formas de atención y las condiciones de percepción de significados, tal y como puso de manifiesto Paul Virilio repetidamente (1998a y 1998b), y exigiría tanto una interpretación de la percepción de las imágenes como, especialmente, una exégesis de los cambios sociales y culturales que las mismas producen.

Aquí, además y en tercer lugar, el rasgo principal de las nuevas imágenes sería su heterogeneidad, la diversidad de fenómenos que aparecerían nombrados con el término “imagen”.³ De esta forma, se trataría de analizar todo tipo de imágenes: tanto las imágenes cotidianas, desde fotografías de familia a imágenes de los medios de masas, como imágenes técnicas y científicas (medicina, física, ingeniería, etcétera), como imágenes artísticas o con un valor estético y un largo etcétera. De acuerdo con esta posición, la definición de imagen se amplía

en un gran número de casos incluyendo posiciones como, por ejemplo, la expresada por Hans Belting: “Una «imagen» es más que un producto de la percepción. Surge como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo aquello que aparece a la mirada o ante nuestro ojo interno puede ser explicado como una imagen o convertirse en imagen” (Belting, 2001: 11). Considerar por tanto tal amplitud de fenómenos icónicos, a su vez, produciría estudios sobre imágenes muy diferentes, centrados en objetos verdaderamente diversos y que impondrían a la teoría de la imagen un reto clave: poner en relación, hacer dialogar y cooperar, a estudios de índoles muy distintas.

Este énfasis en la proliferación de imágenes en nuestras culturas como origen del giro hacia la imagen es clave, especialmente, dentro del contexto de los Estudios Visuales de raíz anglosajona. Los Estudios Culturales, en cuyo seno se desarrollarían los Estudios Visuales, habrían hecho de las imágenes el “texto” por excelencia para abordar la realidad social y cultural a causa, precisamente, de su proliferación en nuestras sociedades. La imagen se convertía así en cristalización privilegiada de la cultura y, de acuerdo con ello, en objeto idóneo de estudio para entender nuestro entorno. En consonancia con esto, y tal y como muestran publicaciones como el famoso cuestionario de la revista *October* (AA.VV., 1996), los Estudios Visuales con frecuencia se presentaban por oposición a la historia tradicional del arte determinando como uno de sus elementos característicos la aceptación de toda imagen, de todo fenómeno icónico, como objeto propio en pie de igualdad, frente a la separación radical entre imágenes artísticas y no artísticas que había caracterizado a los estudios anteriores. En ello estribaría su avance “democratizador” y plural en la imagen y se determinaría uno de sus rasgos definitorios.

En definitiva, dentro del espacio de los Estudios Visuales y en la mayor parte de sus posiciones y teorías, el giro hacia la imagen, el giro pictorial que Mitchell había señalado, llegaba de

3 Acerca de la diversidad de fenómenos comprendidos como “imágenes”, tanto los producidos por las nuevas tecnologías como los nombrados en diversas lenguas (*image, picture, Bild*, “imagen”, etcétera), ver, asimismo, el capítulo “Lógica(s) de la imagen”, García Varas, 2011a.

la mano de una abundancia de imágenes. De acuerdo con ello, las investigaciones que se realizarán desde esta perspectiva se concentran en una gran multiplicidad de fenómenos concretos, en los que la amplia variedad de equipajes teóricos que intervienen en la disciplina (como la historia del arte, la teoría de los medios, la sociología, la psicología, la historia de las ideas, la economía, la filosofía, etcétera) únicamente podría ponerse en marcha en análisis de imágenes muy específicas. Esto daría lugar a un gran número de estudios que analizan en profundidad aspectos particulares de la Cultura Visual, pero en los que el desafío es, según se decía, poner en relación de manera fructífera unos estudios y otros.

En esta línea se expresa asimismo Mitchell, de manera reveladora, precisamente al caracterizar en concreto el tipo de giro al que su expresión “giro pictorial” está referido. En el capítulo “Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft” (Mitchell, 2009), describe pormenorizadamente los rasgos que considera fundamentales del cambio que este giro trae consigo. Uno de los principales elementos en los que se centra es la idea de que el giro pictorial de las últimas décadas no es ni el primero ni el único de la historia: el giro hacia la imagen o hacia lo visual que ha tenido lugar tanto en la modernidad como en la cultura contemporánea no sería sino uno más de los giros (pictoriales) que se habrían producido en la historia, giros asociados comúnmente a la aparición de nuevas técnicas de reproducción o a la nueva interpretación de un conjunto de imágenes dentro de movimientos sociales, políticos o estéticos. Así, Mitchell señala como ejemplos destacados la invención de la perspectiva geométrica, la aparición de la pintura sobre tabla o la invención de la fotografía: todos ellos constituirían innovaciones que darían lugar a importantes “giros pictoriales” y que serían recibidos como transformaciones geniales o como cambios amenazantes, o, con frecuencia, como ambas cosas a la vez. Es decir, para Mitchell tanto el giro pictorial actual como los que él lo-

caliza en la historia están unidos a una expansión de imágenes y, por lo general, a la expansión de imágenes nuevas, extrañas a la cultura anterior.

Asimismo, Mitchell señala que estos giros pictoriales estarían con frecuencia ligados al miedo ante “una nueva forma de dominación” de la imagen. Las imágenes constituirían una amenaza para la cultura, para la creación o para el pensamiento. De acuerdo con ello, señala en *Picture Theory* como decíamos al comienzo:

Lo determinante para un giro pictorial entonces no es que dispongamos de una potente explicación de la representación visual que dicte los conceptos a la teoría de la cultura, sino que las imágenes conforman un peculiar punto de fricción y desasosiego en todo un amplio campo de la investigación intelectual (Mitchell, 1994: 13).

La reacción ante la imagen nos exige comprenderla, reclama su interpretación. Por otro lado, Mitchell indica que esa fricción y ese desasosiego estarían referidos por lo común a la diferencia entre palabras e imágenes, diferencia en la que la palabra estaría del lado de la ley, la lectura y el dominio de las élites, mientras que las imágenes estarían asociadas a la superstición popular, a la falta de formación y a la disipación y la corrupción. Se trataría por tanto de un giro de la palabra “hacia” la imagen y esto no solo en el caso del giro pictorial contemporáneo. En este sentido, el planteamiento de Mitchell ilumina la constante lucha dentro de los estudios de la imagen entre lo icónico y lo verbal, y la búsqueda por parte de la imagen de un ámbito independiente de la palabra.

Sin embargo, todo ello sin duda no implica, subraya Mitchell, que todos los giros hacia la imagen hayan sido iguales: cada uno adquiere las características de la imagen (o de las imágenes) que aparecen en un momento histórico dado. Pero de forma evidente, para Mitchell estos giros tendrían en común

precisamente su conexión con las imágenes específicas que los generan. De esta manera, Mitchell hace hincapié en que la idea del “giro”, de un viraje hacia la imagen, ha de ser comprendida como un “tropo” o una “figura de pensamiento” en el estudio de la cultura, tropo recurrente en distintos momentos históricos.

Ahora bien, la cuestión clave que se plantea en este contexto afecta directamente al alcance y la definición del giro hacia la imagen: si el giro pictorial está principalmente fundado en la proliferación de un tipo de fenómenos, las imágenes, cabe preguntarse si dicho giro, como transformación cultural, únicamente hace referencia a la consecuente abundancia de estudios sobre la representación icónica o si, más bien, implica un auténtico cambio de modelo de pensamiento. En otras palabras: el giro pictorial en nuestra cultura puede ser entendido simplemente como la multiplicación de análisis sobre la imagen paralela a la multiplicación de imágenes en nuestra sociedad, o bien, y con mayores consecuencias, como una verdadera transformación en nuestro acercamiento a la realidad. Tal y como señala Karlheinz Lüdeking (2005), la relevancia social de las imágenes en la actualidad exige una mayor atención a las mismas en la investigación y la determinación así de una ciencia de la imagen, pero esto solo no justificaría la definición de un cambio fundamental en el paradigma de estudio.

Frente a esta posición, Gottfried Boehm insiste por el contrario en que el giro icónico que él diagnosticaba a principios de los años noventa sí constituye un verdadero cambio de paradigma, una transformación que se produce fundamentalmente en el pensamiento. En el año 2006 Boehm y Mitchell intercambiaron sendas cartas en las que exponían los principales rasgos tanto de sus propias motivaciones en el estudio de las imágenes y de sus trayectorias particulares como de las respectivas definiciones del giro hacia la imagen que proponían una década antes (Boehm, 2007a; Mitchell, 2007). Dicha correspondencia es así especialmente significativa para comprender las diferentes posturas de ambos autores.

Boehm comienza su reflexión aquí haciendo referencia a los sentimientos encontrados que, considera, produce la pregunta por el giro hacia la imagen, ya que, señala, “hay muchos «giros» y éstos pertenecen tanto a la jerga de la ciencia como a la del marketing” (Boehm, 2011a: 57). De esta manera, pretende distanciarse de una noción de giro que pueda ser entendida simplemente como un diseño retórico, como “la moda de la última temporada”, y frente a ello, insiste en la idea de paradigma, tal y como Thomas S. Kuhn la había definido. No se trata únicamente de la atención sostenida y agudizada sobre un tipo de objetos, no se trata sin duda de una pose pasajera; o si lo es, no es la parte en la que Boehm pretende detenerse ni la que comprendía y nombraba con el término de “giro icónico”. Como señala explícitamente:

La «imagen» no es simplemente un *nuevo tema*, sino que implica más bien *otro tipo de pensamiento*, un pensamiento que se muestre capaz de clarificar y aprovechar *las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales*, que durante tanto tiempo han sido minusvaloradas (Boehm, 2011a: 58).

La frase de Boehm no deja lugar a dudas: el giro icónico no consiste sin más en hacer de la imagen el nuevo “tema” de estudio, el objeto por excelencia en una época determinada del estudio de la cultura. Si el giro icónico ha de ser productivo, si el giro icónico en definitiva es verdaderamente un giro, al menos para Boehm, dicho giro habrá de estar referido a un cambio en “el pensamiento”, un cambio que, como claramente presenta, se concentre en las nuevas posibilidades de conocimiento de la imagen en primer lugar, y que, con ello, abra el camino a las nuevas posibilidades de toda representación no verbal.

Por ello, aunque la fortuna del paralelismo pueda ser discutible, Boehm señala que el giro icónico, tal y como habría hecho el giro lingüístico anteriormente, remite al “giro de todos los giros”,

el giro copernicano de Kant en la *Crítica de la razón pura*, en tanto conserva una idea fundamental: “me refiero a la idea de que la reflexión sobre las condiciones del conocimiento es la premisa indispensable de toda ciencia que pretenda no quedar expuesta al reproche de falta de rigor o al de objetivismo ingenuo” (Boehm, 2011a: 60). De acuerdo con esto, Boehm (1995), trataría de transferir la fórmula del giro copernicano que Blumentberg describía al ámbito de la estética en su artículo “Eine kopernikanische Wende des Blickes”.

El recorrido resultante es así, el que va desde la conciencia trascendental kantiana, que habría sido primero reemplazada por el lenguaje, hasta, como siguiente paso, el giro icónico, que permitiría ampliar la reflexión para incluir las condiciones de toda forma de representación en un sentido más extenso de lo que el giro lingüístico se había propuesto. En este sentido y de manera clave, Boehm subraya que el giro icónico no se opone al giro lingüístico, sino que “más bien asume el giro argumentativo que implica y lo lleva más lejos” (Boehm, 2011a: 60). Es así, como también para Mitchell, un giro de la palabra a la imagen, pero no por oposición a la misma, sino como ampliación de sus límites. De acuerdo con ello, hace hincapié en que el giro hacia la imagen sería por tanto una consecuencia del giro hacia el lenguaje, no su opuesto.

La referencia al giro lingüístico es fundamental: tanto para Mitchell como para Boehm, el giro lingüístico del pensamiento y la cultura en el siglo xx constituye el modelo según el que han definido y en el que han apoyado sus respectivos giros hacia la imagen. Mitchell, a este respecto, coincide con Boehm en que el giro del que trata no consiste en un mero cambio de tema: “Entender el concepto de giro pictorial como una simple sustitución del lenguaje por las imágenes y de los libros por la televisión es el tipo de reducción que produce mala historia y mala teoría estética” (Mitchell, 2011: 75). Sin embargo, frente a la idea de paradigma kuhniano que Boehm propone, Mitchell consi-

dera que la diferencia entre la misma y un cambio de modelo retórico no es tan profunda y, por ello, insiste en la noción antes mencionada de tropo o de “figura de conocimiento” dentro de una disciplina, remitiéndose para ello a la obra de Foucault.

Mitchell distingue entonces lo que llama dos versiones del giro pictorial: una versión “científica”, que interpreta como un cambio dentro de las disciplinas académicas, un “cambio que aborda las representaciones no verbales con un nuevo tipo de respeto dentro de las corrientes filosóficas y las teorías del lenguaje”; y una versión “popular”, que constituiría “un tropo recurrente”, y “que se da cuando un nuevo repertorio de imágenes o una nueva tecnología para su producción genera una ansiedad generalizada, un tipo de “pánico icónico”, que normalmente va acompañado de aspavientos y gestos iconoclastas” (Mitchell, 2011: 76). Esta versión popular o “convencional”, como la denomina, se habría producido en nuestra época a raíz de las transformaciones en las nuevas tecnologías de producción, distribución y consumo de imágenes.

Para Mitchell, el primero de los cambios sería el que tiene que ver con una transformación del paradigma científico y, tal y como señala en “Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft” (Mitchell, 2009), sería característico exclusivamente de nuestra época. Pero este sentido o versión del giro pictorial únicamente se entiende unido a la segunda, al giro pictorial “popular”, y de acuerdo con ello se pregunta por “la verdadera diferencia entre un paradigma y un tropo retórico”. Esta continuidad, así, es evidente cuando plantea por ejemplo si las emociones de la iconoclastia y la iconofilia se encuentran solo en la versión de cultura de masas del giro pictorial o si “también aparecen en el discurso filosófico mismo, desde la sospecha platónica hacia las artes hasta la ansiedad de Wittgenstein ante «la imagen» que «nos mantiene cautivos»” (Mitchell, 2011: 77).

Las definiciones de giro hacia la imagen por tanto son distintas, y, consecuentemente, también lo serán las propuestas de

estudio a las que dan lugar. Por un lado, el énfasis de Boehm al formular “su giro” hacia la imagen acentúa claramente la idea de un cambio en el pensamiento, en las formas de abordar lo real. Por otro lado, Mitchell, aunque concede que el giro pictorial contemporáneo ha traído consigo un cambio en la ciencia y en los estudios (en las disciplinas que ahora abordan las representaciones no verbales “con un nuevo tipo de respeto”), hace hincapié en la idea de que el cambio, como ha sucedido con giros anteriores, surge desde la transformación y proliferación del repertorio de imágenes a nuestro alcance y desde sus nuevas interpretaciones culturales, sociales o políticas.

2. ORIENTACIONES DE LOS ESTUDIOS VISUALES ANGLOSAJONES Y DE LA CIENCIA DE LA IMAGEN ALEMANA

Estas diferencias entre el giro pictorial y el giro icónico apuntan a proyectos distintos, a orientaciones en el análisis de la imagen diferentes. Así, mientras que para Boehm se trata de abordar y desarrollar la “lógica de las imágenes”, la óptica de trabajo preferida desde los Estudios Visuales se sitúa —en línea con las observaciones de Mitchell y su definición del giro pictorial— en la intersección de imágenes y cultura y en las relaciones de lo social y lo visual, con todas sus consecuencias tanto para el mundo de la imagen (y su forma en el contexto actual) como para el de la política y la cultura. Esto es, si el giro pictorial anglosajón se determina íntimamente unido a la aparición y difusión de nuevas imágenes (o a la nueva relevancia destacada de lo visual) en nuestras sociedades tal y como afirma Mitchell, la primera respuesta teórica será, en consecuencia, la de analizar y centrarse en el impacto para dichas sociedades y culturas de la expansión de lo icónico y lo visual.

El entramado conformado por las relaciones entre imágenes, visualidad, mirada, sociedad, cultura, historia, política, etcétera es de esta forma el terreno fértil en el que se desarrollan

los Estudios Visuales anglosajones. Y las cuestiones planteadas o los principales retos propuestos —cuestiones y retos que van a delimitar el nuevo ámbito de estudio— se dirimen, en su amplia mayoría, en este espacio, tal y como muestran tanto textos centrales como debates clave en la formación y definición de la disciplina —pensemos sin ir más lejos en el mencionado cuestionario de la revista *October* o en las contribuciones de Hal Foster, Martin Jay, Jonathan Crary o Rosalind Krauss en *Vision and Visuality*— (Foster, 1988).

Mitchell lo presenta en los siguientes términos en su conclusión a “The Obscure Object of Visual Culture”: “la cultura visual es el estudio de la construcción social del campo visual y de la construcción visual del campo social” (Mitchell, 2003: 252). Dificilmente podría expresarse de manera más clara la inseparable conexión de lo visual y lo social como núcleo de los Estudios Visuales. Él había desarrollado esta idea por extenso en su influyente “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture” (Mitchell, 2002), un artículo que serviría de inspiración para el congreso sobre los Estudios Visuales que Martin Jay y Whitney Davis organizaron en la Universidad de California, Berkeley en el año 2004 (cuyas contribuciones fueron a su vez publicadas en un número especial del *Journal of Visual Culture* en el 2005). En dicho escrito, Mitchell define diez mitos que habrían sido admitidos irreflexivamente y deformarían la discusión en los Estudios Visuales, presentando frente a ellos ocho contratesis que deberían ayudar a progresar en el desarrollo del ámbito de estudio liberándolo de prejuicios. Algunos de estos mitos o falacias son los siguientes: el arte ha sido reemplazado por una categoría más amplia de imágenes; la visión está de manera fundamental determinada culturalmente y no naturalmente; la primacía de lo visual es específica de la modernidad por oposición a épocas anteriores; los medios visuales constituyen una categoría coherente; o es necesaria una crítica política contra la mistificación de los regímenes escópicos. Sus contratesis, como

es de esperar, versan sobre los mismos aspectos, llamando la atención, por ejemplo, sobre la necesidad de retomar elementos naturales al abordar la visión, sobre la urgencia de renunciar a la fácil iconoclastia en la crítica política o acerca de la importante relación de imágenes y artefactos.

Más allá de la relevancia que la exposición explícita de estas falacias y contratesis tiene sin duda para el debate dentro de los Estudios Visuales, es evidente que los aspectos que Mitchell discute y los que propone como cuestiones destacadas, e incluso nucleares, en el estudio de las imágenes están referidos a la interrelación de las mismas y de la visualidad con lo social y lo cultural. Así, la cuestión sobre las características naturales o culturales de la imagen es ya el hilo conductor del temprano “The Natural Attitude” de Bryson (1983) o las relaciones entre imágenes artísticas y no artísticas (y las consecuencias que dicha relación trae consigo para la constante redefinición del mundo del arte) conformarían uno de los ejes de trabajo de autores tan centrales para los Estudios Visuales como James Elkins (1998, 1999 y 2000) o Barbara Stafford (1994 y 1999). Sin duda, los ejemplos podrían multiplicarse, pero lo relevante aquí es que estos elementos apuntan, como se señaló, a un tipo de “giro hacia la imagen” que delimita y determinaría el punto de vista concreto desde el que surge la clase de análisis de los Estudios Visuales.

La imbricación de imagen y aspectos sociales que caracteriza al giro pictorial aporta un destacado énfasis en cuestiones políticas y éticas dentro de los Estudios Visuales. Tal y como Martin Jay señala, desde la crítica de la mirada de Sartre en el *Ser y la nada* o la de autoras feministas como Luce Irigaray y Laura Mulvey, a la distinción de Levinas entre la insistencia judía en la escucha y la preferencia griega por la visión – que él asocia a la respectiva importancia de la ética y la ontología en cada tradición – los elementos éticos han sido centrales en la discusión sobre la cultura visual (Jay, 2002: 87-93). En esta

misma línea estarían en la actualidad las reflexiones acerca de las posibilidades emancipadoras de dar prioridad a un tipo de visión más cercano al *looking after someone* que a *looking at someone* (“cuidar” u “ocuparse de alguien” frente a “observar a alguien”) y en el que “velar” a las demás sea más relevante que “vigilar”.

En esta orientación de los Estudios Visuales hará precisamente hincapié Bernd Stiegler al distinguirlos de la ciencia de la imagen alemana: ambas posiciones tienen muchos rasgos en común, pero se diferencian con claridad “en la pregunta acerca de en qué medida el *giro icónico o pictorial* ha de incluir también necesariamente una reflexión social” (Stiegler, 2008). Así, para Mitchell y otros muchos teóricos del ámbito anglosajón se trataría sobre todo de analizar y aprovechar “el poder subversivo, o en otras palabras, decididamente social y político de lo visual” para una crítica ideológica, introduciendo por tanto en el debate clásico de los Estudios Culturales la imagen, sus significados y sus conflictos como herramientas de comprensión.

Por su parte y frente a la perspectiva por tanto de los Estudios Visuales, el interés de Gottfried Boehm se concentra en el estudio de la lógica propia de la imagen, de su auténtico lenguaje específico (y no subordinado al modelo de lo verbal, como con frecuencia repite). De esta forma, Boehm hace referencia explícita a la tradición hermenéutica en la que se formó y a la conocida sentencia de Gadamer “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” con la intención de ampliarla y abrir así la reflexión a la imagen. Se trata de ensanchar los límites del sentido, de incluir toda representación: “Más allá del lenguaje existen poderosos espacios de sentido, insospechados espacios de visualidad, de tonalidad, de gestos, de mímica y de movimiento, que no necesitan ser mejorados o justificados a posteriori por la palabra” (Boehm, 2011a: 105-106). Según se señalaba más arriba, el giro icónico sería para Boehm consecuencia del

giro lingüístico, en tanto el mismo se concentraba en la representación; pero, frente a la autoridad de lo verbal que este parecía imponer, el primer paso será reconocer la autonomía de las imágenes.

La imagen tiene su propio *logos*, sus propias maneras de dar forma a lo real, y la atención sobre las mismas es la que produce el cambio en el pensamiento: el “giro icónico”. Por ello, el reto de los estudios que nacen del giro icónico es, para Boehm, comprender dicha lógica. Tal y como citábamos al comienzo:

La interpretación de la imagen como *logos* y como un acto que crea sentido, la idea de un *logos* no verbal e icónico fue, dicho brevemente, lo que me llevó a atribuir un significado paradigmático al creciente interés por la imagen (o más precisamente: por las imágenes) y a hablar del giro icónico como de un proyecto de amplio alcance. «¿Cómo producen sentido las imágenes?», esta es la pregunta que me sirve de guía (Boehm, 2011a: 61).

Esta tarea será la que determine así obras como *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Boehm, 2007c) o el proyecto de investigación “Eikones. Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder”, liderado por Boehm. El planteamiento filosófico de la ciencia de la imagen que nacería del giro icónico tal y como Boehm lo ha planteado, entonces, quedaría conformado y delimitado con claridad: “La ciencia (*episteme*) icónica significa: análisis de las formas de conocimiento y de las formas de experiencia implícitas en las imágenes, es decir, análisis de sus maneras propias de generación de sentido” (Boehm, 2007b: 78).

Un ejemplo que muestra las divergencias en los acercamientos a la imagen de los Estudios Visuales y el planteamiento de Boehm es su distinto tratamiento de las imágenes científicas: mientras autores como Mirzoeff o el propio Mitchell realizan un estudio de dichas imágenes en relación con el desarrollo de la tecnología, su poder cultural o sus funciones sociales,

Boehm (2011) insiste en la configuración visual que “muestra” la imagen científica (en este caso específico, la imagen de un gráfico de exportaciones e importaciones entre Noruega y Dinamarca), algo que no puede ser visto ni comprendido sin más en columnas numéricas. De acuerdo con ello, alude a la “lógica” de la imagen, que nos permite ver los hechos “de una manera diferente” y a la mostración propia de las imágenes, que “nombramos con conceptos como posibilidad, cognición o evidencia”.

Otras obras dentro de los estudios de la imagen alemanes, en particular estudios realizados desde perspectivas más cercanas a la historia del arte, acentúan aspectos distintos a los perseguidos por Boehm, como sería el caso de los trabajos de Hans Belting o de Horst Bredekamp, pero el punto de vista central es afín al suyo. Belting, por un lado, amplía en su investigación sin duda el objeto de estudio de la historia del arte tradicional, pero al definir su “antropología de la imagen” (Belting, 2001), su interés no estriba en desarrollar un análisis social o ideológico de lo icónico, sino en conseguir una transformación y un enriquecimiento de la metodología y la perspectiva sobre las imágenes que permitan comprender de forma más amplia el funcionamiento y la “vida” de las mismas.

Para Bredekamp, por otro lado, la relación de imágenes artísticas y no artísticas como objeto de estudio es, según se dijo, una de las claves importantes para entender el estudio de lo icónico en el ámbito alemán desde hace décadas (en concreto, su propia obra es un buen ejemplo de ello, con importantes publicaciones sobre la imagen científica). Ahora bien, de manera clave el proyecto de Bredekamp tiene en común con el de Boehm buscar, como principal núcleo de su teoría, el esclarecimiento de un tipo de pensamiento y una forma característica de acción que sería específica de las imágenes y las definiría, tal y como pone de manifiesto en *Theorie des Bildakts* (Bredekamp, 2010).

Dentro de la ciencia de la imagen de orientación más filosófica, el planteamiento que Klaus Sachs-Hombach hace de sus objetivos guarda también una estrecha relación con su propia idea de giro icónico. En su introducción a *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistik Turn* (Sachs-Hombach, 2009) se pregunta explícitamente por los paralelismos entre el giro hacia la imagen y el giro lingüístico. A este respecto, Sachs-Hombach considera que podemos hablar del giro lingüístico en diversos sentidos que no serían en su opinión equiparables al giro hacia la imagen: como cambio de paradigma metodológico o como modelo para el contenido del estudio en cuestión (como sería por ejemplo abordar el mundo como un texto). Por el contrario, él se centrará en otro aspecto fundamental que sí tienen en común: el hecho, subraya, de que ambos atañen a un fenómeno esencial para la comprensión del ser humano. “El giro lingüístico puede entenderse en este sentido como el paradigma antropológico que determina el lenguaje (y no el pensamiento, como sucedía en la Edad Moderna) como la característica y constitutiva del ser humano” (Sachs-Hombach, 2009: 10). Desde este punto de vista, el giro hacia la imagen haría referencia a la consideración de la competencia icónica como la clave (o al menos una clave esencial) de lo humano. Es decir, en opinión de Sachs-Hombach, el giro icónico dependería y haría referencia principalmente a una comprensión antropológica que considera nuestras capacidades para crear, manejar y entender imágenes como uno de los rasgos esenciales que hacen de nosotras seres humanos.

En consecuencia, y de forma paralela al proceder de Boehm, Sachs-Hombach va a proponer un tipo de orientación para la ciencia de la imagen de acuerdo con su noción de giro. En sus términos: la ciencia de la imagen en el sentido que defiende:

(...) se concentra *fundamentalmente* en qué significa poder manejar imágenes (como tales). Por ello, las imágenes particulares no

constituyen de hecho el foco inmediato de atención, sino más bien la capacidad de utilizar (crear y recibir) imágenes. (...) Para formularlo de forma más precisa: se trata del *concepto* que podemos hacernos de un ser con la mencionada capacidad (Sachs-Hombach y Schirra, 2006: 887–905).

Por un lado, Sachs-Hombach vincula entonces la ciencia de la imagen con la definición de un proyecto antropológico, en línea con su caracterización del giro icónico, y por otro, apoya un tipo de estudio centrado en la competencia para “manejar” la imagen, esto es, centrado en las formas de “funcionamiento” de lo icónico. Sin duda su énfasis se sitúa del lado de los agentes (los seres humanos) a diferencia de la propuesta de Boehm, pero de manera clara su aproximación, al igual que la de este, lejos de consideraciones y análisis sociales o políticos, está guiada por el interés fundamental acerca de un “pensamiento” específico de la imagen, acerca de la determinación de significados de maneras propiamente icónicas y del funcionamiento de los mismos.

La ciencia de la imagen traza así un camino distinto al de los Estudios Visuales. Como conclusión, cabe destacar entonces la pluralidad y diversidad de los análisis y debates a los que una y otros han dado lugar, enfatizando que sus respectivas direcciones están marcadas por cuestiones y problemas con una orientación ya apuntada en los diagnósticos de Boehm y Mitchell. Los Estudios Visuales, herederos de una gran heterogeneidad de enfoques, perspectivas y disciplinas (de la sociología a la historia del arte, del psicoanálisis a la teoría de los medios), beben del espíritu crítico inspirado en el materialismo de los *cultural studies* y hacen hincapié en la diversidad y proliferación de fenómenos icónicos de las últimas décadas, una proliferación que, desde su visión, habría dado lugar al giro cultural hacia la imagen producido al comienzo de los años noventa. De esta forma, en su contexto encontramos un tipo de análisis que, por

un lado, está frecuentemente inspirado en la crítica ideológica de la representación (qué hay detrás y alrededor de las imágenes, social, política o culturalmente) y que, por otro, se concentra con asiduidad en fenómenos icónicos muy específicos (en algunos casos extremadamente concretos) para ser capaz de poner en marcha su gran equipaje teórico. Por su parte, la ciencia de la imagen alemana se desarrolla también en una enrucijada multidisciplinar, pero sus objetivos teóricos se alejan de la crítica social y cultural para concentrarse en las nuevas posibilidades de significado, experiencia, conocimiento y representación que las imágenes ofrecen. De acuerdo con ello, y tal y como Boehm lo plantea, el objetivo de la ciencia de la imagen sería el estudio de la “lógica propia” de la imagen, de sus mecanismos para conformar sentido.

La comprensión de la imbricación de imagen y aspectos sociales que caracteriza a los Estudios Visuales, con su destacado énfasis en cuestiones políticas y éticas, es esencial para entender nuestro entorno y, en especial, las relaciones de poder en la sociedad en la que vivimos. Pero las imágenes pueden mostrarnos mundos no dichos, mostrar lo que las palabras no dicen: pueden, en definitiva, pueden hacer ver lo que el lenguaje no expresa y ahí radica su enorme potencial epistémico. En este sentido, no se trata de tomar partido por una u otra orientación en el estudio de la imagen, dado que no son perspectivas opuestas o mutuamente excluyentes sino complementarias: como se ha indicado, cada una de ellas responde a una inspiración y unas motivaciones particulares y por ello sirven de manera adecuada en cada caso a sus propios objetivos. En definitiva, entonces, el giro hacia la imagen es doble: aunque con importantes elementos en común, el giro pictorial y el giro icónico surgen sin embargo de tradiciones, contextos, debates y, sobre todo, de intereses diferentes. En consecuencia, los Estudios Visuales anglosajones, que se remiten al primero, y la ciencia de la imagen alemana, desarrollada al calor del se-

gundo, perfilan objetivos y retos que, a pesar de pertenecer a un mismo campo semántico y cruzarse con frecuencia, divergen en su trayectoria y aspiraciones y apuntan a proyectos con muy distintos recorridos.

REFERENCIAS

- AA.VV. 1996. "Visual Culture Questionnaire" en *October*, núm. 77. [Traducción: AA.VV. 2003. Cuestionario sobre Cultura Visual. *Estudios Visuales*, núm. 1. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf>]
- Belting, H. 2001. *Bild-Anthropologie - Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, H. 2007. *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink.
- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*, London, Penguin.
- Boehm, G. 1978. "Zu eiener Hermeneutik des Bildes" en Hans-Georg Gadamer (ed.) *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 444-473.
- Boehm, G. 1985. *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerie in der italienischen Renaissance*, Múnich, Prestel.
- Boehm, G. (ed.) 1994. *Was ist ein Bild?*, München, Fink.
- Boehm, G. 1995. "Eine kopernikanische Wende des Blickes" en Uta Brandes (ed.) *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, pp. 25-34.
- Boehm, G. 2007a. "Iconic Turn Ein Brief" en H. Belting (ed.) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Willhem Fink Verlag. [Traducción: Boehm, G. 2011a. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (I)" en A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 57-70].
- Boehm, G. 2007b. "Das Paradigma «Bild». Die Tragweite der Ikonischen Episteme" en Hans Belting, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink.
- Boehm, G. 2007c. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press.
- Boehm, G. 2011a. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (I)" en García Varas, A. (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 57-70.
- Boehm, G. 2011b. "¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes" en A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 105-106.
- Brandes, U. (ed.) 1995. *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Brea, J. L. 2010. *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal.
- Bredenkamp, H. 2003. "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft" en *Critical Inquiry*, vol. 29, pp. 418-428.
- Bredenkamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Bryson, N. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven C. T., Yale University Press.
- Cartwright, L. y M. Sturken (eds.) 2001. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Dikovitskaya, M. 2005. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA), London, The MIT Press.
- Elkins, J. 1998. *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Elkins, J. 1999. *The Domain of Images*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press.
- Elkins, J. 2000. *How to Use Your Eyes*, New York, Routledge.
- Elkins, J. 2003. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York, London, Routledge.
- Evans, J. y S. Hall (eds.) 1999. *Visual Culture: the Reader*, London, Sage.
- Flusser, V. 1997. *Medienkultur*, Frankfurt, Fischer.
- Flusser, V. 1998. *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio d'água.
- Foster, H. (ed.) 1988. *Vision and Visuality*, San Francisco, Bay Press.
- Gadamer, H. G. (ed.) 1978. *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp.

- Frankfurt, Suhrkamp.
- García Varas, A. 2011a. “Lógica(s) de la imagen” en A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 15-56.
- García Varas, A. (ed.) 2011b. *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- García Varas, A. 2014. “Bildwissenschaft y Visual Studies: orientaciones y retos en el análisis actual de las imágenes” en G. López de Munáin *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, Barcelona, Editorial Shangrila (Textos Aparte) y Revista Sans Soleil, pp.22-41.
- Heywood, I. y B. Sandwell (eds.) 1999. *Interpreting Visual Culture: Explorations of the Hermeneutics of the Visual*, New York, Routledge.
- Jay, M. 2002. That Visual Turn, *Journal of Visual Culture*, núm. 1, pp. 87- 93.
- Jay, M. 2005. Introduction to Show and Tell, *Journal of Visual Culture*, vol. 4, p. 139-143.
- Lowe, D. 1983. *History of Bourgeois Perception*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lüdeking, K. 2005. Was unterscheidet den *pictorial turn* vom *linguistic turn*? en Klaus Sachs-Hombach (ed.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, Halem, pp. 122-131.
- Maar, C. y H. Burda, (eds.) 2004. *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont.
- Mirzoeff, N. (ed.) 1998. *The Visual Culture Reader*, London, Routledge.
- Mirzoeff, N. 1999. *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge. [Edición española: Mirzoeff, N. 2003. *Introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.]
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1992. “The Pictorial Tur” en *ArtForum*, vol. 30, pp. 89-94.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press. [Edición española.: Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal].
- Mitchell, W. J. T. 2002. “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” en *Journal of Visual Culture*, núm. 1, pp. 165-182.
- Mitchell, W. J. T. 2003. “The Obscure Object of Visual Culture. Responses to Mieke Bal’s «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture»” en *Journal of Visual Culture*, núm. 2, p. 252.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- W.J.T. M. 2007. “Pictorial Turn. Eine Antwort” en H. Belting (ed.) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Willhem Fink Verlag. [Traducción: Mitchell, W. J. T. 2011. “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (II)” en A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca].
- Mitchell, W. J. T. 2009. “Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft“ en Klaus Sachs-Hombach (ed.) *Bildtheorien. Antropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistik Turn*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 319-327.
- Mitchell, W. J. T. 2011. “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (II)” en A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Sachs-Hombach, K. (ed.) 2005a. *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, Halem.
- Sachs-Hombach, K. (ed.) 2005b. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Sachs-Hombach, K. (ed.) 2006. *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln, Herbert von Halem Verlag.
- Sachs-Hombach, K. y J. Schirra 2006. Fähigkeiten zum Bild- und Sprachgebrauch. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Band, núm. 54, pp. 887-905.

- Sachs-Hombach, K. (ed.) 2009. *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Stafford, B. 1994. *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, MIT Press.
- Stafford, B. 1996. *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, The MIT Press.
- Stafford, B. 1999. *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Stiegler, B. 2008. “«Iconic Turn» und gesellschaftliche Reflexion” en *Trivium*, núm. 1.
- Virilio, P. 1998a. *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- Virilio, P. 1998b. *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid.