

EL ORNITORRINCO TACHADO
REVISTA DE ARTES VISUALES

Número 6
noviembre 2017- abril 2018
ISSN 2448-6949

~~EL~~ ~~ORNITORRINCO~~ ~~TACHADO~~



Universidad Autónoma
del Estado de México



EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*

Número 6, noviembre 2017 - abril 2018

ISSN 2448-6930

e-ISSN 2448-6949

EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*, número 6, noviembre 2017 - abril 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Facultad de Artes. Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 50100, Toluca, Estado de México. Tel. +(52 722) 215 93 34 ext. 116. revista_ornitorrinco@uaemex.mx, Editor responsable: José Luis Vera Jiménez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2016-060213175400-102 impresa; 04-2016-053110484800-203 electrónica. ISSN: 2448-6930, e-ISSN 2448-6949, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2017, con un tiraje de 300 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



OBJETIVO

EL ORNITORRINCO TACHADO difunde conocimiento al rededor de las artes visuales en relación con distintos fenómenos contemporáneos así como su interrelación con otras disciplinas y con la academia. El contenido de la revista presenta los resultados de las investigaciones y quehaceres disciplinarios universitarios y de centros de conocimiento cuyos temas abordan las prácticas artísticas contemporáneas, fenómenos de la visualidad contemporánea y educación artística; está dirigida a especialistas en artes visuales: investigadores, artistas, estudiantes, etc.

Todos los artículos y ensayos académicos son sometidos a a en la modalidad doble ciego.

COMITÉ EDITORIAL

Cynthia Ortega Salgado (*Universidad Autónoma del Estado de México*); Fernando Delmar Romero (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Ferney Shambo (*Universidad Distrital Francisco José de Caldas*); Humberto Chávez Mayol (*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*); Juan Antonio Sustaita Aranda (*Universidad de Guanajuato*); Lauro José Zavala Alvarado (*Universidad Autónoma Metropolitana*); Magali Lara (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Pablo Fernández Christlieb (*Universidad Nacional Autónoma de México*).

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Alejandro Tamayo, *Universidad Nacional de Colombia, York University (Colombia-Canadá)*; Aurora Fernández Polanco, *Universidad Complutense de Madrid (España)*; Carolina Ferrer, *Université du Québec à Montréal (Canadá)*; Everardo Reyes García, *Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis (Francia)*; Hervé Fischer, *Université du Québec à Montreal (Canadá)*; Isabel Tristán Tristán, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Juan Bautista Peiró López, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Marta de Menezes, *Artista (Portugal)*; Natascha De Cortillas Diego, *Universidad de Concepción (Chile)*.

EQUIPO EDITORIAL

<i>Dirección</i>	<i>Corrección de Estilo</i>
José Luis Vera Jiménez	Manuel Encastín Cruz
<i>Coordinación Editorial</i>	<i>Diseño</i>
Adriana Pérez García	Jorge Marcelino Vázquez

Editores invitados: Sofia Sienna Chaves y José María Aranda Sánchez
Especial agradecimiento a la Galería Hilario Galguera

TABLA DE CONTENIDOS

	Presentación	7
ENSAYO	Los Estudios Visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión <i>Nasheli Jiménez del Val</i>	9
ARTÍCULOS	Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen <i>Ana García Varas</i>	23
	Visualidad y técnica: Consideraciones sobre audiovisual <i>amateur</i> , dispositivos y vida cotidiana <i>Adriana Marcela Moreno Acosta</i>	41
	La acción política como performance social: el caso de las imágenes de las protestas contra Nicolás Maduro <i>Pedro Alberto Cruz Sánchez</i>	55
	¿Qué es una pipa? <i>Alberto Carlos Romero Moscoso</i>	67
	Museificación y reinscripción de artefactos visuales. Del Brasil decimonónico a la contemporaneidad artística <i>María Elena Lucero</i>	75
DOSSIER	Mar bermejo <i>Francisco Larios</i>	93

AL MARGEN	Presentación	105
	<i>Sofía Sienra Chaves</i>	
	De mostrar el ver a la imagen que se muestra. Sobre la teoría de la imagen de W. J. T. Mitchell	107
	<i>Sergio Martínez Luna</i>	
	Comentarios sobre la tercera contratesis de W. J. T. Mitchell expuesta en su texto <i>Showing seeing: a critique of visual culture</i>	119
	<i>Juan Martín Prada</i>	
	Estudios visuales entre diglosias coloniales y saberes colectivos	125
	<i>Loreto Alonso Atienza</i>	
	El posgrado de la Facultad de Artes frente a los Estudios Visuales	131
	<i>Betsabé Y. Tirado Torres</i>	
ENSAYO VISUAL	La gran familia mexicana	135
	<i>Juan Caloca Carbajal</i>	
RESEÑAS	Principio(s) de incertidumbre: percepción y luz en la ciencia y en el arte	139
	<i>Rodrigo López Romero</i>	
	Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina	141
	<i>Victoria Noelia Cabral</i>	

Una de las preocupaciones de *El Ornitorrinco Tachado* es discutir problemáticas académicas alrededor de las Artes Visuales y de la imagen en general, por lo que en el presente número abordamos, como tema principal: “Los Estudios Visuales”.

Iniciamos este número con una revisión de lo que han sido los Estudios Visuales en español, a través de un ensayo donde la autora enfatiza la función de estos en cuanto al universo de su campo de estudio y a las demandas teóricas y metodológicas que esto implica.

Con el fin de abonar al entendimiento de las visualidades contemporáneas y en el marco no solo de los Estudios Visuales, sino también de los Estudios Culturales y la Sociología de la Imagen, se presenta un artículo que aborda la producción de audiovisuales que no están inscritos en el campo profesional de la imagen en movimiento, llámese cine o arte, sino que obedecen a prácticas actuales derivadas de la disponibilidad de tecnologías y que son de gran impacto en las sociedades.

Asimismo en el artículo *Investigación actual en imágenes*, se actualizan algunas consideraciones acerca del llamado “giro visual” a partir de dos vertientes: los Estudios Visuales y la Ciencia de la Imagen alemana, donde se confrontan sus características y sus diferencias.

Enfocándose en un contexto social específico, la actualidad venezolana, el artículo *La acción política como performance social*, se dirige a analizar la función de la imagen dentro de los movimientos sociales opuestos al

régimen actual de este país, vinculando Estudios Visuales y *performance*, donde se postula, principalmente, a la imagen en su papel subversivo.

El artículo *¿Qué es una pipa?* también se suma a la discusión sobre la imagen contemporánea pero desde el campo propiamente del arte, donde, después de una revisión de lo que significó el cuestionamiento de la validez de ésta en las poéticas conceptuales, se defiende la postura de una vuelta de la imagen, cuyo carácter preeminente, reivindica también su presencia, en particular, como archivo.

Para cerrar esta sección, se presenta el artículo *Museificación y reinscripción de artefactos visuales*, donde a partir de tres exposiciones realizadas en diferentes tiempos y lugares, se analizan tanto las maneras de mostrar los objetos indígenas —en un contexto museográfico con una visión colonialista— como los procesos de los relatos históricos brasileños.

Finalmente, en esta ocasión dedicamos la sección “Al margen” a diversas reflexiones particulares sobre la situación actual de los Estudios Visuales, lo que nos ha permitido, por otro lado, formalizar el trabajo colaborativo con investigadores a través de la figura de editor invitado.

JOSÉ LUIS VERA JIMÉNEZ
Director

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*. En el capítulo introductorio, Brea (2005: 5) remarcaba la importancia de llevar a cabo un análisis “no cómplice”, 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 (Brea, 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 (2005: 9) 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. 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 inepción 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 discurrecido 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.

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 anunciado 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 Blumemberg 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 Portraitalmalerei 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.

VISUALIDAD Y TÉCNICA:

CONSIDERACIONES SOBRE AUDIOVISUAL AMATEUR, DISPOSITIVOS Y VIDA COTIDIANA

VISUALITY AND TECHNIQUE:

CONSIDERATIONS ABOUT AMATEUR AUDIOVISUAL, DISPOSITIVES AND EVERYDAY LIFE

ADRIANA MARCELA MORENO ACOSTA
 Universidad Autónoma de Coahuila, México
 adrihana@gmail.com

Recepción: 26 de septiembre 2017 • Aceptación: 25 de octubre 2017

RESUMEN

Este texto hace parte de los resultados de un proyecto de investigación posdoctoral titulado *La creación audiovisual amateur: variaciones en la era digital*. Se retoma aquí una reflexión principalmente conceptual construida a partir de aproximaciones teóricas hechas desde los Estudios Visuales, Estudios Culturales y la Sociología de la Tecnología, haciendo énfasis en términos como “giros técnicos” y “régimen escópico”, con la intención de aportar consideraciones para complejizar el entendimiento de las visualidades contemporáneas, inmersas en las denominadas nuevas economías del conocimiento y/o transformaciones del capitalismo. Más que respuestas, se apuesta por una construcción y toma de postura en la cual se propone la revisión de otros momentos históricos para entender mejor lo que sucede en la actualidad y que aboga por complejizar el estudio de las relaciones entre los dispositivos tecnológicos para producir imágenes, la visualidad y la vida cotidiana.

Palabras clave: *homecasting*, giros técnicos, régimen escópico, tecnología, vida cotidiana.

ABSTRACT

This article is part of the results of a postdoctoral research project entitled: *Amateur audiovisual creation: variations in the digital age*, presents itself a conceptual reflection based on theoretical made from the visual studies, cultural studies and the sociology of technology, emphasizing concepts such as scopic regime and technicals turns, with the intention of deepen the understanding of contemporary visualities in daily life, germane to the knowledge economy and transitions of capitalism. Beyond offering finished answers, we present a construction and positioning bet that was applied within the mentioned project, but it continues working, in which it proposes the necessary revision of other historical moments to better understand what happens in the and which advocates a complex approach to the study of the relations between technological devices to produce images, visuality and daily life.

Keywords: *homecasting*, technicals turns, scopic regime, technology, daily life.

Cualquier reflexión teórica interesante sobre la cultura visual tendrá que dar cuenta de su historicidad y esto conllevará necesariamente un cierto grado de abstracción y generalización acerca de los espectadores y los regímenes visuales.

W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*.

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, el acceso a teléfonos con cámara incorporada, así como el desarrollo de aplicaciones y la popularización de portales dedicados a compartir video, junto con los principios del *DIY* (*Do It Yourself*) impulsaron un aumento importante en el volumen del audiovisual no profesional en Internet. Podríamos afirmar que, las actuales transformaciones en la producción, distribución y consumo audiovisual están asociadas a la digitalización de tareas, que hasta hace relativamente poco tiempo eran largas y costosas —lo que impedía que un número mayor de personas produjera contenidos audiovisuales propios.

En este sentido, es posible encontrar muchas similitudes con procesos que tuvieron lugar en otros momentos históricos, con otros dispositivos para producir imágenes, los cuales lograron tener relevancia e incorporarse en la vida cotidiana; también allí los cambios técnicos, en cuanto al tipo de soporte, tamaño del aparato, costos de producción, entre otros, fueron definitivos para generar la adopción de una u otra tecnología: las primeras cámaras fotográficas compactas de Kodak a principios del siglo xx, la cámara de cine de súper 8 mm, o la cámara de video tipo *handycam* en la década de los noventa. Cada uno de estos aparatos tuvo un momento de notoriedad en el cual su uso se extendió más allá del ámbito de los profesionales.

El proyecto de investigación, del cual surge este documento, buscaba en un principio, rastrear en esos otros momentos históricos, variaciones y continuidades para tejer posibles puentes

entre procesos del presente y el pasado. Para ello, primero fue necesario reflexionar acerca de lo “*amateur* audiovisual” como una construcción cultural-histórica, asunto que desembocó en la elaboración de una genealogía del término referido a la producción audiovisual. En ese primer recorrido, y teniendo en cuenta los hallazgos previos,¹ fue evidente como la figura del creador audiovisual no profesional y sus producciones, eran referidas y valoradas de maneras diversas, pero también se encontró la importancia que tuvieron los discursos de uso, implementados para llevar a cabo la popularización de los nuevos dispositivos, los cuales fueron construidos con interesantes similitudes. La cámara fotográfica, la cámara de cine, la cámara de video y el teléfono móvil, refieren a cuatro momentos en el tiempo, en los cuales un dispositivo específico para capturar imágenes encarnó un desarrollo tecnológico de su época, que fue trasladado, por razones económicas y de mercado, de un aparato para uso reservado de los que poseían un conocimiento experto a un objeto, cuyos discursos de uso se incorporaron para propiciar su integración a la vida cotidiana: fotografía *amateur*, cine *amateur*, video *amateur* y *homemaking*.² Se trataba entonces, de un ejercicio en apariencia simple, pero muy complejo, el de reconocer y rastrear evidencias en el tiempo, acerca de la popularización de una tecnología para producir imágenes a través de un dispositivo concreto. Así, un objetivo de la reflexión teórica fue acotar, para los intereses de la investigación, conceptos como “régimen escópico” y “giro técnico”, para intentar ubicar en ese marco de referencia los dispositivos y momentos que ocupaban al proyecto.

1 Estos asuntos se trataron en el texto que se realizó durante el primer semestre de beca posdoctoral titulado: “Audiovisual *amateur*: revisión de una construcción histórica”.

2 Se toma el término *homemaking*, propuesto en el año 2007 por José van Dijk, para definir a la producción audiovisual no profesional en Internet.

Algunas características que han podido explorarse hasta el momento, se repiten en estos procesos de popularización de una técnica para producir imágenes en la vida cotidiana usando un nuevo dispositivo y están relacionadas con cuatro aspectos centrales: en primer lugar, la reducción en el costo de producción y por lo tanto de comercialización de los aparatos, que permite la fabricación a mayor escala y por lo tanto el acceso para un mayor número de personas. En segundo lugar, es necesario que se den avances técnicos para que el aparato sea más pequeño y por lo tanto se anuncie como “portátil” y/o mucho más fácil de usar; esta característica puede rastrearse para la popularización de la fotografía, el cine, el video y el *homecasting*; en todos los casos, los aparatos tuvieron que hacerse pequeños y baratos para poder introducirse al mercado masivo. En tercer lugar, juegan un rol fundamental los intereses corporativos y comerciales que lideran las estrategias para masificar el uso de un dispositivo en particular, pues quien introduce los discursos de uso más atractivos se queda con el mercado. Finalmente, con el tiempo, para el caso tanto de la fotografía, el cine, el video y el *homecasting*, se dan procesos de institucionalización de la enseñanza y/o el establecimiento de patrones estéticos y estilísticos, dando lugar a la creación de clubes de aficionados, asociaciones, agremiaciones, concursos, etcétera. En los cuatro momentos abordados, está presente la lucha entre la figura del autor/obra *versus* las pobremente valoradas producciones de los *amateurs*; esto puede verse de maneras muy similares para la fotografía y el cine, pero en el caso del video y la producción audiovisual para Internet, otras valoraciones comienzan a surgir y se aprecian en otros sentidos las producciones de los aficionados; este punto en particular tiene un desarrollo muy interesante con la imagen electrónica, en donde se difunden ideas a favor de la producción colaborativa, el bien común, la producción colectiva, lo que ha transformado de maneras profundas las consideraciones de valor para binomios históricamente muypreciados como el de autor y obra.

Situándose en este umbral, no es posible hablar solamente de una revisión histórica para los usos del término *amateur* o de las características de los aparatos para producir imágenes fijas o en movimiento en una época determinada; es necesario entonces, enmarcarse dentro del estudio de la cultura visual y las relaciones sociales, lo que implica pensar tanto en términos de las construcciones sociales de lo visual como en las construcciones visuales de lo social. Se propuso como marco para esta reflexión, la confluencia de conceptos y posturas provenientes de los Estudios Visuales, los Estudios Culturales, la Sociología de la Tecnología y los Estudios de Comunicación e Historia Cultural, entre otros.

A continuación, se presentarán algunas consideraciones teóricas sobre conceptos relacionados con la técnica y la visualidad: “giros técnicos”, “dispositivos”, “régimen escópico”. Todos ellos interesan en cuanto su abordaje ha permitido entender de manera más profunda las relaciones, variaciones y continuidades posibles entre los procesos que se están revisando, para acentuar así la importancia de estas reflexiones a la hora de intentar comprender los matices de las visualidades contemporáneas y las economías del conocimiento en red. Más allá de ofrecer respuestas acabadas, se presenta una apuesta de construcción y toma de postura para el estudio de las relaciones entre los dispositivos tecnológicos para producir imágenes, la visualidad y la vida cotidiana.

TÉCNICA Y GIROS TÉCNICOS

Rutsky (1999), en el prólogo de su estudio sobre la técnica y lo post-humano, argumenta que buena parte de los grandes cambios en las sociedades han ido de la mano de desarrollos tecnológicos que han transformado sustancialmente la experiencia social. Por lo tanto, no es posible pensar la tecnología solo en términos instrumentales a través de una especie de determinismo,

sino que más bien debemos pensar en las relaciones entre tecnología y cultura, haciendo un rastreo a las definiciones mismas de lo tecnológico. Rutsky (1999), insiste en la urgencia de retomar preguntas filosóficas como la de Heidegger alrededor de la técnica para revisar de manera más profunda, como se han transformado en el tiempo las definiciones; por ejemplo, los antiguos griegos y su concepto de *techné* hasta usos más recientes como tecno-cultura, alta-tecnología o el hoy popular binomio tecnología-innovación. Stiegler (1994), asegura que la filosofía ha rechazado la técnica como un objeto de pensamiento y que en esta lucha entre la *episteme* y la *techné*, la técnica se convirtió en lo impensado, olvidando que “el ser es histórico y la historia del ser es su inscripción en la tecnicidad”.

En cuanto a la imagen y la técnica Boehm (2011), propone entender la imagen a través del concepto de paradigma para pensar su relación con el lenguaje y con la filosofía dominante; así, en una clara referencia al “giro lingüístico” de Richard Rorty (1967), define el “giro de las imágenes” a partir del texto *Estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, quien afirma que la ciencia es “normal” cuando hay un paradigma dominante, y que hay una “revolución científica” cuando el paradigma cambia. Boehm (2011), afirma que la historia reciente de las imágenes ha puesto en marcha procesos que han convertido a la imagen en un paradigma: por una parte, están las reflexiones sobre la imagen hechas desde los artistas, motivadas por cambios en la técnica y la modernidad; y por otra, todo lo que ha producido la tecnología digital que dotó a la imagen de omnipresencia, flexibilidad y utilidad desconocidas hasta ahora. Si entendemos el paradigma como una serie de valores compartidos, reglas, métodos, generalizaciones utilizadas conjuntamente, un cambio de paradigma implica una forma nueva y aceptada de resolver un problema en la ciencia. El cambio de paradigma sucede cuando una teoría es cada vez menos capaz de resolver las anomalías que se le presentan, por lo tanto, un

nuevo paradigma presentará nuevas formas de ver las cosas, por supuesto nuevos problemas, pero también nuevos métodos de análisis. Desde esta perspectiva, la imagen electrónica representa un cambio de paradigma en los estudios de lo visual, atribuidos históricamente a la Historia del Arte y la Estética. Para Boehm (2011), este giro icónico no es una oposición al giro lingüístico, sino una consecuencia de éste, un paso natural que permite plantearnos la cuestión de la representación en sentidos más extensos. Mitchell (1994), lo llama “giro pictorial”, y en su argumentación el giro está relacionado con procesos que se repiten en el tiempo; asuntos que han ocupado a lo que denomina como la “teoría de la imagen posmoderna”.

Llámesese giro icónico o pictorial, lo notable es que, en el contexto de inicio del siglo XXI, estas posturas anunciaron la necesidad de pensar en nuevas epistemologías de la visualidad (Brea, 2007), entendiendo que lo visual no es un nuevo tema, sino que implica más bien otro tipo de pensamiento (Boehm, 2011). Este cambio en la manera de entender las imágenes y pensar las visualidades implica un giro hacia las imágenes, en donde el modelo de “lectura y decodificación” para la interpretación de lo visual, que durante mucho tiempo se ha considerado como una especie de receta, debe ceder su protagonismo a modelos en donde el centro puedan ser también las prácticas del ver y el mostrar, o los contextos sociales y culturales de la producción, entre otros asuntos. Se trata de aproximaciones transversales que necesariamente implican a otras disciplinas y del descubrimiento de la imagen como una compleja interrelación entre visualidad, sistemas, instituciones, discurso, cuerpos, conocimiento, poder y subjetividad (Mitchell, 2011).

Con la digitalización, la imagen adquirió un gran poder comunicativo, no solo capaz de representar un sentido, sino también capaz de funcionar como medio de un discurso sobre el sentido, es decir, como una meta-instancia (Boehm, 2011). Es por todo esto que la esfera estética, la que por mucho tiempo

se consideró el hábitat primero y natural de la imagen, se extendió hasta abarcar lo discursivo y lo cognitivo. Si la imagen electrónica representa un cambio en el paradigma de lo visual, comparable con momentos como la introducción de la perspectiva en la pintura o la invención de la fotografía, es lógico que el momento histórico actual haya dado lugar a importantes reflexiones acerca de los fundamentos filosóficos y epistemológicos de lo que hasta ahora hemos entendido como visual. Conceptos como cultura visual, epistemología de la visualidad y régimen escópico, hacen parte de este interés por describir y nombrar los cambios de los cuales estamos siendo testigos.

En su pregunta por la técnica, Heidegger (1997), nos recuerda que la esencia de la técnica no es en absoluto algo técnico, y cuestiona la supuesta universalidad de las concepciones instrumentales de la tecnología que no consideran, o por lo menos no de manera profunda y relevante, a la especificidad histórica y cultural, por lo que, desde esta perspectiva, la pregunta por la técnica es necesariamente una pregunta histórica. Thomas Mitchell (2011), argumenta que no hay duda de que ha habido un giro pictorial en relación a las nuevas tecnologías para la producción, distribución y consumo de imágenes. El autor nos habla en términos de la cultura visual, entendida como el objeto de los nuevos estudios de la visualidad y retoma el término de “tropo retórico”, que hace referencia a un cambio en el sentido de una expresión, un cambio de dirección, que se desvía de un contenido primero para crear otro distinto. Mitchell (2011), propone que, para lo visual, el cambio se da cuando un nuevo repertorio de imágenes, o una nueva tecnología para su producción, genera lo que él llama “pánico icónico”. Si retomamos la idea de los tropos recurrentes a lo largo de la historia, podríamos rastrear distintos giros técnicos para la producción audiovisual, como el cambio de la fotografía al cine o del cine al video, que no necesariamente implicaron una transformación tan drástica, un nuevo paradigma, como el de la introducción

de la perspectiva o la aparición de la fotografía, pero que abonaron para que estos pudieran ser posibles. En este proceso, y con relación a la historia de las imágenes, será importante diferenciar entre cambios de paradigma y tropos, es decir, cambios profundos en la *episteme* y cambios principalmente en el estilo y la técnica; sin embargo, los tropos son necesarios para que se den los cambios de paradigma.

Así, los momentos de ruptura en las tecnologías para producir y distribuir imágenes podrían describirse y estudiarse a través de la figura del giro técnico; esta es en última instancia, la apuesta de este proyecto, pensar en los procesos culturales-históricos en los cuales la visualidad se ha ido transformando a través de estos giros que han introducido usos y popularización de una técnica a través de un dispositivo específico para producir imágenes. Estas ideas, están en sintonía con el planteamiento de que en algunos momentos históricos lo visual/técnico ha llegado a un punto “de fricción y desasosiego” que lo ha convertido en tema de debate tanto en las disciplinas académicas como en la cultura pública (Mitchell, 2011).

Para reconstruir estos momentos tendríamos que indagar tanto en las versiones científicas como en los relatos procedentes de la cultura popular y la historia cultural. Aquí hay un punto en común muy sugerente con respecto a Stebbins (1992), sociólogo que se dedicó a estudiar, describir y definir lo *amateur* en el siglo xx, quien también considera que para poder definir un término como lo *amateur* será necesario revisar la historia, la ciencia, las construcciones del sentido común y lo empírico.

Actualmente, nos enfrentamos a nuevos panoramas no solo estéticos, sino comunicativos: los GIF, los emoticones, los memes, parecieran evidenciar que cada vez más las formas en las que nos comunicamos incluyen lo audio-visual. Sin embargo, un breve repaso por la historia de uso de los aparatos para producir imágenes, nos revelará que existen muchas similitudes

no solo en los procesos de popularización sino incluso en los resultados de las experimentaciones que permitieron a los no expertos aprender a usar los dispositivos.³

Históricamente, en gran parte de la civilización occidental la construcción del sentido fue atribuida al discurso o a los signos, hoy en día, lo visual y lo audio-visual ya no pueden ser pensados únicamente en términos de presentación o re-presentación, sino que debemos entenderlos y estudiarlos como realidades en sí, generadores de sentidos, experiencias estéticas y comunicativas específicas, incluso sin perder de vista la importancia de su valor comercial como “datos”. En cuanto al estudio del *homemaking*, es decir, de la producción audiovisual no profesional que circula en Internet,⁴ evidentemente la era del video y la digitalización de todos los procesos para producir y distribuir imágenes gracias a la reproducción electrónica, ha propiciado otras formas de comunicación y creación, al mismo tiempo que formas de poder, simulación y control visual sin precedentes, lo que ha desencadenado ansiedad respecto a la imagen, miedo a su poder, pues “la fantasía de una cultura totalmente dominada por las imágenes se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global” (Mitchell, 2007: 22).

La introducción y popularización de la fotografía como técnica nueva para producir imágenes, por ejemplo, tiene mucho en común con lo que ha sucedido en la era digital, con la

popularización de la imagen electrónica; la producción y comercialización de cámaras de cine caseras y; décadas después, la venta de millones de cámaras de video tipo *handycam*, nos hablan de otra gran transformación para la producción en la vida cotidiana de imágenes en movimiento. Bajo la perspectiva hasta ahora propuesta, estos momentos constituirían giros técnicos, algunos de ellos más cercanos al tropo y otros relacionados de manera más profunda con cambios en la *episteme* de lo visual. En todos podemos constatar que no solo se modificaron la técnica y los estilos, sino también los discursos de uso en la vida social y, por lo tanto, la visualidad como construcción cultural-histórica.

DISPOSITIVOS Y VIDA COTIDIANA

La “domesticación” de un dispositivo tecnológico, hace referencia a los procesos de uso y apropiación en el ámbito de la vida cotidiana; el término fue propuesto en la década de los noventa, gracias a una confluencia entre los estudios de comunicación y la sociología (Silverston, 1991; Silverston y Hirsh, 1992; Silverston y Haddon, 1996). En esta perspectiva, confluyen intereses por indagar cuestiones como el consumo, pero también una valiosa reflexión acerca de la naturaleza simbólica de los objetos materiales y cómo estos al ser parte de nuestra cotidianidad, construyen también identidades individuales y colectivas. A lo largo de la historia, encontramos ejemplos de aparatos que entraron a formar parte de la vida cotidiana de millones de personas en el mundo: la radio, la televisión, la videocasetera, el teléfono (todos ellos fueron adoptados con el tiempo como objetos básicos en los hogares). Para el caso de lo digital, cuando la tecnología se hizo móvil y los aparatos salieron del ámbito familiar y doméstico para convertirse en pequeños objetos de bolsillo, (pensemos en el caso del teléfono y las tabletas), y por consiguiente, el panorama comunicativo se transformó.

3 Consultar: Adriana Moreno, 2015. *Homemaking: Ecos del pasado, dualidades del presente*, Memorias del XXVII Encuentro Nacional Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC).

4 Se hace referencia a la tesis doctoral de la autora, antecedente directo de este proyecto de investigación: Adriana Moreno, 2014. *Homemaking: Visualidades contemporáneas. Acerca de contenidos audiovisuales de producción casera publicados en el portal YouTube*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

La apropiación tecnológica es otro concepto necesario para pensar en las aproximaciones teóricas recientes, que hacen referencia al uso de ciertas tecnologías en la vida cotidiana. En este caso, el término incluye procesos relacionados ya no solo con el uso, sino con el aprendizaje e integración necesarios para que una tecnología forme parte de la cotidianidad en un contexto específico. En este punto, la psicología social y cognitiva ha aportado interesantes aristas para entender el cúmulo de transformaciones, desde las biológicas hasta las sociales y culturales, que son requeridas para que podamos aprender a usar un aparato tecnológico.⁵ Desde la psicología social se han elaborado también modelos desarrollados a partir de estudios empíricos, en los cuales se busca entender cómo se lleva a cabo por parte de los individuos la apropiación de las herramientas tecnológicas, teniendo en cuenta tanto las características del aparato, como elementos del entorno, apreciaciones subjetivas, culturales etcétera.⁶

En los Estudios Culturales, podemos referenciar entre otros, un interesante análisis acerca del proceso de popularización de un dispositivo tecnológico: el *walkman* de la marca Sony (Du Gay, Hall, Janes, Mackay y Negus, 1997). El estudio muestra como no sólo la tecnología, es decir, el aparato y sus posibilidades técnicas, sino también las prácticas y las instituciones, están directamente relacionadas con el significado y uso que adquiere un objeto nuevo —como en su momento lo fue el *walkman*— en el panorama mediático de una época específica. En este caso, se evidencia que la publicidad de la época jugó un papel importante al mostrar a cierto tipo de personas, realizando acciones concretas con el *walkman*, ilustrando así un repertorio de actividades que podían llevarse a cabo con el nuevo objeto tecnológico.

Esta “biografía de un artefacto cultural” definida así por sus autores, nos muestra cómo se moldearon las prácticas existentes, creándose incluso unas nuevas, y cómo las instituciones se encargaron de crear contextos en los que los usuarios se sintieran cómodos y compenetrados con la nueva tecnología.

Enfoques recientes en disciplinas como la historia, la sociología de la tecnología y por supuesto los Estudios Visuales, han concentrado esfuerzos en revisar con nuevas preguntas la historia de las tecnologías; estas tendencias historiográficas abren a cuestionamientos más allá de los recuentos cronológicos y proponen reflexiones acerca de otros panoramas posibles para entender por ejemplo, qué favoreció el uso de una tecnología y no otra, qué pasó con los inventos que no lograron ser útiles, porqué unos inventos se convirtieron en tecnologías de uso masivo y otros no.

La exploración para constatar si es posible o no entender ciertos momentos históricos bajo un concepto como el de giro técnico, requiere entonces pensar que esta definición no puede ser tajante o recortar en un periodo de tiempo/espacio específico, sino más bien que al usarla para describir estos “momentos” hablamos de unas características comunes de uso de los aparatos/maquinas, las cuales se dieron de formas similares en distintos lugares y constituyeron en conjunto el momento de la popularización de un dispositivo para producir imágenes.

Los dispositivos según Agamben (2007), incluyen los discursos, las instituciones, las leyes, los enunciados científicos, lo filosófico y lo moral, toda una red de elementos inscrito en un juego de poder. El dispositivo entonces, resulta del cruce entre relaciones de poder y de saber. Teniendo en cuenta lo anterior, es posible nombrar a los aparatos para producir imágenes que ocupan a este proyecto como dispositivos. Si como lo afirma Deleuze (1990), los dispositivos son cadenas de variables relacionadas entre sí, a las cuales se debe desenmarañar, el concepto de régimen escópico tiene mucho que ver con esta idea de

5 Véanse los trabajos de Vigotsky, Wertsch y Del Río, entre otros.

6 Véase: Fernández, Vallejo y McAnally, 2015.

la visibilidad y los regímenes de enunciación, los cuales deben ser comprendidos como entramados sistémicos y complejos.

Los investigadores Munir y Phillips (2005), llevaron a cabo un estudio en el cual querían indagar cómo una nueva tecnología fue adoptada ampliamente. Tomaron el caso de la fotografía en el periodo de 1882 a 1930, en donde constataron una gran influencia de los nuevos discursos para la adopción de la fotografía como actividad lúdica.⁷ El estudio revisó los registros históricos acerca de la popularización de la cámara fotográfica de Kodak, principalmente revistas, periódicos y publicidad de la época. A través de herramientas como el análisis del discurso textual y visual, se llegó a la conclusión de que la marca “creó una necesidad de uso” lo que implicó el trabajo de administrar el significado de la fotografía en un periodo de tiempo específico. Es decir, que Kodak como empresa, fue decisiva para transformar la fotografía, de una tecnología nueva, costosa, engorrosa, usada principalmente por expertos, en una actividad de la vida cotidiana. A través de este análisis, los investigadores muestran cómo las acciones discursivas de Kodak fueron capaces de influir hacia un cambio en el significado social de un objeto tecnológico: la cámara de rollo, que en principio fue vista como poco útil por parte de los fotógrafos profesionales, y el proceso a través del cual logró posicionarse como un objeto común y popular, al mismo tiempo que altamente valorado en la vida social de la época. Para Munir y Phillips (2005), esto fue posible gracias a cuatro estrategias que bien podrían trasladarse a los procesos que tuvieron lugar más adelante con otros aparatos como las cámaras caseras de video o los teléfonos móviles:

1. Inserción de la nueva tecnología en las prácticas institucionalizadas existentes.
2. Creación de nuevos roles.
3. Producción de nuevas instituciones.
4. Modificación de lo instituido dentro del campo.

Rastrear históricamente la introducción y difusión de las prácticas con un dispositivo tecnológico nuevo, haciendo hincapié en las transformaciones de los significados y sentidos de uso, resulta fundamental entonces para comprender por qué más personas adoptan dicha tecnología, y es un ejercicio necesario que deberíamos realizar con más aparatos que nos acompañan en la vida cotidiana. Para ello es importante entender que la fabricación masiva de un producto con aspiraciones de ser utilizado por un gran número de personas como el *walk-man*, las cámaras de fotografía y video, o los teléfonos móviles, implica para quien lo produce un alto riesgo financiero, por lo que, para vender ese producto, con frecuencia se han utilizado y construido discursos de los que no mucho se ha investigado.⁸

Desde estos enfoques, entendemos que los cambios dentro de las instituciones se dan a través de “disparadores” específicos y que la tecnología es uno de los más habituales. Entonces, es importante tener en cuenta tanto los procesos personales, cognitivos, psicológicos, que permiten que un individuo se familiarice y aprenda a usar un nuevo aparato tecnológico, como el papel central que la difusión de ciertos discursos tiene en la construcción social del valor de una tecnología y que abona para crear la necesidad de su adopción generalizada. Una microdinámica que al parecer históricamente ha sido indispensable para la institucionalización de las nuevas tecnologías, pero que no ha sido suficientemente estudiada. Se trata de ideas socialmente

7 Para una profundización acerca de la fotografía *amateur*, desde la perspectiva descrita, se recomienda revisar: Adriana Moreno, 2016. *Fotografía amateur: la construcción cultural de un rol*.

8 Véase: Punt, 2000.

construidas sobre los objetos tecnológicos; para el proyecto que ocupa a este texto, la idea fue rastrear cómo estos procesos han tenido lugar específicamente para el caso de objetos que sirven para producir imágenes y cómo estos discursos se crean y se mantienen en un proceso constante de reacomodación.

Así las cosas, pensar en términos históricos acerca de las visualidades, concretamente para la producción audiovisual *amateur*, debe incluir la revisión de procesos económicos y sociales que modelan usos y estilos dominantes para cierta tecnología (Munir y Phillips, 2005), propiciándose en el tiempo diversas renegociaciones de estos usos y estilos, una vez que la tecnología se hace masiva o cambia. Fotografía *amateur*, cine *amateur*, video *amateur* y *homecasting*, pueden ser comprendidos de maneras más profundas a partir de estas variaciones y continuidades en el tiempo, pues existen evidentes diferencias, no solo técnicas entre cada uno de estos aparatos (cámara fotográfica, cámara de cine, cámara de video y cámara del teléfono móvil), sino también de las condiciones económicas, políticas y culturales de cada época en la que tuvieron notoriedad; sin embargo, existen también muchas semejanzas relacionadas por ejemplo, con la implementación de discursos que han sido introducidos para propiciar su uso en la vida cotidiana.

Cabe resaltar, que otra constante registrada en las aproximaciones para estudiar estos procesos, está relacionada con cierta idea de emancipación, de independencia, esperada al lograr que los individuos produzcan sus propios contenidos audiovisuales. En cada uno de los cuatro momentos estudiados, existen registros en donde se afirma de formas muy similares, que el acceso a los medios de producción puede dotar de poder a los individuos para dar voz a las experiencias hasta ahora marginadas; se celebra la posibilidad de abordar por fin desde los directamente involucrados los problemas sociales y políticos, para crear alternativas a las formas dominantes de representación. Tales afirmaciones acerca de la posibilidad de un dispositivo de

producción visual y/o audiovisual para "potenciar" a la gente común a través de su uso, fue recurrente en el discurso sobre cine *amateur*, el vídeo *amateur* o la producción audiovisual digital, pero al parecer no ha podido materializarse, quizás porque existen otros factores y agentes que también históricamente han constituido un espacio de regularización para estas prácticas.

RÉGIMEN ESCÓPICO

La literatura registra al semiólogo Christian Metz como el primero en utilizar el concepto de régimen escópico en la década de 1980, al estudiar las relaciones entre el cine y el psicoanálisis (Metz, 1982). Estas primeras aproximaciones, describen en términos generales al régimen escópico como un modo socialmente instituido de mirar. Posteriormente, autores como Jay (1988) o Mitchell (1994), retoman y elaboran descripciones complejas para el término, aludiendo no solo a los consensos en las formas de representación y/o comprensión de lo visual, sino también a los enunciados, hábitos, prácticas, deseos y luchas de poder implícitas en la visualidad como campo de estudio. Conceptos como el de "régimenes escópicos" (en plural), nos permiten dar cuenta de densas relaciones entre pensamiento e imagen, visualidad y poder (Silva, 2014). Los Estudios Visuales retoman una vieja sospecha: la sospecha de que lo que el ojo percibe más que formas son significados, conceptos, pensamientos, todo esto bajo un orden del discurso, es decir en una cierta *episteme* (Brea, 2007a). Si aceptamos que el ver no es neutro y no termina en el acto biológico, sensorial o fenomenológico, entenderemos que la constitución de un régimen escópico es cultural y está sometida a lo histórico. El ver y el mirar son actos complejos, culturales y políticamente contruidos, por lo tanto, lo que conocemos y vemos en estos actos está marcado por nuestra pertenencia y participación en un régimen escópico.

Martín Jay (1988 y 2007), en varios de sus textos acerca de la visualidad, argumenta a favor de una profunda sospecha acerca del papel hegemónico de la visión en la era moderna. En el texto titulado “Regímenes escópicos de la modernidad”, Jay (1988), retoma la idea del ocularcentrismo como una metáfora ampliamente usada a lo largo del siglo xx para enfatizar el valor de lo visual en la cultura occidental. Indica también, que no es posible pensar en bloques homogéneos de visualidad por lo que en una misma época pueden convivir al mismo tiempo varios regímenes escópicos. El autor propone también el concepto de cultura y subculturas visuales, con diferentes jerarquías y valoraciones al interior de un mismo régimen escópico. Así, un régimen escópico no podría considerarse universal, sino que puede incluso suceder al mismo tiempo con otros, según las circunstancias culturales, políticas, económicas, de desarrollo técnico, incluso las formas de convivencia y organización de los sujetos en un contexto específico (Brea, 2007). Lo que sí podría hacerse, por lo menos para el estudio de las sociedades occidentales, es encontrar algunas generalidades que nos permitieran explorar y aplicar este concepto. Parafraseando a Jay (1988): establecer una caracterización que permita llegar a ciertas generalizaciones, pero que evidentemente guardará una gran distancia con respecto a las complejas realidades a las que intenta aproximarse. Ese sería uno de los horizontes de esta propuesta.

Silva (2014), argumenta que para comprender qué es un régimen escópico será necesario también retomar a Foucault, pues las relaciones que guarda el término con conceptos como panóptico y sociedades de control son importantes. A lo largo de la obra de Foucault se presenta una diferenciación entre la forma de lo visible y la forma de lo enunciable; sin embargo, al hablar de las prácticas discursivas y las prácticas de poder, el autor no afronta de manera exhaustiva o abierta al campo de lo visual, dejando más bien implícitos algunos postulados relacionados con la idea de lo visual a través de la mirada (Silva, 2014).

La definición de régimen escópico, enfatiza entonces, en una consideración de lo visual asociado al disciplinamiento y control en las sociedades modernas, y ha sido retomado en enfoques contemporáneos, para hacer evidente que lo visual conlleva un régimen discursivo específico, acotado a un espacio-tiempo. Por lo tanto, el concepto de régimen escópico guardaría relación con la idea de un paradigma dominante para lo visual, pero su definición trae implícita también una importante carga relacionada con el poder, el control y la dominación, pues no debemos olvidar que estos han sido posibles históricamente a través de los discursos, incluidos por supuesto, los visuales. Desde esta perspectiva, las prácticas discursivas de la visualidad funcionan como dispositivos de poder. De ahí la importancia de identificarlas y analizarlas con una mirada crítica.

Los regímenes escópicos están fundados también en la tecnología de producción y reproducción visual que domina su tiempo, por lo que sus consensos condicionan los “actos de ver” de un momento particular. Sin embargo, el régimen escópico puede cambiar en forma decisiva si en su continuidad histórica se produce un salto o corte crucial, desarrollándose nuevas condiciones para los procesos específicos que venían llevándose a cabo de cierta manera (Brea, 2007a). Este podría ser el caso de las propuestas de ruptura de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx, la invención de la perspectiva, la introducción de la cámara fotográfica y más recientemente las transformaciones de la visualidad que trajo consigo la imagen digital. Dichos cambios y las maneras como se transforman los procesos de la visualidad a partir de una variación en la técnica, son un interés central para este proyecto de investigación, lo que implica una mirada abarcadora y, por lo tanto, un esfuerzo de construcción teórica a largo plazo, que de ninguna manera puede considerarse finalizado en este texto.

Pensar desde estos lugares en una reflexión acerca ya no de las imágenes, sino de lo visual, de las visualidades, y en este

caso, de los dispositivos de la visualidad que incluyen las máquinas para producir imágenes en momentos históricos específicos, así como en los discursos de uso, nos remiten a una necesaria epistemología de lo visual (Brea, 2005); pues lo visual ya no puede entenderse como relacionado únicamente con lo formal o lo estético, sino que se asume a lo visual como ligado de manera profunda a la percepción de la realidad, a las condiciones de producción y al conocimiento mismo.

VISUALIDAD Y ECONOMÍA DEL CONOCIMIENTO

En su libro *Las tres eras de la imagen*, José Luis Brea (2010), presenta una propuesta que se anuncia como teórica-crítica y en la corriente de los estudios de la cultura visual, en donde se proponen tres grandes momentos-fases en los cuales se diferencian distintas formas técnicas y modelos para la producción, distribución y recepción de imágenes. Estos tres momentos son definidos como: imagen-materia, imagen-film e imagen-electrónica. Para cada una de estas “eras” se delimitan características específicas, por ejemplo: la forma discursiva de la era de imagen-materia sería la pintura, para la imagen-film sería el cine y en la era de la imagen-electrónica, la cultura visual; cada uno de estos momentos se caracterizaría por el uso y apropiación de un tipo particular de imágenes y sus respectivos procesos de producción y distribución. En cuanto al régimen escópico, Brea describe uno para cada una de las tres eras: el de la imagen-materia es un régimen pictorialista y “ocularcéntrico”; el de la imagen-film está basado en la ocultación/develación y; el de la era de la imagen electrónica o *e-image*, sería el de la hipervisión administrada. Entre otras, se plantea una interesante distinción en cuanto a los modos económicos para cada una de las eras: en la era de la imagen-materia el modo económico para la circulación de estas imágenes es el de comercio, el mercado; en la imagen-film el modo económico por

excelencia sería la distribución; mientras que en la era de la *e-image* el modo económico estaría basado en la experiencia y la abundancia. Esta propuesta argumenta que históricamente las imágenes han transitado de una economía de comercio, relacionada con el mercado del arte y basada en el valor de un objeto único: la obra, hacia una economía de distribución basada ya no en la posesión material de un objeto sino en la regulación del acceso a cierta información/conocimiento que se hace circular mediante mecanismos de distribución, como en la actualidad: una economía red (Brea, 2007a). Entonces, la *e-image* no solo tiene que ver con el arte y la estética, sino que implica transformaciones que afectan la economía y que engranan a la perfección con las llamadas mutaciones del capitalismo. Brea (2007b), propone el término *e-ck* (capitalismo cultural electrónico), para hacer referencia al periodo de cambio de estas características culturales, sociales y económicas. El autor describe un momento en el cual dos grandes opuestos son derribados: por un lado, la relación ocio/negocio y por el otro la de lo profesional/*amateur*. En esta nueva economía, las industrias culturales se encuentran fundidas con las del ocio y la comunicación, estrechamente relacionadas con la difusión visual, y es el tiempo de ocio en donde se lleva a cabo buena parte del consumo contemporáneo.

La imagen electrónica es pues, un pilar fundamental de esta nueva economía del conocimiento, de la información, pues estamos en un momento de cambio, en el cual la visualidad ya no se encuentra relegada al campo del arte y la expresión, sino que parece plenamente integrada con un valor y potencial de fuerte dominio público, es decir, forma parte de la vida cotidiana como nunca antes en la historia. Así, esta constante presencia y circulación de imágenes en la vida cotidiana contemporánea, da cuenta para este nuevo capitalismo, del poder de lo visual para generar efectos de socialidad, identificación y reconocimiento (Brea, 2007b).

En este capitalismo avanzado, las formas de trabajo se desplazan hacia la producción inmaterial, la producción de contenidos simbólicos. Según el autor: “esa transformación de las formas contemporáneas de organización de la producción de la riqueza tiene en la asociación potenciada de imagen y mercantización una seña de identidad característica” (Brea, 2007a: 157). Para el caso de la producción audiovisual no profesional, podemos rastrear ejemplos como el del programa *YouTube Partners* con el cual el portal busca a los productores de contenidos *amateur* con más número de visualizaciones para ofrecerles un pacto comercial a cambio de que sigan produciendo sus videos y, por lo tanto, manteniendo a un público cautivo para la plataforma. En este caso, la producción audiovisual propia pasa de ser una expresión de la individualidad para convertirse en una forma de ganar dinero, lo que ha generado que muchas personas creen y mantengan sus canales con la esperanza de convertirse en las nuevas “estrellas youtuberas”, en este caso, las producciones audiovisuales son claramente una mercancía intercambiable que muchos quieren producir.⁹

Efectivamente, se están dando con la imagen electrónica cambios fundamentales en cuanto los regímenes escópicos de nuestro tiempo, bajo lógicas definitivamente distintas. En estos ajustes el cambio técnico es importante, pero la confluencia con los otros elementos relacionados con lo político, económico y cultural, es lo que permite pensar en el asentamiento de un nuevo régimen (Brea, 2007a). Jay (2007), nos cuestiona acerca de la posibilidad de explorar los modos en los que la resistencia al poder podría tomar formas visuales dándose enfrentamientos entre distintas prácticas de visualidad en una época.

Por supuesto, los cambios pueden generar también la emergencia de nuevas formas de asociación, creación compartida, comunidades, en lo que se ha denominado actualmente como economías de la propiedad común del conocimiento, procomún, acceso abierto, entre otras. En este caso, el formato inmaterial de lo digital que permite infinitas reversiones, mezclas e intervenciones, abona para que se desdibuje la idea de un único autor y su creación. Estas posibilidades se potencian y fomentan también, como en otros momentos históricos, bajo la influencia, no siempre positiva de importantes intereses de las industrias, las instituciones y los mercados, acostumbrados a una economía tradicional de comercio de los objetos materiales, pero que rápidamente se adaptaron y crearon nuevos modelos de negocio para la economía en red.

Para el caso de esta investigación, la construcción histórica de lo *amateur* ligada a la producción audiovisual está muy relacionada con la transformación en los regímenes escópicos que incluyen asuntos como la introducción de discursos de uso para la incorporación de los dispositivos en la vida cotidiana y la implementación de estrategias de control. Estos matices aún no han sido descritos suficientemente, en particular en el campo de la producción visual y audiovisual de los no profesionales, pues se ha considerado históricamente a esta producción como de menor valor en términos formales y por lo tanto de poco interés para las disciplinas dedicadas a la comprensión y estudio de los fenómenos de la producción visual.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Según Fairclough (1992), los discursos constituyen tres clases de entidades sociales: conceptos, objetos y posiciones subjetivas. Los conceptos están en el ámbito de las ideas y forman un marco para la comprensión de la realidad; los objetos son parte de la esfera práctica que se hacen sensibles con el discurso, o

9 Para una profundización del abordaje hecho a estos asuntos se sugiere revisar: Adriana Moreno, 2014. *¿Banalidades virales?* Adriana. Algunas consideraciones acerca de videos “divertidos” en YouTube.

sea que son ideas que se materializan; y las posiciones subjetivas tienen que ver con agentes (sujetos) que producen ciertos textos en ciertos contextos. Así, estos agentes tienen efectos particulares sobre la manera como se construyen los objetos y ciertos agentes tienen posiciones socialmente construidas que les permiten tener efectos particulares sobre el discurso. Todo esto para enfatizar, que el estudio de lo visual no puede ser desde esta perspectiva, un estudio de objetos, piezas, obras etcétera. Los planteamientos aquí consignados abogan precisamente para que el estudio de las visualidades, tanto las contemporáneas como las históricas, sea necesariamente un estudio de los sujetos, los objetos y las prácticas, es decir, un estudio de los regímenes discursivos de la cultura visual.

Por lo tanto, es indispensable evidenciar, que el éxito registrado históricamente para la comercialización de aparatos como la cámara fotográfica compacta, la cámara de video tipo *handycam* o los teléfonos con cámara incorporada, todas ellas tecnologías para la producción audiovisual que podríamos considerar en un sentido más amplio como dispositivos que han formado parte de regímenes escópicos específicos, así como los cambios sociales e institucionales que trajo consigo su popularización, no son un simple resultado de los atributos inherentes a la tecnología, a pesar de que este es un factor importante en el proceso.

Este proyecto es sin duda, una primera aproximación para encontrar indicios de prácticas y procesos complejos, variaciones y continuidades, que pretenden ir más allá de un análisis formal de piezas visuales y/o audiovisuales o del recuento histórico de nombres y fechas. Reflexionar en los procesos de popularización de una técnica específica para producir imágenes que pasan del ámbito experto, de la costosa producción profesional al ámbito de la mucho más barata y en apariencia simple producción *amateur* en contextos espacio-temporales, económicos y culturales específicos, como es el caso de la fotografía, el cine, el video y el

homecasting, tiene la intención de aportar para conocer cómo se construye culturalmente la visualidad, entendida como una polisemia que supera el posible valor estético de las imágenes. Para este caso —y esta es también una apuesta del proyecto—, se trata además de estudiar las aparentemente banales y sin importancia producciones visuales y audiovisuales de los aficionados. Se espera que esta aproximación, permita establecer paralelos en la historia de uso y apropiación de tecnologías distintas para la producción de imágenes en la vida cotidiana, por lo que el concepto de “giro técnico” se considera indispensable para ordenar, revisar, para plantearse otras preguntas.

Por supuesto, no existe una forma única de visión o de producción de imágenes profesionales ni *amateurs* para una época, por lo que este ejercicio no pretende la generalización, ni la exposición de verdades categóricas, más bien se trata de argumentar en torno a la visualidad y cómo los procesos y prácticas del pasado son necesarios para comprender los del presente, en el convencimiento de que estos procesos de reacomodo y reconfiguración relacionados con lo visual, sus técnicas y estilos no son nuevos, ni surgieron gracias a las computadoras, pues más bien se trata de procesos que han acompañado a la producción de imágenes misma. Pensar entonces en cómo un proceso técnico puede transformar no solo las formas de presentación y representación, sino la sensibilidad, los discursos de valor y uso, los regímenes escópicos de un momento específico, es una preocupación que implica un proyecto de largo plazo, del cual se han presentado aquí algunos aspectos teóricos y aproximaciones. Será necesario también y es intención a futuro, preguntarse por cómo se dieron estos procesos en Latinoamérica, en donde los registros de estos procesos no son tan extensos ni están ampliamente trabajados.

REFERENCIAS

- Agamben, G. 2011. “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, núm. 26, pp. 249-264. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi87-01732011000200010&lng=es&tlng=es
- Boehm, G. 2011. “El giro Icónico. Una carta” en A. García (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 57-70.
- Brea, J. L. (ed). 2005. *Estudios Visuales La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal.
- Brea, J. L. 2007a. “Cambio de régimen escópico: de inconsciente óptico a la e-image” en *Estudios Visuales*, núm. 4, pp. 145-163. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf>
- Brea, J. L. 2007b. *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Gedisa Editorial.
- Brea, J. L. 2010. *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal.
- Deleuze, G. 1990. “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, Filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Du Gay, P., S. Hall, L. Janes, H. Mackay y K. Negus, 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Sage Publications.
- Fairclough, N. 1992. *Discourse and Social Change*, Polity Press.
- Fernández, K., A. Vallejo y L. McAnally 2015. “Apropiación tecnológica: desde los modelos y las teorías que la explican” en *Perspectiva Educacional*, vol. 5, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en: <http://www.perspectivaeducacional.cl/index.php/peducacional/article/view/331>
- Flusser, V. 2008. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, Sao Paulo, Annablume.
- Heidegger, M. 1997. *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Jay, M. 1988. “Scopic regimes of modernity” en *Vision and visuality* Hal Foster Editor, Seattle, Bay Press.
- Jay, M. 2007. “¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada” en *Estudios Visuales*, núm. 4, pp. 7-21.
- Metz, C. 1982. *The imaginary Signifier: Psychoanalysis and the cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. “The Pictorial Turn” en *Pictorial Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal.
- Mitchell, W. J. T. 2011. “El giro Pictorial. Una respuesta” en A. García (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 71-86.
- Silva, V. 2014. “Cartografías visuales de la biopolítica: imágenes y desenclaves de las miradas” en *Revista de Filosofía*, núm. 9-10, pp. 39-52.
- Silverstone, R. 1991. “From audiences to consumers: The households and the consumption of communication and information technologies” en *European Journal of Communication*, núm. 6, pp. 135-154.
- Silverstone, R. y E. Hirsch 1992. *Consuming technologies. Media and information in domestic spaces*, London, Routledge.
- Silverstone, R. y L. Haddon 1996. “Design and the domestication of information and communication technologies: Technical change and everyday life” en R. Silverstone y R. Mansell (eds.) *Communication by design. The politics of information and communication technologies*, Oxford, Oxford University Press.
- Stebbins, R. 1992. *Amateurs, professionals and serious leisure*, Montreal, McGill Queen University Press.
- Van Dijck, J. 2007. *Television 2.0: YouTube and the Emergence of Homecasting*, University of Amsterdam-Media in Transition International Conference.

LA ACCIÓN POLÍTICA COMO PERFORMANCE SOCIAL:
EL CASO DE LAS IMÁGENES DE LAS PROTESTAS CONTRA NICOLÁS MADURO

THE POLITICAL ACTION AS SOCIAL PERFORMANCE:
THE CASE OF THE IMAGES OF THE PROTESTS AGAINST NICOLAS MADURO

PEDRO ALBERTO CRUZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia, España
pacruz@um.es

Recepción: 20 de septiembre 2017 • Aceptación: 10 de noviembre 2017

RESUMEN

Este artículo vincula dos campos de conocimiento escasamente relacionados: los Estudios Visuales y los Estudios de la *Performance*. El caso de análisis seleccionado ha sido el ingente número de imágenes que, sobre las manifestaciones acontecidas en Venezuela contra el gobierno de Nicolás Maduro, ha sido distribuido por medios de comunicación y redes sociales desde principios de 2017. Los aspectos tratados con especial atención han sido: 1) la definición de *performance* social, como una articulación expresiva adoptada por el levantamiento civil desde comienzos del siglo XXI; 2) la diferencia entre “habla” y “escritura” como modos de identificación del lenguaje del poder y el lenguaje de la protesta; y 3) la idea de “estereotipo estético”, encarnada en aquellos cuerpos singulares que se han convertido en iconos globales de las revueltas contra Maduro.

Palabras clave: Venezuela, Nicolás Maduro, protesta, *performance* social, habla, escritura, cuerpo.

ABSTRACT

This paper links two fields of research scarcely connected: Visual Studies and Performance Studies. The chosen case to analyze has been the enormous amount of images on the demonstrations against the government of Nicolas Maduro, which have been distributed through mass media and social media from the beginning of 2017. Three aspects in particular have been analyzed: 1) the definition of social performance as a way of acting adopted by the civil uprisings throughout the twenty-one century; 2) the difference between “speech” and “writing” as modes of representation of the authority language and the protest language; and 3) the idea of “visual stereotype”, incarnated in those specific bodies that have become global icons of the protests against Maduro.

Keywords: Venezuela, Nicolas Maduro, protest, social performance. speech, writing, body.

Desde los atentados del 11 de septiembre de 2001, en Nueva York, la estructura de la iconosfera contemporánea ha experimentado profundas transformaciones, dirigidas principalmente al incremento de las transferencias entre dos esferas *a priori* alejadas entre sí como son la de la “imagen estética” y la de la “imagen informativa”. Las célebres manifestaciones del músico Stockhausen y del artista visual Damien Hirst con las que se referían al colapso del World Trade Center como la “obra de arte total”, determinan un punto de estetización máxima de lo real, que ya no distingue entre realidad y ficción. La multiplicación de este tipo de opiniones conllevará que cualquier imagen termine por recibir un tratamiento estético. Incluso la estremecedora visión del cuerpo del pequeño sirio Aylan Kurdi, muerto sobre una playa turca, fue rápidamente absorbida por la omniabarcadora mirada estética, desde la cual la imagen fue escrutada como una resonancia de varias iconografías cruzadas de la historia del arte. La pulsión estetizadora de la actualidad no respeta ninguna región de lo real —tampoco la muerte—. Parece como si la realidad ya no inspirase nuevas imágenes, sino que ésta fuera un mero “sucedáneo” de documentos visuales preexistentes. Lo “extraordinario” se presenta como un eco de imágenes ya vistas e interiorizadas. De ahí que, en cualquier caso, el presente se defina por una política temporal en virtud de la cual la realidad siempre llega tarde con respecto a la imagen. La primera vez de la realidad constituye, sin excepción, la segunda vez de las imágenes. Y, en este sentido, existe una clara tentación de calificar cualquier imagen de la realidad como “monstruosa”, ya que, como apunta Marie-Helene Huet (1983: 78), “lo original no es el producto de la naturaleza, sino del arte”.

En esta compactación sin fisuras de lo real bajo criterios estéticos, las numerosas movilizaciones sociales que se han sucedido a lo largo del joven siglo XXI han acabado sedimentándose en el imaginario colectivo como “movimientos estéticos”.

El 15-M, en Madrid, o la Primavera Árabe suponen ejemplos máximos de una “estética política” que desborda, con mucho, la lógica del levantamiento y de la revuelta: la reunión de personas que establecen una “incuestionable presencia pública, física o virtual” (Butler, 2009: 25; Didi-Huberman, 2017). Toda revuelta se articula a través de códigos visuales que se transfieren de un caso a otro. De hecho, se ha llegado al extremo de que la eficacia política de tales manifestaciones se mida en términos de “potencia de imagen”. La capacidad de un levantamiento para transformar un determinado *status quo* político-social depende de su habilidad para activar ciertos registros estéticos que la sociedad identifica con la idea de “revolución”. De manera que, paradójicamente, en la actualidad, un estallido revolucionario se reconoce no tanto por lo que subvierte como por aquello a lo que se ajusta. En tanto que experiencia visual, la insurrección funciona como un “género estético”. Y, como tal, gran parte de su éxito reside en su capacidad para reproducir las normas reconocibles de dicho género. Como subraya Kathryn Hochstetler (2006: 404), las protestas callejeras emplean procedimientos que se encuentran codificados de manera estandarizada. Pero, en contra de lo que se pudiera pensar, la codificación de tales procesos no se produce solo en un nivel organizativo y estratégico, sino también visual. La principal contienda no se libra en la geografía de la ciudad, en la realidad del territorio, antes bien, ninguna revolución logrará un éxito efectivo si no conquista el imaginario social. Las imágenes han dejado de ser el medio a través del cual transmitir un determinado relato de sucesos para convertirse en el auténtico acto de levantamiento en sí. “No existe acción política fuera del dominio de la estética”. La legitimidad que se persigue mediante la insurrección es principalmente de orden visual; lo que quiere decir que la ocupación simbólica que busca la experiencia revolucionaria no es tanto la del territorio cuanto la de los canales de distribución mediática que construyen el referido imaginario social.

La cámara determina el lugar de la revolución de la misma manera que la cámara ha indicado desde la primera Guerra de Irak el lugar de la guerra. Conviene recordar, en este sentido, la reflexión que realiza Ariella Azoulay cuando afirma que “hoy la economía de la violencia se conduce, de modo progresivo, más en conexión con la economía fotográfica que con la economía de la guerra tradicional. **“La cámara designa el lugar de la guerra”**. Es hoy uno de los agentes más distintivos de la guerra (...) Donde quiera que la cámara se encuentre presente, enmarca la arena en la que la guerra tiene lugar” (Azoulay, 2001: 7). Si los atentados contra el World Trade Center elevaron a la condición de género visual global lo que Frank Lentricchia y Jody McAuliffe (2003: 7), denominaron como *terrorism for the camera*, en la actualidad parece adecuado reformular este concepto en los términos de un “levantamiento para la cámara”. La insurrección no se torna real cuando se escenifica en las calles, sino cuando se inscribe en la imagen. La estetización del alzamiento, lejos de suponer una merma de su potencial subversivo, constituye, al contrario, su única posibilidad de éxito: estetizar ya no implica, en el actual régimen escópico, la degradación de una realidad específica a un nivel inferior de inoperancia y desactivación política. Entrar en la esfera estética supone la principal vía de acceso al imaginario colectivo y, por tanto, la mayor garantía de éxito del alzamiento. Y es que no existe mayor espacio simbólico de poder, cuya conquista urja más para cualquier contestación social, que la “imaginación del espectador”.

Una prueba fehaciente de este proceso de estetización de la protesta la proporcionan las manifestaciones generalizadas contra el gobierno de Nicolás Maduro que, desde principios de 2017, protagonizan la vida diaria de las principales ciudades de Venezuela. Dentro del contexto sudamericano, resulta especialmente significativo el hecho de que, desde que en los años 70 y 80 numerosos países volvieron a ser regidos por gobiernos civiles, el 23% de los presidentes electos hayan sido forzados a

dejar sus cargos antes de la finalización de su mandato (Hochstetler, 2006: 401). Durante los últimos treinta años, los mayores desafíos a la figura del gobernante han procedido de los actores civiles,¹ los cuales han engrosado todas aquellas protestas callejeras que, en sus estadios finales, han sido las principales culpables de las diferentes caídas presidenciales (Hochstetler, 2006: 401 y 403). A tenor de este *background* histórico, es dable pensar que cualquier episodio de levantamiento que se produzca en un país sudamericano posee una memoria amplia y profunda que determina la acción emprendida. Además, sucede que este **“relato” de protestas callejeras ha proporcionado algunas** de las imágenes más impactantes e indelebles de la cultura audiovisual sudamericana de finales de siglo xx. Las cadenas de televisión han realizado un seguimiento amplio de estos conflictos, instalando en el imaginario social sudamericano todo un caudal de imágenes de masas ocupando avenidas y plazas (Hochstetler, 2006: 411). Se colige, por tanto, que, ante el fulgor de imágenes irradiado por el levantamiento venezolano, sea necesario pensar en la activación de una serie de códigos visuales previamente testados y definidos. Si la insurrección necesita de una reunión suficiente y cohesionada de individuos, es indudable que, en el momento presente, “es la imagen la que se encarga de organizar a la multitud a partir de estándares visuales socialmente interiorizados”. Decir “multitud” a secas resulta inexacto por incompleto; la expresión correcta sería “multitud estética”, en la medida en que la masa no genera una autoconciencia de sí misma si no es a través de su propia representación.

1 Precisamente, el marco de expresión configurado por la protesta confiere al concepto abstracto de “comunidad” de un valor tangible determinante. En su gesto de levantamiento, las comunidades se convierten en esos “actores políticos” que demandaba Steve Herbert (2006: 16).

La multitud solo sabe representarse; de ahí extrae su energía y capacidad de presión sobre las estructuras de poder. Y como la masa únicamente es “en” el acto mismo de representarse, hay que convenir con Toni Negri que “el levantamiento es lingüístico, performativo” (Negri citado por Didi-Huberman, 2017). En su opinión, “el levantamiento produce *performances* que van bajando y subiendo, de la expresión de un contrapoder constituyente al más diminuto ‘no’ dicho contra el orden”. La protesta se ha convertido en una práctica performativa más, en un género con particularidades propias y que requiere de la continua asunción, por parte de sus integrantes, de un conjunto de códigos que la tornan verosímil y eficaz.

1. LA PERFORMANCE SOCIAL

“El movimiento social —indica Ron Eyerman— es una forma de actuar en público, una *performance* que implica una representación en un modo dramático” (Eyerman citado por Alexander, Glessen, Mast, *et al.* 2006). La manera en que esta aserción de Eyerman completa la anterior de Toni Negri permite encuadrar la experiencia del levantamiento dentro de los *Performance Studies*: ya no se trata solamente de subrayar que la insurrección constituye una “proposición lingüística”, sino que, además, ésta es desarrollada por unos “actores” que, como tales, interpretan “dramáticamente” su papel. En cierto sentido, este concepto de “*performance* social” no dista mucho de lo que, en el terreno artístico, Claire Bishop (2012: 219), ha identificado como “*performance* delegada”: un tipo de práctica cuya *hallmark* consiste en el empleo de *performers* no-profesionales, aunque dirigidos por un artista profesional y con una finalidad claramente institucional. En el caso de Venezuela, por ejemplo, estas conexiones entre la “*performance* social” y la “*performance* delegada” resultan evidentes: los “actores no-profesionales”, el pueblo, no salen a la calle espontáneamente ni bajo sus

propios criterios, sino organizados por la oposición a Maduro, que, evidentemente, se mueve con el propósito de desalojar de las instituciones a sus actuales inquilinos. Es cierto que entre la sociedad civil y las organizaciones institucionales (los partidos políticos), existe una serie de ideales compartidos y de demandas comunes que convierten en “natural” su fusión. Pero, aun reconociendo este extremo, no se debe olvidar que la agenda de movilizaciones viene marcada por el cronograma diseñado por la oposición, y que, en este sentido, resulta inevitable establecer una diferenciación entre dos dimensiones del levantamiento: la oficial o institucional y la civil.

El concepto de “*performance* social”, pese a que hasta ahora se ha empleado de manera aproblemática, exhibe una serie de aristas y complejidades cuyo abordaje no debe demorarse por más tiempo. De hecho, dos preguntas elementales surgen de su simple construcción semántica: ¿qué hay que entender por “*performance*”? Y ¿en qué sentido se puede interpretar la noción de “social”? Para responder a la primera de estas interrogantes, conviene remitirse a la misma etimología de *performance*, que, como explica Victor Turner, se remonta al término medieval inglés *parfournen*, el cual más tarde se transformaría en *parfourmen*. Esta expresión, a su vez, proviene del francés *parfournir*, resultado de la unión de “*par*” (completamente), y de “*fournir*” (proveer, suministrar). Como precisa Turner (1979: 82), lo que diferencia a la *performance* de cualquier otra modalidad de expresión es que no se limita a mostrar una forma o a realizar un simple hecho o acto, sino que posee, más bien, el sentido procesual de “completar algo”. El paradigma estático de la forma acabada y lista para consumir es sustituido por otro dinámico, desde el cual lo prioritario es el proceso en sí, el desarrollo, el conjunto de la trayectoria recorrida hasta “suministrar completamente” una experiencia. Pero, entiéndase bien, esta idea de la “provisión total” de algo que reside en la etimología de la *performance* no debe conducir a pensar que la finalidad

de cualquier experiencia performativa es obtener un producto finalizado, perfecto en sí mismo. El éxito de la *performance* no se mide por los logros que se puedan derivar del proceso seguido, sino por la misma realización del proceso. “Suministrar completamente” equivale a proveer la entera visualización de una trayectoria que se desarrolla entre dos puntos temporales, pero de la que necesariamente no ha de obtenerse un resultado concreto o aprovechable. La “eficiencia”, en este sentido, no es la cualidad más perseguida por los procesos performativos. Si, durante el último medio siglo, la *performance* ha operado como la catalizadora de las principales transformaciones artísticas es debido, precisamente, a ese carácter excesivo que la define. Y el “exceso”, no se olvide, es todo aquello que el Sistema no puede digerir y tornar en fuerza productiva. No es casualidad, a este respecto, que Negri califique el acontecimiento colectivo como el gesto que proporciona un “exceso de ser”. En tanto que performativo, el levantamiento es excesivo. De modo que su mismo desarrollo ya es su éxito. Con independencia de que, en Venezuela, los manifestantes alcancen su objetivo de convocar nuevas elecciones y detener el proceso constituyente, la singularidad de la protesta es que se legitima en su propio acontecer, como un exceso que el Sistema no puede absorber y que, por tanto, siempre considera como un “exterior” inasimilable. Esta “exterioridad insobornable” del levantamiento es la que asegura su preservación, en todo momento, como una experiencia antagonista del poder, como un “afuera” que el Sistema no puede metabolizar y convertir en un elemento más de su organismo. Eyerman dibuja perfectamente el sentido de esta “exterioridad” cuando señala que la identidad colectiva se forja mediante un proceso que necesariamente marca los límites que separan el “dentro” y el “afuera”, y que, por ende, determina un “Otro” contra el que el movimiento civil se dirige.

El carácter “incontrolable” de la *performance* —aquello que la singulariza como un evento que desestabiliza la estructura

normativa— viene dado por su “carácter periférico” dentro del esquema de la dramaturgia. Richard Schechner (1973: 8), en efecto, diferencia cuatro círculos concéntricos en función de su grado de inmovilidad: 1) el menor y más interno es el “*drama*” —esto es, es el texto escrito en el que aparece fijado el plan, las instrucciones—; 2) a continuación se encuentra el “*script*” o guión —que puede ser llevado de un espacio-tiempo a otro—; 3) más amplitud que éste posee el “*teatro*” —entendido como el evento representado por un grupo específico de actores y distinguido por su concreción e inmediatez—; y 4), en último lugar, la *performance* —el círculo más amplio de todos, que sobresale por su indefinición y que engloba toda esa constelación de eventos a menudo desapercibidos que sucede en el espacio de interacción creado entre los actores y el público—. El interés de esta clasificación establecida por Schechner es doble: en primer lugar, la *performance* se constata como esa “variable” que, en cada representación, se añade como un “suplemento” a la fijeza del texto. Su dimensión política radica precisamente en que acontece en la realidad como la “levedad accidental” que desborda la palabra escrita, que no forma parte de su estructura y que es el resultado de un *site specific*. Desde el poses-structuralismo, se le ha conferido a la *performance* la capacidad de “desmantelar la autoridad textual” (Worthen, 1998: 1093). Contra el gesto performativo no caben estrategias de defensa ni de anticipación en tanto en cuanto constituye el “margen no-programado” del drama, el exceso que surge de la acción intersubjetiva. La razón por la que el evento performativo hace tambalearse las arquitecturas normativas no descansa en su escala macro, en la naturaleza monumental que, con frecuencia, los medios de comunicación pretenden ofrecer —las multitudes a vista de pájaro, ocupando amplias extensiones de espacio y que parecen construir una “superestructura popular”—. Por el contrario, el verdadero potencial subversivo de la *performance* social radica en las “situaciones moleculares”, en aquello

que justamente pudiera pasar desapercibido y pertenece casi al plano de lo invisible. De ahí que, a la hora de esbozar las bases para un abordaje de la *performance* social desde el campo de los Estudios Visuales, uno de los primeros aspectos que haya que considerar sea la focalización en los “suplementos invisibles” del levantamiento. Lo “mínimo” es la escala de mayor densidad política de la protesta. Y así sucede porque implica el elemento de “exterioridad” y, por tanto, de autonomía que lo separa del paisaje normativo. Explica Turner (1979: 83), a este respecto, que, “en la medida en que los dramas sociales suspenden la actuación cotidiana normalizada, interrumpen el flujo de la vida social y fuerzan a un grupo a reconocer su comportamiento en relación a sus propios valores”. Quiere esto decir que en el punto de ruptura del continuo social es en donde cabe localizar la fuerza subversiva y transformadora de una protesta; y que este “punto de ruptura” se sitúa en los niveles performativos moleculares, en ese “mínimo diferencial denominador” en el que cualquier levantamiento se sustrae a la fuerza fagocitadora de los sistemas de poder.

La segunda de las ideas de alcance que se derivan del esquema de círculos concéntricos establecido por Schechner es la cualidad irrenunciable de la *performance* de la necesaria presencia de un espectador. Erving Goffman (1956: 13), enuncia esta particularidad de un modo meridiano: hay que reservar el término de *performance* para referirse “a cualquier actividad de un individuo que sucede durante un periodo marcado por la continua presencia ante un conjunto de observadores, los cuales son a su vez influidos”. Otras definiciones, como la de Jane Tumas-Serna (1992: 141), reducen las condiciones para que suceda el evento performativo y amplían, por tanto, todavía más su incidencia: la teoría de la *performance* conceptualiza toda interacción como performativa. Ahora bien, aunque efectivamente la condición *sine qua non* de la *performance* sea el campo significativo abierto por la interacción entre actor y espectador,

hay un aspecto en esta comunicación que corrige la observación de Goffman, a saber: que no solamente el observador es afectado por la acción del *performer*, sino que éste también es alcanzado por la reacción del espectador. Se trata de “una afección en doble sentido”, en la que ya no existe una hegemonía emocional de ninguna de las partes. Deleuze calificó a esta capacidad de los seres para afectar y ser afectados como *ethología*; una disciplina nueva que estudiaría la “mutualidad emocional” que rige la relación entre las cosas y que prioriza el sentido de sociabilidad y comunidad sobre el de la captura o utilización (Deleuze citado por Fraser y Greco, 2005). El levantamiento, desde este punto de vista, opera a través de su performatividad para derrocar, en primer lugar, un determinado régimen afectivo de configuración vertical: el poder (actor) gobierna sobre el pueblo (espectador), sin que éste último posea capacidad alguna de afectar la acción política del primero. Restablecer un sistema de “mutualidad emocional” constituye el primer objetivo de la protesta, en la medida en que tener capacidad de afectar implica tener capacidad subjetiva y, en consecuencia, hallarse en disposición de participar en la construcción del imaginario visual colectivo. La diferencia esencial entre las imágenes del poder y las imágenes del levantamiento es que las primeras se elaboran unilateralmente, mientras que las segundas son la consecuencia de una afección colectiva y diseminada. El poder separa nítidamente los actos de ver y de ser visto, de manera que entre ellos no pueda haber ningún episodio de contaminación; por el contrario, en el levantamiento cada individuo se establece como un nódulo experiencial resultado de la convergencia del ver y del ser visto. Para ilustrar este comportamiento ambivalente de la visualidad revolucionaria, conviene diferenciar los tres tipos de espectador que se advierten en el caudal de imágenes que han sido distribuidas de las manifestaciones de Venezuela: el “espectador interno”; el “espectador externo”; y el “espectador anticipado”.

El espectador interno

En el interior de una multitud, ningún individuo está solo. Lejos de constituir una perogrullada, una obviedad sin más, esta afirmación posee el suficiente alcance como para delimitar un primer anillo de experiencia espectral: los manifestantes se miran entre sí, **actúan cada uno como un espectador inmediato** para el otro, interno a la acción política, al levantamiento. Dentro de la masa, cualquier sujeto se siente ya como un actor ante aquéllos que le rodean. Y es que, como anota Goffman, los individuos “adoptan empáticamente la actitud de los otros presentes, con independencia del fin con el que ellos emplean la información adquirida” (Goffman, 1956: 83; Fraser y Greco, 2005). Es evidente, a tal respecto, que este tipo de “comportamiento reflejo” se explica porque, ante todo, los diferentes elementos individuales que conforman una multitud transmiten una “información incorporada” —esto es, un mensaje a través del cuerpo, profundamente encarnado— (Goffman, 1956: 82). La protesta es un asunto “entre” cuerpos; cuerpos que deben ser entendidos como lugares sensibles de expresión, que reaccionan ante cualquier mínimo movimiento que suceda en derredor suyo. Únicamente así se entiende que la acción de cualquier individuo produzca un significado por medio de las reacciones de los otros presentes y que, de este modo, los movimientos, las palabras, las apariencias terminen por convertirse en “símbolos significantes” para la totalidad de los participantes (Burke y Reitzes, 1981: 84). La vinculación entre identidad y *performance* solo se entiende a partir de estos “significados comunes” (Burke y Reitzes, 1981: 85), que nacen de la relación intersubjetiva actor/espectador entre los miembros de una multitud.

El espectador externo

Un segundo nivel de estetización de la protesta es el que se genera como consecuencia de la diseminación de sus imágenes a

través de los diferentes canales de distribución —medios de comunicación y redes sociales, principalmente—. El éxito de un levantamiento no pasa ya por afectar a los cuerpos inmediatos que nutren la multitud, sino en lograr la “construcción de un espectador externo que otorgue una escala global a cualquier comunicación simbólica”. Sin este “**espectador externo**”, la acción política carecerá de efecto alguno y fracasará en su intento de transformar un determinado orden de las cosas. Como explica Seth F. Kreimer (2001: 122), el cambio del siglo xx al xxi ha permitido romper el monopolio de las estructuras de diseminación comunicativa que, hasta no hace mucho, amenazaban con excluir a los *outsiders*, a aquellos que no disponían de un respaldo económico suficiente como para hacerse visibles ante la audiencia. El desarrollo de Internet ha desafiado el control de los oligopolios comunicativos, aminorando significativamente los costes de los procesos de diseminación de los contenidos simbólicos y, por tanto, del capital requerido para entablar un diálogo con el público (Kreimer, 2001: 124). El principal logro de las protestas de Venezuela ha sido, en este sentido, hacer de su “espectador externo” un “espectador global” que deslocalice el debate sobre la erosión democrática denunciada por los opositores a Maduro. De hecho, ningún levantamiento acontecido en la época del 2.º tendrá sentido si no se garantiza un “efecto de contagio” por el que la subjetividad del “espectador interno” se traslada al “espectador externo”. La característica principal de este segundo anillo de visión es que, en efecto, el espectador que contempla las imágenes de la protesta desde cualquier lugar del mundo no se considera un mero receptor de información, sino que, en diferente grado, asume también la condición de actor y de activista. Entre ambos niveles de visión (el interno y el externo), no existe, por consiguiente, una relación “finalizada”, cerrada y sin posibilidad de ulteriores derivaciones, sino que la comunicación simbólica **adquiere en todo momento un funcionamiento interactivo** por el que sendas esferas se retroalimentan.

El espectador anticipado

Tal y como ya se ha reflejado con anterioridad, el de Venezuela es un caso paradigmático de “levantamiento para la cámara”. Y “actuar”, en este caso, ante el objetivo no implica solamente cuestiones estratégicas que repercuten en el necesario alcance público de la protesta, sino que se articula como el elemento determinante principal de la experiencia insurrecta. Advierte Goffman que cualquier individuo es capaz de “ver” que es, a su vez, visto (Goffman citado por Fraser y Greco). Pero entiéndase bien el matiz: no se trata de describir el “ver como ser visto” al modo de una expectativa, de un hecho que se producirá tarde o temprano por parte de un espectador interno o externo. Aquello que sugiere Goffman es que en el mismo acto de mirar ya está interiorizada la experiencia de ser mirado, de suerte que, en la *performance* social, cada participante hace del acto de ver un ser visto. El participante en cualquiera de los levantamientos contemporáneos se articula escópicamente como un “espectador anticipado”, en la medida en que en la raíz de su acción, de cada uno de los gestos y situaciones que componen su desenvolvimiento, se halla la conciencia de un “ser ya mirado”. Es más, hoy en día no se puede hablar de acción política si no es a partir esta condición por la que un individuo se subleva “desde la mirada del otro”. La cámara, ciertamente, no procura solo un alto grado de exposición y visibilidad, sino que “exterioriza el interior de la mirada política”, la ofrece como ya asumida por la colectividad, como ya cosida por los ojos de los otros. Desde esta perspectiva, la estetización del levantamiento va mucho más allá de un supuesto “efecto pictórico”: estetizar es, en este sentido, implicar “originalmente” las miradas de los otros, su pluralidad y diferencia irreductible. Ahora bien, si, como se ha comentado, la figura del “espectador interno” surge de la interacción entre cuerpos individuales, la experiencia del “espectador anticipado” solo es localizable en el ámbito de lo que se puede dar en llamar el “cuerpo colectivo” o el “cuerpo de

la multitud”. Efectivamente, la protesta no anticipa la mirada de los otros desde el ejemplo de las corporeidades particulares, sino desde los “significados comunes” que la “unión ethológica” de aquéllos produce. La otredad solo está en la génesis de esa mirada constituida como sujeto colectivo. Tan solo la multitud se abre al mundo como “espectador anticipado”. Mirar colectivamente es mirar desde la alteridad; la identidad de la multitud siempre asume en su esencia la vasta exterioridad de lo otro.

2. EL PODER DEL HABLA FRENTE A LA INSURRECCIÓN DE LA ESCRITURA

Uno de los aspectos que más llaman la atención de las imágenes distribuidas de las manifestaciones de Venezuela es la extrema polarización que ha surgido de las codificaciones visuales del poder y del levantamiento. Mientras que Nicolás Maduro suele mostrarse, en casi la totalidad de las ocasiones, en plano frontal y ante un micrófono, durante alguna de sus frecuentes alocuciones televisivas a la nación, los manifestantes mantienen una vinculación con el lenguaje a través de la pancarta, de la proclama o la demanda escrita sobre un soporte desplegable y fácilmente visible. La reiteración de ambos tipos de imágenes da lugar a un esquema binario no exento de cierto maniqueísmo: de un lado, el eje habla-poder; de otro, el eje escritura-levantamiento.

Inevitablemente, esta oposición del habla y de la escritura –la primera identificada con el autoritarismo y el abuso de las estructuras institucionales, y la segunda con la insurgencia y la resintauración de unas mínimas **garantías democráticas**- **reen-vía a la ya clásica deconstrucción del logocentrismo** que Derrida realizó en su *De la gramatología*. En este texto,² el filósofo

2 Richard Rorty (1978: 143), encuadra lúcidamente la defensa de la escritura desplegada por Derrida cuando diferencia dos orígenes

francés desnuda la estrategia desarrollada por la cultura occidental, consistente en relegar a un papel subalterno y de secundariedad a la escritura con respecto al habla. Derrida (2005: 13), ejemplifica esta deriva histórica con alusiones a Aristóteles —la voz mantiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma y es productora del primer significante— y a Rousseau —la escritura es suplemento del habla—, entre otros. En sus propias palabras,

(...) el privilegio de la *phoné* (...) responde a un momento de la *economía* (...) El sistema del “oírse-hablar” a través de la sustancia fónica —que se *ofrece* como significante no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente— ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea del mundo, la idea del origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, lo trascendental y lo empírico, etcétera (Derrida: 2005: 13).

La necesidad de reproducir esta extensa cita de Derrida se explica por el hecho de que en ella aparece expresada nítidamente una de las ideas que las imágenes de las alocuciones de Maduro pretenden reforzar: es él quien posee la capacidad del habla, de la *phoné*. Y, a través de este privilegio, su voz se articula como la expresión del Estado más próxima a la verdad. Las referencias a Dios y a la Religión con las que Maduro salpica muchos de sus discursos contribuyen a otorgar a su voz esa aura trascendental que le permitiría separar infaliblemente

el orden del caos, lo esencial de lo accidental, lo interior de lo exterior. Si, con anterioridad, se ha abundado en el modo en que la configuración estética de la multitud asume en su origen, en su mismo gesto de constituirse y levantarse, la exterioridad del resto de miradas, en el caso de las imágenes de Maduro el efecto obrado es completamente diferente: de lo que se trata mediante su voz es de separar en términos absolutos el “adentro” —el Estado y la democracia encarnados en su propia persona— del afuera —la oposición, las manifestaciones, las demandas de una auténtica democracia—. Por medio del micrófono —encargado de visualizar metonímicamente su voz—, Maduro deslegitima las otras formas de expresión lingüística —la de la palabra escrita sobre telas, cartones o cualquier tipo de soporte. No es de extrañar que, pese a su pequeño tamaño y carácter artesanal, la pancarta sea contemplada en cualquier sistema político como una amenaza mayor a la estabilidad institucional. Su escritura “al margen” del habla del poder, fuera de los límites del “adentro” trazados por la voz del gobernante, la convierte en una forma de escritura combatida y despreciada. La pancarta rompe la condición subalterna de la escritura con respecto al habla, y establece así una relación horizontal con el discurso del poder que perturba a los gobernantes. Por medios de los mensajes concisos y directos que exhibe, la “escritura de pancarta” se introduce como una cuña en la relación de intimidad que la voz mantiene con la verdad: allí donde ambas, voz y verdad, conformaban un único cuerpo inseparable, la pancarta despieza la unidad y abre una distancia entre ambas realidades que permite la emergencia de sus muchas contradicciones.

Frente a la naturaleza trascendental, inmanente, de la voz de Maduro, las pancartas de los manifestantes ejercen un uso performativo del lenguaje. Y aunque, como señala Hossein Razi (1987: 462), las nociones de “legitimidad” y de “*performance*” suelen ser hasta cierto punto independientes, ambas generan una relación de necesidad entre sí cuando se aborda la cuestión

distintos para la actual filosofía: de un lado, el kantiano, que implicaría la aplicación de un esquema que relacionaría verticalmente la representación con lo representado; y, de otro, el hegeliano-derridiano, que priorizaría un conocimiento horizontal de la verdad, basado en reinterpretaciones de reinterpretaciones precedentes.

del carácter relacional-situacional del poder político. Si, en este sentido, “autoridad quiere decir algo más que detentar una cierta situación de poder” (Razi, 1987: 463), entonces no es complicado colegir que la performatividad de la escritura de los manifestantes arrebató la legitimidad a la voz de Maduro. La trascendencia otorgada a su habla la transforma en una realidad invariable, fijada a una serie de factores perpetuos que no reaccionan ante las necesidades del pueblo. Mediante la exclusión de toda la realidad contingente, performativa, exterior a su voz, Maduro desplaza su discurso desde la performatividad hasta la inmanencia, vaciando de legitimidad el ejercicio de un habla ensimismada e inalterable por su posición de cercanía a la verdad.

3. LOS CUERPOS DE LA MULTITUD

La multitud —representada habitualmente como una masa uniforme, compacta y anónima— también tiene sus cuerpos específicos y con rostro que ayudan a individualizarla y a otorgarle situaciones segregadas y de un elevado valor icónico. A pesar de que conforme el tamaño de un grupo incrementa, los individuos tienden a difuminar su responsabilidad en beneficio de la acción colectiva (Zaccaro, Peterson y Walker, 1987: 257), en las protestas de Venezuela, es posible extraer una serie de imágenes de cuerpos que, en contra de este paradigma de comportamiento, se han arrogado una responsabilidad concreta e individual que no han delegado en el desenvolvimiento multitudinario. Los casos enumerables se han convertido en emblemas globales del levantamiento contra el gobierno de Maduro: Caterina Ciarcelluti, la “mujer maravilla”, capturada por la cámara en el momento de arrojar piedras contra los militares el 1 de mayo en la principal autopista de Caracas; Víctor Salazar, el “hombre en llamas”, convertido en una bola de fuego tras el estallido de un tanque militar durante las protestas del 3 de mayo; Hans Wuerich, el “hombre desnudo”, que trepó desnudo, con

una biblia en la mano, a un vehículo antimotines el 20 de abril en Caracas; María José Castro, que, con una bandera venezolana sobre la espalda, bloqueó el avance de una tanqueta durante los incidentes del 19 de abril; o Wuilly Arteaga —conocido como “el violinista”—, quien, en medio de una nube de gases, caminó hacia los militares mientras tocaba el violín, en un intento de lanzar un mensaje de paz.

Cada uno de estos cuerpos funciona como una “sinécdoque visual” del levantamiento, por la que la multitud adquiere si cabe mayor presencia y dimensión performativa. La afirmación de Guattari (2009: 48), de que no existe frase o gesto que no se inscriba en una red de significación mayor, adquiere en estas imágenes una especial relevancia. De hecho, la principal cualidad de tales documentos es otorgar al espectador asideros visuales de una enorme significación y fácilmente reconocibles, cuya experiencia se extrapola automáticamente al conjunto de los actores anónimos participantes. La razón de este alto grado de “legibilidad” reside en dos motivos fundamentales: en primer lugar, permite imaginar el carácter “disimétrico” de la confrontación. Frente al “acompañamiento armamentístico” del que se vale la voz y el habla del poder, el levantamiento civil solo dispone de la “escritura” de cuerpos frágiles, provistos de su exclusiva capacidad performativa. Cabe recordar, en este sentido, la idea sostenida por Judith Butler (2004: 27), de que cualquier individuo alcanza su conciencia de máxima vulnerabilidad cuando se percata de que su cuerpo no es solamente para sí mismo, sino también para el otro. La exposición a la otredad, a ese horizonte de contingencia que puede invadir y violentar en cualquier momento su corporeidad, es precisamente lo que transmiten los protagonistas de estas imágenes, cuyo poder reside precisamente en radicalizar su precariedad ante el poder militar. A mayor exposición y apertura de sus cuerpos a la violencia, mayor su carácter performativo y, por ende, el alcance ético y ejemplar de sus acciones.

En segundo lugar, la “legibilidad” de estas imágenes se ve acrecentada por su adhesión a una amplia iconografía artística y social, plenamente sedimentada en el imaginario colectivo. Desde el tipo de manifestación pacífica ideada por Allen Ginsberg en los 60 —y que supuso la génesis del celeberrimo *Flower Power*— hasta las decenas de performances artísticas que han empleado la desnudez del cuerpo como expresión de autenticidad frente a las onerosas estructuras del poder —véanse, por ejemplo, y por su mayor proximidad en el tiempo, la de artistas chinos como Ma Liuming, Zhang Huan o He Yunchang—, estos iconos de las protestas contra Maduro incorporan un amplio *background* visual, cuyas connotaciones significativas resultan fácilmente identificables para el espectador. En estos casos, el hecho de que cada una de las imágenes funcione como un “estereotipo” universalmente reconocible no solo no le resta efectividad y potencial político, sino que se revela como un valor añadido que fortalece su facultad concienciadora. Al fin y al cabo, el objetivo último de cualquier performance social es articularse como un “estereotipo estético” que aglutine el mayor número posible de apoyos.

CONCLUSIONES

El estudio del caudal imágenes que, desde principios de 2017, se ha distribuido a escala global sobre las situaciones de protesta civil y callejera contra el gobierno de Nicolás Maduro arroja varias conclusiones determinantes:

“No existe acción política fuera del dominio de la estética”. La legitimidad que se persigue mediante la insurrección es principalmente de orden visual; lo que quiere decir que la ocupación simbólica que busca la experiencia revolucionaria no es tanto la del territorio cuanto la de los canales de distribución mediática que construyen el referido imaginario social.

Las protestas diarias desarrolladas en Venezuela cabrían ser incluidas dentro del concepto relativamente reciente de

“performance social”, deudor tanto del *background* teórico gestado en el ámbito de la dramaturgia como de las dinámicas de “gestión del cuerpo” identificables en el campo artístico desde los 60. El levantamiento, desde este punto de vista, opera a través de su performatividad para derrocar, en primer lugar, un determinado régimen afectivo de configuración vertical: el poder (actor) gobierna sobre el pueblo (espectador), sin que éste último posea capacidad alguna de afectar la acción política del primero. Restablecer un sistema de “mutualidad emocional” constituye el primer objetivo de la protesta, en la medida en que tener capacidad de afectar implica tener capacidad subjetiva y, en consecuencia, hallarse en disposición de participar en la construcción del imaginario visual colectivo. La diferencia esencial entre las imágenes del poder y las imágenes del levantamiento es que las primeras se elaboran unilateralmente, mientras que las segundas son la consecuencia de una afección colectiva y diseminada.

El análisis del presente *corpus* de imágenes hace emerger una dicotomía explícita entre los conceptos de “habla” y de “escritura”. Esta oposición del habla y de la escritura —la primera identificada con el autoritarismo y el abuso de las estructuras institucionales, y la segunda con la insurgencia y la resintauración de unas mínimas garantías democráticas— reenvía a la ya clásica deconstrucción del logocentrismo que Derrida realizó en su *De la gramatología*.

El imaginario visual construido por la perseverancia en el tiempo de la protesta social resalta una serie de “cuerpos específicos” que funcionan como “sinécdoques” de la multitud, y que se intercalan en esta cadena de producción icónica como “asideros simbólicos”, los cuales aumentan la eficacia y magnitud del discurso transmitido.

REFERENCIAS

- Alexander, J.; B. Glessen y J. Mast (eds.) 2006. *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge y New York, Cambridge University Press.
- Azoulay, A. 2001. *Death Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge, The Mit Press.
- Bishop, C. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London y New York, Verso.
- Burke, P. J. y D. Reitzes 1981. "The Link Between Identity and Role Performance" en *Social Psychology Quaterly*, núm. 44, pp. 83-92.
- Butler, J. 2004. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, New York y London, Verso.
- Derrida, J. 2005. *De la gramatología*, México y Buenos Aires, Siglo XXI.
- Didi-Huberman, G. 2017. *Insurrecciones*, Barcelona y París, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Jeu de Paume.
- Fraser, M. y M. Greco (eds.) 2005. *The Body. A Reader*, London y New York, Routledge.
- Goffman, E. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh.
- Guattari, F. 2009. *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).
- Herbert, S. 2006. *Citizens, Cops, and Power. Recognizing the Limits of Community*, Chicago y London, The University of Chicago Press.
- Hochstetler, K. 2006. "Rethinking Presidentialism: Challenges and Presidential Falls in South America" en *Comparative Politics*, núm. 38, pp. 401-418.
- Huet, M. 1983. "Monstruosity and Representation" en *Representations*, núm. 4, pp. 73-87.
- Kreimer, S. F. 2001. "Technologies of Protest: Insurgent Social Movements and the First Amendment in the Era of Internet" en *University of Pennsylvania Law Review*, núm. 150, pp. 119-171.
- Lentricchia, F. y J. McAuliffe 2003. *Crimes of Art + Terror*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Razi, H. 1987. "The Nexus of Legitimacy and Performance: The Lessons of the Iranian Revolution" en *Comparative Politics*, núm. 19, pp. 453-469.
- Rorty, R. 1978. "Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida" en *New Literary History*, núm. 10, pp. 141-160.
- Schechner, R. 1973. "Drama, Script, Theatre and Performance" en *The Drama Review: TDR*, núm. 17, pp. 5-36.
- Tumas-Serna, J. 1992. "The 'Nueva Canción' Movement and its Mass-Mediated Performance Context" en *Latin American Music Review*, núm. 13, pp. 139-157.
- Turner, V. 1979. "Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology" en *The Kenyon Review*, núm. 1, pp. 80-93.
- Worthen, W. B. 1998. "Drama, Performativity and Performance" en *PMLA*, núm. 113, pp. 1093-1107.
- Zaccaro, S. J.; C. Peterson y S. Walker 1987. "Self-Serving Attributions for Individual and Group Performance" en *Social Psychology Quaterly*, núm. 50, pp. 257-263.

¿QUÉ ES UNA PIPA?

WHAT'S A PIPE?

ALBERTO CARLOS ROMERO MOSCOSO

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

alberto.romero@utadeo.edu.co

Recepción: 5 de mayo 2017 • Aceptación: 1 de julio 2017

RESUMEN

¿En qué términos debe ser pensada la imagen contemporánea? Bien que la imagen puede ser aún la consolidación de la presentación y la representación del mundo, no es por tanto solo eso, es preciso también aceptar los límites de la representación e intentar ajustar su condición al mundo actual. El arte contemporáneo, luego de esfuerzos heroicos, por tomar distancia de la imagen y dismantelar la idea según la cual, el artista era un productor de imágenes, logró desplazar su centro de interés de la representación; equivocado pensar, aunque tentador, que logró separarlo de la imagen, si bien así lo creyeron artistas y demás. Fue la idea renovada de archivo, por una parte, la que la trajo de vuelta al mundo del arte. En ese sentido, quizá lo más atractivo de la imagen del arte contemporáneo es que no se ve, aunque tampoco será celebre por eso.

Palabras clave: arte contemporáneo, imagen, visibilidad, archivo.

ABSTRACT

In what terms the contemporary image should be thought. Although the image can still be the consolidation of the presentation and representation of the world, it is not only that, it is also necessary to accept the limits of representation and try to adjust its condition to the world today. Contemporary art, after heroic efforts to distance itself from the image and to dismantle the idea that the artist was an image producer, managed to shift his center of interest from representation; Wrong to think, although tempting, that managed to separate it from the image, although so believed artists and others. It was the renewed idea of archiving, on the one hand, that brought her back to the world of art. In that sense, perhaps the most attractive of the image of contemporary art is that it is not seen, but it will not be celebrated for that either.

Keywords: contemporary art, image, visibility, archive.

Hay en el arte —y esto, sin duda, tanto en el contemporáneo como en el clásico— una doble postulación y por tanto, una doble estrategia. Una pulsión de aniquilamiento, borrar todas las huellas del mundo y de la realidad y una resistencia contra esta pulsión.

Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*.

IMAGEN Y COMUNICACIÓN

La imagen aparece como fundamental para la comprensión e interpretación del arte contemporáneo. Cada vez es más evidente, en las manifestaciones del arte actual, una vuelta a la imagen; sin duda, ésta ha devenido una de sus características fundamentales. Los espectadores van por imágenes (a donde sea necesario ir a buscar el arte), y los artistas que dejan algunas veces más pistas que otras, siempre terminan dejando imágenes, aunque sea la repetida imagen del espacio vacío, la de un par de herméticos textos intencionalmente silenciosos, la de algún monitor abandonado en el suelo o la del visitante que se sabe solo en el espacio de la contemplación borrosa.

En consideración, principalmente a que justo la imagen era aquello a lo que quería renunciar, el arte de vanguardia y sus continuaciones, en los largos movimientos *neo* de toda índole y en los conceptualismos, resulta paradójico que el arte actual se interese cada vez más en la imagen o insista en la dificultad de tomar distancia de esta.

No obstante, la imagen que interesaba al arte de la modernidad no es por tanto la misma que interesa al arte actual. La que interesaba al arte moderno, se debatía en ámbitos de la representación y tenía por tarea instituirse como referencia al mundo a partir de su similitud; la que corresponde al mundo actual, se distancia claramente de la idea de imitar el mundo.

Sin embargo, el arte que en algún momento de la segunda mitad del siglo xx celebraba su desmaterialización; en palabras de Lucy Lippard: “arte conceptual significa una obra en

la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria; de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada»” (Lippard, 2004: 8), y en consecuencia había logrado consolidar la tarea de finalmente desprenderse de la imagen. No encontró más recursos que aparecer en escena insistiendo en la imagen, ahora como lenguaje.

Es decir, el arte que afirmó que se había desprendido en definitiva de la imagen y que por tanto, se había alzado con el triunfo sobre la imitación, no logró consolidarse en términos de un discurso que tomara efectivamente distancia de la imagen y fue en el lenguaje de la imagen, bien de sus artistas, bien de los lugares o bien de los relatos transformados en imágenes, que consiguió no desaparecer. El mundo del arte también hizo su tarea, conteniéndolo y ordenándolo en términos de imagen, hasta para aquellas propuestas más extremas.

Sin embargo, por dos vías se ha intentado objetar la primacía de la imagen en el mundo actual. La primera, tiene que ver con lo que se ha denominado arqueología de los medios, que busca insistir en que en la historia del mundo occidental se privilegió de manera pertinaz la visión, no solo descuidando los otros sentidos que permitían comprensiones distintas del mundo, sino asegurando estrategias y maneras que se instituirían en los lenguajes, a partir de los cuales sería posible la comprensión del mundo; particular énfasis se hace en la idea de mediación.

La mediación, es la capacidad de consolidar un discurso en el que los sentidos serán la herramienta de interpretación de los medios, la arqueología de los medios cree entonces que la práctica de estos, era genuinamente multimediática e interdiscursiva (Zielinski y Burbano, 2007). En consecuencia, intenta la consolidación de un territorio de pensamiento que se aleje del ocularcentrismo y se disponga para comprenderse a partir de la estimulación de los sentidos por otros medios o por otros sentidos.

Por otra parte, la teoría francesa, quizá el cuerpo teórico más sólido de conocimiento en la segunda mitad del siglo xx,

intentó de manera importante tomar distancia del presupuesto de la imagen. Martin Jay sostiene que el principal propósito de su estudio será demostrar y explorar lo que, a primera vista, puede parecer una propuesta sorprendente: “Gran parte del reciente pensamiento francés, en una amplia variedad de campos, está de una manera u otra, imbuido por una profunda sospecha ante la visión y ante su papel hegemónico en la era moderna” (Jay, 2007: 20).

De manera que la imagen, la visión y el observador se han constituido en nociones fundamentales para la consolidación e interpretación del mundo actual; si bien es cierto, algunas veces se traslapan y otras no logran precisarse de manera adecuada, sin duda, en torno a estas ideas se ha ajustado de forma importante el campo del arte actual.

LA IMAGEN QUE FUE

Algunos piensan que el mundo está completo, que no falta nada, que las cosas no solo están sino que están en su sitio; por su parte, otros creen que faltan cosas y por una vía o por otra, se empeñan constantemente en perseguir las cosas que faltan. Con respecto a si las personas o los seres vivos son los que deben ser, o están los que deben estar, se ha vuelto un lugar recurrente pensar que en el mundo somos muchos, o que no hay posibilidades para todos. Así, es posible que exista un acuerdo en pensar que el mundo es muy pequeño para enfrentar el maravilloso futuro que tenemos por delante. Entonces, nos faltan cosas y somos muchos.

La mayor parte de las ideas que construimos del mundo y sus cosas depende de las imágenes que levantamos de uno y otras; si bien, enfrentar las nociones de pensamiento e imaginación consolida un territorio filosófico espinoso, es posible también pensar simplemente que la idea que tenemos del mundo (incluidas cosas y seres vivos), depende de las imágenes

que podamos hacernos de él. La idea según la cual, el mundo son las imágenes del mundo, parece adecuada.

En consecuencia, el mundo se puede pensar con imágenes. Son pocas las cosas del mundo que hemos visto cada uno de nosotros, o mejor, aunque haya muchas cosas en el mundo, son pocas aquellas cosas con las cuales hemos entrado en contacto cada uno de nosotros; lo mismo sucede con las personas, si bien, hemos visto individuos y también multitudes; salvo por quienes están en nuestro entorno, los demás no son más que imágenes. Por tanto, la facultad de pensar el mundo se consolida en términos de imaginarlo. Del mismo modo, no es fácil pensar en el mundo sin imágenes. Es así, como algo similar se puede decir de procurar consolidar las ideas de: naturaleza, ser humano, historia, azul, rana o “Mondrian”. Ajustar la idea de algo al parecer requiere de la imagen. Pero tampoco es posible consolidar una idea de mundo, sin considerar que algunas de las cosas que lo constituyen, son las imágenes. Parece una paradoja intentar consolidar una noción de mundo sin recurrir a las imágenes. Es decir, una noción de mundo ordenada y completa, debe incluir las imágenes como alguno de sus componentes.

El mundo contemporáneo está abarrotado de imágenes y estas llegan a nosotros por distintos medios y las hay de todo tipo y formato. Las imágenes median nuestras relaciones con el entorno y con los demás, devienen una herramienta para la comunicación y estrategia para la comprensión. Orientan y determinan desde los comportamientos hasta la identidad. El poder de la imagen en el mundo actual rebasa, sin duda, nuestra comprensión.

Entonces, ¿en qué términos debe ser pensada la imagen contemporánea? Bien que la imagen puede ser aún la consolidación de la presentación y la representación del mundo, no es por tanto solo eso, es preciso también aceptar los límites de la representación e intentar ajustar su condición al mundo actual.

Sabemos bien que la imagen ya no ocupa el tranquilo y académico lugar de la representación tradicional venida de las artes, que se constata precisamente en el dibujo, la pintura y la escultura; tampoco el de la fotografía, en el que la imagen es la captura del instante que se hace espacio y cuerpo visible en el papel impresionado. La imagen no es solo el resultado de la vuelta a presentar el mundo.

Por varias vías, además se ha insistido en la fuerte colonización que ha hecho del mundo, desde los dispositivos que mágicamente llevaron de la invención del cine, hasta aquellos más ajustados que emergieron en la intersección entre las ciencias de la computación y los desarrollos de los equipos y equipamientos para la vida cotidiana. Del evidente y amplio número de artefactos que tiene por tarea archivar las imágenes del tiempo presente, hasta los innumerables dispositivos de comunicación, que han determinado como lenguaje la imagen y esta se ha instalado como condición del mundo.

Los lenguajes en los que, de mejor manera se traducen las acciones e intervenciones en el mundo actual, ostentan como condición la imagen. En los medios masivos de comunicación y también en las pequeñas comunicaciones privadas y particulares, la imagen ha acaparado las estrategias y los dispositivos. La imagen es el lenguaje, hasta la palabra misma aparece en el mundo actual en términos de imagen.

La colonización de la vida por parte de la imagen es sin duda, la consecuencia de la primacía que concedió el mundo occidental al sentido de la vista y que es posible rastrear en variadas construcciones teóricas; se privilegió en últimas, el lenguaje de la imagen, como el lenguaje total. Jonathan Crary cree que una de las condiciones del sujeto actual es la de “observador” y piensa además, que las tecnologías emergentes de producción de la imagen se están convirtiendo en los modelos dominantes de visualización de acuerdo con los cuales funcionan los principales procesos sociales y las instituciones (Crary, 2008).

Por tanto, no es evidente que en el mundo actual pueda existir algún tipo de intercambio que no sea mediado por la imagen o que finalmente no se reduzca a la simple constatación en la misma, desde el no siempre aburrido lugar del discurso de la publicidad y de la comunicación, pasando por las aventuras del entretenimiento digital, hasta los dispositivos que prometen constataciones de toda índole y que solo tienen lugar a merced de la mediación de las imágenes. Alejados de la lógica mecánica e insertos en el nuevo régimen digital, dice Paula Sibilia, que los cuerpos contemporáneos se presentan como sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados y bancos de información. Lanzado a las nuevas cadencias de la tecnociencia, el cuerpo humano parece haber perdido su definición clásica y su solidez analógica: en la estera digital se vuelve permeable, proyectable, programable (Sibilia, 2005).

Entonces, no son solo los cuerpos, desde soportes análogos tradicionales como los extractos de la cuenta del banco, hasta las híperespecializadas herramientas médicas que han dispuesto el universo de la imagen y el color como el insumo primero de la interpretación; incluidas todas las formas de interacción y mediación, la imagen es abarcadora, abrumadora y está en todas partes.

No se ha desechado aun la vieja idea de lo “espectacular”, según la cual, la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas, se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación (Debord, 2000), sentenciaba Debord hace más de cincuenta años. Por el contrario, se renueva una y otra vez, con algún otro ornamento adicional; formulando un interrogante sobre lo real, para Žižek, de nuevo la verdad última del universo capitalista, utilitarista y desespiritualizado es la desmaterialización de la propia “vida real”, su inversión en un espectáculo espectral (Žižek, 2005).

Así, en la imagen se constata el entorno cercano, particular y privado, pero también el lejano, aquél que se presume solo será alcanzado y transmitido justamente por la imagen, en tanto, nuestra capacidad corporal no consigue habitar como experiencia, al igual que aquel que sobrepasa nuestra condición escalar y por muy pequeño o por su inmensidad, no es posible abarcar. Accederemos a estos universos por la imagen.

Hasta el interior de los cuerpos se presenta como una composición de formas y colores en el sentido más tradicional. Nuestro cuerpo se ha hecho imagen por dentro y por fuera.

La pregunta acerca de la imagen, bajo toda evidencia, es quizá, una de las más interesantes en el último tiempo, en consideración al número importante de estructuras epistemológicas y de acciones e intercambios de toda índole que se desprenden de su mediación.

La historiografía del arte había categorizado a la imagen como una condición fundamental de la noción de arte. El arte eran imágenes y se ordenaban y jerarquizaban en su historia y su teoría. No obstante, vistos los ingentes esfuerzos que hizo la producción artística en los movimientos posteriores al impresionismo, pero mejor y fuertemente, en las propuestas de la segunda mitad del siglo pasado, interesadas sobretudo en abandonar la idea tradicional de arte, concluyeron por renunciar a la más tradicional, la de imagen.

No solo es que el arte manifestara su interés por alejarse de la imagen, sino que su producción, por vía de nociones como la desmaterialización, se fue consolidando. La imagen, no era entonces un asunto necesario del arte. Empezó a devenir algo contingente. De manera que cuando se habla de arte, hemos aceptado: no se habla de imagen, la imagen es una contingencia.

LA VUELTA DE LA IMAGEN

El arte contemporáneo, luego de esfuerzos heroicos por tomar distancia de la imagen y dismantelar la idea según la cual el

artista era un productor de imágenes, que como bien sabemos, comenzaron muy temprano en el siglo xx, logró desplazar su centro de interés de la representación; equivocado es pensar, aunque tentador, que logró separarlo de la imagen, aunque así se lo hayan creído artistas y demás.

De manera que, el arte de la última modernidad logró ponerse al margen de la representación e intentó sustituir el lugar de la referencia del mundo por una supuesta referencia del sujeto. No había manera pues, de comprender el mundo representado, sino que, en principio debíamos enfrentar el mundo de las emociones o lógicas del artista, este que, no obstante, algunas veces se presentaba también en imágenes.

Si lo que condujo a la idea de que el arte progresaba, pues a partir de Kant el progreso ya no se formulará como un hecho, sino como una idea que a través de todas las manifestaciones culturales y entre ellas la historia del arte, acompaña la permanente reflexión del hombre sobre sí mismo (Uribe, 2008), era la idea de que en el curso de la historia de la representación, la aparición de la perspectiva había contribuido de manera fundamental a la consolidación de estrategias y herramientas que permitían la eficaz simulación del espacio de la representación, y que éste a su vez, cada tanto se ajustó mejor al mundo real o irreal de las medidas naturales, la representación devino un principio a partir del cual se emprendía una evaluación en la que lo fundamental era la imitación verídica del mundo.

Se ha hablado con insistencia del mito de Zeuxis y Parrasio,¹

1 Zeuxis (de Heraclea) y Parrasio (de Éfeso y posteriormente Atenas) fueron pintores que florecieron durante el siglo V a. C. Están mencionados cuatrocientos años más tarde en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo según la cual celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista más grande. Cuando Zeuxis desveló su pintura de uvas, aparecían tan exquisitas y tentadoras que

que parece dar cuenta de buena manera del afán por la representación verdadera de la realidad, que claro, no se agota en el mundo clásico y tampoco en el de la larga modernidad, que insistió siempre en la atención al modelo y la fidelidad de la copia. Por alguna vía, el impresionismo acentúa la idea de la realidad que se intenta capturar de manera precisa, aunque no insista en el acuerdo entre el mundo y lo representado.

Los distintos momentos del hiperrealismo y las continuaciones contemporáneas de universos como el de Ron Muek, ejemplifican la idea de un mundo de la práctica artística que se ancla de manera fuerte en la representación de lo real.

No obstante, es bien sabido que los límites de la representación no se encuentran en el mundo de la figuración, con el advenimiento tardío del arte abstracto, no se advierte una distancia real con la representación; por el contrario, es consentida la representación no figurativa, de manera que los esfuerzos lejanos a la figuración, no toman distancia de la representación.

La conquista del expresionismo abstracto es por tanto, la persistencia de la representación y sus estrategias. El signo escapa tanto a la semiótica como a la fenomenología, aunque surja como un acontecimiento con ocasión de la presentación de un fenómeno sensible y sensato. Lo sensible, es siempre presentado aquí y ahora en las formas. Pero, ¿qué es artístico en las formas? Lo “artístico”, es un gesto, un tono, un timbre recibido y querido, que les trasciende habitándolos, dice Lyotard

los pájaros bajaron volando del cielo e intentaron picotearlas. Zeuxis le pidió entonces a Parrasio que corriera la cortina de su pintura, tan solo para que entonces Parrasio revelara que la cortina en sí era una pintura, y Zeuxis se vio obligado a conceder la victoria a su oponente. Se rumoreaba que Zeuxis había dicho: «Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí». En otras palabras, mientras que su obra había conseguido engañar los ojos de los pájaros, la obra de Parrasio había engañado los ojos de un artista.

(1996), pensando sobre lo sublime y el signo en su arrinconada defensa postmoderna de la pintura.

Empero, hay momentos suficientes en el último siglo a partir de los cuales el arte apuesta por una distancia entre la imagen del mundo y su representación, lo que permitió que el arte tomara un camino que se distanciaba de la imagen (del mundo o del sujeto) e intentara componerse en el espacio, la acción, el tiempo y algunas otras venturas que transformaron, no solo el lugar tradicional de la pintura, sino por el contrario, los referentes amplios del vínculo —arte e imagen—.

Este tránsito duraría décadas y haría posible el cambio en las formas de aparición de la obra de arte y de los dispositivos de circulación e interpretación. Desmaterializaciones, conceptualismos y otras, devinieron en las nociones para comprender una obra que ya no era en principio imagen. Y al mundo del arte no le quedó otro camino, que la aceptación de que imagen y arte, no eran coincidentes y que el arte, en consecuencia, no era un problema de imagen. Lentamente para la sociedad, el arte fue tomando también distancia de la imagen y se consiguieron como instancias independientes.

Larga fue la tarea e importantes las apuestas, en los centros dispuestos para el arte contemporáneo ya no era previsible encontrar imágenes y la producción artística ya no era medida y evaluada en términos de la imagen, parecía que el arte había dejado de ser solo imagen.

Se ha dicho, por ejemplo, que con el *Land* y el *Body Art*, las obras ocupaban un espacio distinto al de los lugares expositivos del arte y que la fotografía (imagen), era además de su constatación, aquello que como con el video arte, devenía obra, y por tanto se exponía, se comentaba y se comercializaba.

Prácticas sociales, propuestas de contexto, acciones colaborativas, instalaciones, performances, intervenciones, deslocalizaciones y otros muchos términos, se convirtieron en el lenguaje de eso que era posible demandar del arte. La dificultad

para comprender que eran los productos resultantes de la práctica derivó en la consolidación de un lenguaje que, abarcador y generoso, permitía que casi cualquier cosa entrara en el universo de la descripción de aquello en lo que se había convertido la obra de arte.

De manera paradójica las propuestas y productos fueron tomando distancia de forma irreversible de la imagen, no así, el archivo sobre las amplias estrategias de producción del arte después de la segunda mitad del siglo pasado y en especial de que aparecería posterior a las invitaciones de los conceptualismos y el video arte, no encontró como alternativa a su divulgación, más que la imagen.

Es decir que, si bien por muchos caminos y con insistencia, el arte se alejó de la imagen y abandonó sus criterios y herramientas de presentación y representación, y como se dijo, se aventuró en explorar otras nociones y estrategias, fue la imagen archivo, por una parte, la que lo trajo de vuelta al mundo del arte. Las obras que tomaron distancia de la imagen, en términos de lugar del arte, volvieron al campo del arte como imágenes.

De manera que, la disparatada invitación del Futurismo referente al fin de los museos, pero por supuesto también, todas las que tenían como horizonte proponer que el museo se había convertido en un espacio obsoleto y anacrónico, que guardaba un arte agonizante, no se va a cumplir por la vía de unas obras de arte que consolidaron sus discursos con diferentes estrategias formales o intereses conceptuales, se va a cumplir porque las obras si hicieron su parte, pero también porque la forma de capturarlas fue la imagen, y ésta no retornó al museo y a los espacios tradicionales del arte, sino que circuló también por los medios que no se reconocían como espacios de arte. Al devenir en imagen el archivo de la obra de arte, entró en la cacofonía de las imágenes contemporáneas.

El arte contemporáneo, entonces se hace vivible en el sentido de que muestra lo que no está mostrando, y presenta for-

mas de carácter alegórico o simbólico que, interpretadas por un espectador, le permitirán otorgar un sentido a un texto particular inscrito en lo que estas formas sugieren o intiman como algún tipo de sospecha (Romero, 2014).

Oscar Muñoz, artista Colombiano, en el bienio 2004-2005, hace un video en el que se ve que una mano pinta un rostro sobre una laja de piedra caliente, lo hace con una pintura a base de agua; a medida que la pintura avanza y el espectador percibe que el rostro está tomando forma y que la pintura pronto puede concluir, lo primero que la mano ha comenzado a pintar, en consideración a la temperatura de la piedra, se desvanece y empieza a desaparecer. Obra intitulada: *Proyecto para un memorial*.

Lo que el espectador ve es un video, y lo ve, de la misma manera que le son presentadas algunas obras del arte actual. Entonces, el formato poco importa, la calidad del video no importa, y las precisiones o pericias técnicas tampoco son importantes para el caso. El espectador se enfrenta a un video, a la imagen aproximada de lo ya relatado. La obra dista enormemente de ser esa imagen; la obra, sabemos bien, no es el video, ni la imagen, la obra supera la imagen, la imagen es solo su constatación.

Lejos de la imagen está la obra, que es posible por otra parte, que haya desaparecido, que ni siquiera se haya constituido jamás como obra, que sea solo la consecuencia de un montaje que permitió la eficiente realización del video. De manera que la obra, no es el video, pero al parecer tampoco algo que esté tras el video y que se pueda limitar, “espacializar” o describir cabalmente. Tampoco, claro está, es una mano que pinta un rostro que finalmente, jamás concluye.

No obstante, es la imagen la que ha permitido la obra y las discusiones en su entorno. Es la imagen la que será archivada como obra y sobre lo que volveremos cuando se mencione la obra. No será ya posible, como bien sabemos, separar obra e imagen.

De manera que el arte contemporáneo es también un archivo de imágenes. Incluso el arte que pretende escenificar en los espacios del museo su propia caducidad, acaba documentado, archivado y custodiado. Para el archivo, lo nuevo de una cosa cualquiera de la realidad, no consiste solo en su otredad, sino sobre todo, en su capacidad de representar, al menos durante un tiempo, el entero ámbito profano exterior al archivo (Groys, 2008).

Boris Groys considera que algunas obras de la vanguardia son imágenes débiles, quiere decir, que son sencillas, que no determinan ninguna pericia o dificultad en su factura o en su comprensión (Groys, 2015). Bien sabemos que la vanguardia no se hizo célebre por la condición y estatuto de calidad de sus imágenes, en ese sentido, quizá lo más atractivo de la imagen del arte contemporáneo es que no se ve, aunque tampoco será celebre por eso.

REFERENCIAS

- Crary, J. 2008. *Las técnicas del observador*, Murcia, CENDEAC.
- Debord, G. 2000. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Groys, B. 2008. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-Textos.
- Groys, B. 2015. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Jay, M. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XXI*, Madrid, Ediciones Akal.
- Lippard, L. 2004. *Seis años: la desmatetrialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Ediciones Akal.
- Lyotrad, J. F. 1996. *Moralidades posmodernas*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Romero, A. C. 2014. "Alegorías contemporáneas" en *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, núm. 8, pp. 122-131.
- Sibilia, P. 2005. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, C. A. 2008. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Zielinski, S. y A. Burbano 2007. *Siegfried Zielinski. Genealogías, comunicación, escucha y visión*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- Žižek, S. 2005. *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ediciones Akal.

MUSEIFICACIÓN Y REINSCRIPCIÓN DE ARTEFACTOS VISUALES.

DEL BRASIL DECIMONÓNICO A LA CONTEMPORANEIDAD ARTÍSTICA

MUSEUMIFICATION AND REINSCRIPTION OF VISUAL ARTIFACTS.

FROM NINETEENTH-CENTURY BRAZIL TO ARTISTIC CONTEMPORANEITY

MARÍA ELENA LUCERO

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

elenaluce@hotmail.com

Recepción: 11 de septiembre 2017 • Aceptación: 8 de noviembre 2017

RESUMEN

La museificación de la cultura brasileña durante el siglo XIX se canalizó en diferentes exhibiciones. Tanto la Exposición Antropológica Brasileña de 1882 en Río de Janeiro como la Séptima Exposición Universal de París de 1889 fueron ejemplos de una concepción etnográfica que tendía a exotizar la cultura material nativa. Durante la segunda mitad del siglo XX artistas como Lygia Pape, Adriana Varejão o Tunga, visibilizaron aspectos de la cotidianeidad indígena mediante una serie de esculturas e instalaciones, activando memorias y relatos provenientes de la etapa de dominación colonial. Recientemente se inauguró en Río de Janeiro *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, una exhibición que revisa la propia historia mediante un enfoque crítico y reflexivo. Estos procesos culturales serán examinados desde los Estudios Visuales.

Palabras clave: Arte brasileño, exposiciones, indígena, objetos.

ABSTRACT

The museumification of Brazilian culture during the 19th century was channeled in different exhibitions. Both the Brazilian Anthropological Exhibition of 1882 held in Rio de Janeiro and the Paris Exposition Universelle of 1889 were examples of an ethnographic approach that tended to exoticize the native material culture. In the second half of the 20th century, artists including Lygia Pape, Adriana Varejão, and Tunga visibilized aspects of indigenous daily life by means of a number of sculptures and installations, activating memories and stories stemmed from the times of colonial rule. Recently, exhibition *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* was opened in Rio de Janeiro. The exhibit revisits history itself through a critical and reflective approach. These cultural processes will be reviewed from the visual studies perspective.

Keywords: Brazilian art, exhibitions, indigenous, objects.

INTRODUCCIÓN

En este artículo revisaremos algunas modalidades de exhibición decimonónica respecto a la cultura material nativa en Brasil. En principio efectuaremos un breve recorrido a partir de los estudios de Jens Andermann y Lilia Moritz Schwarcz sobre la Exposición Antropológica Brasileña de 1882 y sobre la Séptima Exposición Universal de París de 1889, respectivamente. Ambos eventos transparentaron una manera de visualizar y disponer los objetos indígenas desde un cristal de exotismo que obturaba el valor simbólico e histórico de la cultura brasileña previa a la colonización. Posteriormente, artistas como Lygia Pape, Adriana Varejão o Tunga materializaron propuestas plásticas desde elementos disparadores como mantas indígenas, grabados y descripciones visuales del siglo XVI, referencias simbólicas a las comunidades *tupíes*, cabelleras o armas rituales, reinscribiéndolos en el campo artístico mediante nuevas técnicas y formatos plásticos. A grandes rasgos los perfiles estéticos que integraron sus obras recuperan aspectos altamente significativos en el terreno cultural, algunos de ellos blancos de manipulaciones políticas e ideológicas que tendían a estereotipar o negativizar la vida indígena. Desde mayo de 2017 se celebra en el Museu de Arte do Rio (MAR) la exhibición *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, la cual procuró desentrañar los procesos que forjaron los relatos históricos sobre los indígenas cariocas desde la época de dominación colonial en adelante. Tanto la exotización propia de los imaginarios culturales en Brasil como la posterior recuperación crítica serán puestas en diálogo con los aportes de Anna Maria Guasch en el ámbito de los Estudios Visuales, complementando de este modo una lectura interpretativa en torno a las producciones visuales.

MUSEOS, EXHIBICIONES Y ARTEFACTOS

En el siglo XIX se consolidó la tradición museográfica en Latinoamérica a partir de la fundación de instituciones que se

dedicaron a clasificar, analizar y exhibir objetos pertenecientes a la cultura material de las comunidades nativas. De acuerdo a las investigaciones de Jens Andermann (2006), durante 1882 en Brasil se desarrolló la Exposición Antropológica Brasileña, cuyos espacios albergaron artefactos¹ visuales que identificaron al patrimonio de la nación. Impulsada por el emperador Pedro II la muestra se organizaba en salones que adoptaron el nombre de algún etnógrafo conocido, y en el transcurso de la misma estuvieron presentes indígenas *botocudos* (de la región de Espírito Santo) y *xerentes* (de Minas Gerais). La modalidad de presentar tanto a los objetos como a los nativos reveló que, más que agasajar y revalorizar la cultura indígena, la exposición se ofrecía como un homenaje a la ciencia antropológica. Para Andermann (2006: 153), se produce aquí una re-enunciación científica del indio desde la *nuda vita*, concepto forjado por Giorgio Agamben, en una dialéctica que excluye pero incluye, del mismo modo que “o gesto fundador do indianismo literário e artístico, o qual a ciência vinha procurando desmistificar e substituir”. Se incorporaba al nativo en sus actividades básicas dentro de la formación de la nación, pero a su vez se lo exceptuaba de una participación activa. De acuerdo a Agamben (2007), la *nuda vita* se constituye en relación a la máquina biopolítica como producción específica del poder sobre el hombre

1 Definimos la noción de artefacto como un producto o dispositivo material que desempeña una función en el plano tecnológico, cultural o social, o bien como un aparato o máquina que, siguiendo el sentido de la propia palabra, estaría “hecha con arte”. Dentro del plano específicamente filosófico, Enrique Dussel se refiere a la existencia de artefactos y objetos del mundo cotidiano como productos del trabajo humano. “El trabajo sobre la naturaleza (poiesis y no praxis) es la acción plena e integrada del hombre como efectora o realizadora de los instrumentos, cosas-sentido, objetos de cultura, artefactos” (Dussel, 2014: 203).

sin lenguaje o cultura, separado de su entorno bajo condiciones producidas artificialmente. No es un mecanismo natural. En ese sentido la cultura material del indígena fue descontextualizada, sus objetos se canonizaron en una clasificación ambigua entre las antigüedades y los ejemplares extravagantes.

En 1808 la corte portuguesa se había establecido en Río de Janeiro, posicionándose en defensa de los dueños de las plantaciones y en desmedro de los habitantes de los latifundios. A pesar de que la Asamblea Constituyente de 1823 promovía un Plan General de Civilización para incentivar el desarrollo social no se implementaron acciones que favorecieran al indio. Más bien se tendía a localizar las comunidades indígenas en poblados cercanos a colonos blancos y mestizos para que interactuaran entre sí en pos de un resultado civilizatorio que vulneraba sus derechos estatuarios. De esta manera la vida indígena “ingressou na lei do Estado (diferentemente das leis missionárias que se mostravam mais preocupadas na salvação das “almas” nativas), numa forma de exclusão originária que a relaciona ao Estado em termos exclusivamente negativos” (Andermann, 2006: 156). La negativa a reconocer estas problemáticas sociales por parte del aparato de dominación política colocó al sector indígena en una situación de ajenidad, conducente con la ficción sostenida por la literatura indianista que tendía a exacerbar la idea de paraíso nativo americano. El mito indianista tuvo una enunciación propia, visible en la Exposición Antropológica Brasileña como “tentativa paradoxal de re-ritualização da captura biopolítica da vida nua, como local nacional de iniciação” (Andermann, 2006: 158).² De este modo la Exposición Antropológica

Brasileña de 1882 sistematizó formas de exhibición del nativo que subrayaron la romantización del sacrificio indígena excluyéndolo de la vida social estatal. En un sector de la muestra se habían distribuido conjuntos de lanzas entre escudos y arcos de manera geométrica, contrastando con los altos techos de arquitectura neoclásica. El fotógrafo brasileño Marc Ferrez registró algunas escenas, en las cuáles se advierte la recreación ficticia de una mujer elaborando sombreros rodeada de aves acuáticas, hombres en sus canoas pescando y otras esculturas de yeso que posiblemente personificaban a los indios *xerentes*. Se destinaron tres salas para enseñar aspectos etnográficos de la vida nativa, incluyendo la exposición de grupos de hombres y mujeres que escenificaban situaciones diarias en la aldea, junto a vitrinas con objetos, armas y utensilios.³ A grandes rasgos si “o enfoque a adotar sobre o Outro nativo continuava sendo objeto de controvérsia, o ponto de vista que regulava a produção não podia senão resultar numa montagem visual ambigua e multifocal de formas visuais” (Andermann, 2006: 166), que parecían excluirse. En esta Exposición Antropológica cohabitaron varias formas de visualización: la que caracterizó a los grupos vivos hechos de yeso y la que definía a exhibición tipológica de objetos en vitrinas (donde se depositaban puntas de flecha,

intercambio lingüístico como un modo de dominación pacifista sobre el indígena en medio d un, antropología física y social, filología, geografía y lingüística. El texto formuló el plan de modernización de la vida social y política.

3 Otros espacios se reservaron a la arqueología con colecciones de cerámicas y elementos del Amazonas, mantos, collares, y a la antropología, incluyendo cráneos y esqueletos procedentes de cementerios nativos. La sala final contenía documentos sobre la lengua *tupí*, trabajos de antropología americana de la Biblioteca Nacional, pinturas al óleo sobre los indígenas, fotografías y acuarelas pertenecientes a don Pedro.

2 Según señala el propio Andermann, el ensayista y diplomático José Gonçalves de Magalhães fue autor de *Os indígenas do Brazil perante a história* en 1860. Entre 1874 y 1875 José Vieira Couto de Magalhães escribió *Os selvagem*, miscelánea de arqueología, paleontología

elementos de pescar, instrumentos musicales) o en el mismo suelo (con reconstrucciones de cabañas y canoas). La muestra no favorecía el acercamiento a la diversidad cultural, sino su cristalización con anhelos científicos.

Durante el siglo XVII la proyección europea sobre la representación figurativa del indígena se había plasmado en el campo visual de diversas formas. Consideremos las pinturas de Albert Eckhout, un pintor holandés que en 1636 arribó a Recife con la comitiva del Príncipe Mauricio de Nassau. Su mirada de tenor etnográfico respecto a la naturaleza y a la población americana, se tradujo en ciertos atributos de las figuras que aparecieron en las ocho pinturas de retratos-dobles, sobre el *Indio tupí* y la *India tupí*, el *Indio tarairiu* y la *India tarairiu* o *tapuyas* -término de tono descalificativo-, *Mujer africana* y *Hombre africano*, *Mameluca* y *Hombre mulato*. “Mameluca” refería a la mujer hija de blanco europeo y de una indígena *tupinambá*, y el vocablo “mulato” se aplicaba al hombre descendiente de un blanco europeo y negra africana. “Eckhout incluyó trozos de carne humana en la cesta de la fémina *tapuya*, e insinúa el carácter atroz en la pareja al incorporar efectos que anuncia la hostilidad” (Lucero, 2013: 473). En estas imágenes también se observan artefactos tales como cestas, arcos con flechas y ornamentos corporales, descritos de una manera detallada y meticulosa, acorde al régimen escópico⁴ que caracterizó al ambiente artístico holandés de aquel momento histórico.

Otro aspecto para analizar las modalidades de visualización de la cultura brasileña en el siglo XIX fue la participación en las

Exposiciones Universales llevadas a cabo en Europa. Lilia Moritz Schwarcz (2006), señala que el imperio brasileño fomentó una serie de representaciones que forjaron un tipo de memoria universal y particular a la vez. Por un lado se intentaba destacar el poder de la monarquía ligada a la familia portuguesa de los Braganças, por otro se subrayaba su inserción e influencia cultural en un ámbito tropical y americano junto a la necesidad de difundir la imagen de un Brasil en vías de crecimiento y modernización neutralizando la problemática de la esclavitud o el trabajo forzado. Estas condiciones diseñaron una imagen de Brasil casi paradisíaca o edénica. Las Exposiciones Universales se iniciaron a fines del siglo XVIII y fueron impulsadas por grupos selectos de la burguesía que buscaban mostrar y difundir invenciones, máquinas, objetos y artefactos, catalogados y clasificados de acuerdo a los requisitos de valoración científicas de la época. Estas exhibiciones se pensaron para todo tipo de público, atrayendo a multitudes que crecían en cada edición. “Apresentadas como uma espécie de parque de diversão para adultos, as exposições compreendiam (...) lógicas diferentes: saciavam a mera curiosidade, exibiam o exótico, mas também revelaban o progresso” (Moritz, 2006: 199). Construcciones como el Palacio de Cristal de Londres de 1851 o la Torre Eiffel de París de 1889 convivieron con reproducciones de poblados y villas en medio de diferentes sitios donde se vendían comidas típicas de las naciones participantes.

A fines del siglo XIX en Brasil don Pedro II se esforzó por hacer evidente una imagen exterior de progreso. Transcurrida la Guerra de la Triple Alianza con el Paraguay (1865-1870), el emperador viajaría por América y Europa promoviendo la idea de un Brasil moderno y actualizado, acorde a esos nuevos tiempos. A partir de la Tercera Exposición Universal de Londres en 1862 Brasil comenzó a tener una presencia permanente con su pabellón mostrándose productos de cultivos, artesanía *marajoara* y maquinarias en general. En la Séptima Exposición

4 El afán por la minuciosidad obedece a los designios del régimen escópico característico de la pintura holandesa del siglo XVII, inclinado por la descripción y los pormenores del área pictórica en su extensión: “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay, 2003: 232).

Universal de 1889 en París el territorio brasileño estuvo representado por seis esculturas que referían a sus principales seis ríos: Amazonas, Tocantins, São Francisco, Madeira, Paraná y Paraíba. El espacio que le tocó a Brasil medía 1200 metros cuadrados con 400 metros descubiertos. Según relata Moritz Schwarcz la estructura principal del *stand* estaba confeccionada con hierro y una importante cúpula decorada con camafeos y guirnaldas, galerías con plantas y flores típicas y una zona externa con palmeras y orquídeas, a lo cual se agregó un lago con una temperatura constante de 30 grados. Se organizaron espacios para beber café y licores de frutas. La arquitectura del “palais de l’Amazonie” simbolizaba el ámbito indígena de la isla Marajó, y en su interior se hallaban urnas funerarias, estatuillas, vasos, flechas, ornamentos labiales, cestos, arcos, máscaras y retratos de los indios *botocudos*. La construcción era una escenografía estereotipada del trópico brasileño que fue percibida con admiración por los diarios franceses, los que elogiaron al pabellón bajo el epíteto de “arte dos selvagens” (Moritz, 2006: 216). Esta fue la última Exposición en la cual Brasil participó en tiempos de monarquía, ya que el 15 de noviembre de 1889 dicho régimen fue derrocado. Don Pedro se había empeñado en exteriorizar por la vía internacional una civilización triunfante, progresista en sus costumbres y en su cultura. Poco a poco quedarían al descubierto las estructuras débiles del imperio portugués. Por entonces, el territorio brasileño había sido estigmatizado como el lugar de la selva y la floresta.

En el marco de estas exhibiciones y dentro de la constitución de un imaginario cultural que fomentaba la visión de un Brasil moderno es necesario recalcar el papel de la fotografía como una plataforma de archivo y difusión de la vida social. Las prácticas fotográficas se iniciaron a mediados del siglo XIX con la llegada de la técnica del daguerrotipo. El diario *Jornal do Comércio* anoticiaba de este suceso que transformaría la vida social en este caso en la región carioca. El valor de las imágenes

fue sustancial para una población en su mayoría analfabeta. En esa coyuntura “la fotografía contribuyó a construir la imagen que la sociedad del Segundo Imperio proyectaba, y la que tenía de sí misma” (Mauad *et al.*, 2015: 78). Se instalaron básicamente dos formatos principales, por un lado el retrato fotográfico de pequeño tamaño y por otro la fotografía paisajística. En el campo del retrato empiezan a visibilizarse los distintos grupos sociales quienes, para su registro, posaban dentro de los estudios dedicados a estas actividades junto a elementos relacionados con su cotidianeidad. Los artistas viajeros retrataban con lápices, plumas y pinceles a los protagonistas de la vida americana durante la etapa colonial. La estructura de las panorámicas pictóricas incidió en el enfoque fotográfico a partir del siglo XIX, destacándose la labor de Marc Ferrez, quien en 1870 realizó tareas para la realeza carioca. Tras su estadía en París donde aprende técnicas especializadas, el fotógrafo se instala en Río, y en 1865 abre su propio estudio. Muchas de las tomas efectuadas sobre la mencionada Exposición Antropológica de Río de Janeiro de 1882 pertenecen a Ferrez, tal como se observa en el trabajo recientemente mencionado de Jens Andermann. En dichas imágenes observamos “Artefactos e aspectos da vida indígena (peças expostas)” (Moritz, 2006: 168) colocados sobre el muro vertical detrás de las vitrinas, de modo tal que configuran un diseño geométrico complejo donde de alguna forma cada elemento se neutraliza o pierde su valor original. Otro tanto ocurre con los instrumentos musicales, emplazados en un sentido decorativo que prioriza el resultado formal más que el significado o la función simbólica de cada uno. El paradigma positivista de la época realzaba los aspectos culturales de los hombres y mujeres indígenas como parte de un ideario científico más que como el resguardo cuidadoso de dichos objetos. La visibilidad de estas comunidades y sus artefactos visuales se consumó en el marco de una escala evolucionista cuyos responsables (investigadores y estudiosos brasileños) detentaban

el mérito de congregar los vestigios de una cultura excluida de la vida social activa en el Brasil decimonónico. El uso de la fotografía se expandió hacia los retratos, especialmente en el ámbito de la corte portuguesa instalada en Río y a la burguesía en general. Por otro lado los dueños de las plantaciones fueron clientes destacados que requieren de los servicios de estudios fotográficos con mayor asiduidad. A partir de estas demandas, las clases sociales adineradas comienzan a coleccionar álbumes con fotos familiares, los cuáles luego se colocaban en las salas de recepción a disposición de aquellos visitantes y amistades cercanas. En ese aspecto la fotografía consolidaba visualmente las posiciones económicas en ascenso, registrando y archivando diferentes escenarios que constituyeron la vida cotidiana brasileña del siglo XIX. También atestiguó las enormes desigualdades sociales en relación a los pobladores esclavos, quienes eran captados en imágenes tanto de pequeños retratos como posiciones artificiales de pie realizadas en los estudios fotográficos con prendas vestimentarias urbanas. Tanto unas como otras fotografías imprimieron una marca de distanciamiento y rareza en sus protagonistas a raíz del dislocamiento producido entre los cuerpos afrobrasileños, las poses afectadas y la indumentaria europeizante.

REINSCRIPCIONES CONTEMPORÁNEAS

Durante el siglo XX algunos artistas brasileños recuperan aspectos nodales de la cultura nativa reinscribiendo objetos y artefactos en lenguajes visuales contemporáneos. Lygia Pape integró el movimiento neoconcreto, surgido en Río de Janeiro en 1959:

Ante un panorama artístico donde el tono dominante era la abstracción concreta que afirmaba la autonomía de la obra en relación a los fenómenos sociales, el neoconcretismo irrumpió como

reacción a la geometría exacerbada, recuperando elementos ligados a la expresividad, el subjetivismo e involucrando a los sentidos en la percepción del arte (Lucero, 2017: 244).

Hacia fines de los años 60 y bajo el formato de poema visual, la artista crea una pieza que alude a la conformación racial de su país. *Caixa Brasil* de 1968 es una caja de madera pintada azul en su exterior y roja en el interior, en la cual colocó mechones abundantes de cabellos rubios, castaños y negros moteados, pertenecientes a las tres etnias que integran la sociedad brasileña. Por encima del conjunto, vemos escrita en letras blancas la palabra “Brasil”. Dos referencias interactúan en el trabajo de Lygia, la tradición del objeto que interactúa con la palabra (y genera textualidad) y el recorte, categorización y exposición de muestrarios humanos en el entorno museográfico. La estructura rectangular cobija y resguarda a las vías raciales que engendraron la nación y sus numerosas interrelaciones. Podríamos leer la condensación preliminar de un cuadro de castas⁵ que clasifica a los grupos humanos y los distintos grados de mestizaje

5 Las pinturas de castas son representaciones visuales del siglo XVIII en la llamada Nueva España, que plasmaron tipologías raciales conocidas como sistemas de castas, clasificaciones que tendían a funcionar como formas de control social por parte de la aristocracia europea en América durante los siglos coloniales. La nómina más conocida pertenece al artista novohispano Miguel Cabrera, cuya pintura de 1763 exhibe el siguiente listado: De español con india nace el mestizo. De mestizo con india, coyote. De negro con española, mulato. De mulato con española, morisco. De español con morisca, el albino. De español con albina, el negro-torna-atrás. De negro con india, lobo. De lobo con india, sambaiga. De sambaigo con india, el albarazado. De indio con albarazada, el chamizo. De chamizo con india, cambuja. De indio con cambuja, lobo-torna-atrás. De lobo-torna-atrás con india, nace el tente en el aire. De albarrado con india, cachimboreta (Belluzo, 1998: 75).

en el marco de la colonialidad del saber,⁶ recurriendo a una tipificación que catalogó a los pobladores americanos en una taxonomía eurocéntrica. En 1978 Lygia junto a Mário Pedrosa conciben el proyecto “Alegria de viver, alegria de criar” para el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) sobre objetos indígenas. Luego de su exilio⁷ a raíz de la dictadura militar, Mário comenzó a idear una exposición sobre el indígena de Brasil desde una perspectiva estética y visual, distanciándose del enfoque antropológico con el cual generalmente se analizaba y exhibía la cultura nativa tal como venía ocurriendo en los formatos de los Museos etnográficos del siglo XIX. La muestra se inauguraría en Río de Janeiro y luego se establecería en São Paulo. Tanto Mário como Lygia coincidían en el mismo modo de ver y sentir la herencia indígena. Pero el anhelado propósito no llegó a concretarse. Afirma la artista: “quando

tudo estava praticamente pronto, o MAM pego fogo. Aquilo foi um choque. O sonho pegou fogo. As peças não chegaram a se perder porque ainda estavam nos locais de origem” (Carneiro y Pradilla, 1998: 15-16). El incendio clausuró ese proyecto, pero Mário inmediatamente propuso la creación de un Museu das Origens donde se visualizarían cinco pilares integrantes de la cultura brasileña (indígena, negra, contemporánea, espontánea e imágenes del inconsciente). De todos modos, no tuvo una recepción positiva por parte de las autoridades de turno.⁸ Décadas más tarde Lygia realiza *Tupinambá cloak* (2000), una imponente capa roja de ocho metros de largo con pelotas recubiertas de plumas también rojas. El succulento objeto evoca una capa de la etnia *tupinambá*, en este caso con el añadido de una mano ficticia que emerge en un costado de la superficie total. La elección no es casual, la propia artista declaró su preocupación frente al vaciamiento y carencia de artefactos pertenecientes a las comunidades *tupíes* en las colecciones de su país: “A maior coleção da arte plumária brasileira, por exemplo, está na Dinamarca. Não há nenhum “manto tupinambá” no Brasil. Existe um em Berlim, outro na Dinamarca e um terceiro no Museu do Homem, em Paris” (Carneiro y Pradilla, 1998: 16). Su preferencia por los elementos de la cultura material indígena cobra sentido en esta instalación, en ella efectúa una resignificación potenciada por el uso del rojo que cautiva y subyuga la zona circundante. Si bien la tonalidad dominante nos recuerda al *Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* de Cildo Meireles (1967-1984), el formato de capa rememora *O Divisor* de la misma Lygia (1968). La ambientación de Meireles, que

6 La colonialidad del saber implica una configuración histórica del poder. El concepto ha sido forjado por el investigador peruano Aníbal Quijano, y refiere la clasificación de la sociedad a partir de la idea de raza, sinónimo de ese dominio colonial que ha desatado oleadas de exclusión y discriminación: “En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Quijano, 2003: 203).

7 Mário Pedrosa se exilia primero en Chile. Tras el Golpe de Pinochet en 1973 se dirige a México y después a París, regresando a Brasil recién en 1977. Durante su estancia en Santiago de Chile colaboró sustancialmente con la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende junto a José María Moreno Galván y Carlo Levi. Inaugurado en 1972 este Museo surgió como una institución dedicada al arte moderno cuando todavía gobernaba Allende. Entre los 1971 y 1973 el sitio recibió gran cantidad de donaciones de artistas internacionales. Cuando estalla la dictadura chilena, el local fue clausurado y las obras llevadas a un depósito en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile. Se reinauguró en 1991 y en 2004 se trasladó a la sede actual en Barrio República, un ex centro clandestino de detención.

8 Su admiración hacia la tradición negra lo lleva a identificar el sentimiento de coherencia visual y la creación colectiva dentro del legado africano: “A arte negra continua a valer para nós com todas as suas eminentes qualidades estéticas y formais” (Pedrosa, 2007: 223).

demandó al artista varios años de labor creativa, establece un estado indeterminado que fluctúa entre el diseño minimalista, la asfixia cromática y el rojo sanguinolento de las torturas y asesinatos ocurridos en la dictadura brasileña. La capa de Lygia es majestuosa, plantea determinadas relaciones de espacio donde las proporciones habituales se dislocan remitiendo a un cuerpo posible de tamaño gigantesco.

Por otro lado la mención del *tupinambá* en el título de la obra nos reenvía a la década del 20 y al legado fundacional del modernismo brasileño que redime al caníbal mediante el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade.⁹

En 2001 se presentó en el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica en Río de Janeiro la instalación *Carandirú* de Lygia Pape. Una cascada de agua cae repicando en una pantalla de vidrio con un marco de madera y delante de un muro pintado de rojo furioso, aludiendo a la masacre acontecida el 2 de octubre de 1992 en una penitenciaría de la ciudad de Carandirú en São Paulo, la más importante de Latinoamérica. Allí se produjo un enfrentamiento de dos bandas rivales, lo que termina en una matanza indiscriminada que, bajo la represión consumada por el personal policial que intervino, dejaron como saldo 111 muertos. Si bien el móvil de la obra se sustenta en una revuelta que culmina con asesinatos masivos, la propia artista estableció una conexión entre los jóvenes presos y luego aniquilados, y la acción genocida de los europeos hacia los *tupinambás* cuando dispersaron vestimentas con gérmenes de viruela en las costas

brasileñas. En ese sentido, el penal de Carandirú era el conducto hacia la fatalidad, la muerte inminente. La instalación de Lygia en Río revela una densidad semántica subyacente en el torrente de agua que circula y se derrama, adquiriendo connotaciones estremecedoras por la relación con la sangre derramada en la cárcel paulista: “Para Lygia Pape, importou um detalhe de um testemunho: o sangue descia em cascata pelas escadas – o banho de sangue” (Duarte, 2002: 11). Dos ambientaciones capitales dentro del arte brasileño contemporáneo establecen un diálogo con esta propuesta. Por un lado el ya citado *Desvio para o vermelho* de Meireles y por otro *III* de Nuno Ramos en 1992, una instalación realizada en homenaje a las víctimas de la masacre de Carandirú del mismo año y cuyos espacios detentan una atmósfera dramática que se completa con el derramamiento de brea y asfalto en algunos cuerpos geométricos emplazados en el suelo.

Adriana Varejão es autora de una producción visceral y enérgica, su visión del arte entabla relaciones con el pasado de manera constante en un juego de imágenes e ideas que conmueven desde lo visual y conceptual. Explorando sitios insondables y a veces truculentos de la historia nacional, Varejão desmonta las antiguas relaciones de dominación colonial y recrea a través de distintas materialidades episodios que relatan el lado oscuro de la modernidad.¹⁰ La artista define su producción

9 El Manifiesto Antropófago se publicó en la *Revista de Antropofagia* en 1928. Sus fuentes se localizaban en Karl Marx, Sigmund Freud, André Breton, Michel de Montaigne y Jean Jacques Rousseau. Destacando al sujeto colectivo por sobre el individual postuló la deglución crítica a través de la operación antropofágica de comerse al otro y la absorción de las cualidades más significativas.

10 Esta afirmación sintoniza con el pensamiento de Walter Mignolo, el cual desmenuza los mecanismos por los cuáles en el período moderno se establecen los parámetros políticos e ideológicas para la expansión colonial, iniciándose el largo proceso de dominación y conquista en el continente americano. El afán civilizatorio fue acompañado por el sometimiento, la extracción de materias primas, el genocidio, la esclavitud y transformaciones sustancias en las políticas del lenguaje, de ahí la noción de “lado oscuro”. En 1995 el autor publicó en inglés *The Darker Side of Western Modernity: Literacy,*

como un tejido de historias que se anudan con el cuerpo, con la arquitectura regional, la utilización extendida de los azulejos portugueses, de los mapas. De todos modos observamos un hilo conductor en la mayoría de sus trabajos localizado en la noción de antropofagia cultural. Tal como lo ha expresado: “en la capacidad de incorporar y transformar ideas ajenas en pensamientos propios. Esa idea está ligada a la esencia del rito antropófago, a su carácter simbólico, a la idea de absorción del Otro” (Varejão citado en Kelmachter, 2005: 17). En *Testemunhas oculares* de 1997 se observan tres mujeres retratadas a las cuáles se les han extraído uno de sus ojos. Con diferentes tonos de piel y rasgos faciales singulares, ellas encarnan a la etnia indígena, china y mora. Frente a cada una de las pinturas, unas diminutas mesas sostienen globos oculares de vidrio pigmentado a modo de cajitas, en cuyo interior encontramos fotografías que escenifican algunos grabados del siglo XVI del belga Theodore De Bry. Al lado de cada ojo-relicario de porcelana y plata yace una lupa al alcance del espectador, para distinguir con precisión los detalles de las imágenes ocultas. Una de ellas recuerda el registro de un grupo de mujeres alrededor de un plato donde se servía el *mingau*, caldo hecho con vísceras hervidas en agua. La referencia a las diversas tonalidades del iris en cada ojo se vincula con la frenología, una teoría científica que juzga las cualidades morales del individuo en base a medidas corporales. El lujo que caracteriza la confección de esas cajas con formas de ojos establece una tensión irresuelta con el contenido interno, en el cual sin duda hay una insistencia en recapitular el tropo caníbal como hilo conductor de la herencia brasileña. Lilia Moritz Schwarcz anexa otras historias colonia-

les en la estética de Varejão: algunas señoras de la burguesía sentían celos y envidia por las esclavas que trabajaban en sus hogares haciendo tareas domésticas y que avivaban pasiones en sus maridos, por lo cual les arrancaban los ojos ofreciéndoselos al infiel señor. “Sacrificios com olhos foram práticas que percorreram séculos e adquiriram vários significados, que implicam tirar, mas também conservar a luz” (Moritz y Varejão, 2014: 31). La incidencia de las representaciones de castas en el siglo XVIII está implícita en la instalación de Adriana Varejão, al exteriorizar las gradaciones cromáticas y tonales (más oscura o más clara) de la epidermis de estas tres féminas.¹¹ Se ha excluido a la mujer blanca, que equivale a la europea. Las referencias a las tipologías raciales ponen en juego el discurso racista, que no es lo mismo que racismo. Según Tzvetan Todorov (2007), existe una distinción entre racismo y racialismo. El primero equivale al tipo de comportamiento que descalifica a la alteridad étnica y cultural, es decir el otro, el individuo diferente, esa es la conducta racista, en cambio el segundo encarna una ideología, sin duda arbitraria. En el caso de los hombres y las mujeres negras o morenas, cuya comunidad constituye de manera sustancial uno de los pilares de la nación brasileña, el prejuicio racial se complementaba con el estereotipo sobre la negritud, instalado y consolidado durante el dominio occidental. En la amable *Figura de convite* que Adriana Varejão pinta también en 1997 se ha procesado lo que podríamos llamar una “triple antropofagia”. Existen tres elementos precisos que se contaminan mutuamente para abrir paso a esa composición. Por un lado vemos una cita de los grabados de Theodore de Bry (escogidos por la artista en *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento* de 1993) donde los nativos devoran con avidez y glotonería los fragmentos humanos de la víctima

Territoriality, Colonization y, ajustándose a la misma temática exploratoria, en 2017 se edita *El lado oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*.

11 Véase la nota 8.

desmembrada. Por otro, encontramos un recurso visual procedente del grabado del ilustrador Phillipe Galle, donde el continente americano aparece simbolizado con una mujer que porta una cabeza humana seccionada, con una larga cabellera, vello púbico, corona de plumas y muñida de arco y flecha. Los módulos corporales son típicos del canon renacentista, modalidad icónica que se repetiría en otras ilustraciones. Tercero, se suma la referencia explícita a la técnica de los mosaicos de la época colonial, que en esta obra son replicados en tonos azules sobre el fondo blanco. La azulejería portuguesa se inscribe dentro de un barroquismo que se extendió por América durante el siglo XVII, como parte de la decoración y ornamentación de las construcciones tras la implantación de los cánones arquitectónicos europeos. No puede obviarse el eco racialista presente en los gráficos reproducidos por la artista en las escenas de canibalismo: el estereotipo sobre el indígena formará parte de un programa políticos que justificaría la dominación, la conquista y en muchos casos la evangelización. Como la serena figura de esta imagen, se insta al nativo americano a abandonar su pasado de salvajismo y barbarie para ingresar al proceso civilizatorio perpetrado por Europa.

El pernambucano Tunga, escultor y *performer* crea el *Takape (club)* (1986-1997), objeto que representa un arma defensiva. En principio el “club” se utilizaba para asesinar. Según Ellen Basso (1995), mientras que en la mayoría de las narraciones acerca de enfrentamientos violentos el arco y las flechas eran los instrumentos dilectos que el enérgico guerrero llevaba consigo para combatir a sus enemigos, el “club” fue la herramienta preferida para golpear, sangrar y exterminar al adversario. En la cultura material de los indios *Tupinambás* esta herramienta se designaba como *takape*. Estaba confeccionado con madera dura y resistente, y con él se ejecutaban acciones crueles: símbolo de poder y fuerza, el *takape* llegaba a medir

un metro y medio aproximadamente. En algunas crónicas sobre los sacrificios humanos, se insinúa también el uso del “palo Ibirapema” para golpear a las víctimas de los ritos caníbales. Jorge Blanco Villalta menciona los episodios cuyo testigo principal, el alemán Hans Staden (prisionero eventual de los nativos brasileños) ratificó en sus vivencias, publicadas luego al regresar a Europa. En el capítulo XXIX titulado “Con qué ceremonias matan a sus enemigos y los comen. Con qué los matan y cómo se manejan con ellos” Staden describe “cómo los Tupinambás colocaban el fuego delante del prisionero, y acercándose una mujer con el “palo ibirapema” lo cubrían de cenizas, entregando el palo a quien va a pegarle detrás de la cabeza” (Blanco Villalta, 1948: 62). Más tarde el cuerpo torturado se colocaba en el fuego para ser asado y luego deglutido. El mito sacrificial rodea las leyendas sobre la utilización de estos palos o garrotes como armas para el asesinato y para el ritual antropofágico. Estos imaginarios culturales subyacen en la génesis nacional y se irradiaron en los numerosos grabados circulantes en la etapa colonial sobre las prácticas caníbales y la devoración humana. Con el correr de los siglos, estos simbolismos se fueron diluyendo. En el plano de las producciones artesanales, insertas en la cultura visual local, la “cultura material dos povos indígenas sofre profunda desarticulação, na experiência colonial portuguesa, assentada na mão-de-obra escrava do negro” (Belluzo, 1998: 73), abriendo espacio a la resemantización y apropiación de los ismos occidentales a partir de los cánones estéticos importados de Europa. Tunga nos recuerda la tradición y las costumbres indígenas. Crea un *takape* de hierro en vez de madera, con magnetos y limaduras de hierro que se adhieren al temible instrumento de muerte y tortura. Utiliza materiales de bajo costo que rivalizan con los metales pulidos, el acero u otros elementos onerosos, recurriendo a soportes materiales económicos. *Comb (Scalp)*, un objeto concebido y realizado entre 1984 y 1997, remite

literalmente al peine de cuero cabelludo. Tunga nos ofrece una gigantesca cabellera de tonos rubios, amarrados por un gran latón dorado con dientes que oficia de instrumento para alisar el pelo. En un tamaño menor estaría perfectamente instalada en la vitrina de un museo etnográfico con un rótulo que señale a qué grupo étnico pertenece. Constituye un guiño a la *Caixa Brasil* de Lygia, por la presencia de cabellos que testifican la presencia de una comunidad en particular. Pero también se desprenden otras significaciones. En la preparación previa de la víctima sacrificial se le cortaba la cabellera al sujeto cautivo y se lo rapaba, se le pintaba el cuerpo, se lo alimentaba y cuidaba con especial esmero hasta que el día del ritual antropofágico.¹² La escala de tamaño que utiliza el artista nos retrotrae además al ámbito inconsciente y pesadillesco, los temores a lo desconocido y lo ominoso.

MEMORIAS

Dentro de los abordajes críticos sobre de los procesos inherentes a la institución museal, la mirada de Roc Laseca aporta nuevas reflexiones. Las dinámicas actuales nos inducen a repensar el rol de los museos, sus posibilidades y las relaciones entre los proyectos contemporáneos y las arquitecturas edificaciones heredadas del pasado cultural. Si bien a través de la historia los museos operaron como estructuras visibles de las políticas de representaciones nacionales (y estatales) hoy se torna necesario expandir el análisis y contemplar las tensiones entre la tradición académica y el vértigo del mercado. A grandes rasgos

el concepto de museo perdura a través de sus divisiones y ramificaciones, es decir, en el museo de arqueología, el de ciencia, el de historia natural. En el escenario global existe la intención de contener tanto los aspectos económicos como los paradigmas revolucionarios “en un mismo lugar disciplinario, para simplificar las tensiones narrativas y las incertidumbres proyectivas (...) en el receptáculo del museo” (Laseca, 2015: 18-19). Dicha condición deriva en la configuración contemporánea de lo que el autor denomina el museo corporativo global. Como reacción a esta lógica surge entonces una perspectiva museal “comprometida, relocalizada, neoarchivística, promenorías” (Laseca, 2015: 72), que otorga visibilidad a la alteridad, que se detiene en nuevos usos de la temporalidad y explora otras formas de escribir las historias locales. De ahí el surgimiento de un lenguaje genuino con rasgos subversivos que procuran neutralizar la anomia de una visión museográfica general, laxa y menos identitaria. Estas posiciones se interrogan no solo por lo que el autor denomina la “experimentación de las historicidades”, sino que apuntalan al rol social y político de los objetos, documentos o artefactos.

Dentro de este formato de museología crítica y en el contexto brasileño podemos revisar la propuesta de *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena* en el Museu de Arte do Rio (MAR). Inaugurada el 16 de mayo de 2017 y con permanencia hasta el 18 de febrero de 2018 esta exposición fue pensada como un recorrido visual que incentiva el diálogo entre las culturas nativas de la región carioca y la contemporaneidad, la muestra manifiesta dos ejes-clave de lectura. Por un lado subyace un carácter didáctico que estimula en el visitante el interés por conocer de cerca la tradición, las costumbres y la vida actual de estas comunidades nativas. Por otro se observa un recorrido visual sugestivo a partir del modo en que están colocadas las fotografías, los artefactos, los textiles, las cerámicas y las reproducciones de gráficos

12 La película titulada *Como era gostoso o meu francês* de 1972, dirigida por Nelson Pereira Dos santos. La trama, basada en parte en los relatos del alemán Hans Staden y su viaje al Brasil, despliega la historia de un francés que cayó prisionero de indígenas brasileños.

o ilustraciones de la prensa local.¹³ En una de las secciones se observan algunos dibujos ampliados del ilustrador y periodista Angelo Agostini, quien en general representó a los indígenas de diferentes maneras, añadiendo detalles humorísticos. Algunos de sus dibujos integraron la Exposición Antropológica de 1882 según los registros de Jens Andermann. Se trata de gráficos organizados en una historia que se estructura en pequeños cuadros en los cuáles se narran anécdotas sobre los indios, procedentes de la *Revista Illustrada* publicada ese mismo año.¹⁴ Allí aparece la mujer *botocuda*, copiada por Agostini de un cuadro de Décio Villares: con su lengua estirada y deformada, bosquejada de manera caricaturesca y exagerando el gesto labial que parece devorar y absorber aquello que tiene en su boca (Fig. 1). “Agostini utiliza o corpo grotesco do outro organizado ao redor da boca devoradora, não enquanto local de interdição que se adianta à empatia romântica (...), mas enquanto espaço de

carnavalização das narrativas de origem” (Andermann, 2006: 187). Vemos en los paneles que forman parte de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* la reproducción de la mujer que dibujó Angelo Agostini, con una leyenda debajo que anuncia que, para no asustar a los lectores abonados a la revista solamente ese día se mostrará el retrato de un *botocudo*, o antes, de una *botocuda*, “¡Qué beíço!”. La exclamación “¡qué beso!” le atribuye una condición monstruosa y feroz a la fémmina indígena, advirtiéndolo peligroso de mantener algún contacto, a riesgo de ser mordido o devorado.

Debajo, un hombre de traje y bigotes intenta retener a un nativo que parece escaparse del sitio, lo toma de la lengua, la cual se alarga ante la tensión ejercida (Fig. 2). En el fondo un grupo de asistentes se mofa de la situación. Tras una introducción donde se afirma que tras el “amável convite” del director del Museo fue posible asistir a la Exposición Antropológica, se suceden escenas con indios enamorándose, trifulcas entre blancos e indios, *botocudos* que se disputan al emperador para morderlo, bueyes sentados en sillas de estilo, un hugonote arrodillado suplicando a la dama y otras ficciones que Agostini creó para la época (Fig. 3).

En el contexto de la actual muestra, las representaciones sobre los indígenas cobran otro sentido. En principio estas alusiones pretenden generar en el visitante una mirada reflexiva y crítica sobre las formas en que se describía al nativo carioca en el siglo XIX. Los soportes adheridos a la pared con los dibujos reproducidos de Agostini tienen como fondo grafismos y líneas geométricas de fuertes tonos que interpelan el tono discursivo tanto de la Exposición de 1882 como de la narrativa utilizada en la *Revista Illustrada* (Fig. 4). Asimismo, el muestrario de artefactos como textiles, cerámica, cestería y ornamentaciones varias le imprimen a *Dja Guata Porã* un carácter de actualidad y de saludable revalorización del patrimonio indígena en Río de Janeiro (Fig. 5).

13 En uno de los textos escritos que se encuentran instalados en los muros como parte de la muestra se destacan los estereotipos que conllevan a la exotización: “O processo de exotização dos povos indígenas ganhou força no Brasil com as teorias raciais e evolucionistas típicas do século XIX. Concepções dos indígenas como selvagens, exóticos ou antropófagos eram difundidas em jornais e revistas de época, e por meio de espetáculos étnicos, nos chamados zoológicos humanos. Em contraposição a essa imagem do “mau selvagem”, no século XIX a literatura se apropriou da imagem do índio da “descoberta” como mito de fundação da brasilidade, exaltando sua “pureza”. Desse modo, o índio do século XVI tornou-se símbolo da nação, representando a cordialidade, enquanto os indígenas contemporâneos eram vistos como empecilhos da modernidade trazida pelos europeus” (Fragmento extraído de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*).

14 La *Revista Illustrada* fue una publicación caracterizada por la sátira política, fundada por el mismo Angelo Agostini en Río de Janeiro. Se editó desde 1876 hasta 1898.



Figura 1. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.

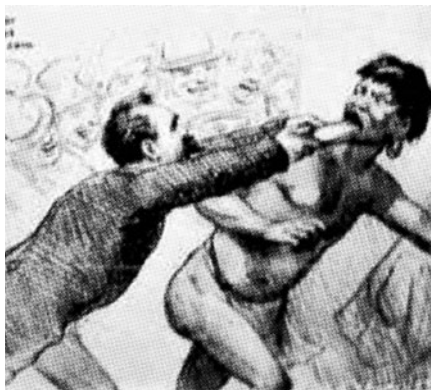


Figura 2. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 3. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 4. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 5. Artefactos visuales indígenas, *Dja Guata Porã Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.

Respecto a los formatos exhibitivos, Jesús Martín Barbero ha destacado que en la contemporaneidad la museificación ocasionó consecuencias vinculadas a la etiquetación cultural. Barbero (2000), remarca por un lado el *boom* del memoria-lismo posmoderno, la inquietud por restaurar antiguos lugares museológicos, el auge de los historicismos en las artes plásticas y en la literatura, los debates sobre la identidad nacional y por otro la amnesia producida por el mercado de consumo que paradójicamente debilitó la conciencia histórica, mostrándola como cita del pasado. El museo ha exhibido y procesado la continuidad cultural, legitimó, nombró, cifró y valoró los objetos etnográficos. Ha implementado formas artísticas para un pasado lleno de conflictos y ambigüedades, adoptando dos dispositivos: la mimesis y la catarsis. La mimesis actúa homologando características de las culturas previas a la conquista con la cultura moderna, tal como la culpa, el sacrificio, el tiempo cíclico, el barroquismo o la veneración de la Virgen. La catarsis proyecta a la cultura nacional como sostén del desahogo social, vinculando fatalidad e inferioridad con violencia, resentimiento, evasión, estimulando así una estética melancólica. Desde ambos lados, el museo simplifica y cosifica ciertos mecanismos sociales y formaciones culturales complejas. La difusión vertical del patrimonio en el museo no siempre se ha relacionado con los usos sociales y los requerimientos cotidianos de la ciudadanía, mecanismo además erosionado por las actuales corrientes globalizantes que acabaron fragmentando el cimientto de lo nacional, acorde a un mercado de consumo permanente. De este modo Barbero se pregunta cómo articular una historia nacional desde la pluralidad de memorias, planteando una redefinición de lo patrimonial y posibilitando la emergencia de las diferencias, los conflictos y las memorias. Propone la revisión de las formas en pos de visualizar y exhibir artefactos culturales adecuadamente. En este aspecto, uno de los objetivos sugeridos sería la conformación de un tipo de

museo que articule pasado y presente, memoria con experimentación y diálogo cultural, incluyendo zonas expulsadas y narrativas diferentes. También Gustavo Buntinx e Ivan Karp han examinado las tácticas museológicas como procesos inherentes al espacio museístico que definen la incidencia de la institución en la organización de una comunidad determinada. El concepto de museo difundido en cierto contexto funciona en general como una fuente táctica (Buntinx y Karp, 2007: 208). Así también, ocurren las descontextualizaciones o enajenaciones. Esos posibles descontextos (los objetos y artefactos extraídos de su lugar de origen, despojados y traficados) obedecieron a la expansión colonial y a la dominación imperial.

En el caso de Brasil desde 1920 los referentes culturales sobre la etnia indígena fueron integrados como parte de un programa cultural moderno y nacionalista. A diferencia de la perspectiva decimonónica y europeizante que, bajo el ideario positivista generó estereotipos, se originó un interés por las tradiciones nativas. Este viraje se cimenta en la visión del indio *tupí* pregonada por el manifiesto oswaldiano de 1928. En contraposición al semblante romántico del indianismo literario del siglo XIX el poeta postula una restauración del primitivismo deconstruyendo direccionalidades tradicionales que definían el pasaje del indígena hacia el hombre civilizado en una escala evolutiva. Los patrones de visualización promovidos en la etapa decimonónica simplificaron las producciones culturales indígenas no solo en el propio Brasil sino en las Exhibiciones Universales de Europa. Ese modelo canónico, reproducido y sostenido por largo tiempo merece una reflexión aguda y profunda sobre las políticas culturales implementadas en América Latina.

Desde los Estudios Visuales podemos detectar dos enfoques sobre estas problemáticas. Una lectura que destaca la incidencia colonizadora sobre el pasado regional y otra muy diferente, reparadora, a partir del siglo XX. Anna Maria Guasch, una de las teóricas actuales más agudas sobre temas inherentes a

la cultura visual, recalca el carácter disruptivo de los Estudios Visuales al considerarse un híbrido interdisciplinar que desafía la historia del arte más canónica. Misma historia que ha catalogado y etiquetado las producciones materiales de culturas no occidentales, transformándolas en curiosidades, cosas atractivas, extravagancias o excentricidades. Los conjuntos amplios de objetos que exceden lo meramente considerado artístico precisan otras nociones para ser teorizados. En ese aspecto, la autora menciona el desplazamiento del “arte” hacia lo “visual”, lo que implica la pérdida de autorreferencialidad y la necesidad de un nuevo estatuto de la visualidad, junto a “una reactualización de la tradición ocularcentrista, denostada desde el momento de la Ilustración, que denigró lo visual como inferior, moralmente turbador (...) y denostada por parte del pensamiento posestructuralista”. Por ellos desde los Estudios Visuales se estimula la concepción de una visualidad que, escindida de los mecanismos tradicionales de la percepción, sea capaz de constituir un proceso activo organizado por las comunidades y que apunte la conformación y construcción de subjetividades. Una visualidad “que en el último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través de la experiencia de la mirada” (Guasch, 2015: 62-63). El efecto que producen las imágenes (provenientes de determinadas materialidades) en nosotros le otorga a las mismas una escala diferente e involucra además las mediaciones del entorno, las mediaciones de la cultura. Trabajar sobre la construcción de objetos e imágenes en un sentido proactivo implica la posibilidad de producir transformaciones en el campo de lo visual y teórico, lo que imprime un sentido emancipador y sobre todo, de agencia cultural. A través de esta perspectiva puede deducirse el grado de exotización y distanciamiento implementado en las exposiciones coloniales sobre el indígena. Si se distingue por un lado la cultura material de interés antropológico y por otro lado la obra de arte que necesita ser admirada bajo una visión contemplativa, los artefactos

visuales provenientes de las etnias indígenas quedarían siempre rezagados al plano del estudio científico o la catalogación etnográfica. En ese sentido los Estudios Visuales pueden interactuar con los formatos museales más novedosos y aportar un enfoque abierto e integral que otorgaría un rol fundamental a la producción de las visualidades contemporáneas. Los procesos inherentes a la constitución de las estructuras de exhibición afiliados a un tipo de museología crítica entablarían otros diálogos con la cultura visual del presente.

CONCLUSIONES

La violencia simbólica de la etapa colonizadora respecto a la vida nativa, las interrupciones de los procesos culturales a raíz de la conversión religiosa y las transiciones estéticas sobrevenidas de la mano de los artistas brasileños que hemos recorrido abren un abanico de preguntas sobre los clivajes entre cultura material, cultural visual y producciones visuales. Las modalidades exhibitivas que acompañaron tanto la Exposición Antropológica Brasileña en Río de Janeiro de 1882 como la Séptima Exposición Universal en la que participa Brasil de 1889 ofrecen dos modelos organizativos que obedecen a concepciones etnográficas dominantes. Ante el cuestionamiento sobre los destinos de la cultura material previa a la conquista, tal como en cierto momento lo plantearon Lygia Pape y Mário Pedrosa, y la intencionalidad de resignificar ese acervo regional, los tres artistas contemporáneos que hemos mencionado recorren aspectos de la herencia indígena y reflexionan sobre las etnias, la masacre, el racismo, las prácticas rituales, las armas y el colonialismo. La rehabilitación del pasado nativo que en un principio irrumpe en las pinturas y dibujos de Tarsila do Amaral y en la escritura de Oswald de Andrade adopta otros itinerarios en las últimas décadas del siglo xx. La manta *tupinambá* de Lygia Pape reorganiza una prenda característica de la ornamentación

indígena en mayores proporciones y medidas, instaurando una relación diferente con el observador. Adriana Varejão reproduce el aislamiento etnográfico presente en las formas expositivas del siglo XIX colocando ojos-relicarios que duplican en su interior episodios narrativos sobre los *tupís* en los grabados de De Bry. Y Tunga reconstruye una *takape* indígena alterando los componentes materiales, sobredimensionando cualidades intrínsecas al convertirlo en un gigantesco imán. Por último la inauguración de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* imprime un nuevo abordaje museográfico de corte interpretativo que aspira a revisar los enunciados y sistemas de exposición utilizados en las instituciones decimonónicas en Brasil. El vaciamiento simbólico respecto a los objetos que componían la vida cultural indígena aconteció de modo paralelo a publicaciones como la *Revista Ilustrada* en la cual el dibujante Angelo Agostini distorsionaba o ridiculizaba tanto la conducta de los *botocudos* como su apariencia corporal. Pensar la visualidad como proceso activo, tal como lo ha planteado Anna Maria Guasch, nos resulta edificante para propulsar desarrollos que reinscriben los artefactos visuales en el terreno artístico o que estimulan nuevos formatos museales de perfil crítico. Al subrayar las posibilidades de cambios a partir de la constitución de “otras visualidades” se ejerce una transformación en el análisis cultural habilitando una capacidad de articulación crítica con la tradición histórica.

REFERENCIAS

- Agamben, G. 2007. *Estado de excepción. Homo sacer, II, 1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. 2006. “Espetáculo da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882” en B. González Stephan y J. Andermann (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 151-193.
- Belluzo, A. 1998. “Trans-posições” en *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal-Banco Santos, pp. 68-75.
- Basso, E. B. 1995. *The Last Cannibals: A South American Oral History*, Texas, University of Texas Press.
- Blanco Villalta, J. 1948. *Antropofagia ritual Americana*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Buntinx, G. e I. Karp. 2007. “Tactical Museologies” en I. Karp et al. (ed.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham and London, Duke University Press, pp. 207-218.
- Carneiro, L. e I. Pradilla. 1998. *Palavra do artista. Lygia Pape. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*, Rio de Janeiro, Lacerda Ediciones.
- Duarte, P. 2002. “Risco e invenção” en *Lygia Pape*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Catálogo de exhibición, Rio de Janeiro, pp. 10-13.
- Dussel, E. 2014. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. 2015. “Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los Estudios Visuales” en J. L. Brea (ed.) *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 59-74.
- Jay, M. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- Kelmachter, H. 2005. “Entrevista” en Adriana Varejão *Cámara de Ecos*, Catálogo de Exposición, España, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, pp. 13-18.

- Laseca, R. 2015. *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Lucero, M. 2013. “Visualidades de la alteridad cultural. Demonización del nativo brasileño, réplicas en la contemporaneidad” en E. Velásquez (ed.) *Estética del mal: Conceptos y representaciones. xxxiii Coloquio Internacional de Historia del Arte*, San Cristóbal de las Casas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 465-480.
- Lucero, M. 2017. “Cultura visual, cultura popular, cultura *em questão*. Interacciones y textualidad en la esfera urbana” en M. Lucero (coord.) *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*, Rosario, Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional de Rosario, pp. 242-250.
- Martín-Barbero, J. 2000. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”, *Coloquio Internacional sobre Arte Latina*, Rio de Janeiro, 2000. [En línea] Disponible en: https://issuu.com/margcalles/docs/dislocaciones_del_tiempo_y_nuevas_topografias_de_l Consultado el 28 de agosto de 2017.
- Mauad, A. *et al.* 2015. “Las prácticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos xix y xx” en J. Mraz y A. Mauad (coords.) *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CDF Ediciones, pp. 77-122.
- Moritz Schwarcz, L. 2006. “Os trópicos como espetáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século xix” en B. González Stephan y J. Andermann (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 195-220.
- Moritz Schwarcz, L. y A. Varejão. 2014. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, Rio de Janeiro, Cobogó, Companhia das Letras.
- Pedrosa, M. 2007. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Quijano, A. 2003. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246.
- Todorov, T. 2007. *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre diversidad cultural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Dossier

MAR BERMEJO

FRANCISCO LARIOS

Desde sus obras primeras, solucionadas a través de un modo expresionista y hasta cierto punto minimalista —como lo atestigua la pintura *El ancho de un círculo*, donde una cabeza de payaso convive con formas huesudas en medio de una maraña de líneas irregulares y nerviosas y con el que se hizo acreedor al Gran Premio de Adquisición de la Tercera Bienal FEMSA (México, 1996)— Francisco Larios (Sonora, México, 1960) apuesta por una reconsideración de las imágenes a partir de recordarnos su origen objetual, es decir, la propuesta artística diversa que ha desarrollado a lo largo de más de tres décadas (dibujo, pintura, escultura, collage, fotografía, composiciones digitales), encierra las posibilidades discursivas desde su esencia para mostrarnos las referencias icónicas que provienen de realidades visibles, tocables, experimentadas.

En su más reciente exposición *Mar Bermejo*, expuesta en la Galería Hilario Galguera de la Ciudad de México, conformada por varias series de trabajos en diversas técnicas y formatos, esa preocupación por la objetualidad se constituye como la evidencia de enfrentarse ante lo más inasible: el mar.

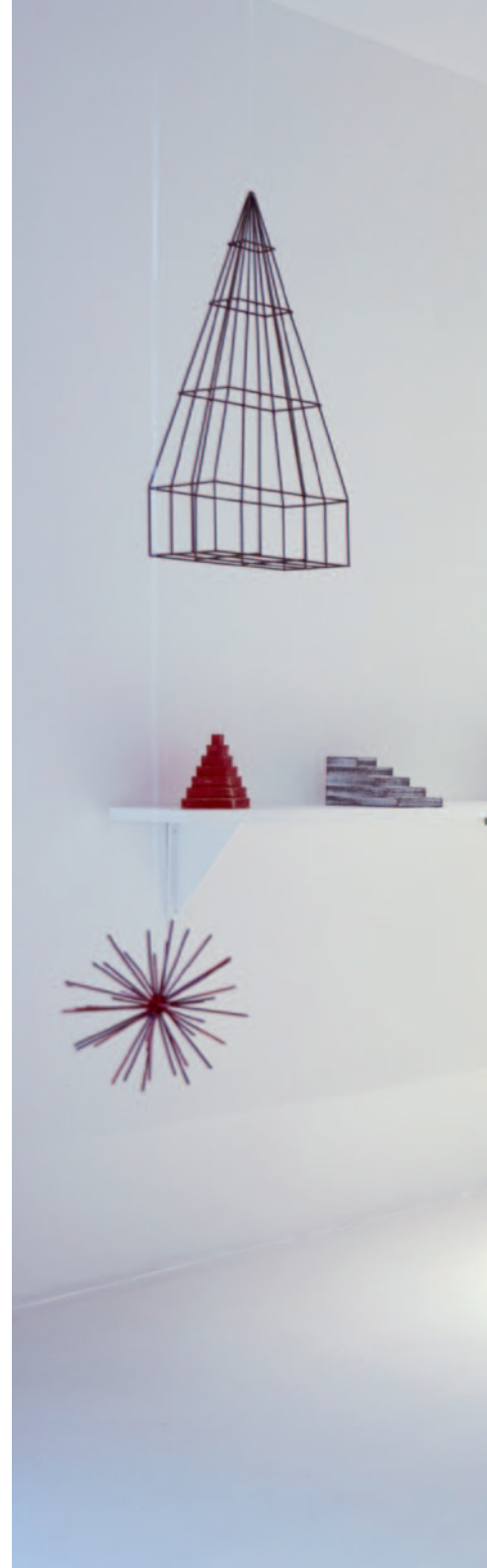
Lo inasible de la experiencia se nombra a través de presencias plásticas que elaboran algunas evocaciones del mar, más como concepto que como argumento de la realidad.

Imágenes que, a través del filtro fotográfico, destilan la realidad visual hasta devenir en un ambiente gráfico; embarcaciones que no navegan, que reducen la escala de lo navegable, ancladas en materiales provenientes tanto del propio mar como de la industria de la construcción y que las reducen aún más; pinturas cuyas formas geométricas recorren el espacio de la tela, como signos que van hilando y construyendo su propio espacio tectónico; esculturas que, tendiendo hacia lo piramidal, enaltecen su propio peso a partir de desarrollarse como módulos superpuestos; ensambles que se expanden desde sus limitaciones lineales configurando su presencia como recipientes imposibles; en fin, objetos como residuos del acto de navegar.

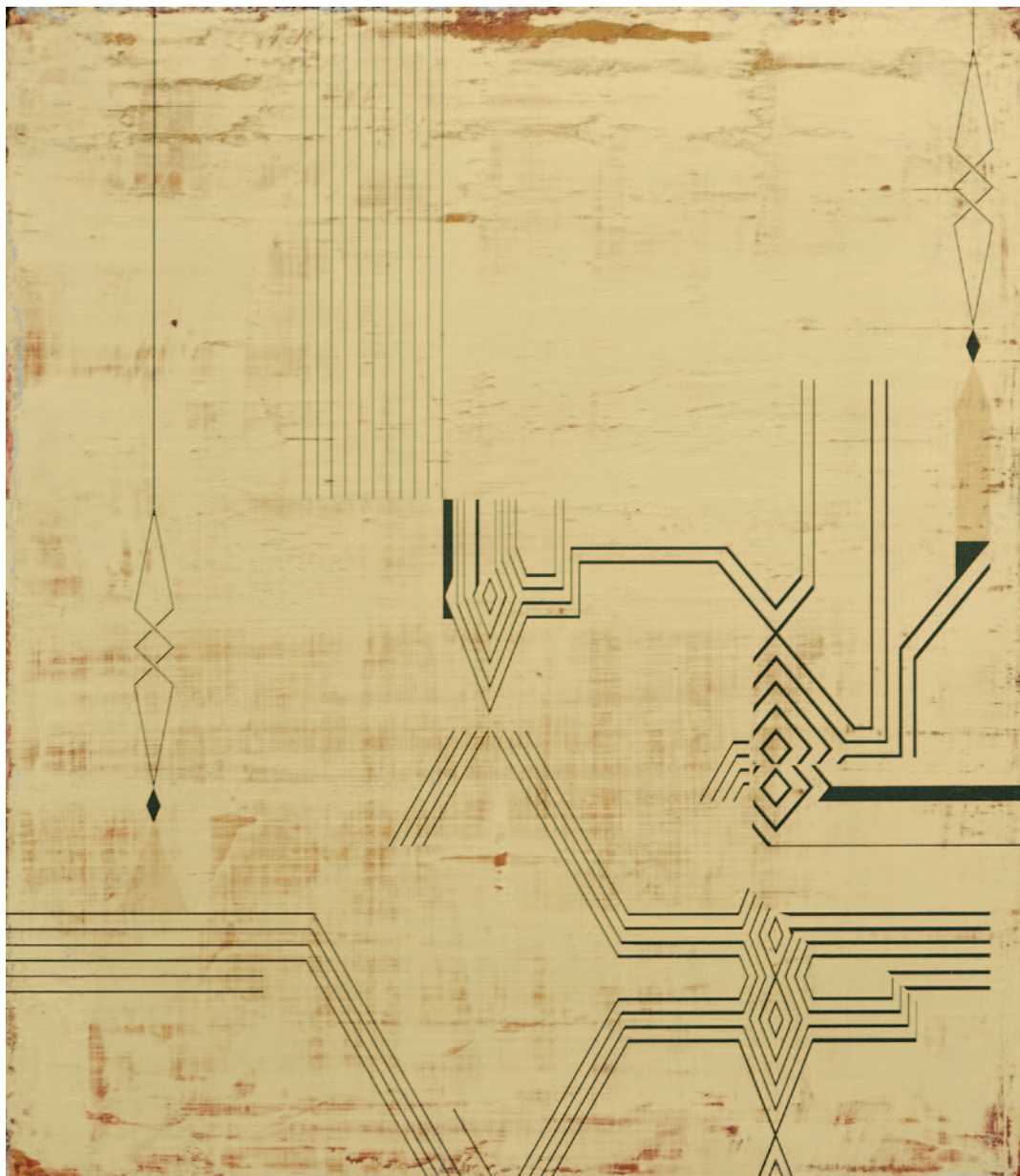
Si pensamos en ese “mar bermejo” a la luz de Michelet: “Si nos zambullimos en el mar a cierta profundidad, pronto la luz se pierde y entramos en un crepúsculo donde persiste un solo color, un rojo siniestro”,¹ zambullirnos ahora en la imagen es entonces detectar presencias donde el color no es entonces la descripción cromática retiniana, sino su comprensión como sensación que pervive en la idea de lo rojo como lo profundo mismo, como el misterio enrojecido, que en el caso de Larios se reduce a mostrarlo más que como color, como estructura; una especie de esqueleto-coraza de objetos pertenecientes a la semántica marina.

JOSÉ LUIS VERA

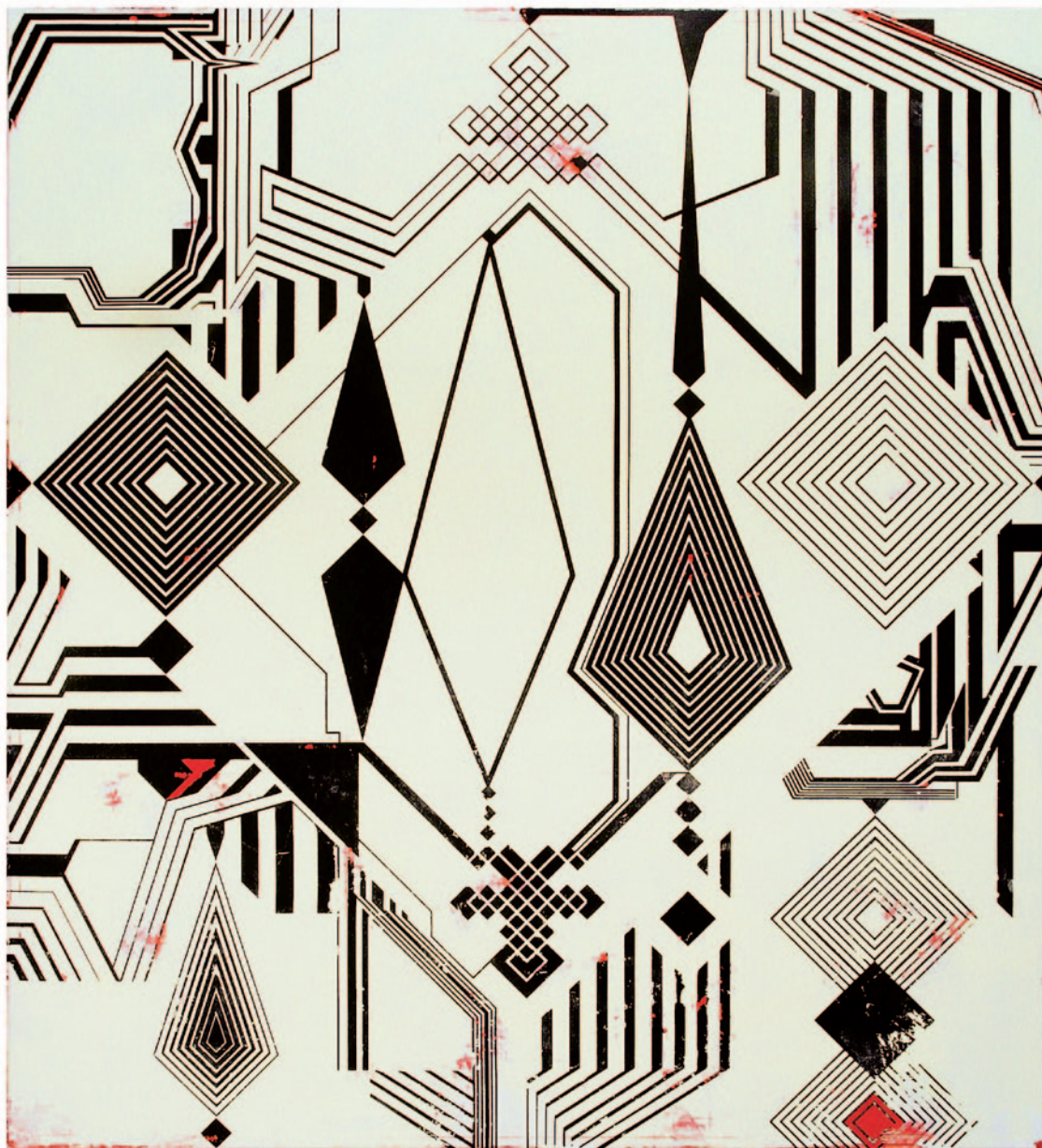
1 Jules Michelet, *El mar*, México, CONACULTA, 1999.







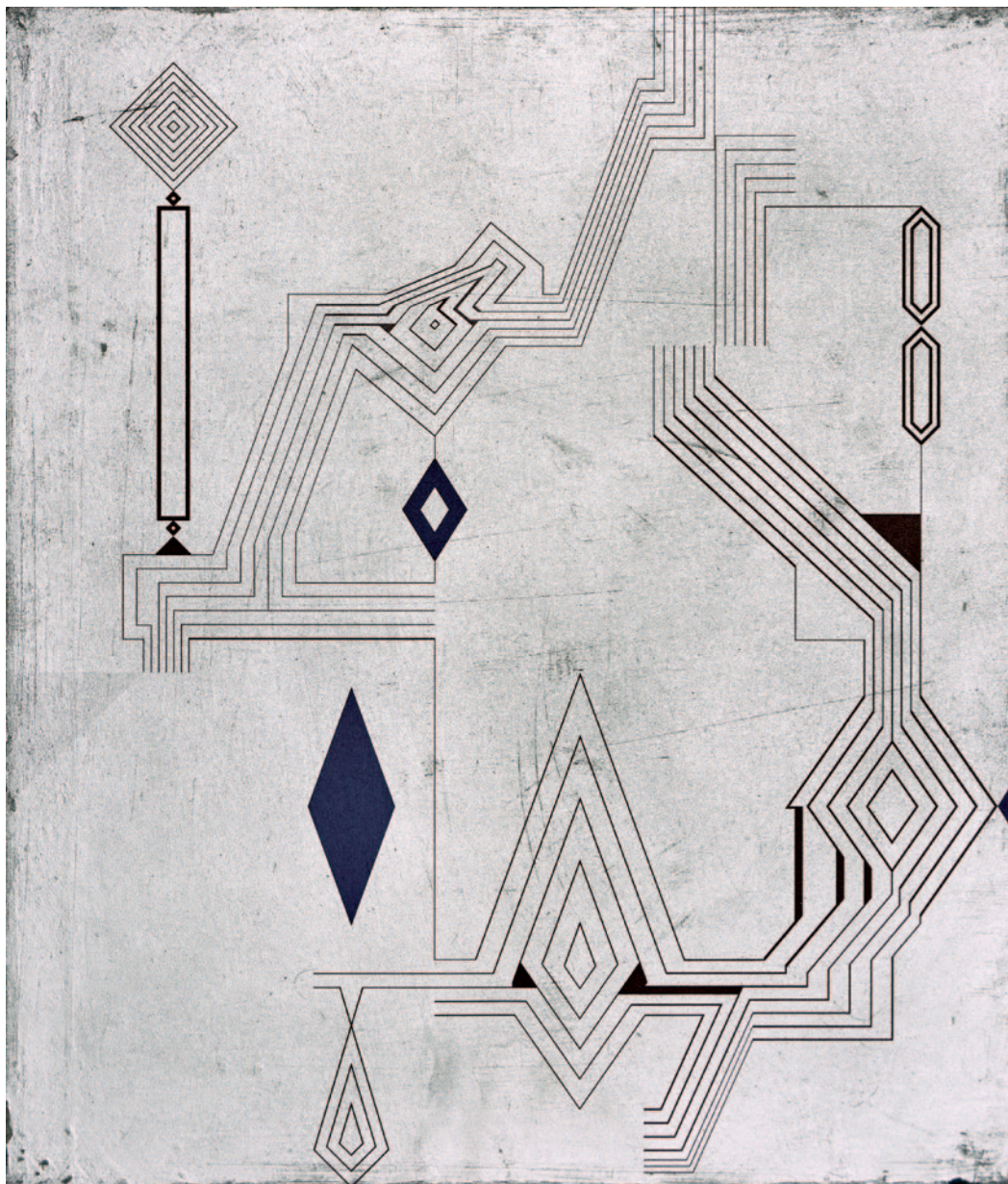
[1]
Sin título, 2016-2017.
Acrílico, esmalte e
impresión con tinta de
aceite sobre MDF.
35 x 31 cm.

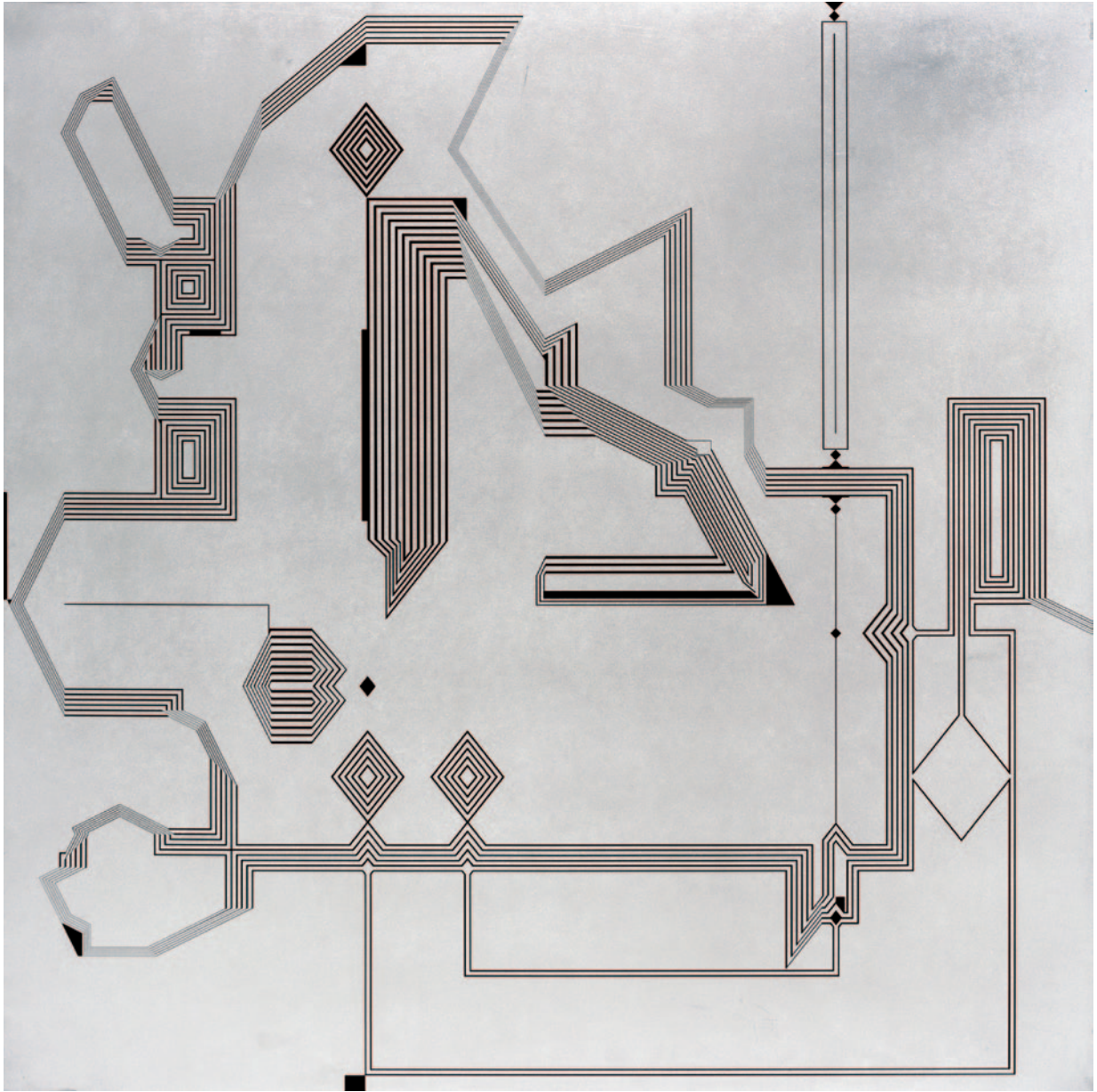


[2]
Mexican Zigurat, 2017.
Acrílico y esmalte
sobre tela.
200 x 200 cm.

[3]
Sin título, 2017.
Acrílico, esmalte e
impresión con tinta de
aceite sobre MDF.
40 x 34.50 cm.

[4]
Sin título, 2017.
Acrílico, esmalte e
impresión con tinta de
aceite sobre MDF
100 x 100 cm.







[5]



[8]



[6]



[7]



[9]



[10]



[11]

[5]

Sin título, 2017.

Yeso, agua de mar
y arena.

Medidas variables.

[6]

Sin título, 2017.

Yeso, agua de mar
y arena.

Medidas variables

[7 y 8]

Sin título, 2017.

Resina de madera
impresa en 3D,
yeso y acrílico.

Medidas variables

[9]

Sin título, 2017.

Resina de madera
impresa en 3D,
yeso y acrílico.

28 x 18 x 7.5 cm

[10]

Sin título, 2017.

MDF con empaste de
yeso, esmalte y acrílico.

77 x 30 x 2.5 cm.

[11]

Sin título, 2017.

MDF con empaste de
yeso, esmalte y acrílico.

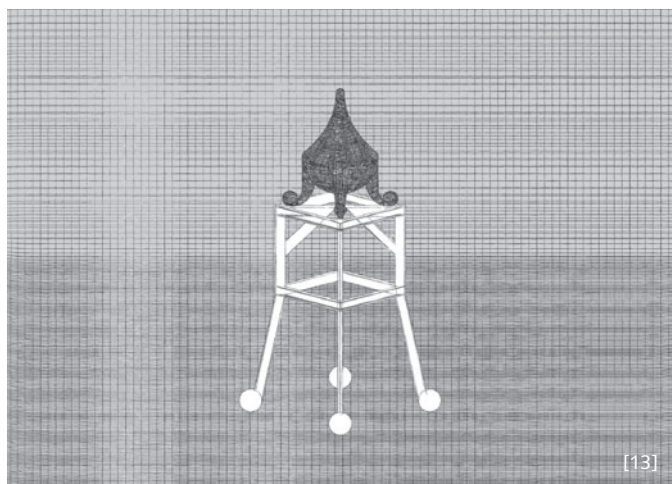
Medidas variables.



[12]



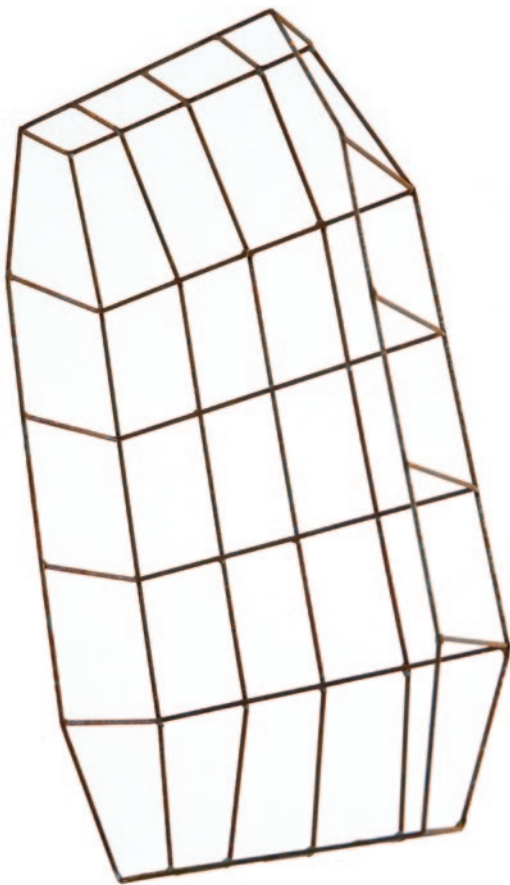
[14]



[13]



[15]



[16]



[17]

[12]

Etnómatas, 2012.
C-Print sobre papel de algodón.
62.2 x 49.5 cm

[13]

Tierra Gemela
(detalle), 2008 - 2012.
Impresión digital sobre
papel de algodón
(instalación de 1000
dibujos).
17.6 x 23.7 cm.

[14]

Sin título, 2017.
Técnica mixta.
41 x 31.50 x 4 cm.

[15]

Sin título, 2017.
Técnica mixta.
40 x 28 x 6 cm.

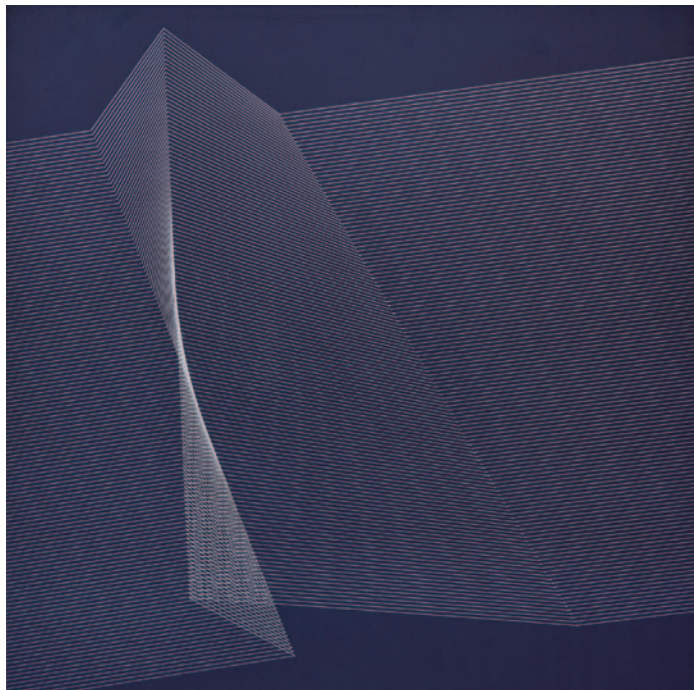
[16]

Sin título, 2017.
Acero.
10.5 x 5 x 26 cm.

[17]

Sin título, 2017.
Acero.
17 x 17 x 17 cm.

[18]
Ola rompiendo, 2017.
Acrílico, esmalte e
impresión con tinta de
aceite sobre MDF.
50 x 50 cm.



[19]
Buques fantasma, 2017.
Impresión digital sobre
papel de algodón.
80 x 100.5 x 3.5 cm.



Al margen

PRESENTACIÓN

La preocupación principal al proponer el tema de este número *Los Estudios Visuales a debate. Perspectivas iberoamericanas*, era por supuesto, repensar el campo de los Estudios Visuales en el contexto iberoamericano, identificar puntos tensionales, así como mapear trayectorias y horizontes posibles.

A efectos de nutrir, contrastar y actualizar la discusión, hemos partido de la incisiva argumentación que aparece en el primer número de la revista *Estudios Visuales*, en el artículo de W. J. T. Mitchell (2003), titulado “Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual”, donde identifica una serie de falacias en torno al estudio de la Cultura Visual, y las desmantela con el desarrollo de astutas contra-tesis.

Más allá de reconsiderar la vigencia de las contribuciones de Mitchell quince años después, dicho texto es también un “pre-texto”, en la medida que opera como una suerte de excusa que desencadena reflexiones variadas en torno a la actualidad (y futuro) de los Estudios Visuales. En este sentido, la sección “Al margen” integra y contrasta cuatro puntos de vista sobre los Estudios visuales y su dimensión epistemológica que, si bien anclados en diferentes preocupaciones, podemos reconocer que todos ellos se orientan más que a la definición de un método, hacia la colaboración de saberes.

En primer lugar, Sergio Martínez Luna aborda de manera precisa las falacias postuladas por Mitchell, incluyendo las problemáticas de la falacia democrática, los “medios mixtos”, la “hegemonía de lo visible” y el “giro pictorial”, así como un énfasis en la vitalidad de las imágenes y “lo que ellas quieren”. Es precisamente la “vida” de las imágenes y su circulación social, uno de los ejes en el que Juan Martín Prada centrará sus reflexiones, teniendo en cuenta el impacto que los Estudios Visuales experimentan de

cara a una serie de transformaciones en las maneras de producción y circulación de las imágenes en el actual “capitalismo afectivo”.

Por su parte, Loreto Alonso Atienza desde una inquietud latinoamericanista, cuestiona los colonialismos culturales y disciplinarios, así como las jerarquías de saberes y marcos rígidos que se replican en las academias, apelando a reivindicar el carácter epistemológico de las prácticas artísticas, y a concebir la labor investigativa como un quehacer apasionado, en donde se destaca la importancia de la colaboración interdisciplinaria. Finalmente, Betsabé Tirado Torres, hace un breve repaso al respecto de la incorporación institucional de esta “indisciplina” en los programas de posgrado en diferentes latitudes, haciendo alusión al enfoque particular que se ha gestado en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

De esta manera, las cuatro colaboraciones presentes en la sección “Al margen” abordan asuntos ontológicos, epistemológicos e institucionales de los Estudios Visuales que, sin pretensiones exhaustivas, nos permiten vislumbrar los desafíos actuales que la investigación de la Cultura Visual incita y promete.

SOFÍA SIENRA CHAVES

DE MOSTRAR EL VER A LA IMAGEN QUE SE MUESTRA. SOBRE LA TEORÍA DE LA IMAGEN DE W. J. T. MITCHELL

SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Universidad Carlos III de Madrid, España

sermarti@hum.uc3m.es

La expresión “mostrar el ver” tiene en la obra del teórico estadounidense W. J. T. Mitchell (2003), un carácter programático, polémico y resueltamente propositivo. La posibilidad de una ciencia de la imagen solo puede asentarse, y siempre de forma provisional, en los límites cada vez más difusos entre ciencias blandas y duras (Purgar, 2017). La ciencia de la imagen se encuentra tensada entre el compromiso de aportar herramientas para el análisis de las imágenes y el de abordarlas críticamente, buscando interferirlas, interrumpirlas, y, quizás, oponerse a ellas y hasta combatirlas. La propuesta de “mostrar el ver” recoge esta doble exigencia junto con la necesidad de articularla en el discurso y la práctica crítica. En un primer momento, se trata de entender las reglas sociales, culturales y técnicas que producen la imagen y la condicionan. Es así posible, a continuación, abordar desde un cierto extrañamiento cómo las imágenes nos presentan el mundo y cómo median nuestra experiencia y percepción, cómo generan creencias, valores y juicios. Para entender el ver, en su entretrejerse con aquellas reglas, es necesario visibilizar el sistema de representación que posibilita y descarta unas u otras formas de ver, unas u otras visibilidades y prácticas visuales. En segundo lugar, se tratará, una vez entendidas las lógicas de un determinado

orden de la representación, de apropiárselas y finalmente revolverlas contra sí mismas.¹ En el estudio de la imagen se dibuja aquella correspondencia deseada por Benjamin entre la complejidad del aparato analítico y la complejidad de su objeto (Brea, 2010). Un programa de interpretación crítica de las imágenes no es separable ya del proyecto de transformarlas y emanciparlas de los órdenes de representación que las instrumentalizan para el sostenimiento de un discurso normativo.

De este modo, el análisis de la imagen debe asomarse al encuentro polémico con un objeto de estudio, que no es pasivo y que va a reclamar jugar un papel en el despliegue del propio ejercicio de interpretación crítica. Esto es así porque las imágenes perfilan y condicionan siempre dos formas de relación con el mundo: la intersubjetiva y la interobjetiva (Purgar, 2017). En la primera, la imagen media en las interacciones comunicativas entre los sujetos generando alianzas, rechazos o conflictos que pueden conducir a cosas como la adoración, la censura o la prohibición de algunas imágenes. En la segunda, la imagen media en las relaciones entre los objetos, entre las propias imágenes y entre éstas y los objetos que representan. Es en esta doble relacionalidad de la imagen donde descansa la dificultad de su estudio, porque éste se propone aproximarse a unos objetos, las imágenes, que al participar en la conformación del marco epistemológico donde se pretende incluirlas lo cuestionan, ponen en crisis sus distancias y sus límites interpretativos. Tal es la base de la estrategia metodológica que Mitchell ha denominado *picturing theory*, por la que invita a conjugar la teoría de la imagen con el esfuerzo por dar imagen a la teoría (Mitchell, 2009).

Una posible ciencia de la imagen —llamémosla, en el caso de Mitchell y en el contexto anglosajón, Estudios Visuales— encuentra en la complejidad de su objeto la mayor dificultad para delimitarse y legitimarse como disciplina. La advertencia frente a una inconsistencia epistemológica a la hora de analizar las imágenes asocia esta falta a una ilimitada inclusividad, de forma que las diferencias entre arte y no arte, entre imágenes de la alta cultura y de la baja cultura quedan desdibujadas, cuando no apresuradamente superadas. Ahora bien, para Mitchell esta cuestión no es la debilidad de los Estudios Visuales, sino al contrario, su mayor fortaleza (Mitchell, 2003). Los Estudios Visuales no pueden partir de una aceptación implícita de jerarquías o cánones

1 Se trataría, en otras palabras, tal y como propone el pensador argentino Hernán Ulm (2017), de desvelar los “rituales de la percepción”, conocer sus reglas para reelaborarlas y cuestionarlas.

(empezando por la distinción arte/no arte) bajo la premisa de que tal orden no se verá modificado a lo largo del despliegue del análisis. Por ello, nunca ha estado entre las preocupaciones de este autor la consolidación disciplinar de los Estudios Visuales sino más bien su inserción en los límites entre disciplinas establecidas para agitarlos y evidenciarlos —para darles imagen podríamos de nuevo decir—. Pero no se trata solo de trastocar fronteras. Para Mitchell la cuestión clave es sobre todo entender que ninguna disciplina por sí sola puede abordar la tarea de definir qué es una imagen y comprender qué hacen y qué quieren. Los Estudios Visuales no son una nueva disciplina amenazante para las disciplinas que tradicionalmente han estudiado lo visual (como una suerte de suplemento peligroso, según la expresión de Jacques Derrida, a la que acude Mitchell), sino más bien una llamada a la interdisciplinariedad (e incluso a la indisciplina) que quiere emplazarse dentro de aquellas disciplinas, pero también dentro de las formas y prácticas comunicativas y culturales ejercidas por una variedad de actores sociales.

Desde esta perspectiva el estudio de la cultura visual no trabaja, según la falacia democrática (Mitchell, 2003), para sancionar el fin de la distinción entre imágenes artísticas y no artísticas. Se tratará más bien de entender tales distinciones, tomándolas como objeto de estudio para atender al hecho de su movilidad a lo largo de diferentes contextos socioculturales e históricos, y oponiéndose así no tanto a esas separaciones como a su sistematización metafísica, ejercicio que siempre es cómplice de una voluntad de poder. Lo mismo vale, porque en realidad es una cuestión ligada a la anterior, para la división entre medios. La afirmación de que no existen medios visuales (Mitchell, 2005), apunta al hecho de que la visualidad es siempre impura e irreducible a los actos fisiológicos de la visión —ni siquiera estos, como parte de la experiencia corporal son nunca enteramente visuales: la visión siempre es sinestésica (Bal, 2004)—. De aquí el llamamiento a mostrar el ver y la mirada, en la medida en que no son ajustables al ojo, digamos, fisiológico.² Por eso esa impureza no es un

2 Aquí por cierto, los Estudios Visuales pueden acudir a la teoría de la esquizia del ojo y la mirada en Lacan. Pero ello se las debe ver con la tormentosa relación del psicoanálisis con las imágenes, que tradicionalmente las tomó como síntomas o ilusiones que deben ser decodificados para acceder a un contenido latente que al final será expresado por el lenguaje (Mitchell, 2017).

rasgo que presenten únicamente los medios mixtos, porque en último término ningún medio es puro. Con todo, esas hibridaciones, intensificadas hoy por los procesos de convergencia y remediación digital, no significan la intercambiabilidad de unos medios por otros ni, menos aún, la desaparición del propio concepto de medio como tal. Señalan en cambio la oportunidad de estudiar las relaciones y las contaminaciones complejas entre distintos media en el presente y en el pasado, empezando por las relaciones entre palabras e imágenes, la literatura y las artes visuales, los modos semióticos y sensoriales, o la construcción mediática del conjunto de las percepciones sensibles. De este modo es posible abrir la reflexión sobre el problema del medio más allá de la narrativa modernista de su especificidad —para, por ejemplo, revisitarla desde el marco de la reflexión sobre la tecnología en la que Walter Benjamin la ubicó (Hansen, 2004)—, o recordar que la autonomía del arte liberó en un primer momento una cierta eficacia de los objetos de arte, por la que los espectadores se sentían interpelados a establecer conexiones entre artefactos e imágenes diversos que no tenían por qué corresponderse con el canon establecido por el discurso experto (Rancière, 2014).

La cuestión de los medios mixtos, en cuanto que apunta a la imposibilidad de definir unos u otros medios como medios visuales, conduce a la refutación de la denominada, por Mitchell (2003), falacia de la hegemonía de lo visible. Si la visualidad y los medios nunca son esencialmente visuales deja de sostenerse la idea de que la modernidad implica la hegemonía de la visión y de los medios visuales y que, como consecuencia, vivamos hoy en una época predominantemente visual en la que vendría a cumplirse aquella hegemonía. Asociar la hegemonía de lo visible a la modernidad (que parece en este enunciado hacerse una vez más sinónimo de lo occidental), o proclamar que la visión es un sentido hegemónico (o no hegemónico), en determinados contextos o momentos acaba dificultando la labor de diferenciar histórica y críticamente las relaciones específicas de la visión con la variedad heterogénea de las prácticas culturales particulares. Ni la pintura, ni la fotografía, ni el cine, ni el resto de medios “visuales” pueden abordarse desde la asunción de una hegemonía moderna de lo visible porque el término abstrae la especificidad de unas prácticas variables en las que intervienen los otros sentidos, las palabras, los sonidos, los textos y los cuerpos. De este modo, nuestra época tampoco es esencialmente visual. No obstante, esto no significa que no debamos prestar atención al fenómeno de la proliferación multiplicada y ubicua de imágenes, pantallas y dispositivos de (re)producción visual. Pero en vez de emplear adjetivos como el de esencial o hegemónico para calificar a la

visualidad contemporánea sería más adecuado entender esa proliferación como un exceso de imágenes al que los desarrollos teóricos y filosóficos elaborados en torno al estudio de la imagen y la cultura desean enfrentarse críticamente (Purgar, 2017). Ahora bien, ese exceso no es un fenómeno simplemente cuantitativo, ni significa como tal una mutación en la estructura formal de las imágenes, sino que predice un cambio profundo, un giro, en este caso visual, en los universos culturales y los mundos de vida.³

Por eso ese giro es saliente, en primer lugar en un territorio que, al menos en principio, no es el propio de las imágenes visuales, es decir, la filosofía y el lenguaje. En efecto, el giro visual (o más bien, en Mitchell, giro pictorial: *pictorial turn*), no solo se interesa por las imágenes porque éstas sean hoy más numerosas, sino por el estudio de lo real y lo cultural a través de sus expresiones icónicas, que manifiestan aspectos no abordados de la cultura y la realidad, y por el papel no suficientemente atendido de lo visual en el desarrollo del pensamiento y la ciencia (García-Varas, 2015). Desarrollado en paralelo al giro pictorial de Mitchell el teórico alemán Gottfried Boehm también subrayó, por medio de los conceptos de giro icónico (*ikonische Wende*) y de diferencia icónica (*ikonische Differenz*), la necesidad de elucidar en qué consistiría el estudio de las imágenes y con ello qué son las imágenes y cuáles son sus formas propias de generar significado. Boehm quería subrayar que la imagen no es en realidad un tema nuevo, sino una cuestión que toca a un tipo concreto de pensamiento —latente al menos en el pensamiento filosófico y científico moderno—, lo cual plantea nuevas exigencias a las ciencias y debe situar a la imagen como objeto de estudio de pleno derecho (Boehm, 2011). Ambos giros invitan a romper con las dependencias que el análisis mantiene con categorías lingüísticas y semióticas que acaban sujetando a la imagen (silenciándola diría Mitchell), dentro de modelos de explicación basados en el lenguaje, el signo o el discurso con el fin de componer un acercamiento más ajustado al sentido propio de las imágenes, su eficacia icónica y sus dimensiones no lin-

3 Si bien es defendible que la expansión cuantitativa de las imágenes y su circulación acelerada sí impactan en la consistencia icónica y formal de las imágenes (Steyerl, 2014), e incluso que juegan un papel en la redistribución de las capacidades y funciones representativas y performativas de la imagen.

güísticas.⁴ Como el objeto que aparece en la imagen —el objeto animado por ella, según Mitchell— no es separable del lugar, el contexto y las condiciones de su aparición, ser y aparecer son indisolubles en la imagen. De aquí que la ontología de la imagen esté ligada al acontecimiento icónico nunca verbalizable en su totalidad, algo que solo desde una perspectiva logocéntrica puede tomarse como una carencia lingüística de la imagen que deba ser subsanada por y en el lenguaje (García-Varas, 2011).

Según esto, el giro pictorial se proyecta en primer lugar sobre una forma de pensamiento que debe reconocer en el despliegue de sus lógicas y sus metáforas el papel de lo visual y, en consecuencia, que éste abre dimensiones que aquellas no alcanzan a iluminar. En todo caso, tal giro apunta también a un cambio en los modos de eficacia y presencia de las imágenes, un poder renovado de las formas visuales que solo es abordable desde ese primer reconocimiento (Mitchell, 2003). El giro pictorial no viene únicamente a reivindicar a la imagen contra las acusaciones de falta de fiabilidad o de complicidad con la duplicación embaucadora de la realidad, lo cual, por cierto, ya implica atribuirles un poder que a la vez se teme y se desdeña. Este giro, como advierte Jacques Rancière (2016), señala un cambio histórico que toca al modo de presencia de las mismas imágenes. Tal mutación puede tomarse como una venganza de las nuevas potencias de la imagen contra todos aquellos que negaban sus poderes al considerarlas como instrumentos para la propagación de la confusión entre realidad y representación, procesos hoy intensificados por los desarrollos de la digitalización

4 Aunque hay que recordar las diferencias entre Mitchell y Boehm. Si tomamos a Mitchell como una figura clave en el desarrollo de los Estudios Visuales debemos recordar que la tradición con la que éstos enlazan es la de los Estudios Culturales. De este modo, los Estudios Visuales asumen en términos generales la tarea de una crítica ideológica a la representación que presta atención, desde una perspectiva multidisciplinar, al papel de las imágenes y la visualidad en los ámbitos de lo político y lo social, lo cultural y lo ideológico. Mientras, Boehm, como impulsor de la ciencia de la imagen alemana, sin dejar de estar abierto al enfoque multidisciplinar, se centra sobre todo en la filosofía y la historia del arte para enunciar una pregunta: ¿qué es una imagen?, centrada en la definición de las imágenes y en la exploración de sus formas concretas de crear sentido y significado (García-Varas, 2015). Mitchell y Boehm han mantenido un diálogo sobre estas cuestiones que se puede consultar en castellano en Boehm (2016) y Mitchell (2016). El debate está recogido también por Ana García Varas (2011), quien además aporta un esclarecedor análisis.

y los nuevos media que desembocan en la sofisticación de las fuerzas alienantes del espectáculo y la vigilancia. Pero en ello implícitamente aparece también la afirmación de que las imágenes por sí mismas están dotadas de una vida, de una potencia y una vitalidad que las hace en efecto temibles. Una enmienda a la totalidad de las imágenes que las denigre como vehículos pasivos para la cosificación y la manipulación, dibuja en negativo el alcance de su poder y de su capacidad de agencia. La iconoclastia es solo el ejemplo más extremo de la creencia en ese poder y las ansiedades que provoca.

Esta vitalidad de las imágenes permanece a pesar de todo en un mundo en el que las imágenes parecen ser abstraídas en la inmaterialidad informático-cibernetica de los flujos comunicacionales. De hecho, como resulta ejemplar en el ámbito de la fotografía, la ruptura entre el universo analógico y el digital no deja de ser un mito (Mitchell, 2006). La digitalización no hace a la fotografía menos creíble ni menos fiable, ni la separa de su contacto con lo real, sino que, al contrario, renueva la inquietud por desarrollar cada vez más elaboradas formas de realismo que vienen a mejorar los logros de la fotografía tradicional. Las tecnologías digitales no implican una ruptura en el proyecto de búsqueda del realismo fotográfico, ni una eliminación del referente o de lo real, sino el relanzamiento de tal proyecto impulsado por las posibilidades de las nuevas tecnologías visuales. La imagen digital no tiene una ontología diferente a la de la imagen analógica porque no presenta una relación distinta con el referente. De hecho, según Mitchell, mantiene preocupaciones, como la búsqueda del realismo, la autenticidad, la afectividad, o la legitimidad como documento, comunes a las de la fotografía analógica por mucho que ésta se base en lo indexical y aquella en la gestión logarítmica. Lo que se opone a la reducción de la imagen a una serie numérica que la conduce a ser mera conductora de mensajes codificados es esa vitalidad icónica, que compone el mundo de la imagen como un tejido vivo en el que las imágenes, como formas animadas, como organismos, se resisten a aquella abstracción, que es parte del proyecto biopolítico de codificación exhaustiva de la vida. Pero tal deriva a su vez produce una inesperada prodigalidad de la imagen, una nueva especie de imágenes definidora de una potencia renovada de la vida —resumida por la figura del clon y con la oveja Dolly como su asombrosa encarnación material y simbólica (Mitchell, 2017)—, que “no se deja separar de sus imágenes y de sus monstruos, de sus enfermedades y mitologías” (Rancière, 2016: 82).

Así la imagen presenta una vida individual vibrante y viral, relanzada por los propios desarrollos de lógicas comunicacionales que la secuestran para los fines del

rendimiento, la eficacia y la producción de beneficio. Parafraseando a Bruno Latour, Mitchell (2017), ha señalado que tampoco en lo que respecta a las imágenes hemos sido nunca modernos. La modernidad operó una individualización y purificación entre cosas, objetos, animales y personas —en un impulso por superar la indiferenciación premoderna anclada en lo masivo, lo primitivo y lo supersticioso—, pero centrándose únicamente en el yo y las relaciones humanas. Se desatendió así al hecho de que aquellos imperativos se vieron acompañados por la expansión de una variedad de entornos centrados en objetos, que ubican a los individuos definiendo sus identidades en el mismo plano sobre el que se configuran las relaciones sociales entre comunidades, familias o grupos humanos. Los seres humanos, a través de la intensificación y perfeccionamiento de los procesos tecnológicos, responsables de aquellas operaciones segregadoras, establecen hoy relaciones con entidades no humanas que conviven, compiten y hasta reemplazan las relaciones humanas (Laddaga, 2010). De aquí la importancia del concepto de “totemismo” para Mitchell (2017), que le sirve, triangulándolo con los de fetiche e ídolo, para explicar el hecho de que la vida de las imágenes es también una vida social productora de relaciones y conectividad. Si como ídolo el clon recoge la pulsión escópica por reconocernos en una imagen acabada, perfecta e idealizada, el clon como fetiche representa, sublimando la tecnología en teología, nuestra obsesión por el poder, el control y el deseo del Otro. El *tótem* por su parte representa una relación distinta con la tecnología por la que el clon, como resultado de la ingeniería genética, desvela nuestro parentesco (*kinship*) y dependencia con la naturaleza, de forma que abre la posibilidad de explorar hibridaciones y comunales alternativas, obturadas en su momento por los mandatos modernos de purificación (Curtis, 2009). Si el *tótem* es un vigoroso instrumento para naturalizar las sociedades y las culturas en la medida en que genera una representación colectiva y familiar del grupo o la comunidad, desvela a la vez las funciones conectivas que la imagen despliega entre objetos, artefactos, seres humanos, animales y las propias representaciones.

Este es el escenario donde Mitchell (2017), enuncia la pregunta de qué quieren las imágenes. La afirmación de que las imágenes tienen una vida, el concepto de la imagen como organismo, es solo, recuerda este teórico, una metáfora, una analogía que debe reconocer sus límites. Pero también una metáfora inevitable y necesaria porque en la vida social de las imágenes, en nuestras relaciones diarias con las imágenes, las

percibimos a menudo “como” mostrando agencia y poder.⁵ Las imágenes por tanto participan eficazmente en la elaboración del pensamiento y los valores, conformando imaginarios y procesos de identificación que entran en competencia con otros repertorios de construcción social y subjetiva. La pregunta ¿qué quieren las imágenes?, no elimina la interpretación de los signos sino que disloca tanto al sujeto como al objeto de interpretación en dos sentidos. Primero, reconocer la ficción constitutiva de las imágenes como seres animados con capacidad de agencia y; segundo, la conceptualización de estos simulacros de personas como seres subalternos marcados por el estigma de la diferencia y la tarea, muchas veces ingrata e incluso trágica, de intermediar en el campo social de la visualidad humana (Mitchell, 2017). La vida de las imágenes, a la que la pregunta por lo que ellas quieren está ligada, presenta así una doble solicitud. Una es la que surge de la vida como el anhelo y el deseo de aquello que precisamente carece de vida y que pugna por adquirirla. La imagen, al mostrarse, reclama del espectador-usuario ser participada para convertirse en el organismo del cual ella solo es un pálido reflejo, pero, a continuación, una vez que accede a ese estatus, alcanza la potencia de una vida proliferante, contagiosa e imprevisible, capaz de movilizar el deseo, el temor y la afectividad de los individuos (Rancière, 2016). Por eso la vida de las imágenes apunta a que la respuesta a la pregunta de qué quieren las imágenes sea en realidad que probablemente ellas no quieren nada en absoluto, o que acaso su presencia muda sea el resultado del silenciamiento de su demanda por una idea de visualidad adecuada para su propia ontología (Mitchell, 2017). El ofrecerse sin pedir nada de las imágenes es precisamente lo que nos impela a atribuirles o negarles una vida y una agencia. Ello nos destina a preguntarnos una y otra vez qué quieren las imágenes, aunque ellas solo devuelvan como respuesta apenas un interrogante, pero es que es justamente ésta la forma que las imágenes tienen de ejercer su voluntad sobre nosotros.

5 La aproximación de Mitchell a esta cuestión presenta así puntos en común con la teoría de la agencia del antropólogo del arte Alfred Gell (2016).

REFERENCIAS

- Bal, M. 2004. "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales" en *Estudios Visuales*, núm. 2, pp. 11-45.
- Boehm, G. (ed.) 1994. *Was ist ein Bild?*, München, Fink Verlag.
- Boehm, G. 2016. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I)" en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de Teoría y Crítica, pp. 15-30.
- Brea, J. L. 2010. *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal.
- Curtis, N. 2009. "'As if': Situating the Pictorial Turn" en *Culture, Theory and Critique*, núm. 50, pp. 95-101.
- García-Varas, A. 2011. "Lógica(s) de la imagen" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-56.
- García-Varas, A. 2015. "Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento" en *Paradigma*, núm. 18, pp. 4-7.
- Gell, A. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, SB Editorial.
- Hansen, M. 2004. *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), London, The MIT Press.
- Laddaga, R. 2010. *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Mitchell W. J. T. 2006. "Realism and Digital Image" en Jan Baetens y Hilde van Gelder (eds.) *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven, Leuven University Press, pp. 12-27.
- Mitchell, W. J. T. 2003. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 17-40.
- Mitchell, W. J. T. 2005. "No existen medios visuales", en José Luis Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, pp. 17-25.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal.
- Mitchell, W. J. T. 2016. "El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)" en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de teoría y crítica, pp. 31-48.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?*, Buenos Aires, Sans Soleil.
- Purgar, K. 2017. "Introduction" en Kresimir Purgar (ed.) *W. J. T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, New York, London, Routledge, pp. 1-25.
- Rancière, J. 2014. *Aesthehsis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila.

- Rancière, J. 2016. “¿Quieren realmente vivir las imágenes?” en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de Teoría y Crítica, pp. 75-88.
- Steyerl, H. 2014. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Ulm, H. 2017. "Rituais da percepcao. Construccoes políticas da sensibilidade" en Alex Martoni y Adalberto Müller (eds.) *Rituais da percepção*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel Editora (En Prensa).

COMENTARIOS SOBRE LA TERCERA CONTRATESIS
DE W. J. T. MITCHELL EXPUESTA EN SU TEXTO
SHOWING SEEING: A CRITIQUE OF VISUAL CULTURE

JUAN MARTÍN PRADA
Universidad de Cádiz, España
juanmartinprada@2-red.net

Una de las ocho contratesis planteadas por W. J. T. Mitchell en “Showing seeing: a critique of visual culture” es la siguiente: “La Cultura Visual no está limitada al estudio de imágenes o de los media, sino que se extiende a las prácticas cotidianas del ver y del mostrar [...] Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores” (Mitchell, 2002: 170). Es esta afirmación de Mitchell en torno a la que quisiera articular el comentario que desarrollaré en las siguientes páginas, centrándome en dos de los aspectos señalados en ella. Por un lado, esa demarcación “extendida” de la Cultura Visual a las prácticas diarias del ver y del mostrar y, por otro, el hecho de que estos estudios se hallen menos comprometidos con un análisis de tipo representacional o semiótico —acerca de qué significan las imágenes o qué “quieren” decir— que con uno que atendería a sus “vidas”, a lo que implicarían sus procesos de circulación.

El motivo de que vaya a centrarme en esos aspectos responde a una razón muy concreta. Es en torno a lo referido por esa tercera contratesis donde parecen haberse centrado, durante estos más de quince años que han pasado desde que Mitchell publicara ese texto, las más determinantes transformaciones acontecidas en los estudios de Cultura Visual.

La consolidación, a partir del año 2004, de las nuevas dinámicas de participación propias de la Web 2.0, junto a la enorme expansión en el uso de *smartphones* y otros dispositivos, repositorios y aplicaciones para registrar imágenes y compartirlas en la red, ha supuesto un cambio radical en la orientación de los Estudios Visuales. Éstos, como ya se señalaba en aquel texto de Mitchell, están cada vez más orientados a los usos y vidas de las imágenes, en este contexto de operatividad en red. Nuevas prácticas del ver, sobre todo de “darse a ver”, proliferan en los nuevos procesos de producción y circulación *online* de las imágenes, conformándose como un elemento clave de lo que en alguna ocasión he querido denominar como “capitalismo afectivo” (Martín Prada, 2011). A continuación iré señalando, brevemente, los aspectos esenciales de esas transformaciones en relación a los dos aspectos antes indicados.

LA DEMARCACIÓN “EXTENDIDA” DE LA CULTURA VISUAL A LAS PRÁCTICAS DIARIAS DEL VER Y DEL MOSTRAR

Hoy, en el tiempo de las redes sociales, de la autoimagen compartida, de la proliferación infinita de autorrepresentaciones visuales, asume necesariamente una extraordinaria importancia, en el campo de los Estudios Visuales, la cuestión acerca del mirar y el ser mirado, y más concretamente, del “darse a ver”, de la puesta en escena del “yo”. No es el tiempo ya del primado de los simulacros, sino de las apariencias “verdaderas”. Vanidad y banalidad han devenido “lo auténtico”, en cuanto que las cosas son identificadas cada vez más con el aspecto que ofrecen, en una correspondencia entre ser y parecer. Tratamos de conocernos en un proceso de mostración permanente, de exteriorización; ansiamos autorreconocernos en las pupilas de los otros, que actúan como espejos reactivos; necesitamos vernos siendo mirados. Los gestos de automostración de algunos devienen acontecimientos primordiales para muchos. No es extraño que la fenomenología de la mirada de Sartre, desarrollada en *El ser y la nada* (1943), esté volviendo a ser hoy revisada una y otra vez. Páginas aquellas de Sartre en las que «ser» es “ser visto”, estar siempre sometido a *le regard*, arrojados “en la arena bajo millones de miradas” (Sartre, 1993: 308).

Todas estas dinámicas conforman un nuevo capítulo de una, por otra parte, larguísima historia, y de la que depende también la de la mirada: la historia de la relación entre la dimensión pública y la privada de la vida. Una historia cuyos momentos claves son, por un lado, el esplendor de la esfera pública del siglo XVIII, y, por otro,

la reclamación, ya en el siglo XIX, de la intimidad de un cuarto propio, de un alojamiento independiente en donde poder ser uno mismo. Y contra lo que se podría presuponer en una lectura en términos oposicionales de estos dos momentos, la época de las redes sociales nos está ofreciendo muchas evidencias de la combinación (solo en apariencia contradictoria), entre un enorme apetito de exteriorización y el querer “quedarse en casa”. Eso sí, mediatizada la presencia del sujeto por la distancia segura que proporciona la pantalla, en un nuevo proceso de “extensión a la vida privada de los modos de relación del mundo público” (Béjar, 1987: 75), conformándose en torno a éste todo un nuevo ecosistema visual.

DE LOS ANÁLISIS ACERCA DE QUÉ SIGNIFICAN LAS IMÁGENES HACIA LOS DE LAS “VIDAS” DE LAS IMÁGENES

En otro texto, algo posterior, titulado *What do pictures want*, Mitchell (2005), afirmó que las imágenes tienen vidas y que esas vidas están solo parcialmente controladas por quienes las hicieron nacer. Y esto es hoy más cierto que nunca. No le faltará razón tampoco a Groys cuando comente, en relación a los campos abiertos de los medios contemporáneos de comunicación, como Internet y las redes de telefonía, que “las imágenes digitales tienen la habilidad de originarse, multiplicarse y distribuirse ellas mismas” (Groys, 2009: 23). Otra interpretación posible ésta, podríamos decir, de la idea de una imagen “viva”.

Las imágenes en la red poseen una enorme motilidad, una inmensa capacidad para moverse por sí mismas, una especie de aptitud para vivir por su cuenta, para replicarse casi a la manera de un virus en mutación continua, sometiéndose a infinidad de procesos de transformación (desde automáticas acciones de compresión a más complejos procesos de tergiversación o recombinación por parte de los internautas). Una tendencia de las imágenes a “vivir” por sí mismas, que podría, desde luego, conformar una nueva definición de la expresión “imagen pública”.

A través de las redes las imágenes se mueven por contextos potencialmente infinitos en su diversidad, ofreciéndose a procesos de interpretación ilimitadamente variados. La circulación de la imagen en la red hace de ella una entidad esencialmente polisémica y siempre abierta a reutilizaciones y adaptaciones múltiples.

Seguir las derivas de algunas imágenes resulta fascinante. Una mirada de juicios de valor y actitudes ante la imagen tienen lugar en contextos cambiantes, movedizos,

siempre en tránsito. No vinculadas de forma estable a contextos específicos, las imágenes circulan ajustándose con precisión a todo tipo de dispositivos, dándose a una riquísima variedad de lecturas, respuestas y usos. Habitan como entes “vivos”, configuradas como formas-trayecto, entidades errantes, siempre en transformación y cambio. El “ser” de la imagen muta en un “devenir”, en una transición permanente. La digitalización permite que la imagen sea hoy, como señalaba Hand, “a la vez contexto, vehículo, contenido y mercancía en la cultura de consumo” (Hand, 2012: 49).

La imagen asume pues, la condición de un elemento más de nuestras interacciones comunicativas en la red, formando parte de nuestras conversaciones; tuits y mensajes suelen llevar adjuntas imágenes “casi como un punto al final de una frase” (Harris citado en Malik, 2016). Más que una forma de producción de memoria, de recuerdos, la fotografía deviene una práctica para la relación social, más una forma de comunicación en tiempo real, que de recuerdo o conmemoración. La imagen compartida es, sobre todo, un elemento para requerir atención a nuestros contactos en las redes, una manera de mantenernos en relación. Lo cual nos obligaría, como se ha señalado en muchas ocasiones, a dar hoy, en el análisis de la imágenes en general (y de la imagen fotográfica en particular) más importancia a sus usos que a sus contenidos representacionales. Pues la imagen en las redes sociales tiene una función eminentemente apelativa, de llamada de atención, combinada con otra fática, orientada a mantener viva una relación comunicativa, a que se mantenga activa nuestra conexión con los demás. Esta función fática, que es la que nos permite mantener viva una conversación sin que, sin embargo, emitamos un mensaje concreto (Malinowski, 1972), protagoniza en gran medida el uso que hacemos de las imágenes. Muchas de las que transitan por las redes sociales solo participan en esa misión, compartidas meramente para señalar la continuidad del individuo en el proceso de comunicación *online*, como elementos vivificadores del estado de conexión social. En el ámbito de la imagen esto tiene importantísimos efectos, colaborando, por ejemplo, a que la fotografía deje de ser un intento de visión especial de la realidad (excepto en los casos en los que hay intenciones “artísticas”) para devenir registro de la “visión normal” (Ascott, 1996: 168), del lenguaje cotidiano del ver, de la mirada ordinaria. En este sentido, parece pertinente recordar la siguiente observación de José van Dijck: “La cámara del teléfono móvil fusiona las modalidades orales y visuales, adaptándose estas últimas a aquéllas. Las imágenes devienen más como el lenguaje hablado, mientras que las fotografías se convierten en la nueva moneda para la interacción social” (Van Dijck, 2007: 115).

REFERENCIAS

- Ascott, R. 1996. "Photography at the interface" en T. Druckrey (ed.) *Electronic Culture*, Denville, Aperture.
- Béjar, H. 1987. "Autonomía y dependencia: la tensión de la intimidad" en *Revista de Investigaciones Sociológicas*, núm. 37.
- Groys, B. 2009. "From the Image to the Image File - an Back" en L. P. Koepnick y E. McGlothlin (eds.) *After the Digital Divide?: German Aesthetic Theory in the Age of New Media*, Nueva York, Camden House.
- Hand, M. 2012. *Ubiquitous Photography*, Cambridge, Polity.
- Malik, O. 2016. "In the future, we will photograph everything and look at nothing" en *The New Yorker*. Disponible en: <http://www.newyorker.com/business/currency/in-the-future-we-will-photograph-everything-and-look-at-nothing>
- Malinowski, B. 1972. "Phatic Communion" en J. Laver y S. Hutcheson (eds.) *Communication in Face-to-face interaction*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Martín Prada, J. 2005. "La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales" en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad*, Madrid, Akal.
- Martín Prada, J. 2011. "¿Capitalismo afectivo?" en *Revista EXIT Book*, núm. 15.
- Mitchell, W. J. T. 2002. "Showing seeing: a critique of visual culture" en *Journal of Visual Culture*, vol. 1(2).
- Sartre, J. P. 1993. *El Ser y la nada*, Altaya, Barcelona.
- Van Dijck, J. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, Stanford University Press.

ESTUDIOS VISUALES ENTRE DIGLOSIAS COLONIALES Y SABERES COLECTIVOS

LORETO ALONSO ATIENZA

Centro Nacional de Investigacion, Documentacion e Informacion de Artes Plasticas, México
alonso.loreto@gmail.com

Lo que podríamos distinguir como una Cultura Visual y su estudio plantea algunas tensiones entre formas de conocimiento, entre las que me gustaría destacar las prácticas artísticas como ejemplos críticos de abordar nuestras complejas relaciones con lo sensible.

En su obra *La ciudad letrada*, publicada póstumamente en 1984, Ángel Rama se remonta a estudiar la ciudad colonial barroca y su orden distributivo geométrico como la transposición espacial y visual del orden social jerárquico del Imperio. Lo planificado por el poder colonial se evidenciaba así mismo en la imposición de una condición escrituraria confrontada a lo popular y a una experiencia de vida cotidiana relacionada con el habla. Es destacable en esta propuesta, el doble cuestionamiento tanto a las estructuras físicas que modelan el espacio urbano (y que bien podría considerarse un incipiente y fructífero estudio sobre la visualidad), como a sus estructuras culturales, entre las que señala (haciendo visible), a una clase intelectual vinculada al poder político desde los tiempos coloniales a la época moderna. Más que reavivar la eterna polémica entre imagen y palabra, la “ciudad letrada” de Rama invita a abordar, desde una perspectiva históricamente situada, los modelos que se imponen en la mirada y

en las formas de representación en relación a funciones políticas y culturales, pero también da cuenta de una diglosia en las formas de entendimiento y de comunicación entre el habla y lo escrito, entre lo culto y lo popular que pueden considerarse en los fundamentos de eso que hemos dado en llamar Estudios Visuales desde la perspectiva situada de América Latina.

La tensión que genera esta diglosia apunta a reinterpretar las jerarquías entre los saberes que se reconocen más cercanos a lo racional y otros que defienden su compromiso con lo sensible (lo sensible pensado desde puntos de vista tanto éticos como estéticos), pero también entre narrativas de la tradición moderna-colonial y narrativas de comunidades que no han sido necesariamente reconocidas como sujetos de conocimiento.

Sería muy deseable que nuestras perspectivas desde lo que podríamos encuadrar como Estudios Visuales (pensado como un marco móvil y flexible), asumieran la problemática de la naturalización de imposiciones tanto disciplinarias como coloniales en el discurso académico. Se trata de reconocer, como ya dijo José Martí (2010): "la razón de todos en las cosas de todos, y no la razón universitaria de unos sobre la razón campestre de otros. El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu".

Pienso que los Estudios Visuales que necesitamos deberán estar abiertos a una libertad epistemológica y a prácticas interdisciplinarias, que reconozcan la pluralidad de marcos teóricos y modos de investigación, y cree las condiciones para su convivencia. En este sentido, me parece especialmente importante no reducir las prácticas artísticas y culturales, materializadas en objetos y acciones, a simples objetos de estudio sobre los que aplicar un esquema de saber estandarizado y legitimado en sus asentadas disciplinas. La defensa de estos materiales y prácticas como modos de conocimiento supone no solo el acto de producir (visual, narrativa, artísticamente, etcétera), sino colaborar con una reflexión sobre las implicaciones de esa producción en sus propios términos (no necesariamente inductiva ni deductiva, sino posiblemente abductiva).

Los Estudios Visuales se podrían plantear como una oportunidad para considerar nuestra propia percepción como un elemento a deconstruir, una invitación a entender su incorporación de forma autocrítica. La idea de análisis y la separación radical entre sujetos pensantes y objetos pensados, entre un ojo que ve y un no-ojo visto debe de dejar paso a una reflexión sobre cómo y con qué fines podemos estar construyendo

un objeto y cómo éste también nos está construyendo a nosotros. La observación, interpretación, invención y la imaginación suponen formas subjetivadas y apasionadas de conocer, y son al mismo tiempo herramientas fundamentales de un estudio sobre maneras de ver, interpretar, inventar e imaginar, y prácticas que hay que reenmarcar y situar dentro de su propias condiciones.

Es tristemente frecuente encontrarse en el campo de los estudios antropológicos, sociológicos, culturales un descuido por entender las maneras de hacer, tanto de lo que podríamos señalar como popular, como lo definido desde la modernidad como artístico. Se desestima especialmente el saber acumulado en torno a las posibilidades (y tecnicidades), de las imágenes y las estéticas de la recepción en el desarrollo de las artes, artesanías y diseños complementando estas omisiones con la ausencia de imágenes en las formas de transmisión de esos conocimientos o en el mejor de los casos, con una utilización de materiales con fines meramente ilustrativos y/ o decorativos.

Desgraciadamente, al menos en los medios en los que he participado, no es difícil encontrarse con una actitud de sospecha sobre formas de conocimiento que surgen de lo sensible y de lo específico, más que de teorías y fundamentos *a priori* y generales. Se trata en muchas ocasiones también de una sospecha política de ciertos intelectuales con el ámbito de la representación, y que parece basada en parte en una pretendida autoidentificación con lo popular (que elude la auto-crítica con su propia posición jerárquica) y en parte en un desencuentro paradójicamente "ideológico" con el conjunto de la experimentación artística, que en ocasiones tampoco se preocupan por conocer.

Es muy deseable que la expansión de los Estudios Visuales en el mapa de las disciplinas humanísticas sensibilice a esta clase letrada y la vuelva más permeable a las muy frecuentemente impertinentes aventuras visuales.

En el contexto latinoamericano parece estar aún por definir un mapa propio de los estudios y los estudiosos de la Cultura Visual, por lo que podemos pensar que existe una oportunidad para incluir aportaciones realizadas tanto desde las artes visuales como desde otras prácticas culturales.

Entre estas aproximaciones a los estudios de la visualidad me gustaría pudieran tenerse en cuenta obras artísticas tales como *Iconomía* del artista José Alejandro Restrepo, una propuesta que explora la relación de imágenes y creencias religiosas o populares, en forma de dos videos que se presentan instalados en dos pantallas paralelas, definidas respectivamente como espacio para la iconofilia y la iconoclastia, la

narrativa visual presenta una variada muestra de recursos que plantean reacciones y posturas respecto apariciones sobrenaturales en superficies materiales.

Restrepo, al igual que muchos artistas en la actualidad, trabaja sobre materiales televisivos, no para juzgar su condición como fuente de verdad, sino para repensar con esta práctica visual la manera en la que nos entendemos y entendemos la historia cultural que recibimos. Como el artista escribe:

(...) podemos detectar en la sociedad actual enclaves donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor. Pero también, como lo ha sido desde tiempos remotos, asistimos a un conflicto de rara complejidad, donde el culto a las imágenes no es directamente inverso al rechazo. Se trata de un terreno ambiguo y paradójico: iconoclastas que defienden la imagen verdadera, imágenes que por su contenido y su poder de acción son iconoclastas, formas de "idolatría" que son iconoclastas a la luz de cierta ideología pero iconófilas desde otra perspectiva, "iluminados" que se convierten en iconoclastas a fuerza de Ver, iconófilos que buscan desesperadamente la imagen última y los límites de lo visible, transiciones paulatinas o bruscos choques entre una actitud y otra, sustituciones inmediatas después de toda destrucción (Restrepo, 2000: 27).

Se percibe en el trabajo del artista una reflexión implícita sobre las condiciones desterritorializadas, definidas por los medios masivos (Internet, televisión, prensa) al tiempo que se considera una dimensión local y situada, en la que Restrepo es capaz de incorporar y reconocer otras perspectivas y citar otras fuentes como ésta, con la que cierra su ensayo: "Los indígenas Emberá de Colombia lo saben bien: el Ver es como esos círculos de agua (...) se va agrandando lentamente hasta volverse agua otra vez" (Restrepo, 2000: 29).

Considero que los Estudios Visuales no pueden desarrollarse sin la colaboración interdisciplinaria y posmediática de todos los saberes involucrados en estas diglosias, en este sentido es ineludible abordar a través de un hacer conjunto las violencias y asimetrías históricas entre los diferentes métodos y marcos teóricos. Este fue un intento que desarrollamos en el Observatorio de Visualidad de Monterrey (OVIM) en el que tratamos de abordar de manera colectiva "las propias maneras de ver y no solo lo que vemos, sino lo que no vemos, lo que solo algunos ven, lo que se nos exhibe y sus distintas implicaciones, invitando a reflexionar tanto desde la teoría como desde la práctica artística contemporánea" (Alonso-Atienza, 2015). La experiencia se desarrolló en

un momento en el que la violencia y la inseguridad (uno de sus principales efectos en nuestra cotidianidad), estaban modificando las formas de sentir y de compartir las percepciones sobre nosotros mismos, los tiempos y territorios que compartimos, nuestros cuerpos singulares y colectivos, y las calles y casas que habitamos, se trataba de una situación específica que requería un análisis situado como sin duda merecería la pena realizar en cada uno de los lugares que están enfrentando y sufriendo esta condición. Esta experiencia es una más de las que bajo una u otra nomenclatura están desarrollándose con nuevas sensibilidades hacia la Cultura Visual desde prácticas que tratan, como planteaba Jesús Martín Barbero (1991: 10): "re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos".

Frente a la tendencia a pensar que las imágenes devoran lo social, los Estudios Visuales nos invitan a considerar, como rotundamente defiende, la célebre frase de Tom Mitchell (2003: 26): "La Cultura Visual es la construcción visual de lo social no únicamente la construcción social de la visión", un pensador central en la construcción de este campo de estudios que no solo nos invita a analizar imágenes, sino también a cambiarlas.

Coincido plenamente con Mitchell en querer entender los Estudios Visuales como una oportunidad para desarrollar nuestros modos de hacer e investigar apasionados, cercanos incluso a ciertos activismos, que toman la mano y reconocen saberes anteriores y posteriores, reconocidos como altos y bajos, propios e impropios pero sobre todo que mantienen una actitud de compromiso con las experiencias colectivas, no para objetualizarlas, homogenizarlas, clasificarlas o esquilmarlas sino para reivindicarlas como auténticas compañeras de viaje con decisión propia.

REFERENCIAS

- Alonso-Atienza, L. 2015. "Observatorio de la Visualidad en Monterrey (OVIM)" en *Imaginario Visual*, núm. 4, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Martí, J. 2010. "Nuestra América", Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Consultado el 8 de agosto de 2017. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20140310040752/14Marti.pdf>
- Martín-Barbero, J. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*, México, Gustavo Gilli.
- Mitchel, W. J. T. 2003. "Mostrando el ver " en *Revista Estudios Visuales*, núm. 1. Consultado el 8 de agosto de 2017. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/Mitchell.pdf>
- Rama, Á. 1998. *La ciudad letrada*, Montevideo, Editorial Arca.
- Restrepo, J. A. 2000. *Iconomía*, 2 videos monocal / 2 single-channel videos Iconofilia- 1:15 min Iconoclastia- 36 min Edición 1 Editlon: 5 + 1A P. Consultado el 8 de agosto de 2017. Disponible en: <http://ignacioliprandi.com/PDF/OOSSIEFVRESTREPO.pdf>

EL POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARTES FRENTE A LOS ESTUDIOS VISUALES

BETSABÉ Y. TIRADO TORRES

Universidad Autónoma del Estado de México, México

betsstt@gmail.com

A pesar de que los Estudios Visuales tienen alrededor de 40 años desde su gestación, y probablemente solo unos 25 años desde que se asentaron como un posible campo (sea éste caracterizado como transdisciplina o interdisciplina, según el autor, e incluso como posible disciplina o subdisciplina), aún hoy se perciben, al menos en México, como un campo borroso y difícil de precisar. Más aún, con la repetición de afirmaciones como que éstos son una indisciplina —sin una anterior revisión de dicho concepto frente a un contexto de los saberes—, y ante el síntoma posmoderno de la renuncia a la formulación de teorías y grandes relatos, para dar cabida a pequeños relatos que pueden ser contradictorios e incluso contrarios entre sí.

Cabe mencionar que el uso de la palabra indisciplina fue introducido por primera vez por W. J. T. Mitchell (1995: 541), en relación a la práctica y metodología de trabajo interdisciplinar, dentro del cual distingue tres tipos de interdisciplina: “arriba-abajo”, “abajo-arriba”, “dentro-fuera”. Estando la indisciplina dentro del tipo “dentro-fuera”, la cual caracteriza como un momento en que las prácticas colectivas dentro de los saberes sufren una falla, poniendo en duda las anteriores prácticas y en general, a la disciplina.

Si bien, el panorama propicia una indefinición de los Estudios Visuales, cuando éstos se asientan como un plan de estudios, como lo es la Maestría en Estudios Visuales que se imparte en la Facultad de Artes de la UAEM, resulta imposible escapar a un cierto estado de definición, al asentamiento de una postura frente al conocimiento y, al estar dentro de una Facultad de Artes, frente al arte y la Cultura Visual.

Los Estudios Visuales son planteados por algunos pensadores, como José Luis Brea (2005: 6), como una agenda político-académica, cuya postura es no solo dejar de lado sino criticar una serie de disciplinas —y con ello, sus métodos— relacionadas históricamente con el estudio del arte —esto es: la estética, la historia del arte, y en cierta medida la teoría del arte, la cual Brea considera incluida dentro de la estética—.

Sin embargo, antes de este tipo de posturas encontramos análisis de tradiciones visuales, donde aunque el arte funge un papel importante al ser el que permite un acercamiento histórico de la visión, el problema de estudio no reside en sí en un asunto artístico, sino en la mirada, es decir, en el pensamiento inherente en la imagen como práctica y producto cultural que abarcan el ver.

Al respecto, estoy pensando en el compendio *Vision and Visuality*, que contiene ponencias discutidas en el segundo simposio “Discussions in Contemporary Culture”, organizado por Hal Foster y la Dia Art Foundation en 1988, en Nueva York; donde se analizan las dinámicas y consecuencias culturales, filosóficas, psíquicas, etcétera, de la visión y la mirada en la modernidad, como periodo comprendido desde el renacimiento hasta la llegada de la posmodernidad. Cabe mencionar que dicho evento, según Martin Jay, fue posiblemente el momento en que el llamado “giro visual” se volvió un asunto académico capital, al introducir la cuestión sobre “las determinaciones culturales de la experiencia visual en un sentido amplio” (Martin Jay citado en Smith, 2008: 7). Un año después de este evento, se abre en Estados Unidos la primera licenciatura en Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Rochester, la cual, como menciona Jay, da una cierta legitimación académica e institucional a los Estudios Visuales Culturales.

Otro posible antecedente de los Estudios Visuales, antes de que se hablara del “giro visual” y antes de que surgieran los Estudios Culturales, es el que menciona Simón Marchán Fiz (2005), en “Las artes ante la Cultura Visual: Notas para una genealogía en la penumbra”: la Comunicación Visual. Como explica este autor, la comunicación visual tuvo diversas corrientes y bases metodológicas, pero éstas coincidían en el estudio de productos y procesos dados a través y alrededor de diferentes medios, como

la fotografía, la imagen en la publicidad, diferentes productos gráficos, la televisión, el cine, y en general, tanto los que conocemos como medios de masas hasta el arte. Tratando asuntos que podían ir desde un análisis de la retórica de las imágenes, la ideología detrás de las mismas, su peso social, y también, el asunto del aprendizaje visual, entre otros.

El primer posgrado abierto en la Facultad de Artes fue la Maestría en Estudios Visuales (2009), y no un posgrado en Artes Visuales u otra nomenclatura semejante. Ésta nace, del mismo modo que surgieron los Estudios Visuales, como una toma de postura frente a dos circunstancias principales. Por un lado, el reconocimiento de que los campos disciplinares artísticos se han ampliado y han abierto sus fronteras hacia un arte híbrido, que incluso, roza y se confunde constantemente con prácticas y productos que se encuentran en campos no artísticos o en el ámbito de la vida cotidiana. Y me atrevería a decir que no solo se reconoce lo anterior, sino que se propicia. A lo cual agregaría, la búsqueda de una posición crítica ante los procesos comunes de legitimación artística. En segundo lugar, el reconocimiento de que existen prácticas y productos relacionados con lo visual, que se encuentran fuera del campo artístico, que son significativos culturalmente, los cuales merecen ser estudiados y analizados; especialmente frente a un contexto donde desde hace varias décadas se muestra una estetización exacerbada de la realidad cotidiana, y se ha multiplicado la oferta y consumo visual.

Así, queda establecido en el plan de estudios como objeto de estudio de la maestría: la imagen y la visualidad contemporánea. Al respecto, cabría aclarar el concepto de visualidad, que puede resultar confuso para aquellos que no han tenido contacto con escritos y discusiones sobre Cultura Visual o los Estudios Visuales. Como explica Hal Foster (1988: ix), la visualidad implica a la visión como un hecho social, histórico y en general, cultural; que también abarca lo corporal y lo psíquico. Entonces, cuando se habla de visión y visualidad surgen cuestiones como: “¿cómo vemos; cómo somos capaces de ver; cómo se nos permite ver o se nos hace ver; y cómo vemos este ver o, dentro de esto, el no ver?”. Es decir que, en el posgrado, no solo se estudia a la imagen como el producto de diversas prácticas culturales, sino dentro de un complejo cultural que abarca dimensiones que van de lo social, histórico, político, etcétera, hasta lo que tiene que ver con un ámbito psíquico del sujeto.

Lo anterior, resulta acorde con W. J. T. Mitchel en “Mostrando el ver: Una crítica de la Cultura Visual”, donde dice que el objeto de los Estudios Visuales es la Cultura

Visual, lo cual involucra la aceptación de ciertos supuestos, como:

...que la visión es [...] una “construcción cultural”, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada [...] con la historia de las artes, las tecnologías, los media, y las prácticas sociales de representación y recepción; y (finalmente) que se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchel, 2003: 19).

Así, la Maestría en Estudios Visuales muestra una franca apertura de la Facultad de Artes frente a objetos, fenómenos y conocimientos que van más allá del campo artístico, sin que éste quede expulsado por completo, sino que participe como uno de tantos elementos en el concierto de la Cultura Visual.

REFERENCIAS

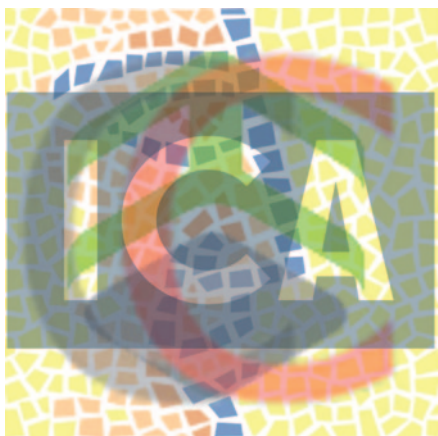
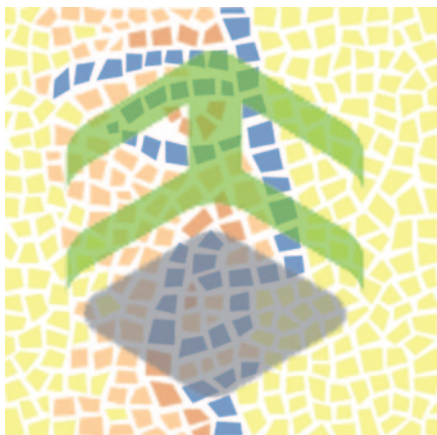
- Brea, J. L. 2005. “Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad” en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales: La epistemología en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 5-14.
- Foster, H. (ed.) 1988. *Vision and Visuality*, Seattle, Dia Art Foundation-Bay Press.
- Marchán-Fiz, S. 2005. “Las artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra” en J. L. Brea (ed.) *Estudios Visuales: La epistemología en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 75-90.
- Mitchel, W. J. T. 1995. “Interdisciplinarity and Visual Culture” en *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, pp. 540-544.
- Mitchel, W. J. T. 2003. “Mostrando el ver: Una crítica de la Cultura Visual” en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 17-40.
- Smith, M. 2008. *Visual Culture Studies*, Londres, SAGE Publications.

Ensayo visual

LA GRAN FAMILIA MEXICANA

JUAN CALOCA CARBAJAL
caloca.caloca@gmail.com

¿Pueden las imágenes —en específico las que provienen del campo del diseño gráfico, que demandan la identificación plena de las actividades de empresas y organismos políticos— reelaborar el concepto mismo de "identidad gráfica" y develar sentidos distintos? Desde el campo del arte, la propuesta de Juan Caloca apuesta a ello a partir de un caso particular, que puede suceder en México o en cualquier parte del mundo, donde la conjunción de estos íconos —en una especie de palimpsesto incomodo— determina de manera directa y literal la alianza de corporativos con gobiernos con el fin de conseguir nuevas y sofisticadas relaciones de poder capitalista. Una lectura distinta de estos íconos se propone entonces como un posible mecanismo para mantener una memoria colectiva crítica. (N. de la R.)





Para visualizar la animación, visita el siguiente link:
<http://web.uaemex.mx/fartes/ornitorrinco/granfamiyamexicana.gif>
o escanea el código QR



Reseñas

PRINCIPIO(S) DE INCERTIDUMBRE: PERCEPCIÓN Y LUZ EN LA CIENCIA Y EN EL ARTE

Fernando Delmar (2016), México,
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 180 págs.

fernando delmar / principio(s) de incertidumbre

RODRIGO LÓPEZ ROMERO

Universidad Autónoma del Estado de México, México
gorodripolze@gmail.com

Se ha criticado con frecuencia al ocularcentrismo de Occidente, olvidando sus aportes a la historia del conocimiento. En *Principio(s) de incertidumbre*, Fernando Delmar recorre algunos de los imaginarios de la visión desde los griegos. La pregunta por las condiciones del ver ha sido un tópico de la tradición filosófica: el ojo ha sido un objeto del pensamiento. Ya sea desde las teorías antiguas de que los objetos lanzaban sus imágenes al ojo, o bien los ojos lanzaban sus rayos al objeto, pasando por la idea aristotélica de la luz como medio, siguiendo con el tejido medieval entre luz y teología, y los ejercicios científico-artísticos del renacimiento como la

perspectiva, revisando la pintura de Vermeer y la óptica del siglo XVII, continuando con Isaac Newton y el famoso experimento del prisma, así como con los descubrimientos de Thomas Young, James Clerk Maxwell y Hermann von Helmholtz, hasta llegar a la física cuántica.

Si bien esta historia parte de un momento en que la filosofía y la ciencia no estaban separadas, asistimos al paulatino desarrollo de ambas y al posterior tratamiento de la visión desde la biología, la física y la química, en paralelo a los postulados de pensadores como René Descartes, Henri Bergson y Gilles Deleuze. Este ensayo se ocupa en identificar distintos modos de organizar la visión, que si bien tienen que ver con nombrar al fenómeno, también se relacionan con la producción de imágenes. Aunque ya no es tan frecuente la diferenciación tajante entre los procesos de arte y la ciencia, se requieren textos que pongan sobre un mismo plano las reflexiones artísticas y científicas alrededor de un fenómeno particular. Cada época es un tipo de luz, nos sugiere este libro.

Además de trazar una breve historia de la visión, el texto propone otras aristas a explorar como los sueños, las alucinaciones y la noción misma de imagen. Ciertamente el texto que nos ocupa se antoja más extenso, si bien nos abre vías para continuar la investigación. ¿Nos es útil la separación de los sentidos?, nos preguntamos en algunos momentos de la lectura, pues si bien son distinciones operativas para las lógicas disciplinares y para la organización de nuestras percepciones, es innegable que el ojo se ha concebido en relación a los demás sentidos y que las fronteras son delicadas. ¿Cómo es que la vista despierta al tacto o que la escucha inquieta a la visión? El punto culminante del ensayo es el planteamiento de la física cuántica que trastocó la dicotomía sujeto-objeto al descubrir que el acto de observar altera el comportamiento de lo observado. La luz empata con la teoría cuántica en cuanto a su comportamiento paradójico: puede actuar como onda y como corpúsculo en determinadas situaciones. No en vano el título de este libro apela a la incertidumbre, ya que seguimos sin poder separar al yo de sus percepciones, al pensamiento de la luz.

Reseñas

SOCIOLOGÍA DE LA IMAGEN.

MIRADAS CH'IXI DESDE LA HISTORIA ANDINA

Silvia Rivera Cusicanqui (2015), Argentina,
Ediciones Tinta Limón, 352 págs.



VICTORIA NOELIA CABRAL
Universidad de Buenos Aires, Argentina
victoriancabral@hotmail.com

Sociología de la imagen. *Miradas Ch'ixi desde la Historia Andina*, es el último libro de Silvia Rivera Cusicanqui el cual reúne una serie de trabajos y ensayos sobre la historia andina. Además, presenta el camino de investigación de la autora con base en su búsqueda y construcción de una *episteme* propia, señalando la transición desde la historia oral a una sociología de la imagen. Al llevar a cabo esta práctica como una “artesanía intelectual”, con el objetivo de descolonizar la mirada, encuentra en las imágenes aquellos sentidos no censurados por la lengua oficial, ya que desde su perspectiva las palabras no designan sino que encubren. Esta acción no solo

implica al sentido de la vista, al liberarla del lenguaje, sino que entran en juego el oído, el tacto, el olfato y los movimientos corporales, permitiendo así reactualizar aquella memoria de la experiencia que se aloja en los acontecimientos de la vida diaria.

En sintonía con sus trabajos anteriores, a partir del concepto de lo *ch'ixi*, lleva adelante una práctica descolonizadora. Esta noción designa aquello que surge de la combinación de dos contrastes. Proviene del aymara y considera aquello que es y no es a la vez, sin implicar una mezcla profunda o total de aquellas diferencias. Lo *ch'ixi* no implica que surja de la mezcla un ser superior, las diferencias no se funden sino que se complementan. Aquí se encuentra el potencial que contiene lo mejor de los dos componentes reunidos. En este terreno barroco, borroso y manchado la autora halla las claves para pensar la historia de Bolivia, al construir los datos de investigación a partir de imágenes. Al retomar las pinturas de Melchor María Mercado, los films de Jorge Sanjinés y el Álbum de la Revolución (1954), reflexiona sobre los conflictos e imaginarios sobre la República Boliviana, las tensiones respecto al pasado, la memoria y los estereotipos con los que se construyó una visión romántica sobre el indio. El potencial de estos archivos radica en la visibilidad de actores olvidados o anulados por los documentos escritos.

Sin duda, el trabajo más relevante de la obra son las reflexiones a partir de *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma), carta dirigida al Rey de España escrita entre 1612-1615, con más de trescientos dibujos a tinta. Este ensayo visual es una mirada sobre la conquista española y la sociedad indígena prehispánica. Al ir más allá de las interpretaciones semióticas, elementos como la subordinación, colonización y los conceptos de espacio-tiempo presentes en la carta, permiten a la autora pensar la universalidad de su concepto de *ch'ixi* y abordar los lenguajes simbólicos como elementos conceptuales y teóricos.

En el *corpus* de dibujos y sus descripciones la noción de espacio-tiempo se encuentra articulada con base en la división por meses del calendario gregoriano, pero se representa el tiempo como cíclico, y las diferentes actividades para cada mes, respecto a la agricultura. Waman Puma reconoce ciertas jerarquías naturales, pero a la vez, expresa un sistema indígena prehispánico con un orden cósmico, donde las nociones de bien común y buen gobierno son imposibles bajo el dominio colonial. Esta fusión de perspectivas que se encuentran en el lenguaje escrito, denota la internalización de los valores del colonizador y es en las comparaciones, contrastes y paralelismos de los dibujos que Cusicanqui encuentra la intención argumentativa y crítica de Waman Puma.

Sobre el final del libro, son las estrategias metodológicas y entrevistas las que permiten comprender los recorridos de investigación en los cuales se funden teoría y práctica para habilitar actos micropolíticos de manera colectiva.

Sin duda, este trabajo permite reflexionar en vistas a la consolidación del campo fértil de la sociología de la imagen. Sus aportes nos obligan a cuestionar los modos de hacer ciencia en América Latina y apostar a una descolonización que transforme los conceptos, técnicas y herramientas que empleamos en nuestro trabajo científico, apostando por prácticas que nos acerquen a las demandas sociales de nuestro continente.

El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, acepta trabajos originales que no hayan sido previamente publicados total o parcialmente, ni sometidos a un proceso simultáneo de evaluación en otros medios.

La contribuciones que se considerarán para publicación son:

- Artículo de investigación: Producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a una temática en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo académico: Texto en el que se expone una postura personal crítica sobre un tema o problemática determinada. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo visual: Reflexión y representación visual sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Al margen: Texto breve de carácter experimental sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular.
- Dossier: Presentación de obra artística y prácticas artísticas contemporáneas en relación a los contenidos de cada número de la revista.
- Reseña: Texto de exposición de una crítica y/o análisis sobre algún libro, exposición o evento, en relación a las temáticas de la revista.

NORMAS EDITORIALES

Los autores interesados en enviar contribuciones deberán darse de alta en el sistema OJS de la revista en: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco>.

Todas las contribuciones deberán enviarse en versión electrónica a: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/index>

Las contribuciones se presentarán en un archivo *Microsoft Word*, empleando fuente tipográfica Arial a 12 puntos y doble espacio, con la siguiente extensión:

- Artículo de investigación: mínima de 20 cuartillas y un máximo de 25, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo académico: mínimo de 15 cuartillas y máximo 20, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo visual: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas.
- Al margen: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Dossier: Máximo 20 imágenes sujetas a selección.

- Reseña: Máximo 2 cuartillas, incluyendo imagen.
- Los trabajos pueden estar escritos en español o inglés.

Características del Artículo de investigación

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- Introducción:** Se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- Cuerpo o desarrollo:** Apartado descriptivo y metodológico donde se incluye el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación y que dan sustento al trabajo.
- Conclusiones:** Se deberán indicar de manera breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo, omitiendo especulaciones o deducciones no analizadas en el texto.
- Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard.

Características del Ensayo académico

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de

adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.

- **Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- **Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- **Introducción:** Explicación breve de la temática o problemática a abordar, así como algunos antecedentes y cómo se organiza el texto.
- **Cuerpo o desarrollo:** Planteamiento de ideas que reflejen la postura del autor sobre el tema o problemática planteada, apoyadas en otros autores.
- **Conclusiones:** Reflexión final en la que se recuperan los puntos más relevantes sobre la información expuesta el texto.
- **Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard. En ningún caso se incluirán como nota al pie del texto.

Características del Ensayo visual

Se deberá presentar como un conjunto de imágenes, organizadas secuencialmente, acompañadas de un texto breve –el cual no necesariamente estará sujeto a publicación– en el que se indica el título, deberán tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución 300 dpi y en formato .jpg

Aspectos formales para todas las contribuciones

- a) **Citas:** Deberá hacerse uso del sistema Harvard: (Nombre, año); ejemplo: (Benjamin, 1979). La citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (Benjamin, 1979: 23). Al citar varios trabajos se deberán ordenar cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Brea, 2000; Christlieb, 2012).
- b) **Referencias bibliográficas:** Lista de todas las referencias hechas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del autor principal. Primer apellido, Inicial del nombre, **año de publicación**, *Título del libro*, Lugar de edición, Editorial o Institución editora. Ejemplo: García-Canclini, N. 1990. *Las cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo.
- c) **Imágenes, figuras, cuadros y tablas:** Se refiere a imágenes en ge-

neral, como ilustraciones, fotografías, dibujos. Deben tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución (300 dpi, en formato .jpg), organizadas numéricamente e indicar en el texto el lugar que les corresponde. Cada imagen deberá estar identificada de la siguiente manera: Número, Autor, *Nombre o pie de foto* y año.

- d) Los autores asumen la responsabilidad de contar con la autorización para publicar las imágenes presentadas en los textos, o en todo caso utilizar aquellas que sean de dominio público o se encuentren bajo licencia de *Creative Commons*.
- e) Para todas las contribuciones el autor deberá enviar, en archivo adjunto, una Carta de Originalidad y Cesión de Derechos, firmada, donde garantice la veracidad de la información presentada en los textos, así como el respeto a la propiedad intelectual y de autoría.

DICTAMINACIÓN

Todos los trabajos serán sometidos a un proceso de dictamen, bajo la modalidad doble ciego, a cargo de dos **especialistas invitados, denominados árbitros**.

Criterios básicos que se consideran en el dictamen:

- a) Trabajos originales e inéditos.
- b) Congruencia entre el título y el contenido.
- c) Resumen claro y conciso.
- d) Estructura congruente.
- e) Redacción adecuada.
- f) Contenido relevante.
- g) Conclusiones sustentadas en datos congruentes y suficientes.
- h) Bibliografía adecuada y actual.
- i) Material visual adecuado.
- j) Los resultados del dictamen pueden ser:
 - Aceptado.
 - Aceptado sujeto a correcciones.
 - Rechazado.

El resultado del dictamen se notificará por escrito a los autores en un plazo máximo de un mes.

Sólo se aceptará un máximo de dos contribuciones por año, por cada autor.

Una vez concluido el proceso de dictamen, se procederá al trabajo de edición de la revista, para ser publicada en formato digital e impreso.

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Próximamente:

Volumen 2, número 3, diciembre de 2017

ReLaT

Disponible en: <http://revlat.com/revista/>

y La Palabra el Hombre



*Circulando cultura
desde 1957*



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

ARTeDiseño

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM

Revista académica semestral en torno al diseño y el arte y sus relaciones con otras disciplinas.

PUNTOS DE VENTA
Ciudad de México

- Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- Museo Franz Mayer
- Palacio de Minería
- Librería Henrique González Casanova
- Librería Jorge Carpizo
- Librería Julio Torri
- Tienda UNAM
- Librería Jaime García Terrés
- Casa Universitaria del Libro
- Un Paseo por los Libros

Contacto para distribución:

enapdistribucion@yahoo.com.mx ■ Tel. 5489 4921, ext. 206

http://www.fad.unam.mx/revista_artediseño/



FAD
UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

REVISTA SEMESTRAL

Legado

DE
ARQUITECTURA
Y DISEÑO



redalyc.org



Legado Legado



@revistalegado

legado_fad@yahoo.com.mx

MAGOTZI

SEMESTRAL

BOLETÍN CIENTÍFICO DEL INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Recepción de artículos y reseñas permanentes con:
miguel_ledezma4913@uaeh.edu.mx

Publicación electrónica en:
[HTTPS://WWW.UAEH.EDU.MX/
SCIGE/BOLETIN/IDA/HISTORIAL.HTML](https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/historial.html)

925

ARTES Y DISEÑO

Una publicación digital de periodicidad trimestral conformada por artículos e investigaciones realizados por profesores de la FAD, así como de diversos académicos invitados y expertos en las diversas ramas de las artes y el diseño

Consúltala en:

revista925taxco.fad.unam.mx



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



PUBLICACIONES
PERIÓDICAS
FAD



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
RECTOR

M. en S.P. María Estela Delgado Maya
SECRETARIA DE DOCENCIA

Dr. en C.I. Carlos Eduardo Barrera Díaz
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C.S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
SECRETARIO DE RECTORÍA

Dr. en A. Edgar Miranda Ortiz
SECRETARIO DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en C. Jannet Valero Vilchis
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en E. Javier González Martínez
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

M. en E.U.R. Héctor Campos Alanís
SECRETARIO DE PLANEACIÓN
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

M. en L.A. María del Pilar Ampudia García
SECRETARIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Dra. en C.S. y Pol. Gabriela Fuentes Reyes
ABOGADA GENERAL

Lic. en Com. Gastón Pedraza Muñoz
DIRECTOR GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

M. en R.I. Jorge Bernaldez García
SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORÍA

M. en A.P. Guadalupe Santamaría González
DIRECTORA GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS
Y UNIDADES ACADÉMICAS PROFESIONALES

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR UNIVERSITARIO

FACULTAD DE ARTES

Dr. en A. Janitzio Alatraste Tobilla
DIRECTOR

M. en E.V. Ana Lilia Cruz Pais
SUBDIRECTORA ACADÉMICA

L. en A.F. Alhelí Vásquez Enríquez
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M. en A. V. Betsabé Yolitzin Tirado Torres
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dr. en A. José Luis Vera Jiménez
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. en E.L. Cynthia Ortega Salgado
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en E.V. Alejandro García Carranco
COORDINADOR DE PLANEACIÓN

C.P. Leticia González Morales
COORDINADORA DE CONTROL ESCOLAR

M. en E. V. Mario Alberto Bracamonte Ocaña
COORDINADOR DE TITULACIÓN

Dra. en A. Celia Guadalupe Morales González
COORDINADORA DE TUTORÍA ACADÉMICA

M. en E.V. Marcela Cadena Sandoval
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS

M. en E.V. Cinthia Sánchez Ramos
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTE DIGITAL



Universidad Autónoma
del Estado de México

