

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

---

## UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

*Dichoso aquel que no tiene patria*, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

---

## MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Apuntes (1993-1998), <b>Antonio Campillo</b> .....	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de <b>Anacleto Ferrer</b> .....	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, <b>Jante (Javier Infante)</b> .....	50

PANORAMA

<b>ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS</b> .....	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? <b>Antonio Notario Ruiz</b> (Coordinador) .....	53-55
TEXTO INVITADO .....	57
O silêncio do tempo do silêncio, <b>Fernando José Pereira</b> .....	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, <b>Zoe Martín Lago</b> .....	64-72
ARTÍCULOS .....	73
El problema de la autonomía del teatro, <b>Adrián Pradier Sebastián</b> .....	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? <b>Sebastián Gámez Millán</b> .....	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, <b>Roger Ferrer Ventosa</b> .....	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, <b>Marcelo Jaume Teruel</b> ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, <b>Laura Maillo Palma</b> .....	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, <b>Raúl Pérez Andrade</b> .....	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	157-168
MISCELÁNEA .....	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, <b>Carlos M. Madrid Casado</b> .....	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, <b>Andrea Carriquiry</b> .....	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, <b>Raúl Sanz García</b> .....	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, <b>Rayiv David Torres Sánchez</b> .....	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, <b>Jaime Llorente Cardo</b> .....	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, <b>Sergio Martínez Luna</b> .....	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, <b>Gustavo Sierra Fernández</b> .....	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, <b>Horacio Muñoz Fernández</b> .....	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, <b>Ainhoa Kaiero Claver</b> .....	305-317
RESEÑAS .....	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, <b>Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro</b> .....	321-325
Rimada Botánica, <b>Xaverio Ballester</b> .....	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, <b>Jürgen Misch</b> .....	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, <b>Raquel Baixauli</b> .....	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, <b>Teresa Aguado Garzón</b> .....	337-338
Vuelan las imágenes, <b>Verónica Perales Blanco</b> .....	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, <b>Raimon Ribera</b> .....	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, <b>Esther González Gea</b> .....	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, <b>Lurdes Valls Crespo</b> .....	350-353
España de la Guerra, <b>Amanda del Rey Mateos</b> .....	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, <b>Óscar Ortega Ruiz</b> .....	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, <b>Ana Meléndez</b> .....	364-366
Conducir a una diosa, <b>Sergio Requejo Pérez</b> .....	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), <b>Joan M. Marín</b> .....	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, <b>Raquel Baixauli</b> .....	373-375
La eternidad de un día, <b>Carmen Martínez Sáez</b> .....	376-378
Releer a Rilke, <b>Javier Castellote Lillo</b> .....	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, <b>Mauro Jiménez</b> .....	382-384
Imágenes del hombre, <b>Miguel Ángel Rivero Gómez</b> .....	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, <b>Ricard Silvestre</b> .....	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, <b>Rosa Fernández Gómez</b> .....	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES .....	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, <b>María Luisa Barrio Maestre</b> .....	397-405
Ilustraciones de <b>Jante (Javier Infante)</b> .	
Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanovic</b> intervenida con ilustración de <b>Jante (Javier Infante)</b> .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



## Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen\*

### *Visual Studies. Turns between the Critique of Representation and the Image Science*

Sergio Martínez Luna\*\*

#### Resumen

El artículo ofrece un panorama de los Estudios Visuales a partir de una revisión de algunos de los primeros debates en torno a este campo de estudio. Uno de los aspectos más problemáticos de esos Estudios es su consistencia epistemológica como disciplina. Debido a su carácter interdisciplinar a menudo se desplazan hacia otros campos, como el de los *Media Studies*. Como los Estudios Visuales parten de la idea de que la visión, la mirada y las imágenes son constructos culturales sus desarrollos se orientan hacia la crítica de la representación y el análisis social e ideológico. Pero las transformaciones de la cultura visual contemporánea apuntan a un cambio de paradigma en las relaciones entre imágenes y lenguaje. Las imágenes son mediadoras de sí mismas con agencia y fuerza performativa. Ello plantea la pregunta por la posibilidad de una ciencia de la imagen capaz de explicar los modos específicos por los que las imágenes producen sentido. Para ello el artículo invita al debate entre los enfoques de los Estudios Visuales anglosajones y los de la *Bildwissenschaft* alemana.

*Palabras clave:* Estudios Visuales, *Media Studies*, Imagen, Representación, *Bildwissenschaft*

#### Abstract

The article provides an overview of the initial debates around Visual Studies based on a review of the initial debates in the field. One of the most challenging points of these Studies is its epistemological consistency as a discipline. Due to its interdisciplinary character, Visual Studies often shift towards others fields, such as Media Studies. As Visual Studies start from the idea that vision, gaze and images are cultural constructs its development is oriented to the critique of representation and the social and ideological analysis. However, contemporary visual culture transformations point to a change of paradigm in the relationship between images and language. Images are mediations of themselves with agency and performative force. That raises the question as to whether a science of image able to explain the specific ways in which images produce meaning is possible. To this end, the article invites debate between Anglo-Saxon Visual Studies and German *Bildwissenschaft*.

*Keywords:* Visual Studies, Media Studies, Image, Representation, *Bildwissenschaft*

\* Este artículo ha sido financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) dentro del Proyecto de Investigación FFI2013-45659-R: *Culturas materiales, culturas epistémicas, estándares, procesos cognitivos y conocimiento*.

\*\* Facultad Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid, España. [sermarti@hum.uc3m.es](mailto:sermarti@hum.uc3m.es)

*Artículo recibido: 26 de mayo de 2017; aceptado: 7 de septiembre de 2017*

## 1. Introducción

La evolución de los debates alrededor de los Estudios Visuales durante los últimos años ha mostrado que, a pesar de la heterogeneidad de discursos y enfoques, apenas nada se gana entendiendo la propagación de las imágenes y la hegemonía de los medios visuales como un cambio cuantitativo, un signo de los tiempos que toca simplemente asumir<sup>1</sup>. La noción de cultura visual, en su sentido más fuerte y polémico, ha señalado un giro profundo, ligado a esa expansión de lo visual pero no agotado en ella, que afecta a los modos de experiencia, representación, socialización e individualización<sup>2</sup>. La temprana preocupación mostrada por algunos teóricos –ejemplarmente reflejada en el famoso cuestionario de *October* (Alpers et al. 1996)–, ante la emergencia de estos estudios en el sentido de que suponían una forma sofisticada de configurar nuevos sujetos para una fase avanzada del capitalismo global provino en buena medida, como señaló W.J.T. Mitchell (2003) de la falta de habilidad de los defensores de estos estudios para cuestionar los presupuestos sobre lo que partían y exponer las posibilidades que abrían. Del conjunto de los que Mitchell llamaba mitos y falacias en torno a los Estudios Visuales –desde los temores asociados a la disolución del Arte y de la Historia del Arte en la producción y la historia de las imágenes a la consideración del ejercicio contemporáneo del poder como poder connaturalmente visual (adoptando entonces la crítica política de la imagen como una suerte de iconoclastia)– puede extraerse una noción común que aparece detrás de todos ellos, a saber, que existe algo así como una esencia de la visión, que las imágenes y los actos de ver son esencialmente visuales.

Sin embargo, es precisamente ese presupuesto el que ha sido cuestionado con más intensidad desde los Estudios Visuales y ha sido ese el eje alrededor del que han surgido las polémicas más encendidas (Bal 2003). La razón es que en la dilucidación, la intensificación crítica o la apropiación de esa aparente contradicción, se juega la posibilidad de un territorio epistémico que los Estudios Visuales puedan llamar aunque sea de forma provisional propio. Inevitablemente ese territorio ha sido todo menos estable, ya que el argumento que lo sostiene- no hay acto de ver ni imagen esencialmente visual- no es resoluble dialécticamente como tal contradicción.

## 2. Estudios Visuales y Media Studies

Esa contradicción abre y dinamiza el campo de los Estudios Visuales, al menos, en primer lugar porque impide que estos sean autoevidentes, y ello todavía a pesar de los procesos de institucionalización académica a los que han sido sometidos al menos desde la última década. Hace tiempo Mark Poster (2002) propuso denominar a los Estudios Visuales como Estudios de los Media (*Media Studies*), en la medida en que de este modo lo visual queda ubicado dentro de un marco más amplio de estudio en el que la visualidad dialoga o fricciona con el resto de sentidos, con los dispositivos y

1 La expansión cuantitativa y la circulación masiva de imágenes tiene un impacto cualitativo en los regímenes visuales, la mirada y la percepción (Fontcuberta 2016; Mirzoeff 2016) e incluso en la consistencia icónica de las imágenes (Cardoso y Zerené 2014; Hoelzl y Marie 2015).

2 En este artículo me referiré principalmente a los Estudios Visuales o Estudios de Cultura Visual dentro del ámbito anglosajón, aunque invitando en la última parte a una comparación con el proyecto alemán de la *Bidwissenschaft*. El debate sobre los Estudios Visuales anglosajones empezó a generarse sobre todo a partir de la publicación en 1994 de la Teoría de la Imagen de W.J.T. Mitchell (2009), junto con la publicación de compilaciones tempranas y enfoques generales a la cuestión como Bryson, Holly y Moxey (1994), Jenks (1995), Walker y Chaplin (1997), Evans y Hall (1999), Mirzoeff (2003), Sturken y Cartwright (2001). Un panorama sobre estos debates fue ofrecido por Anna Maria Guasch (2003).

tecnologías mediáticas de comunicación e información, y a partir de ahí con diferentes regímenes visuales del pasado. Así se asegura el autocuestionamiento del propio campo de estudio, actitud que se tomó como una de las señas de identidad de estos estudios. La noción de *Media Studies* llama la atención tanto sobre la forma material a través de la que el objeto cultural es configurado y recibido, como para reflexionar sobre el problema de la autonomía de lo visual (Mitchell y Hansen 2010).

El término *Media Studies* viene a perfilar el campo de estudio al que apunta la conocida afirmación de Mitchell (2005) de que no existen medios visuales sino que todos los medios son mixtos, incluidos aquellos que como el cine o la televisión suelen ser considerados como esencialmente visuales. La premisa de los medios mezclados, híbridos, orienta el análisis hacia los condicionantes tecnológicos e institucionales, prácticos y sociales, que legitiman la especificidad de unos u otros medios. Entre otras cosas este enfoque indica que la misma experiencia de lo inmaterial, según Fernando Broncano (2012: 70), está mediada por artefactos y por ello la cultura visual es el territorio donde la imagen desmaterializada y el artefacto corporeizado constituyen elementos clave de su dialéctica. Y las condiciones de esa dialéctica son contingentes, específicas de un determinado momento histórico, social, y cultural. No hay que celebrar o deplorar los procesos de desmaterialización de la imagen, sino entender cómo a través de ellos se reconfigura la experiencia material, se redefinen las relaciones entre lo humano y lo no humano, cuerpos, prácticas, y tecnologías.

En tal proceso de redefinición se articula un marco epistemológico para el estudio de la visualidad que no se agote, y sobre todo que no acabe por reproducir, la hegemonía de la visión en la historia y la cultura de la modernidad. De ahí la pregunta por la autonomía de lo visual que enunciaba Poster. Si ésta se da por sentada se pierde la complejidad de los cruces entre una variedad de registros sensoriales -Poster llamaba la atención sobre el olvido de lo auditivo-, y no es posible hacer la crítica de esa hegemonía de la visualidad como parte de una determinada jerarquización del sensorio, del reparto de capacidades ligado a lo que queda determinado por lo visible, lo invisible, lo que es legítimo mirar y lo que normativamente queda fuera de la vista. Así el estudio de lo visible es también el estudio de los engranajes que lo ligan a lo cognoscible y lo pensable y que, juntos, forman un orden del discurso, una episteme, y un régimen escópico. Y como subraya José Luis Brea (2005: 9) las concreciones de tales arquitecturas funcionan y se reproducen políticamente, repartiendo las posiciones asimétricas de poder en relación a los actos de ver.

Si los Estudios Visuales se desplazan hacia los *Media Studies* es porque la visión ha dejado de ser evidente. Ello hace de la visualidad un concepto valioso porque apunta, desde su propia genealogía (Mirzoeff 2011), hacia las políticas de lo visible, los procesos de visibilización y control, la gestión de los espacios y tiempos, prácticas, cuerpos y objetos. Si podemos hablar con Mirzoeff (2001) de mundos intervisuales, estos en cualquier caso no se configuran en el encuentro entre medios visuales y no-visuales previamente definidos como tales, sino que son esos mismos cruces los que determinan provisionalmente los repertorios de lo visual y lo no-visual. La puesta en evidencia de la visión como constructo cultural, como visualidad, ha hecho posible cuestionar los relatos históricos que sitúan a la visión como sentido hegemónico de la modernidad, ligado al persistente dominio del modelo perspectivista cartesiano. Este relato ya no es tan firme y unitario y debe considerar la presencia de regímenes escópicos y subculturas visuales alternativos. La identificación entre visión y ocularcentrismo

moderno parece reproducir en negativo el esencialismo de la visión que las críticas a la hegemonía visual en principio querían desmontar. Si la visión está socializada ésta ya no se corresponde con una experiencia visual inmediata, ni tiene que ser necesariamente cómplice de las lógicas del espectáculo y la vigilancia, como tampoco de una epistemología ocularcéntrica que cimenta sus tendencias distanciadoras y objetivantes sobre la percepción y a la representación visual. Recurramos aquí a otra afirmación célebre para la génesis de los Estudios Visuales, en este caso de Norman Bryson (1988: 92), cuando declara, a partir de Lacan, que entre la retina y el mundo se levanta una pantalla de signos, de discursos sobre la visión incorporados a la arena social.

La mención de la pantalla nos conduce a otro escenario, cruzado con el de la visualidad como construcción social y el de las imágenes y la mirada como ámbito de socialización, intersubjetividad y ejercicio del poder. Se trata de la articulación entre producción y consumo de imaginario con los procesos de construcción de la subjetividad. Es obvio que aquí el referente es Lacan y su estudio de la constitución del yo en relación a la construcción de la mirada. Ésta se entiende como una estructura relacional configuradora del yo en el encuentro con el otro que devuelve la mirada dentro del campo escópico en el que quedan enlazados los registros Simbólico-Imaginario-Real. No hace falta recordar la importancia de este esquema para la Historia del Arte reformulada como crítica de la representación y desde luego para los propios Estudios Visuales. Pero al igual que desde una perspectiva social e histórica es necesario prestar atención a las excepciones que las subculturas visuales, las miradas subalternas, las experiencias de espectadoriedad alternativa, plantean a los modelos de visualidad dominantes, es también importante cuestionar la universalidad del modelo de cono de visión para desentrañar las dependencias que con él mantiene la explicación lacaniana. José Luis Brea (2005: 10) señaló la importancia que para unos Estudios Visuales comprometidos con el problema de la globalización y la diversidad cultural tiene el someter al esquema de Lacan a una crítica antiformalista capaz de relativizarlo y exponerlo a la diferencia cultural, racial o sexual. En esta línea es preciso conjugar esta escena lacaniana dentro de lógicas menos abstractas, todavía demasiado deudoras del proyecto formal trascendental kantiano, para abrir el proceso de configuración del yo en el acto de ver a las dinámicas de construcción del yo y sus imaginarios, en relación con los procesos de producción y consumo de la visualidad cultural y las tensiones entre identificación y diferencia que allí se liberan.

### **3. Miradas, espacios y economías de la representación**

Permítaseme seguir acudiendo a referencias tempranas para la formación de los Estudios Visuales. Victor Burgin (1986) recordó que la metáfora del cono de visión había servido a partir de los años setenta del pasado siglo para marcar una ruptura epistemológica que iba más allá del paso de la semiología clásica a la semiótica para afectar al conjunto de las disciplinas teóricas, en la medida en que deconstruía la tradicional dicotomía moderna entre sujeto y objeto. El primero, el observador, era expuesto, reubicado, en el espacio de la representación, formando parte del objeto, presencia que por motivos ideológicos había sido invisibilizada de forma sistemática. El modelo tuvo una de sus más célebres aplicaciones en la intensa crítica a la mirada patriarcal enunciada por Laura Mulvey (1975). El sujeto masculino, dueño de la mirada y del espacio de la representación, dominaba el reparto de poderes entre el

observador y el observado, este último caracterizado como pasivo, silenciado y, al fin, femenino. La puesta en evidencia de ese sujeto y de su mirada hegemónica formaba, en consecuencia, parte de un análisis y una crítica visual feminista. En este ensayo se asociaba, como se hizo innumerables veces después, el cono de visión con la explicación del estadio del espejo, según la cual la perspectiva geométrica de lo imaginario interfería con la identificación que proporcionaba la imagen especular para ofrecer un modelo de identificación cinemática objetivada a través del impulso escópico. Aparte de que la estabilidad de esas identificaciones imaginarias no parece ser tan sólida como se desprendía del artículo de Mulvey, Burgin subrayaba que la metáfora del cono de visión empleada tanto por Mulvey como por otros teóricos de la misma época fue responsable de una ecuación simplificadora de la mirada respecto a la objetivización. La razón era que la metáfora partía de la articulación entre la óptica fisiológica –la cual es insuficiente para entender las funciones psicológicas–, y la geometría euclidiana, inadecuada en este caso para explicar las mutaciones y los pliegues espaciotemporales de la cultura digital-posmoderna.

De este modo, el modelo del cono de visión tuvo al menos dos consecuencias contrapuestas. Por un lado, fue clave para reubicar la presencia del observador en el campo de visión –el intérprete ya no puede quedar al margen del proceso interpretativo–, siendo a partir de ahí imposible imaginar un espacio de la representación sin sujeto, ni un sujeto fuera del espacio de representación, autónomo y libre de obligaciones con éste. Pero, por otro lado, ofrecía como resultado una consideración de la mirada todavía ligada en buena medida a la centralidad del sujeto que se pretendía socavar. El ego soberano se las arreglaba para sostener esa posición imposible desde la que era capaz de verse a sí mismo viéndose sin resto, porque el modelo mantenía la dicotomía sujeto-objeto, espacializándola ahora en términos de una relación interior-exterior.

En su introducción a la obra de Mieke Bal, Norman Bryson (2001) oponía el espacio de la geometría proyectiva del que partía Mulvey al espacio del discurso, de la narración, que está en la base del proyecto crítico de la narratóloga neerlandesa. La introducción de la dimensión temporal en la teoría de la imagen y de la mirada pone en crisis la estabilidad espacial del modelo precedente. Si en la imagen se reconoce una dimensión narrativo-visual se debe empezar a tomar en consideración la naturaleza interpersonal de la representación visual. Esta aproximación cuestiona la propuesta de Mulvey, en la medida en que ella determina finalmente solo dos polos, fijados dentro de un esquema todavía perspectivista del que solo se cuestiona su reparto de posiciones: el sujeto activo de la mirada y el pasivo, y feminizado, objeto de la representación. Al hilo de esto recuérdese que en la recepción del artículo de Mulvey una de las objeciones recurrentes fue si no existía la posibilidad de que la mujer fuera parte del público espectador y así participar de sus placeres. Pero si la visión se abre a una dimensión retórica esas posiciones y relaciones pueden multiplicarse dinamizando el dualismo asociado al cono de visión, introduciendo la dimensión temporal en la construcción de la subjetividad y la socialidad en su cruce con la visión y la mirada, que ahora no son consideradas como escénicas, sino semióticas. En términos generales estas revisiones han acabado por problematizar la diferencia entre aproximaciones posicionales, sociales y psicoanalíticas, así como la propia distinción semántica y conceptual entre términos tales como los de visibilidad e invisibilidad, mirada, visión y miramientos (Abril 2010) o los de *look*, *stare* y *gaze* (Olin 1996).

¿Qué tienen que ver estos debates con el mencionado desplazamiento de los

Estudios Visuales hacia los *Media Studies*? En primer lugar, tales discusiones están relacionadas con el esfuerzo por situar y explicar la figura del observador y cómo su mirada es modelada y orientada por imperativos sociales, psíquicos, de género, y sexuales. Ello posibilita abrir esa figura a la variación cultural e histórica, situando al observador en medio de la tensión entre modelos dominantes y las apropiaciones, contestaciones, excepciones que se plantean a esos regímenes. Los *Media Studies* han explorado a menudo este territorio desde las etnografías culturales de los espectadores, ampliando, al menos desde su filiación con la tradición de los *Cultural Studies*, el contexto de estudio del espectador más allá de los debates acerca de la experiencia estética institucionalizada hacia lo cotidiano, lo que señala un punto de coincidencia con el interés de los Estudios Visuales por entender una multiplicidad de situaciones y prácticas vernáculas visuales y de representación. La separación de la teoría cinematográfica y fotográfica como disciplinas escindidas –por no hablar de la teoría del Arte– ha acabado a menudo impidiendo el análisis de las intermediaciones afectivas e ideológicas (y, podría añadirse, técnicas, sociales y culturales) de los fenómenos visuales de la vida cotidiana.

Ese punto de encuentro puede tomarse como el eje a partir del cual los Estudios Visuales se deslizan hacia la constelación de cuestiones que preocupan a los *Media Studies*. No obstante deseo subrayar otra razón que afecta a estos dos campos de manera menos lineal, y que impide que las capacidades críticas de ambos estudios queden diluidas bajo una aproximación reductora, por ejemplo como parte de alguna nueva operación de reajuste académico departamental en las universidades. Los encuentros entre disciplinas, entre discursos y prácticas, se encuentran sometidos a la misma lógica que la de la traducción, que como señaló Benjamin no deja ni al original ni a la lengua receptora sin cambios. Si los *Media Studies* asumen, a través del influjo de los Estudios Visuales, el estudio de esas intermediaciones visuales vernáculas, no pueden hacerlo ya desde los paradigmas mecanicistas y atemporales del emisor-medio-receptor, todavía más vigentes de lo que se piensa; ni apropiándose acríticamente de los modelos de investigación etnográficos de las audiencias, metodología, por cierto, atravesada con singular intensidad por las cuestiones de la crisis de la representación y las posiciones desiguales de poder en la construcción del conocimiento y de la mirada del observador sobre los otros.

#### 4. Mediaciones de sí mismas

El cruce entre Estudios Visuales y *Media Studies* sirve para abordar un cambio de paradigma, o un cambio de régimen escópico, reconocido por buena parte de los teóricos de la cultura y de la imagen como parte clave del giro visual sobre el que pivota el surgimiento de los Estudios Visuales y cuyo empuje se sigue dejando sentir ahora en el desplazamiento mencionado. Se trata de una nueva lógica de relación entre palabras, imágenes y mundo en la que los signos han tomado una fuerza constitutiva y performativa (Fernández Polanco 2014). Las imágenes se están redefiniendo ya no como mediadoras entre objetos, mercancías, personas, lugares, discursos, por los que ellas hablarían, sino como mediadoras de sí mismas, ganando una autonomía operativa (Brea 2010:72). Dicho de otro modo, la imagen contemporánea ya no necesita de un soporte, de un artefacto, de un medio, para funcionar como signo, como representación: ella misma es artefacto, soporte, ella misma es la pantalla en la que se da, aparece, y manipula como tal imagen. Para aproximarse al poder que las

imágenes adquieren en la cultura contemporánea es necesario entender cómo aquel se despliega específicamente en el presente atendiendo a las transformaciones técnicas de lo visual (la digitalización que conforma a la imagen por medio de algoritmos y matrices numéricas (Palmer 2015)) y a su papel en los procesos de creación de valor, socialización y subjetivización. Josep Maria Catalá Domenech (2010) caracteriza este régimen como el de la imagen-interfaz. Con ello describe el bucle complejo en el que se encuentran y pliegan las economías, medios y prácticas de la representación y del conocimiento. Por su parte Alexander Galloway (2012) señala que el “*médium* es un interfaz”: como forma específica pero hoy dominante de mediación la *interface* significa un cambio en la lógica de los mediadores, que ya no son vehículos pasivos de la comunicación, sino que modifican los contenidos y los modos de representación en su producción, circulación y recepción.

De nuevo es pertinente prestar atención a los debates iniciales alrededor de los Estudios Visuales y recordar cómo David Rodowick (Alpers et al. 1996: 59-62) argumentaba que nuestra época ya no era una de imágenes y signos, sino una de simulacros en el sentido dado por Deleuze, es decir, una multiplicidad de series paradójicas a través de las que los conceptos de modelo y copia, lo Mismo y lo Uno, lo Idéntico y lo Similar, no son ya reconciliables, ni es posible reducirlos recurriendo a principios jerárquicos de unidad y autoidentidad. De ahí que sea necesario superar también las divisiones entre lo visible y lo legible que sostienen una teoría logocéntrica e idealista del arte siempre por encima de una materialista, y que ya no resultan operativas en el mundo digital (Rodowick 2001).

En este nuevo régimen la imagen retoma los poderes, la capacidad de agencia, interpelación, afectación, que en la división moderno-modernista de la sensibilidad habían quedado sujetos a través por ejemplo de la división normativa entre arte y no-arte<sup>3</sup>. Pero desde allí se plantea también la cuestión de si la modernidad occidental pudo realmente de desgajar la experiencia de la contemplación distanciada de las imágenes, mediante su inclusión dentro de profundos procesos de autonomización, de esos poderes identificados por aquella con recaídas en la superstición y la idolatría (Mitchell 2006). En consecuencia también con respecto a las imágenes deberíamos preguntarnos si alguna vez hemos sido modernos (Latour 1993; Mitchell 2006). No obstante, cabe recordar que si el concepto de agencia puede ubicarse dentro del debate acerca de una estética heterónoma, desde otras aproximaciones a la cuestión de la autonomía del arte ésta es más bien el vehículo que hizo posible un modo específico de agencia por la que, figurando una cierta contra-historia de la propia modernidad artística, los objetos de arte ya no se vieron sujetos a cumplir obligaciones particulares con audiencias concretas, asociadas a funciones religiosas, culturales o institucionales (Rancière 2014).

La imagen electrónica y los nuevos medios indican la necesidad de elaborar nuevos conceptos alrededor del cambio que conllevan, así como someter a revisión

---

3 El concepto de agencia material de las imágenes y los objetos es desarrollado ejemplarmente por Alfred Gell (2016). Al referirse a la agencia del objeto este antropólogo llamaba la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, generando ideas y respuestas emocionales y provocando una variedad de acciones y procesos sociales. El concepto de agencia facilitaba la separación de los ámbitos de la Estética y la Teoría del Arte para abrir la posibilidad de una Antropología del Arte, para la que el objeto de arte es una función dentro de una particular relación social. Véase una reciente aplicación de esta teoría a la Historia del Arte en van Eck (2015).

crítica los conceptos heredados en el estudio de la imagen y sus formas de producción de significado cultural, aquellos proporcionados tradicionalmente por la Estética y la Historia del Arte. Este es el emplazamiento desde el que los Estudios Visuales se aproximan a la visualidad como un concepto paradójico, controvertido y sometido al cambio histórico, tecnológico y cultural. Y en la medida en que deja de ser evidente que la visualidad recoja una noción pura de visión o de iconicidad, se apunta entonces también a la crisis de la división normativa entre medios construida a lo largo de la modernidad especialmente sobre la separación entre artes visuales y literarias, artes materiales e inmateriales, visuales y auditivas. Los nuevos medios son por sí mismos una refutación de la segregación entre experiencias visuales, lectoras, auditivas, táctiles, que ha impedido muchas veces entender las mediaciones de los fenómenos visuales en la vida cotidiana<sup>4</sup>.

La afirmación de que las imágenes son hoy mediadoras de sí mismas trae a la mente la célebre frase de McLuhan “el medio es el mensaje”, aunque debería ser reformulada en los términos propuestos por Richard Grusin (2014) cuando dice “la mediación es el mensaje”. No es solo que el medio modifique el contenido. Que el medio es el mensaje significa que el eje lineal consolidado entre emisor, medio y receptor colapsa en la globalidad materializada del tiempo y el espacio por la que todos los elementos y momentos de la comunicación se encuentran, se relacionan o friccionan en los actos de mediación. Esto conforma la ecología medial característica de nuestro tiempo. Y es característica no porque en los sistemas ecológicos de la comunicación se disuelvan simplemente los elementos que los forman, sino porque aquellos implican nuevas ecuaciones espacio-temporales que redefinen semántica, afectiva y relacionalmente a los emisores, los medios, y a los receptores, a los sujetos, los objetos, y los dispositivos (Catalá Domenech 2010).

Si la imagen es mediadora de sí misma es porque se ha separado del sistema de objetos al que hasta ahora servía de representante. Hoy las imágenes se despliegan autónomamente por los mundos reales, habitan potencialmente todos los lugares, múltiples y ubicuas. Ello modifica la propia naturaleza de los actos de ver, porque los convierte en operaciones selectivas de lo que es visible y lo que no, de lo que es legítimo mirar e invisibilizar. Cada acto de ver, cada mirada, es la instauración transitoria de un campo visual de materialización de imágenes, que a la vez, son la condición de posibilidad de que tal campo visual tome forma. El acto de ver es, en consecuencia, una tentativa de interpretación en el que cada recepción es instantáneamente una emisión, la articulación de una mediación temporal productora de subjetividad (Brea 2010). Podemos imaginar el mundo comunicacional contemporáneo saturado por una multiplicidad de conos de visión, en el que el espectador ya no es aquel configurado por la fotografía y el cine, recentrado gracias a su identificación con el aparato óptico, sino uno conformado a través de un constante desajuste y debilitación de su coherencia como sujeto dueño de la mirada. Si ello está ligado a la emergencia de la imagen digital, es sin embargo una situación que afecta a todas las tecnologías y modalidades de experiencia de la imagen y del espacio de la representación que convergen en el presente.

---

4 Lo cual no significa que a través de conceptos como intermedialidad, postmedia, o remediación se pueda dar simplemente por resuelto el problema de la especificidad del medio. Véase por ejemplo Krauss (2000) y más recientemente Houwen (2017).

La política de la visualidad dominante, que Nicholas Mirzoeff (2011) resume en la expresión “moveos, aquí no hay nada que ver”, es la de no mirar a las mediaciones. Si las imágenes han ganado una fuerza performativa es porque se han convertido en vehículo para la construcción de identidades y comunidades en la realidad social a través de su adecuación a los modelos normativos de la globalización, pero también en su desajuste a ellos, ese margen de exclusión constitutivo que hace posible la agencia. La reorientación hacia las mediaciones puede tomarse como una revisión del llamamiento a explorar las zonas de contacto entre los medios, la comunicación masiva y las prácticas cotidianas, que Jesús Martín Barbero (1987) formuló como categoría a partir de la que cuestionar las lógicas unidireccionales y verticales de la comprensión de la alteridad por parte de la globalización contemporánea. En este sentido, el giro hacia las mediaciones perfila también una geopolítica de la cultura y la comunicación, capaz de abrir espacios de reflexividad para pensar (y pensarnos) desde lugares, prácticas y discursos desplazados y minorizados por la retórica pluralista de la globalización. De este modo, el encuentro entre los Estudios Visuales y los *Media Studies* y la atención crítica a las mediaciones que desde allí se genera se asoma también a un proyecto de construcción de nuevos imaginarios y con ello de una esfera pública global y cosmopolita, es decir, como contraesfera capaz de confrontar las contradicciones entre la defensa monológica de la movilidad del capital con la de la multitud y sus reivindicaciones y anhelos (Buck-Morss 2003: 37).

La esfera pública contemporánea se proclama hoy como comunidad ideal de comunicación cumplida mediante la exposición de sus propias exclusiones constitutivas. La frase “aquí no hay nada que ver” se podría completar con “porque aquí ya está todo visto”. Se trata de una política de lo visible basada en el todo dado a ver, de manera que las contradicciones, las mediaciones, desaparecen en su propia transparencia, en su propio estar ahí como algo familiar e indiferente a lo que por rutina no se mira (Cruz Sánchez 2008). La demanda por la transparencia aúna una serie de imperativos en los que se conjugan la exposición desnuda de los sujetos y de los lenguajes expresivos a través de los que nos asomamos al mundo con la puesta en evidencia de las condiciones institucionales de la expresión y la práctica, de los procedimientos de construcción de significado. Existe aquí un componente utópico falseado en cuanto que panóptico extendido, descentralizado y consensual: una democratización de los dispositivos disciplinarios que, repartidos y exhibidos por todas partes, hacen de cada cuerpo la sede multiplicada de su mirada ubicua y vigilante (Whitaker 1999). Pero, ¿no se perfila al mismo tiempo la posibilidad de otra comunidad de comunicación, una apertura de las identidades como apertura a la alteridad y lo diferente? La pregunta tiene que ver con el desafío que plantea una economía de la socialización, la subjetivización, y del conocimiento, exteriorizada, expuesta a la luz de una esfera pública, sometida sin embargo a intensos procesos de despolitización y privatización que dictan, en efecto, que allí no queda nada que ver. Podríamos incluso reconocer en esta situación la forma dañada de aquella comunidad igualitaria de comunicación formada por productores de medios que soñara Brecht. Y tiene que ver también con las condiciones de posibilidad de la crítica contemporánea que, enfrentada a un mundo global iluminado sin resto, deja de ser un problema de clarificación de los puntos ciegos de la conciencia ideológica, para pasar a preocuparse por la encarnación de la crítica en los cuerpos y las prácticas, por elaborar interrupciones polémicas del flujo mediático de imágenes, personas, ideas, y objetos que compone la esfera pública contemporánea (Garcés 2006; Downey 2014).

## 5. Una ciencia de la imagen

La crítica consistiría menos en la oposición lineal a la transparencia tecnológica mediante zonas de ocultación que en la exploración de otras formas de habitar las representaciones, las mediaciones, las políticas de lo visible, frente a unos imaginarios y un régimen de la mirada y la sensibilidad que se autoproclaman como los únicos posibles. En los desarrollos de los Estudios Visuales puede observarse un movimiento que conduce, desde las teorías de la mirada, la semiótica y la narratividad, a una pragmática de las imágenes, a la exploración de sus usos diferenciales en distintos ámbitos, así como a sus efectos y formas de eficacia. Pero es sobre este punto donde se ha articulado una cierta tendencia alternativa de los Estudios Visuales (Brunet 2013). En efecto, si los Estudios Visuales componen un enfoque indisciplinado a la imagen y la visualidad, que como hemos visto se desliza hacia la crítica de la representación desde el estudio de los medios y las mediaciones, puede formularse la pregunta acerca de si es posible entonces que tal aproximación sea capaz de proporcionar un marco epistemológico propio para el análisis de la imagen. En vez de insistir en la indisciplinación se trataría ahora de preguntarse si es factible elaborar un programa interdisciplinar para investigar la especificidad de la imagen y las formas en que modelan distintas prácticas y campos teóricos y científicos, y cómo aquellas son entendidas y apropiadas por ellos. Según James Elkins (2011) debe volverse a preguntar qué es una imagen, porque el peso puesto por los Estudios Visuales en los conceptos de lo visual y la visualidad puede acabar por diluir la pertinencia de esa cuestión. Desde aquí no se buscará reorganizar disciplinariamente el estudio de la imagen pero sí al menos atender al problema de las condiciones que dificultan construir un campo coherente alrededor de ella. Tampoco debe tomarse como un repliegue despolitizador ya que la atención puesta por ejemplo a los componentes humanos y técnicos de la visión, las interacciones entre imaginarios científicos y artísticos, las dimensiones cognitivas de la imagen digital y los entornos virtuales, las cuestiones relativas a la percepción, el color, la forma, el movimiento, vendrían a ampliar el terreno de la crítica de la imagen, recordando que a menudo los Estudios Visuales la han dirigido a pesar de todo hacia el cuestionamiento de las fronteras institucionales del arte (Brunet 2013). Keith Moxey (2008) reconoce una demanda ontológica en el estudio de la imagen ligada a lo que llama una creciente desconfianza postderridiana en los poderes del lenguaje que reorienta el análisis hacia el poder de los objetos, sus formas de agencia o sus lenguas y que quiere explorar metodologías alternativas a aquellas sostenidas sobre la dilucidación del significado. El giro icónico sería también un giro hacia la presencia, dentro de una experiencia no tanto interpretativa como de encuentro con los objetos. El subrayado de la presencia, como manifestación de la especificidad de la imagen es difícil de conciliar con alguna forma de estudio textual o de semiótica visual. Los objetos visuales no pueden ser reducidos a códigos o sistemas significantes. Al retomar los poderes y las propiedades que quedaban asfixiados bajo el aparato interpretativo, las imágenes recuperan esa dimensión presencial que se resiste a quedar agotada en operaciones textuales y lingüísticas de translación y equivalencia.

En cualquier caso, y como ya se ha señalado, la exploración de las formas de agencia de las imágenes no tiene por qué significar un recorte del filo crítico de los Estudios Visuales. Mitchell (2006) ha mostrado que el poder de las imágenes (las imágenes como signos vitales, formas de vida que animan a los objetos) es un elemento clave para orientar políticamente el análisis de lo visual. Ahora bien, la noción de presencia

arrastra connotaciones que remiten a la plenitud metafísica y al esencialismo de lo visual. En este sentido Janet Wolff (2012) ha advertido que la atención a la presencia podría estar debilitando el compromiso político de los Estudios Visuales porque se corre el riesgo de que el poder de las imágenes quede finalmente desanclado de las determinaciones y dependencias sociales, culturales e históricas que lo modelan. Este problema surge por ejemplo en aproximaciones al giro icónico como la que ofrece Hans Belting (2005) en las que las imágenes tienen la capacidad de atravesar libremente, sirviéndose de ellos, distintos medios y médiums, lo cual parece postular una existencia de la imagen previa a cualquier proceso de mediación (incluyendo la del lenguaje) y desgajando así la percepción de las prácticas sociales de interpretación y traducción (Cabello 2013; Wood 2004)<sup>5</sup>.

Desde los Estudios Visuales se ha enunciado una objeción a los estudios humanísticos, que, tradicionalmente volcados en el estudio de las letras, y privilegiando así al lenguaje, no han sabido distanciarse de la herencia logocéntrica en la configuración del conocimiento y en los procesos de creación de significado. La cuestión es si el abandono del logocentrismo conduce necesariamente a desalojar al lenguaje del análisis y girar a éste hacia una noción de presencia en la que se considera que se agota el significado y la interpretación. En realidad el estudio de la imagen como crítica de la representación y la atención a la imagen como presencia icónica se encuentran a menudo no solo articuladas entre sí, sino que necesitan apoyarse mutuamente (Moxey 2008)<sup>6</sup>. Por otro lado este texto de Moxey invita a buscar los puntos de contacto entre los Estudios Visuales de raigambre anglosajona y el enfoque al estudio de la imagen que se ha venido llevando a cabo desde el ámbito alemán. Desde éste se han explorado las posibilidades de construir una ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*), articulándola desde el reconocimiento de las propiedades antropológicas y comunicativas específicas de las imágenes. Casi al mismo tiempo en el que Mitchell estudiaba el giro visual, o más bien giro pictorial (*pictorial turn*), el pensador alemán Gottfried Boehm (1994) empezó a elaborar de forma paralela los conceptos de giro icónico (*ikonische Wende*) y de diferencia icónica (*ikonische Differenz*) (García Varas 2011). Con ello Boehm ha querido subrayar que la imagen no es en realidad un tema nuevo sino que es una cuestión que toca a un tipo concreto de pensamiento, lo que en consecuencia plantea nuevas exigencias a las ciencias y, más allá, expone la necesidad de una ciencia de la imagen como campo de estudio de pleno derecho (Boehm 2011: 58). Hay que romper las dependencias del análisis con categorías lingüísticas y con modelos semióticos que acaban por reducir la imagen al texto, de forma que sea posible componer una comprensión más exacta del sentido propio de las imágenes, su vitalidad icónica, en base a las dimensiones no lingüísticas que les son propias. La diferencia icónica, que contrasta significativamente con la de diferencia semiótica de Saussure, indica la

5 En todo caso ésta es una objeción de la que, a pesar de sus diferencias con Belting, tampoco estaría completamente libre el propio Mitchell, al menos cuando entiende que las imágenes son seres vivos que se desenvuelven entre los media como los organismos en su hábitat (Cabello 2013: 13). Ahora bien, esta última crítica solo es válida si se toma ese hábitat mediático como recipiente pasivo y no como un entorno de posibilidades, de *affordances*, que condiciona materialmente unas u otras formas de vida o encarnaciones. Para una explicación de los conceptos de médium y mediación dentro de la teoría de los media véase Hansen (2006).

6 Hans Ulrich Gumbrecht (2005) recordó que invitando a repensar la dimensión presencial de los objetos no se busca sustituir la interpretación por la presencia, sino señalar cómo la relación con las cosas del mundo bascula todo el tiempo entre las culturas de presencia y las de significado, una tensión que no queda resuelta desde el lado de la interpretación, por mucho que ésta se asuma como la práctica distintiva de las Humanidades.

dificultad de traducir sin resto la experiencia de las imágenes, porque entiende una imagen es una unidad de sentido en sí misma que configura su carácter propio frente al lenguaje. Como el objeto que aparece en la imagen -el objeto, diría Mitchell, animado por ella- no es separable del lugar, el contexto y las condiciones de su aparición, ser y aparecer son indisolubles en la imagen, lo que desvela la ontología de la imagen como acontecimiento icónico nunca completamente verbalizable, algo que solo desde una perspectiva logocéntrica puede tomarse como una deficiencia lingüística de la imagen (García Varas 2011: 41). Pero si ello justifica la pertinencia de una ciencia propia de las imágenes la propia idea de giro significa a la vez una expansión epistemológica que complica la delimitación disciplinar.

Quizá el esfuerzo más acabado en la dirección de componer, a pesar de las tendencias expansivas del propio objeto, una ciencia de la imagen es el ofrecido por Horst Bredekamp (2010), teórico que, aunque proviene de la Historia del Arte comparte finalmente con enfoques filosóficos como el de Boehm la necesidad de elaborar metodologías propias dirigidas a entender de forma sistemática la vida de las imágenes, el pensamiento y sus formas de acción específica (García Varas 2014: 40). Para ello ha propuesto el concepto de actos de imagen (*Bildakts*) conjugando el análisis del poder de las imágenes con la Antropología y la Filosofía del lenguaje. Las imágenes nos interpelan liberando un potencial performativo que descansa en sus modos de presentación, como hecho material desplegado a partir del poder propio del color, la composición, la figura, la forma, es decir, los atributos intrínsecos de la imagen. No obstante cabe preguntarse que si lo que está en juego aquí es una ciencia de la imagen orientada a dar cuenta de su concreto funcionamiento no nos deslizamos hacia cuestiones que tienen que ver ya no solo con la dimensión material del signo sino con el carácter semiótico de la materia, su capacidad para producir significado. Si éste queda sin ser reconocido permanecemos en una aproximación representacional de los significados, anclada en el dogma que otorga las palabras el poder de representar las cosas como no-construidas, como ya preexistentes (Barad 2003). También en la materialidad de la imagen quedan inscritas las heridas de la desigualdad y la dominación social. Lo que quiero señalar con ello es que de una forma u otra la búsqueda de lo distintivo de la imagen, y en consecuencia, de una ciencia a la altura de esa especificidad, acaba por converger en algún punto con la crítica de la representación que abre a aquel campo de conocimiento al cruce con otras disciplinas y modos de hacer a menudo comprometidos con el análisis social y político. Y a la inversa, esa expansión de intereses reclama en algún momento de su desarrollo el anclaje en una definición de su objeto, la imagen, y de las formas de construcción de sentido distintivas de lo icónico. Por ello, aunque las diferencias entre el giro pictorial de los Estudios Visuales anglosajones y el giro icónico de la *Bildwissenschaft* alemana son evidentes (García Varas 2011; 2014) cabe explorar aquellos puntos de contacto en los que ambos proyectos parecen solicitarse mutuamente. Lo característico de la imagen es esa doble y ambigua dimensión de presentación y representación en la que se encuentran, se alían y contraponen los procesos de interpretación y los imperativos ideológicos con su especificidad material y visual, que sin embargo difícilmente puede ser tomada como su esencia.

El antropólogo Johannes Fabian (1990) advirtió, dentro de los debates alrededor de la escritura y del encuentro etnográficos, que la producción de presencia no puede ser separada de la crítica de las representaciones. Sería participando con los otros en

tal crítica como éstos se harían presentes. Entonces deberíamos preguntarnos si las imágenes son uno de esos otros, y si la imagen puede hablar, porque quizá su silencio sea más bien el resultado del silenciamiento de su demanda por una idea de visualidad adecuada para su propia ontología (Mitchell 1996). Si la visualidad es aquello que hace de la visión un lenguaje, no lo es en el sentido de una reducción dentro de la esfera de lo lingüístico frente a la que imagen siempre se rebelará, sino la apertura de un territorio recorrido por la disputa acerca de las presencias y las representaciones, los significados y las interpretaciones, la posesión de la mirada y de los imaginarios. La misma presencia muda de las imágenes puede tomarse como su forma de resistencia a la legibilidad y al agotamiento de los significados cuando se las quiere apropiar como elementos centrales en las operaciones de invisibilización de las mediaciones y fijación de los significados, de la reproducción social y la conformación de los imaginarios hegemónicos (Brea 2014). La posibilidad de una ciencia de la imagen sigue teniéndose las que ver con la complejidad indisciplinada de su objeto.

### Bibliografía citada

- Abril, G. 2010. "Cultura visual y espacio público-político". *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 15: 21-36.
- Alpers, S. et al. 1996. "Visual Culture Questionnaire". *October*, vol. 77: 25-70.
- Bal, M. 2004. "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales". *Estudios Visuales*, vol. 2: 11-49.
- Barad, K. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, núm. 3: 801-831.
- Belting, H. 2005. "Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry*, vol. 31, núm. 2: 302-319.
- Boehm, G. ed. 1994. *Was ist ein Bild?*. München: Fink Verlag.
- 2011. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)", Pp. 57-70, en Ana García Varas (ed.): *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brea, J. L. 2005. "Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad". Pp. 5-14, en José Luis Brea (ed.): *Estudios Visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- 2010. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- 2014. "Una imagen es una imagen: tres escenarios", Pp. 52-56, en María Virginia Jaua (comp.): *Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: RM, Fundación Jumex.
- Bredekamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag
- Broncano, F. 2012. *La estrategia del simbiote. Cultura Material para Nuevas Humanidades*. Salamanca: Delirio.
- Brunet, F. 2013. "(Re)defining Visual Studies", en *In-Media*, núm. 3, en <http://inmedia.revues.org/543>
- Bryson, N. 1988. "The Gaze in the Expanded Field". Pp. 87-113, en Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- 2001. "Art and Intersubjectivity". Pp. 1-40, en Mike Bal (comp.): *The Art of Viewing*. Amsterdam: G&B Arts International.
- Bryson, N. Holly, M.A. y Moxey, K. ed. 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*. London: University Press of New England.

- Buck-Morss, S. 2003. *Thinking Past Terror*. London, New York: Verso.
- Burgin, V. 2004. "Geometría y abyección (1987)". Pp. 77-102, en Victor Burgin (comp.): *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cabello, G. 2013. "Figura. Para acercar la Historia del Arte a la Antropología". *Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1: 6-17.
- Cardoso, P. y Zerené, J. 2014. "Revolutions of Resolution. About the Fluxes of Poor Images in Visual Capitalism". *Triple C*, vol. 12, núm. 1: 315-327.
- Catalá Domènech, J. M. 2010. *La imagen interfaz*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Cruz Sánchez, P. 2008. *Ob-Scenas. Redefinición política de la imagen*. Murcia: Nausícaä.
- Downey, J. 2014. "Flux and the public sphere". *Media, Culture & Society*, vol. 36, núm. 3: 367-379.
- Van Eck, C. 2015. *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago: Chicago University Press.
- Elkins, J. y Naef, M. ed. 2011. *What is an Image?*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Evans, J. y Hall, S. eds. 1999. *Visual Culture: The Reader*. London: Sage.
- Fabian, J. 1990. "Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing". *Critical Inquiry*, vol. 16, núm. 4: 753-772.
- Fernández Polanco, A. ed. 2014. *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*. Salamanca: Delirio.
- Fontcuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Galloway, A. 2012. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity.
- García Varas, A. 2011. "Lógica(s) de la imagen". Pp. 15-56, en Ana García Varas (ed.): *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . 2014. "Bildwissenschaft y Visual Studies: Orientaciones y retos en el análisis actual de las imágenes". Pp. 22-41, en Ander Gondra Aguirre y Gorka Lopez de Munain (ed.): *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila.
- Garcés, M. 2006. "Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos", en EIPCP, en <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>
- Gell, A. 2016. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.
- Grusin, R. 2014. "Mediation is the Message". *Journal of Visual Culture*, vol. 13, núm. 1: 55-57.
- Guasch, A. M. "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión.". *Estudios Visuales*, vol. 1: 8-16.
- Gumbrecht, H. U. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hansen, Mark. 2006. "Media Theory". *Theory, Culture & Society*, vol. 23, núm. 2-3: 297-306.
- Hoelzl, I. y Marie, R. 2015. *Softimage: Towards a New Theory of the Digital Image*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Houwen, J. 2017. *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*. New York: Bloomsbury.
- Jenks, Ch. 1995. *Visual Culture*. London: Routledge.
- Krauss, R. 2000. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson.

- Latour, B. 1993. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Martín Barbero, J. 1987. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Mirzoeff, N. 2001. "Intervisuality". Pp. 124-139, en: Annette Balkema y Henk Slager (eds.): *Exploding Aesthetics*. Amsterdam: Lier en Boeg.
- 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, London: Duke University Press.
- Mirzoeff, N. 2016. *Cómo ver el mundo. Nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J. Thomas. 1996. "What Do Pictures "Really" Want?". *October*, vol. 77: 71-82.
- 2003. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, 1: 17-40.
- 2005. "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture*, vol. 4, núm. 2: 257-266.
- 2006. *What Do Pictures Want? The Lives and loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W.J.T. y Hansen, M. eds. 2010. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: Chicago University Press.
- Moxey, K. 2008. "Los estudios visuales y el giro icónico". *Estudios Visuales*, vol. 6: 8-23
- Mulvey, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, núm. 3: 6-18.
- Olin, Margaret. 1996. "Gaze". Pp. 208-219, en Robert S. Nelson y Richard Shiff (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Palmer, D. 2015. "Lights, Camera, Algorithm: Digital Photography's Algorithmic Conditions". Pp. 144-162, en Sean Cubbitt, David Palmer y Nathaniel Tkacz (eds) *Digital Light*. London: Open Humanities Press.
- Poster, M. 2002. "Visual Studies as Media Studies". *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 1: 67-70.
- Ranciére, J. 2014. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila.
- Rodowick, D. N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham, London: Duke University Press.
- Sturken, M, y Cartwright, L. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, J.A., y Chaplin, S. 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Whitaker, R. 1999. *The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming a Reality*. New York: The New Press.
- Wolff, J. 2012. "After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy". *Journal of Visual Culture*, vol. 11, núm. 1: 3-19.
- Wood, Ch. 2004. "Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting". *The Art Bulletin*, vol. 86, núm. 2: 370-373.