

LOS ESTUDIOS VISUALES ‘EN ESPAÑOL’.

UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

VISUAL STUDIES ‘IN SPANISH’.

A LITERATURE REVIEW

NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL

Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México

nashelijv@yahoo.com.mx

Recepción: 16 de septiembre 2017 • Aceptación: 8 noviembre 2017

RESUMEN

Este ensayo lleva a cabo una revisión de la genealogía de la (inter)disciplina de los Estudios Visuales en América Latina mediante un recorrido de la trayectoria intelectual que ha marcado a los Estudios Visuales en la región. Con el fin de discutir la pertinencia de unos Estudios Visuales propiamente latinoamericanos, en este estado de la cuestión se lleva a cabo un estudio genealógico de lo que proponemos denominar “Estudios Visuales ‘en español’”. Así, el texto brinda un recorrido por los orígenes de los Estudios Visuales en la academia angloparlante, luego en la península ibérica, su discusión teórica en América Latina y, por último, la problematización de su ejercicio en la región hoy.

Palabras clave: Estudios Visuales Latinoamericanos; imagen, memoria y violencia; políticas de la visión; regímenes visuales y colonialidad.

ABSTRACT

This article is a review of the emerging genealogy of visual studies in Latin America. It poses the question of a need for a Latin-American visual studies, the ways in which visual studies can be theorized and practiced in the region given its cultural and contextual specificities, the subjects that such visual studies would interpellate, and the potential terms of the discussion. In sum, the article poses the following overall question: visual studies in Latin America, how and to what aim? In order to forward answers to these questions, the first half of the article offers a genealogical review of the origins of visual studies in Anglophone academia, then in the Iberian Peninsula, its discussion and theorization in Latin America, and finally the problematization of its application in the region.

Keywords: Latin-American Visual Studies; image, memory and violence; politics of vision; colonial visual regimes.

En años recientes se ha intensificado el interés por los Estudios Visuales dentro de América Latina en lo general y México en lo particular. Este interés se revela en la organización de eventos tales como 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 en enero del 2015; en la creación de nuevas maestrías en Estudios Visuales, como la que ofrece la Universidad Autónoma del Estado de México desde el 2013; en la consolidación de grupos de investigación tales como el Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil (CEISS) en Argentina, Tramas-Red de Alfabetización Audiovisual y Formación Ciudadana de Argentina, Chile y Perú, y el Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI) de Chile; y la emergencia de diversas revistas especializadas dedicadas a los Estudios Visuales en América Latina, por ejemplo *Caiana* (Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte) y *Artefacto Visual* (la revista de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, RevLat). Es a partir de este auge reciente que el presente ensayo propone llevar a cabo una revisión de la genealogía de la (inter)disciplina de los Estudios Visuales en América Latina. ¿Existen los Estudios Visuales latinoamericanos propiamente?, ¿cuál es su función o necesidad? ¿de qué manera se pueden hacer los Estudios Visuales en América Latina de manera que atiendan a las especificidades contextuales de nuestra región?, ¿quiénes son los interlocutores y cuáles los términos de la discusión?

Con el fin de abordar esta problemática, los Estudios Visuales se pueden definir como “los estudios sobre la producción del significado cultural a través de la visualidad” (Brea, 2005: 7), y como un “híbrido interdisciplinar” (Guasch, 2005: 59), cuyo campo de estudio se circunscribe a la Cultura Visual, entendida como “el total de las prácticas que producen visualidad y las disciplinas que se ocupan de su estudio” (Brea, 2003: 5).

Para Andrea Noble, los Estudios Visuales abordan las culturas visuales de la modernidad a partir de las siguientes consideraciones: toman por objeto los artefactos, las tecnologías y las instituciones de la representación visual como arenas constitutivas de negociación e intercambio; rechazan los límites convencionales entre diversos medios visuales y la clasificación por género, enfatizando en cambio los encuentros cotidianos entre sujetos que ven y objetos que son vistos, encuentros que normalmente tienen lugar fuera de las instituciones formales del ver (Noble, 2004: 222).

Así, el posicionamiento crítico de los Estudios Visuales ante la Cultura Visual implica una renovada teorización y revaloración del concepto mismo de imagen. Para Keith Moxey (2003: 52), “las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron”. Esta manera de abordar a las imágenes requiere el despliegue de una perspectiva analítica que deja de lado la valorización de una imagen con base en sus características intrínsecas e immanentes (la autonomía de la obra de arte, el valor estético), favoreciendo en vez un enfoque sobre la función de la imagen en la vida cultural a través del entendimiento de su significado social y del horizonte cultural de su producción y recepción (Guasch, 2003: 11-12). Como respuesta a la emergencia de un paisaje cultural contemporáneo basado en la imagen, los Estudios Visuales implican, entonces, la reconsideración de una gama más amplia de artefactos y prácticas visuales tales como el cine, la televisión, la fotografía, la pintura, el *performance*, las imágenes digitales, etcétera (Noble, 2004: 219). Esto involucra, a su vez, el despliegue de un marco teórico y metodológico para el desarrollo de una “historia de las imágenes” (Brea, 2003: 5), en la cual se busca dar un tratamiento horizontal a las representaciones visuales más allá de su categorización en jerarquías tradicionales tales como “alto” y “bajo” arte.

Asimismo, la ampliación del campo de análisis ha requerido el ajuste de las herramientas críticas y los modos de análisis empleados (Noble, 2004: 219), de manera que los Estudios Visuales se distinguen tanto por atender un renovado campo de estudio, como por las preguntas críticas y metodologías desarrolladas para poder abordar la imagen y la visualidad desde su especificidad medial. Retomando a Martin Jay (2002: 87-92), el enfoque de los Estudios Visuales busca resaltar la importancia del poder de las imágenes en cuanto a las configuraciones discursivas que forman, sus relaciones internas de dominación y resistencia, y su relación externa con el espectador y el mundo. Para Michael Ann Holly, los Estudios Visuales no necesariamente se proponen estudiar a los objetos visuales como tales, sino que buscan analizar a los sujetos-objetos capturados en los diversos agrupamientos de significados culturales que el teórico de los Estudios Visuales tendrá que descifrar para producir un conocimiento nuevo (AA.VV., 2003: 96).

A partir de estas consideraciones, el concepto de visualidad se torna medular. Diversos teóricos han descrito la visualidad como el hecho social de lo visible (Bryson, *et al.*, 1994), la construcción social de la visión (Jay, 1993), la vida social de los objetos visibles (Appadurai, 1998), e incluso como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2002: 170). Estas definiciones de visualidad responden a una premisa enunciada por John Berger (1972: 8), quien afirma que “la manera en la que vemos está determinada por lo que sabemos o lo que creemos”. Los Estudios de la Cultura Visual presuponen, entonces, que nuestra manera de ver no es una capacidad “natural” de percepción, ni un ejercicio “neutro” para obtener información visual del mundo que nos rodea; lo que vemos y cómo lo vemos está determinado por los valores culturales de una sociedad, las correlaciones de poder que permiten la visualización de ciertas imágenes sobre otras, y los medios materiales de producción y circulación de estas imágenes. Así, los Estudios Visuales reconocen que los ac-

tos de ver son tanto sesgados como interesados, es decir, que se dan en el marco de una política de la visión (Noble, 2004: 223).

En este sentido, la aparente facilidad con que la vista vincula lo interno con lo externo no es un proceso perceptual que se da automáticamente. La visión y sus correspondientes actos particulares del ver son, en última instancia, determinados por la visualidad entendida como la formación visual dominante de una época dada. De tal suerte que no se puede hablar de la vista como un acto de percepción libre de factores culturales, sino que existen varias “maneras de ver” o regímenes visuales que determinan a quién se le permite ver qué bajo ciertas circunstancias; todo acto de ver es, para Brea (2003: 9), “el resultado de una construcción cultural”. Los modos de ver, a su vez, son legitimados por discursos autorizantes que prescriben “a quién se le permite hablar sobre qué cosa” (Rogoff, 1998: 15) y bajo qué términos.

Así, los Estudios de la Cultura Visual plantean interrogantes explícitas en torno a la relación entre los modos de ver y el poder. Para Teresa Brennan y Martin Jay (1996: 227), la cuestión de la autorización (¿a quién se le permite hablar sobre qué y bajo qué términos? o ¿a quién se le permite ver qué bajo qué condiciones?) implica que la visualidad debe ser entendida como un régimen de conocimiento gracias al cual “aquello que pueda ser identificado visualmente pueda ser controlado más fácilmente”. Norman Bryson propone que los Estudios Visuales deben, en última instancia, constituir “un modo de autorreflexión característico del régimen escópico que concierne y se define en nuestro tiempo” (Bryson citado en Brea, 2005: 12).

En suma, los Estudios Visuales son una formación interdisciplinar de emergencia reciente que se encarga de analizar el campo de la Cultura Visual partiendo de un enfoque sobre la vida social de las imágenes y de la visualidad que nos constituye como sujetos que ven. En palabras de Brea, los Estudios Visuales surgen en:

...un escenario intersticial, de un espacio crecido en los entremedios, en el *inbetween* de disciplinas y prácticas, de una tensión de despliegue para el trabajo ensayístico y analítico en el que una multiplicidad de enfoques, metodologías y articulaciones discursivas coparticipan en el abordaje del estudio y análisis efectivo de la frondosa complejidad de los actos de ver, como actos cargados de significancia y valor cultural (Brea, 2006: 21-22).

Los Estudios Visuales, más que responder a la necesidad de constituirse como una disciplina propiamente, son un agrupamiento de interrogantes teóricas y metodologías interdisciplinarias que parten de la premisa que los actos de ver son producto de determinaciones culturales específicas.

Así, los Estudios Visuales aportan una perspectiva renovadora para el análisis crítico de las imágenes y la visualidad. Para Simón Marchán Fiz (2005: 76), los Estudios Visuales han permitido ampliar la gama de interrogantes suscitada por manifestaciones visuales que no solían entrar en las previsiones de la alta cultura ni de la historia del arte. Al enfatizar las dimensiones formativas de la Cultura Visual, sus implicaciones socio-políticas, la formación y la función normalizadora de regímenes visuales particulares, así como la función de la visualidad en la organización social y la construcción identitaria (Brea, 2003: 6; Bryson, 2003: 232), los Estudios Visuales abren un abanico de interrogantes en torno a la función de la visualidad y la imagen, como demuestra la genealogía de su emergencia, abordada brevemente a continuación.

BREVE GENEALOGÍA DE LOS ESTUDIOS VISUALES

El surgimiento de los Estudios Visuales tiene diversos antecedentes; en Europa, se dio a partir de la consolidación de la rama disciplinaria de la “comunicación visual” en países como la República Federal de Alemania, Francia e Italia, donde durante

los años setenta y ochenta se estaban dando intensos debates en torno a la educación estética, la didáctica de los medios y el arte como comunicación. Lo anterior enmarcado por una revisión crítica de la estética marxista, postura a partir de la cual se consideraba el estudio de la comunicación visual como una forma urgente de praxis política (Marchán-Fiz, 2005: 76). En Alemania, teóricos de la imagen tales como Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp proponían un viraje en la historia del arte que tomara en consideración lo que ellos denominaban *Bildwissenschaft* (“imagen-ciencia”) y *Bildanthropologie* (“antropología de las imágenes”). Entre otros temas, Boehm, Belting y Bredekamp teorizaban la presencia existencial de las imágenes en tanto su condición de objetos con una vida propia, así como la importancia del medio como condición para reafirmar la agencia de los objetos visuales (Moxey, 2009: 15-17). En Francia, la apertura al análisis crítico de las imágenes surgió a partir de los estudios en semiótica de la cultura de masas por autores como Roland Barthes y Jean Baudrillard, quienes se enfocaban por primera vez en una teoría de la imagen basada en el análisis las mitologías de masas y en la relación entre signos visuales, consumo e ideología en la era del capitalismo global (Marchán-Fiz, 2005: 77). En Italia, la disciplina de la comunicación visual se extendía al diseño industrial, la publicidad, las imágenes fílmicas, la televisión y demás íconos de la civilización del consumo, siempre en el marco de la polémica entre apocalípticos e integrados ante la cultura de masas suscitada por Umberto Eco en 1964 (Marchán-Fiz, 2005: 77).

El término “Cultura Visual” surgió propiamente en la academia europea angloparlante de los años ochenta con la publicación del libro *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (1982) de Svetlana Alpers. En su estudio sobre el arte holandés del siglo XVII, Alpers recuperaba el concepto de Cultura Visual de Michael Baxandall para refutar el uso del método iconográfico para el análisis de su *corpus* pictórico,

promulgando en vez un método alternativo que pudiera dar cuenta de un mundo visual basado en un emergente entendimiento empírico en los Países Bajos. Según Matthew Rampley (2005: 40), este desplazamiento conceptual implicó un cuestionamiento de la centralidad del arte como categoría privilegiada para el análisis de las representaciones visuales. Aunado al llamado “giro cultural” que se dio a finales de los años ochenta, el descentramiento del arte como objeto de análisis de lo visual trajo consigo el cuestionamiento de una serie de categorías y premisas en la historia del arte que posteriormente habrían de sistematizarse con la conformación de la interdisciplina de los Estudios Visuales y el advenimiento del denominado “giro pictórico” (Cabrera, 2014: 10).

En 1995, W. J. T. Mitchell publicó *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, obra en la cual discutía la relación entre la palabra y la imagen en la era contemporánea, dando lugar al análisis de un “giro pictórico” que se oponía al “giro lingüístico” dominante en la vertiente norteamericana pos-estructuralista de los Estudios Culturales. Para Mitchell, el “giro pictórico” surgía:

del descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la Mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura [...] y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose solo en un modelo textual (Mitchell, 1995: 23).

Así, Mitchell denunciaba la aplicación acrítica del modelo de análisis lingüístico a la imagen y proponía en cambio que la Cultura Visual se analizara en términos propiamente visuales.

A partir del llamado “giro pictórico”, durante los años noventa surgieron numerosas publicaciones en habla inglesa, tanto europea como norteamericana, en torno a la Cultura Visual.

En 1994 Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey publicaron *Visual Culture. Images and Interpretations*, un compendio de ensayos en el cual se hacía un examen crítico de las grandes narrativas del arte y se abogaba por un nuevo abordaje a la historia del arte que tomara en cuenta temas como el género, la clase social y la etnicidad. Durante esta época, Jonathan Crary publicó sus libros *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1995) y *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* (1999), en los que analizaba la construcción de la visualidad en el siglo XIX a la vez que dismantelaba al sujeto cartesiano y lo sustituía por una noción mucho más inestable de subjetividad restringida a las limitaciones del estado corpóreo. A través estos trabajos, Crary amplió el campo de lo visual, al incluir análisis tanto de obras de arte como de experimentos científicos, desdibujando así los límites disciplinarios tradicionales (Rampley, 2005: 40-41). Por su parte, en 1998 Nicholas Mirzoeff publicó *An Introduction to Visual Culture* a raíz del debate sobre el lugar de las artes en la era de los *mass media*, escribiendo así la introducción general a los Estudios Visuales más conocida en la interdisciplina. En el volumen, Mirzoeff discutía la historia de las tecnologías de la representación, situándolas en el contexto del auge de los medios de comunicación masiva globalizados y de las instituciones de distribución de las imágenes; para este autor, el arte ocupaba tan solo un lugar delimitado dentro de la economía general de las representaciones visuales (Rampley, 2005: 41).

Con la fundación de la revista *October* en 1976, Rosalind Krauss rescataba la importancia de una atención renovada a la importancia ideológica y social del arte, reflejo del auge de la nueva historia del arte en Gran Bretaña y Estados Unidos (Rampley, 2005: 42). Sin embargo, para 1996 el surgimiento de los Estudios Visuales, la incorporación de las preocupaciones políticas de los Estudios Culturales y el escepticismo crítico so-

bre el arte como centro privilegiado de la investigación resultaron en la publicación del “Cuestionario sobre cultura visual” en la misma revista (AA. VV., 2003). El objetivo de los editores, entre ellos Krauss, era llevar a cabo un sondeo de las opiniones de diversos teóricos y pensadores de lo visual con respecto a la Cultura Visual. En efecto, el cuestionario planteaba la posibilidad de que los Estudios Visuales respondieran a los intereses de consumo del capitalismo tardío (Guasch, 2005: 60), y que lejos de ser una crítica a las relaciones de poder que permean las relaciones de visualidad en la era contemporánea, sirvieran para justificar la hegemonía de la imagen en la era del capitalismo global.

Además de esta polémica, en los años noventa existieron dos discusiones teóricas adicionales que configuraron los debates al interior de los Estudios Visuales anglófonos. Por una parte, en ese momento se estaba dando una discusión en torno al arte de las culturas no-occidentales y la pertinencia de etiquetarlas con un término netamente eurocéntrico: “arte”. Este debate se aunó a las emergentes sensibilidades poscoloniales, en las que se hacía una revisión crítica de las metanarrativas occidentales sobre el arte que, partiendo de la filosofía hegeliana, colocaban al arte clásico y europeo en un lugar privilegiado en la evolución del arte. El posicionamiento poscolonial rescataba, en cambio, la importancia de las historias locales y el debate del significado de la modernidad fuera del eje artístico Berlín-París-Nueva York (Rampley, 2005: 43).

LOS ESTUDIOS VISUALES “EN ESPAÑOL”

Los Estudios Visuales en España estuvieron, desde un inicio, inscritos en los debates sobre la cultura de masas y el arte que marcaron la década de los años ochenta y noventa en Europa. Por ejemplo, el crítico de arte español José Antonio Ramírez retomaba el debate expuesto en *Apocalípticos e integrados ante*

la cultura de masas de Umberto Eco (1968), y planteaba en su libro *Medios de masas e historia del arte* (1976), dos alternativas de posicionamiento ante las imágenes masificadas. La primera postura era la de rechazo a las imágenes de la cultura de masas ante la supuesta amenaza del fantasma de la igualdad, entendida como “vulgaridad”, en pos del mantenimiento de una estricta jerarquía de los objetos Culturales Visuales, reflejo de las establecidas clases oligárquicas. Frente a esta postura, denominada apocalíptica por Eco, se contrastaba la de los integrados, aquellos defensores del sistema de Cultura Visual surgido de una densidad comunicativa producto del sistema capitalista y sus medios de comunicación. Ramírez proponía, en cambio, forjar una tercera vía que no fuera ni rechazo elitista a la cultura de los medios de masa ni aceptación acrítica de la misma, sino más bien un estudio serio y crítico de las imágenes más allá de la dicotomía alto/bajo arte (Ramírez, 1976; Guasch, 2005: 69-70).

Ya para principios del nuevo milenio, los Estudios Visuales se debatían en la academia española. En el Segundo Fórum de ARCO en 2004 se celebró el Primer Congreso Internacional sobre Estudios Visuales con la participación de W. J. T. Mitchell, Keith Moxey, Susan Buck-Morss, Nicholas Mirzoeff, Norman Bryson y John Welchman. A la vez surgían las primeras traducciones sobre la materia de parte de editoriales españolas y argentinas. La editorial Gustavo Gili publicó su serie “Colección Comunicación Visual”, mientras que la editorial Alberto Corazón editó dos series dedicadas a la revisión de las vanguardias históricas y manifestaciones visuales que sobrepasaban los mundos habituales del arte, bajo el título de una revista madrileña homónima *Comunicación* (Marchán-Fiz, 2005: 75-78). La editorial Akal, y en lo particular su colección “Estudios Visuales”, llevó a cabo la labor intensiva de traducir monografías inaugurales de los Estudios Visuales, tales como *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1995) de W. J. T.

Mitchell; *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (1994) de Martin Jay; y *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (1999) de Jonathan Crary.¹

A la luz de las inquietudes sobre la relación entre el arte y la cultura de masas, un parteaguas en los Estudios Visuales iberoamericanos se dio en 2003 con la publicación en línea de la revista *Estudios Visuales*, dirigida por el historiador del arte y crítico español José Luis Brea. Su publicación a lo largo de siete años produjo un recurso académico a través del cual Brea, junto con su equipo editorial y colaboradores, brindó al contexto iberoamericano acceso a las discusiones sobre la visualidad y los Estudios Visuales, (inter)disciplina que a finales de los años noventa y principios del siglo XXI solía ser el bastión casi exclusivo de instituciones académicas anglo-parlantes (Jiménez del Val, 2015b).

En efecto, Brea mismo puntualizaba la importancia de esta situación en su breve “Estudios Visuales. Nota del editor”, texto con el que presentaba el primer número de la revista *Estudios Visuales*. Como expone en la nota editorial, la revista tuvo por objetivo, desde su número inaugural, participar en el debate de los Estudios Visuales con el fin de abrir la problemática a nuevos interlocutores, sobre todo en contextos iberoamericanos. Así, Brea vislumbraba que la principal contribución de la revista sería funcionar como un repositorio crítico de los textos fundacionales de los Estudios Visuales, pero en lengua castellana. En un segundo momento, la revista se dedicaría a señalar los espacios de problematización dentro del campo de los Estudios Visuales con el fin de enriquecer los debates que en él

puedan producirse. En otras palabras, Brea proponía localizar “los puntos de crisis, los espacios de inflexión, sus terrenos movidos y liminares, [...] las grandes placas en las que las más firmes presuposiciones y fundamentos se resquebrajan y tambalean, dejando a la vista sus inconsistencias y flaquezas, sus líneas de inestabilidad y desmantelamiento” (Brea, 2003: 5-7).²

La ampliación del campo de los Estudios Visuales en español también se dio con la publicación del compendio *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005). En el capítulo introductorio, Brea remarcaba la importancia de llevar a cabo un análisis “no cómplice” (2005: 5) con la cristalización de valores promovida por una delimitación tradicional del campo del estudio de la imagen. Igualmente, Brea recalca la importancia de recuperar la dimensión política en la realización de todo análisis visual, de tal suerte que se diera preponderancia al estudio de la distribución disimétrica de las posiciones de poder implicadas en todo ejercicio propio del ver (2005: 11).

Sobre todo, Brea enfatizaba la importancia de la fuerza performativa de la visualidad (y, por ende, de las imágenes) en la

1 Se puede consultar la colección de éstos y otros libros traducidos al castellano en: <http://www.akal.com/busqueda/listaLibros.php?codEditorial=1&codColeccion=137>

2 La publicación de la revista *Estudios Visuales* fue un evento medular en el surgimiento de los Estudios Visuales en español. A través de su publicación en línea, el público académico iberoamericano tuvo, y todavía tiene, acceso abierto a textos seminales de los Estudios Visuales como son: el cuestionario sobre los Estudios Visuales de la revista *October*; “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” de Mieke Bal, así como las respuestas de varios académicos a este ensayo; “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual” de W. J. T. Mitchell; “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo” de Martin Jay; “Estudios visuales, historiografía y estéticas” de Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey; y un extenso etcétera. Se pueden consultar íntegros todos los números de la revista en el siguiente URL: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

producción de la realidad, ya fuera en sus dimensiones sociales, económicas, o políticas; en otras palabras, Brea reivindicaba un ejercicio crítico de los Estudios Visuales que fuera sensible a los efectos de subjetivación y socialización generados por los procesos de identificación y diferenciación en los imaginarios culturales circulantes (2005: 9). Para él, los Estudios Visuales respondían a la necesidad de desarrollar una serie de herramientas analíticas que puedan afrontar críticamente:

...el análisis de los *efectos performativos* que de las *prácticas del ver* se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto *político* que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento *identitario*—y, por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas *determinadas* de subjetivación y socialidad (Brea, 2005: 9. *Cursivas en el original*).

El planteamiento de Brea (2005: 9), suponía, pues, el ejercicio de los Estudios Visuales como un proyecto políticamente comprometido que, de manera “indisciplinadamente transdisciplinar”, contribuya a la producción de armas de resistencia cultural nacidas del desarrollo de una teoría crítica sobre las prácticas del imaginario.

LOS ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA

En años recientes (2004-2017) son varios los investigadores de lo visual que se han planteado llevar a cabo “un estudio de la cultura visual y de las culturas de la visualidad de Latinoamérica” (Noble, 2004: 221). Durante este periodo ha surgido un número creciente de publicaciones, foros y centros dedicados al tema (Cabrera, 2014: 13), y la emergencia de numerosos grupos de investigación, documentos, eventos y plazas académicas

en los Estudios Visuales revelan la serie de preocupaciones, elaboraciones teóricas y metodológicas que se están dando en la región en torno a lo visual. Y si bien los Estudios Visuales Latinoamericanos han sido influenciados por las vertientes anglófonas y españolas del campo, la Cultura Visual ha sido objeto de estudio desde antes de la articulación formal e institucional de los Estudios Visuales en la academia anglófona, como se desarrolla a continuación.

Los Estudios Visuales Latinoamericanos, entendidos aquí como el “ala visual” del movimiento académico de los Estudios Culturales, “más politizada con derivaciones hacia el feminismo, el marxismo, los estudios de género, los estudios de raza y etnicidad, la teoría *queer* o los estudios coloniales y poscoloniales” (Guasch, 2005: 59), surgen en el contexto de la ruptura epistemológica posmoderna consecuencia de la instauración del neoliberalismo globalizado en la región entre los años setenta y noventa. Pero además son fruto de una serie de continuidades históricas específicas resultado de condiciones geopolíticas y socio-históricas concretas en América Latina. Como plantea Abril Trigo, los Estudios Culturales Latinoamericanos abordan problemáticas estéticas, institucionales, políticas y culturales específicas que, en conjunción con las diversas metodologías aplicadas y los antecedentes históricos de la (inter)disciplina, mantienen un diálogo constante con una multiplicidad de influencias externas (Trigo, 2004: 1). Así, los Estudios Culturales Latinoamericanos y, por ende, su rama de Estudios Visuales, conforman un área de estudio que se configura a partir de una tradición teórico-crítica latinoamericana, así como de un diálogo en constante tensión con escuelas europeas de pensamiento, como son el marxismo, el estructuralismo francés, el pos-estructuralismo, el posmodernismo, la sociología de la cultura, la teoría de la recepción francfortiana, la semiótica, y los Estudios Culturales británicos y estadounidenses (Trigo, 2004: 3).

Para Ana del Sarto, los Estudios Culturales en América Latina surgieron en los años ochenta a partir de la convergencia de varias estrategias que buscaban analizar el impacto del capitalismo globalizado y la aunada diseminación del “modo de vida americano” a través de ciertos productos culturales (Del Sarto, 2004: 155). Buscando paradigmas analíticos para teorizar la creciente influencia de la cultura de masas en la región, la sociedad de consumo corporativizada y la ideología del libre mercado del Norte, la teoría cultural latinoamericana planteaba nuevas formas de interrogar, cuestionar y crear sus objetos de estudio, así como de vivenciar la modernidad dentro de contextos llamados periféricos, heterogéneos y neocoloniales (Del Sarto, 2004: 155). Más aún, el surgimiento de los Estudios Culturales no respondía únicamente a influencias teóricas externas, que Del Sarto (2004: 157), denomina “contextos socio-políticos y culturales de intervención”, sino que resultaba de la necesidad de teorizar problemáticas locales, nacionales y globales desde una situación latinoamericana. Así, Del Sarto (2004: 158), afirma que desde los años setenta se ejercía un análisis cultural latinoamericano que buscaba estudiar las relaciones intrincadas, y a veces ambiguas, entre la élite, lo popular y la cultura de masas, por una parte, y la cultura local, regional e internacional por la otra. De manera que la conformación de los Estudios Culturales y Visuales en la región consistió, desde sus inicios, en una relación tensa y a menudo contradictoria entre la teoría cultural occidental del momento y las estrategias de análisis cultural desarrolladas por pensadores latinoamericanos para poder enmarcar la relación cultural del continente con la modernidad.

Esta apertura hacia nuevos objetos de estudio mediante abordajes teóricos de corte marxista, así como la influencia de la entrante teoría europea continental (principalmente el estructuralismo y pos-estructuralismo franceses), se vio reflejada en los principales teóricos culturales de la región. Jesús Martín-

Barbero, por ejemplo, realizó a lo largo de los años ochenta y noventa el estudio crítico de los medios de comunicación y su interacción con sus públicos. Desde una perspectiva latinoamericana matizada, Martín-Barbero situaba los debates en torno al “fin del arte” entre las “contradicciones de una modernidad cargada de elementos pre-modernos, pero que deviene la experiencia colectiva de los muchos gracias a las dislocaciones sociales y perceptuales de una estampa claramente pos- o tardía modernidad” (Martín-Barbero citado en Brooksbank-Jones, 2007: 6). En el mismo tenor, Martín-Barbero denunciaba el rechazo de los intelectuales latinoamericanos a discutir críticamente la cultura comunicacional, evidenciando lo que denominaba una actitud de “mal de ojo”, que impide que los intelectuales consideren ciertos artefactos tales como la televisión, sus dinámicas, sus audiencias y estéticas, como dignos de una reflexión seria y pertinente (Cabrera, 2014: 11).

En su libro *De los medios a las mediaciones* (1987), Martín Barbero presentaba una teoría de la mediación siguiendo el concepto de consumo de Pierre Bourdieu y la teoría de la codificación-decodificación de Stuart Hall desde el contexto latinoamericano (Del Sarto, 2004: 158). En esta obra señalaba que la relación entre los medios de comunicación y su público no es unidireccional ni directamente efectiva. En cambio, dentro del modelo de comunicación siempre puede darse la resistencia de asimilar el mensaje según la intencionalidad del emisor, de tal suerte que el receptor del mensaje goza de agencia al anclar el sentido que brinda al mensaje (Martín-Barbero, 1987). Efectivamente, esta teorización implica un cuestionamiento de las nociones clásicas sobre la manipulación ideológica que ejercen las producciones culturales y resalta, en cambio, los aspectos reprimidos de las producciones mediáticas, tales como sus mediaciones: “las grietas entre la dominación, las dimensiones de consumo económico y los placeres de vida” (Martín-Barbero, 1987: 155). De manera que Martín-Barbero rescataba las poten-

cialidades de una resistencia cultural al descentrar el enfoque de la producción cultural *per se* hacia el análisis de las resistencias creativas en las prácticas de consumo cotidianas, resaltando la capacidad de los sujetos de acción. Ni apocalípticos ni integrados, este enfoque en las mediaciones permitía un “pensamiento abierto” (o de tercera vía) que buscaba superar el binarismo generado en torno a los estudios de la industria cultural.

Néstor García Canclini, por su parte, ubicaba el desarrollo de los Estudios Culturales Latinoamericanos en los años ochenta a partir del desarrollo de una sociología cultural. Así, García-Canclini retomaba la categoría de cultura, definida como la esfera de la producción, circulación y consumo de significados, para resituar la problemática de la perspectiva simbólica de toda práctica humana como un fenómeno imbricado en las esferas económicas y sociales (García-Canclini, 2004: 338). Y desde este análisis contextual de la emergencia de los Estudios Culturales en América Latina, García-Canclini proponía dos grandes líneas de investigación para el desarrollo futuro de los Estudios Culturales Latinoamericanos: a) las investigaciones sobre la modernización del desarrollo cultural, incluyendo los nuevos modelos de telecomunicaciones y tecnologías electrónicas, la producción, circulación y consumo de las industrias culturales, la administración cultural, y el manejo de conflictos interculturales en los procesos de transformación de condiciones fronterizas; y b) las investigaciones dedicadas a las modalidades tradicionales del desarrollo cultural, como serían las relaciones entre educación y cultura, la cultura política y nuevas formas de hegemonía; las mujeres y la familia, los grupos étnicos, la religiosidad popular, y las artes, artesanías y productos culturales de interés comercial o de atractivo turístico (García-Canclini, 2004: 344).

No obstante estos abordajes desde los Estudios Culturales Latinoamericanos, las cuestiones de visualidad, imagen y poder han formado parte de la agenda crítica en América Latina,

“incluso antes de la emergencia del campo llamado ‘estudios visuales’, como de su aparición institucional” (Cabrera, 2014: 10). De tal suerte que los Estudios Visuales desde América Latina se sitúan a partir de las especificidades históricas y geográficas de la región, a saber: una condición colonial continua (colonialidad), la denuncia histórico-cultural del legado dictatorial y el afianzamiento de la transición democrática, los modos de hacer/ver de los pueblos originarios de la región, el mestizaje y el hibridismo como categorías culturales activas y la determinación económica externa de los procesos culturales de la región (globalización y cultura). De manera que desde su inceptión los Estudios Visuales Latinoamericanos han mantenido agendas estrechamente ligadas con movimientos sociales específicos, tales como la lucha feminista, indígena y afro-latinoamericana, y la pugna por el respeto a los derechos humanos en la región.

Puntualmente, uno de los rasgos del desarrollo de los Estudios Visuales desde América Latina surge de la mediación y resistencia a los regímenes autoritarios de la dictadura y sus secuelas en el periodo pos-dictatorial. Esta condición histórica implicó un cuestionamiento intensivo sobre la visualidad y la función de la imagen para: a) denunciar la violencia de un régimen dictatorial; b) representar la ausencia de las víctimas de desaparición forzada por parte del Estado; y c) generar y gestionar resistencias como núcleo de articulación de movimientos sociales. Trabajos de artistas y teóricos tales como José Alejandro Restrepo subrayan la importancia de la imagen como catalizador para potenciar la restauración del tejido social mediante la recuperación de la memoria y la identidad, toda vez que la imagen se activa como agente para denunciar las violencias autoritarias y sus efectos sobre el cuerpo individual y político de la nación. Así, estas vertientes de los Estudios Visuales latinoamericanos se caracterizan por no solo trabajar “con” las imágenes sino “a través” de ellas (Cabrera, 2014: 12).

Sin embargo, a últimas fechas los Estudios Visuales han sido criticados dadas las ortodoxias que han ayudado a consolidar en torno al estudio de las imágenes y la visualidad, particularmente en su modalidad anglófona de los *Latin American Visual Studies*. Para Noble (2004: 220), los Estudios de la Cultura Visual occidentales tienden a valerse de un discurso innovador y progresista que, no obstante, encuentra limitantes cuando se trata de realizar el análisis de culturas visuales no-occidentales. En el caso de los Estudios de la Cultura Visual Latinoamericana, los Estudios Visuales suelen centrarse en los contextos anglo-parlantes de su sitio de emergencia, dejando de lado una auto-crítica de sus sustratos conceptuales emanados de las teorías y prácticas del colonialismo y el eurocentrismo (Noble, 2004: 221).

Efectivamente, si se considera que los efectos epistemológicos de la visualidad vinculan la percepción visual a una comprensión del mundo, entonces la visualidad funciona como “un sistema de objetos cuya organización evoca significados o realidades más amplios (Imperio, Progreso, el Espíritu de un Pueblo)” (Preziosi, 1998: 451). Igualmente, los procesos a partir de los cuales la visualidad (occidental) organiza sus representaciones visuales del mundo son indispensables para el afianzamiento de una perdurable condición de colonialidad que persiste en América Latina hoy. En otras palabras, existe una relación de apoyo mutuo entre “las *prácticas materiales* del colonialismo y las *representaciones* que crea para que funcione” (McLeod, 2000: 38, cursivas en el original), de manera que el dominio colonial depende tanto de su presencia física y material como de sus sistemas de representación. En razón de lo anterior, Mirzoeff (1998: 11), afirma que urge reconocer que los Estudios Visuales fueron en sus inicios un discurso “del” occidente “sobre” el occidente, toda vez que el acierto de los Estudios de la Cultura Visual puede, en última instancia, depender de “su capacidad para pensar transculturalmente”. A los

Estudios de la Cultura Visual les hace falta, pues, atender el papel que ha jugado la visualidad en la producción de aparatos de representación que han afianzado al discurso de la colonialidad (Mitchell, 1994: 294).

De manera que los Estudios Visuales se perfilan para analizar la visualidad, especialmente su(s) modalidad(es) latinoamericana(s), en función de lo que Joaquín Barriandos (2011: 15), ha denominado la colonialidad del ver, parte de la matriz de la colonialidad que “subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado”. En este marco, el énfasis debe ponerse en la producción de discursos visuales autorizantes, más que en objetos visuales *per se*. Pero, sobre todo, un estudio de la visualidad concebida en estos términos debe tomar en cuenta una redefinición de la representación visual que la pueda arrebatarse de “la dominancia de la normativización patriarcal, eurocéntrica y heterosexista” (Rogoff, 1998: 16). Si, efectivamente, las disciplinas que hasta ahora han discursado sobre las representaciones visuales solamente han sido un discurso del occidente sobre el occidente, como sugiere Mirzoeff, el nuevo reto es encontrar maneras de analizar la modernidad/colonialidad y sus productos como “contingentemente europeos”, así proyectando una salida a la “progresión euro-americana del realismo/modernismo/postmodernismo hacia un campo de estudio policéntrico y mundializado” (Mirzoeff, 1998: 11).

CONCLUSIONES

Dado el estado de la cuestión actual, es fundamental rescatar la advertencia de Mitchell en el sentido de que no hay que delimitar prematuramente el campo de los Estudios Visuales (Mitchell citado en Jiménez del Val, 2015a: 96), sino trabajarlo como un “modo de hacer” variable y adaptable a su contexto particular

y según las necesidades políticas y culturales específicas de la región. De tal suerte que los Estudios Visuales desde América Latina deben buscar cultivar una sensibilidad hacia las temáticas visibles e invisibles en la esfera pública latinoamericana. Se trata, pues, de adelantar la siguiente serie de interrogantes: ¿qué se normaliza y cómo se normaliza hoy lo visible e invisible en la Cultura Visual Latinoamericana? Esto requiere de un análisis puntual a nivel regional y nacional de la construcción de las imágenes en tanto que agentes de funciones sociales y políticas específicas, así como su inserción y activación en los regímenes de visualidad que determinan lo que se es permitido ver o no, y bajo qué términos.

Asimismo, los Estudios Visuales desde América Latina deben tomar en cuenta lo que Jean Franco ha teorizado como la lucha de grupos marginados por adquirir poder interpretativo (Franco citada en Del Sarto, 2004: 171); se trata de una pugna por recuperar un nivel de significación político en un momento histórico en el que se ha sobre-determinado el impacto real de la imagería oficialista en la esfera pública. En este sentido, parafraseamos a Martín-Barbero (2004: 326): lo que mantiene con fuerza a la industria cultural no es necesariamente una movilización ideológica en pos de las narrativas del poder hegemónico, sino la cultura misma y las dinámicas profundas de la memoria y la imaginación cultural que constantemente reactivan y desactivan ciertos nodos simbólicos según necesidades sociales, políticas y económicas puntuales.

Se propone recuperar la importancia de un análisis de la imagen desde la postura de los Estudios Visuales que tome en cuenta la injerencia de lo político en el mundo de las imágenes. Considerando que las imágenes en sí mismas funcionan como instrumentos de agencia política, los Estudios Visuales latinoamericanos pueden (¿y deben?) partir de un posicionamiento con “clara intencionalidad política” (Mitchell, 2003: 33). Replantando el multi-citado enunciado de Mitchell

(2003: 26): “la cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión”, valdría la pena analizar no solamente la vida ideológica de la visualidad (o de la imagen), sino también la construcción visual (o ‘imaginaria’) de la ideología.

REFERENCIAS

- AA.VV. 2003. "Cuestionario *October* sobre cultura visual" en *Estudios Visuales*, núm.1, pp. 83-126.
- Appadurai, A. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barriandos, J. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico" en *Nómadas*, núm. 35, pp. 13-29.
- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*, Londres, BBC-Penguin Books.
- Brea, J. L. 2003. "Estudios Visuales. Nota del editor" en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 5-7.
- Brea, J. L. 2005. "Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad" en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 5-14.
- Brea, J. L. 2006. "Estética, historia del arte, estudios visuales" en *Estudios Visuales*, núm. 3, pp. 8-26.
- Brennan, T. y M. Jay 1996. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, London, Routledge.
- Brooksbank-Jones, A. 2007. *Visual Culture in Spain and Mexico*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press.
- Bryson, N.; M. A. Holly y K. Moxey, (eds.) 1994. *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown CT, Wesleyan University Press.
- 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, núm. 2, pp. 9-20.
- Del Sarto, A. 2004. "The 1980s: Foundations" en A. del Sarto, A. Ríos y A. Trigo (eds.) *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 153-181.
- Dikovitskaya, M. 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge MA, MIT Press.
- Elkins, J. 2003. "Nine modes of interdisciplinarity for visual studies" en *Journal of Visual Culture*, núm. 2, pp. 229-232.
- García-Canclini, N. 2004. "Cultural Studies from the 1980s to the 1990s: Anthropological and Sociological Perspectives in Latin America" en A. del Sarto, A. Ríos y A. Trigo (eds.) *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 329-346.
- Guasch, A. M. 2005. "Doce reglas para una nueva academia: La 'nueva historia del arte' y los estudios audiovisuales" en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de lo global*, Madrid, Akal, pp. 59-74.
- Guasch, A. M. 2003. "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión" en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 16-20.
- Jay, M. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Jay, M. 2002. "That Visual Turn. The Advent of Visual Culture" en *Journal of Visual Culture*, pp. 1, pp. 87-92.
- Jiménez del Val, N. 2015a. "Entrevista a W.J.T. Mitchell" en *Código*, núm. 86, pp. 92-96.
- Jiménez del Val, N. 2015b. "La revista *Estudios Visuales*. Un compromiso con el pensamiento crítico" en *Errata*, núm. 11. Disponible: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-11-revistas-debate-critico-y-teorico/un-compromiso-con-el-pensamiento-critico/>
- Marchán-Fiz, S. 2005. "Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra" en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de lo global*, Madrid, Akal, pp. 75-90.
- Martín-Barbero, J. 2004. "A Nocturnal Map to Explore a New Field" en A. del Sarto, A. Ríos y A. Trigo (eds.) *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 153-181.
- Martín-Barbero, J. 1987. *De los medios a las mediaciones*.

- Comunicación, cultura y hegemonía, México, Gustavo Gili.
- McLeod, J. 2000. *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press.
- Mirzoeff, N. 1998 “The Subject of Visual Culture” en N. Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 3-23.
- Mitchell, W. J. T. 1995. “Interdisciplinarity and Visual Culture” en *Art Bulletin*, núm. 77, pp. 540-544.
- Mitchell, W. J. T. 2002. “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” en *Journal of Visual Culture*, vol. 1. [Trad. (2003) “Mostrando el Ver. Una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 17-40].
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Moxey, K. 2009. “Los estudios visuales el giro icónico” en *Estudios Visuales*, núm. 6, 8-27.
- Moxey, K. 2003. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales” en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 52-64.
- Noble, A. 2004. “Visual Culture and Latin American Studies” en *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 2, pp. 219-238.
- Preziosi, D. 1998. *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press.
- Ramírez, J. A. 1976. *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.
- Rampley, M. 2005. “La amenaza fantasma. ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?” en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de lo global*, Madrid, Akal, pp. 39-57.
- Rogoff, I. 1998. “Studying Visual Culture” en N. Mirzoeff (ed.) *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, pp. 15-34.
- Trigo, A. 2004. “General Introduction” en A. del Sarto, A. Ríos y A. Trigo (eds.) *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham N.C., Duke University Press, pp. 1-14.