

Sección central



La emergencia de los Estudios Visuales: resonancias en América Latina

Artículo de reflexión

Recibido: 15 de enero de 2023
Aprobado: 20 de marzo de 2023

Sofía Sienra Chaves

Universidad Autónoma del Estado de México,
México
sesienrac@uaemex.mx

Cómo citar este artículo: Sienra Chaves, S. (2023). La emergencia de los Estudios Visuales: resonancias en América Latina. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 9(15), 20-35.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.21233>

<
La Paz Imaginada (2010). *Año nuevo Aimara 2010* 9. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022, <http://datos.imaginariosurbanos.net/items/show/10523>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

El artículo aborda la emergencia de los Estudios Visuales desde finales del siglo pasado, para observar sus resonancias con las propuestas antihegemonías de los Estudios Culturales en América Latina. A través de una revisión teórica y un análisis crítico se argumenta que la búsqueda activa de desmarque por parte de los Estudios Visuales respecto de los métodos consolidados en las disciplinas de la Estética y la Historia del Arte, junto con la desjerarquización de la producción artística en favor de una amplia gama de objetos culturales, dan lugar a un debate que continúa siendo relevante para concebir los fundamentos e implicaciones del carácter indisciplinado de la investigación. Se concluirá enfatizando las coincidencias de dichos Estudios Críticos de la Visualidad con las perspectivas decoloniales latinoamericanas.

Palabras clave

América Latina; arte contemporáneo; cultura visual; decolonialidad; Estudios Visuales; indisciplinación

The emergence of Visual Studies: resonances in Latin America

Abstract

The article addresses the emergence of Visual Studies since the end of the last century, to observe its resonances with the anti-hegemonic proposals of Cultural Studies in Latin America. Through a theoretical review and a critical analysis, it is argued that the active search for distance by Visual Studies from the consolidated methods

in the disciplines of Aesthetics and Art History, together with the de-hierarchization of artistic production in favor of a wide range of cultural objects, give rise to a debate that continues to be relevant to conceive the foundations and implications of the undisciplined nature of research. It will conclude by emphasizing the coincidences of said Critical Studies of Visuality with the Latin American decolonial perspectives.

Keywords

Latin America; contemporary art; visual culture; decoloniality; Visual Studies; indiscipline

L'émergence des études visuelles : résonances en Amérique latine

Résumé

L'article aborde l'émergence des Études visuelles depuis la fin du siècle dernier, pour observer ses résonances avec les propositions anti-hégémoniques des Études culturelles en Amérique latine. À travers un examen théorique et une analyse critique, il est avancé que la recherche active de distance par les Études visuelles par rapport aux méthodes consolidées dans les disciplines de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ainsi que la déhiérarchisation de la production artistique au profit d'un large éventail de objets culturels, suscitent un débat qui reste pertinent pour concevoir les fondements et les implications du caractère indiscipliné de la recherche. Il conclura en soulignant les coïncidences desdites Études Critiques de la Visualité avec les perspectives décoloniales latino-américaines.

Mots clés

Amérique latine ; l'art contemporain ; culture visuelle ; décolonialité ; Études visuelles ; indiscipline

A emergência dos Estudos Visuais: ressonâncias na América Latina

Resumo

O artigo aborda o surgimento dos Estudos Visuais desde o final do século passado, para observar suas ressonâncias com as propostas anti-hegemônicas dos Estudos Culturais na América Latina. Por meio de uma revisão teórica e de uma análise

crítica, defende-se que a busca ativa de distanciamento por parte dos Estudos Visuais dos métodos consolidados nas disciplinas de Estética e História da Arte, aliada à deshierarquização da produção artística em prol de uma ampla gama de objectos culturais, suscitam um debate que continua a ser relevante para conceber os fundamentos e implicações da indisciplina da investigação. Concluirá enfatizando as coincidências dos referidos Estudos Críticos da Visualidade com as perspectivas descoloniais latino-americanas.

Palabras clave

América Latina; arte contemporânea; cultura visual; decolonialidade; Estudos Visuais; indisciplina

Ajai ministidu kai iachaikuskauikuska kawachingapa ullachinakuska America Latina sutimanda

Maillallachiska

kai kilkaipi parlakumi imasami ka ajai ministidu kai iachaikuskakunata kawanchingapa apamunaskusi kai unai watakunamandata kaipi pudinchi kawachinga ima uiachinakuskata kaipi nispa imasami paikuna, iachaikunkuna kausaikunata kaii atun llagta suti America Latina. Kaikuna kawaspa paikuna Munanaku maskanga imasami ñugpata paikuna kausaskakuna ruraspas i kawachispa pangakunapi ima paikuna kausaskapi tiaskata i chasallata imamika ajai ministidu, kunaure iaikuchinakumi ikuti kaipi apamunakuska, ñugpamandata kai atun llagta latinoamerica sutipi.

Rimangapa Ministidukuna

Chasa suti llagta; chiurra llata ruraska; ruraikunata katichidur; decolonialidad; ruraikuna iachichidur; mana kaskasina ruradur.

Introducción: la apertura hacia la cultura visual

Para analizar las resonancias de los Estudios Visuales en América Latina¹ conviene, en primer lugar, detenernos a contextualizar la inquietud que su surgimiento hacia finales del siglo pasado despertó en el ambiente académico de las humanidades, principalmente en la Historia del Arte, la teoría estética y en algunos sectores de la institución artística.

Un momento clave en la genealogía de estos estudios es el “Cuestionario sobre cultura visual” que Rosalind Krauss y Hal Foster circularon en 1996, interpelando a diversas figuras involucradas con la producción, crítica y análisis visual². El cuestionario, más que contener preguntas, recoge supuestos o “sugerencias” organizadas en cuatro ejes de reflexión, que denotan cierta preocupación por la disolución del arte y la estética en el campo laxo e indiferenciado de la cultura visual, así como por la proliferación global de dichos estudios en las academias, quizá como síntoma de complacencia ante las lógicas populistas y homogeneizantes del neoliberalismo: “la sugerencia es que los estudios visuales están ayudando, en su modesta medida académica, a producir sujetos para la nueva fase del capital globalizado” (Foster y Krauss, 2003, p. 83).

A través de las respuestas obtenidas es posible destacar algunos aspectos epistemológicos y políticos, imbricados en el debate, así como diferentes posiciones respecto a lo que la apertura hacia la cultura visual significa. La dicotomía cultura-arte pone de relieve una jerarquía de valores presente en las actividades y objetos concernientes a estas

categorías, y refleja a su vez un dilema ético-metodológico. Antes incluso de iniciar una investigación subyace la cuestión: ¿qué objetos o fenómenos merecen ser estudiados?

La definición de aquello “importante” sitúa al mismo tiempo —en tanto se desmarca de— “lo irrelevante”, operación que involucra una dimensión ideológica, más o menos consciente, manifiesta en las preferencias y elecciones. Por ello sería necesario interrogar cómo es que algo resulta “más valioso” o relevante respecto a qué, en qué sentido y desde dónde. José Luis Brea, impulsor de los Estudios Visuales en Iberoamérica, no vacilará en proclamar que:

Toda fuerza política vinculada al desarrollo de unos *estudios críticos* en el ámbito de la visualidad contemporánea atraviesa esta exigencia de desarrollarlos para el *objeto* que efectivamente hoy ostenta la capacidad de producir simbolicidad. No la obra de arte —como tal— sino la *cultura visual* en toda su extensión y complejidad. (2010, p. 117)

Sin embargo, la propagación de la cultura visual y de los Estudios Visuales desde los años noventa del siglo pasado fue tomada por algunos con recelo, frente a lo que consideraban una avanzada de las tendencias neoliberales banalizantes y populistas, mientras que en otro sector intelectual se avivaba la esperanza democratizadora y renovadora de aquellas concepciones anquilosadas que veían en las disciplinas tradicionales, tendencias que aparecen reflejadas en las respuestas al cuestionario de Krauss y Foster (2003).

Un cuarto de siglo más tarde, podríamos reconocer que ambas posturas tenían su dosis de sensatez y que el debate sobre la industria cultural que heredamos de la Escuela de Frankfurt³ aún resuena dentro y fuera de las academias. La desconfianza frente al espectáculo, el fetiche y la mercancía, en tanto elementos propios del sistema de dominación capitalista, conduce a apreciar lo sustancial como aquello que desborda el sentido común, el gusto convencional o los contenidos “enlatados” propios de los entornos mediáticos, y que muchas

1 Este texto es producto de mi investigación doctoral sobre tecnopoéticas y hacktivismo en la construcción de contravisualidades latinoamericanas, bajo el eje de análisis de los Estudios Visuales, en el marco del Doctorado en Artes (Artes visuales, Artes escénicas e Interdisciplina) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, México), con una Beca de la misma institución.

2 El resultado se publicó en la revista *October* y posteriormente fue traducido y divulgado en el primer número de la revista *Estudios Visuales*, dirigida por José Luis Brea (2003). En ella aparecen las posiciones de personajes relevantes en la teoría estética, la crítica artística, la historia del arte y la producción audiovisual.

3 Un texto nodal sobre este asunto es de Adorno y Horkheimer: “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en el libro *Dialéctica de la Ilustración* (1998).

veces se encuentra en la producción artística o teórica, crítica y comprometida más que en los productos para el consumo masivo.

La creación artística, en tanto que *producción improductiva* —al menos desde ciertas perspectivas donde se asocia el arte a lo inútil, al juego, o incluso a la “pérdida de tiempo”—⁴, aparece como ámbito de resistencia frente a las prácticas y discursos hegemónicos orientados hacia la eficiencia y la rentabilidad. De hecho, esta misma condición ociosa, excesiva y redundante de la experimentación estética resulta central para comprender lo contemporáneo como la capacidad de *estar con el tiempo*, o en términos de Boris Groys (2016), de devenir en “camaradas del tiempo”. Dicha actitud marcará al arte contemporáneo en su predilección por los procesos antes que por los resultados, y en particular dará lugar al *time-based art* (arte basado en el tiempo), “arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducen a la creación de ningún producto definitivo” (Groys, 2016, p. 90). Es este tipo de práctica artística la que podemos asociar con la noción de estesis o *Aisthesis* (Rancière, 2013), en referencia al estado que provoca una suspensión o dislocación perceptual-sensorial de la realidad. La experiencia estética entendida como proceso de extrañamiento es capaz de generar un paréntesis en nuestra experiencia personal y social, habilitando una des-articulación de lo dado.

Históricamente se ha entendido a la práctica artística, en particular en cuanto capacidad creadora, desde una concepción trascendental que enfatiza su carácter desinteresado, elevado y autónomo respecto de la experiencia ordinaria. Ello propició el desarrollo de métodos de interpretación principalmente hermenéuticos y formalistas (o “de los contornos hacia adentro”), asumiendo que las obras eran contenedores de cualidades y significados estables, universales e inherentes. Sin embargo, un examen detallado mostrará tanto las dependencias productivas de las artes con

agentes, instituciones e intereses diversos⁵ como la preeminencia de una potestad restringida para la creación, donde solo —algunos— hombres podían ser artistas⁶, consecuencia directa no de las “capacidades” individuales sino de las condiciones materiales y sociales en un momento dado.

Precisamente, el reconocimiento de las afectaciones contextuales (o “de los contornos hacia fuera”) de índole ideológica, material y (geo)política, imbricadas en la producción simbólica e imaginaria, junto con la apertura hacia la consideración de fenómenos y objetos disímiles —no solo las “obras” de arte—, constituyen un aspecto nodal de la apuesta movilizadora de los *Estudios Críticos Visuales* que, en palabras de Brea, se despliegan en:

(...) un escenario orientado a los problemas relacionados con la cultura visual, las prácticas artísticas, y de representación contemporáneas, buscando analizar, desentrañar y desocultar el conjunto de estrategias, intereses de hegemonía y dominación, y las dependencias de todo orden —técnicas, políticas, ideológicas, económicas— bajo las que tales prácticas se producen e instituyen. (2014, p. 37)

Dicha aproximación dismanteladora e incómplice respecto de los parámetros disciplinares, institucionales y políticos dominantes será la que resuene de manera intensa con la agenda decolonial y las producciones académicas de América Latina, sobre todo de la Guerra Fría en adelante.

4 Alberto López Cuenca aborda este pasaje del arte improductivo a la productividad de la industria creativa propia del post-fordismo en *Los comunes digitales, nuevas ecologías del trabajo artístico* (2018).

5 La Iglesia suele ser el ejemplo más referido, como aparato institucional encargado de financiar históricamente las artes visuales y escénicas, en tanto ellas sirvieran a sus fines y estuviesen orientadas por sus valores.

6 Virginia Woolf se pregunta, ¿cuáles son las condiciones materiales de la creación? en su libro *Una habitación propia* (1929), y estudia cómo las mujeres han sido históricamente excluidas de la profesión artística por medio de la marginación educativa y de la dependencia material-económica sistemática, amparadas por la ley. Más adelante Linda Nochlin, inspirada por Woolf, hace un lúcido e impactante repaso al respecto en *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (2001) que desde su publicación en 1971 ha aportado una perspectiva central del feminismo en las artes.

Estudios Visuales: entre el anti- elitismo y la tolerancia multicultural

Al ubicar lo artístico como espacio elevado de la producción humana se desestima, *de facto*, todo lo demás. En la versión ilustrada decimonónica se traza una línea tajante que distingue aquello que es digno de ser teorizado o historizado del resto de los objetos del mundo. Dicha escisión se fundamenta en el valor intrínseco de las obras (o su *artisticidad* inherente), valor susceptible de ser reconocido por especialistas aptos para hacerlo. Los riesgos de esta tendencia son varios, sobre todo a la luz de la avanzada civilizatoria de la colonización, basada en el principio auto-legitimador de la autoridad estética, capaz de identificar cualidades presuntamente universales. No concebir que todo recorte, selección o relato es parcial, y en cierto sentido, arbitrario, puede llevar a asumir que una cierta forma de organizar y significar el mundo es *la* organización verdadera y natural.

Así, es posible notar que la llamada “Historia del Arte Universal” es acaso la historia de ciertos objetos, hechos por algunos hombres y valorados por otros hombres, en unos pocos países de Europa. Como sostiene Keith Moxey en su respuesta al cuestionario de Krauss y Foster, la inclusión de “distintas formas de arte y del arte de distintas zonas geográficas dependía de la jerarquía de intereses sociales de manera que, por ejemplo, únicamente esos objetos con valores estéticos reconocidos por la élite eran considerados dignos de estudios” (Moxey en Foster y Krauss, 2003, p. 115).

Como hemos mencionado, la posición elitista de selección-exclusión artística suele valerse consecuentemente de métodos estrictos para su observación y análisis, priorizando la autonomía formal de las obras, en detrimento de los aspectos contextuales y extra-artísticos involucrados en su existencia. Frente a esta aproximación dogmática, Moxey ve un avance en la apertura que propician los Estudios Visuales con su apuesta desjerarquizante y dialógica:

A diferencia de la Historia del Arte, cuyos parámetros disciplinarios se han fosilizado por su fidelidad a una noción ahistórica y por lo tanto “natural” de los valores culturales, los Estudios Visuales pueden

comprometerse en un diálogo inacabable con las fuerzas sociales que persiguen privilegiar un concepto de lo valioso sobre otro. (2003, p. 115)

Sería justamente la re-visión de la categoría de “lo valioso” —cómo se instaura y legitima en distintos momentos, mediante qué procesos y con qué intereses— una apertura crítica propiciada por este campo emergente. En el mismo eje de argumentación, y reconociendo la importancia de lo extra-artístico, el historiador Martin Jay sostiene que no hay vuelta atrás: “ya no es posible adherirse de forma defensiva a la creencia de la especificidad irreducible del arte visual que la Historia del Arte ha estudiado tradicionalmente respecto a su contexto más amplio” (Jay en Foster y Krauss, 2003, p. 101).

Adicionalmente, la transformación del propio sistema de las artes —sobre todo a partir de las vanguardias del siglo XX, donde los y las artistas insisten enfáticamente en confundir la división entre arte y vida, incluso con el propósito de suprimirla— hace que progresivamente resulte más difícil la identificación de las cualidades artísticas específicas o *artisticidad*, que distinguirían a ciertos objetos de los demás objetos del mundo. En definitiva, la porosidad y propagación de las artes hacia lo ordinario, lo cotidiano y lo real es una fuerza expansiva desde dentro, impulsada por el carácter *desviacional* de las propias prácticas artísticas respecto de su catalogación formal-institucional. Como plantea Jay en su respuesta a Foster y Krauss:

La presión para disolver la historia del arte en la cultura visual ha sido un proceso tanto interno como externo, surgido de los cambios producidos dentro del arte mismo y no únicamente como resultado de la importación de modelos culturales de otras disciplinas. (2003, p. 101)

Los cuestionamientos en torno a la originalidad, la autoría y la co-participación del espectador, los desvíos frente a los cánones representativos, las técnicas y los “materiales nobles”, el énfasis en el proceso antes que en el resultado, así como la conjunción o hibridación de prácticas, operan en el trastocamiento de aquello que el filósofo Jacques Rancière nombra como *régimen representativo de las artes*, donde: “se desarrollan códigos y formas de normatividad que definen las condiciones

según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte y apreciadas, en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas" (2009, p. 23). Dicho régimen normativo de identificación se diferencia del *régimen estético del arte*, asociado a prácticas cuyo énfasis no está puesto en la mimesis como voluntad representativa, sino en la *presentación* de acontecimientos estéticos, entendidos como instancias de extrañamiento: "este sensible desligado de sus conexiones originarias es habitado por una potencia heterogénea de un pensamiento que se ha vuelto extranjero de sí mismo" (2009, pp. 24-25). Por ende, aquí la pertenencia a lo artístico no se da por su cercanía con las reglas o códigos previamente aceptados, sino por su capacidad disruptiva y recursiva frente a ellos.

A la luz de dichas tesis, resulta necesario re-pensar la categoría de lo artístico como sinónimo de "elevado" para dismantelar dicha asociación, sin que ello implique un desconocimiento de las potencias afectivas y epistémicas de las artes. No se trataría, pues, de dejar entrar a más y más objetos a la cúspide del arte (sean, por ejemplo, máscaras tradicionales o videojuegos), sino concebir que tal jerarquía es, en cierto sentido, ficticia. El apremio por "ser arte" y enumerar las cualidades estéticas de ciertos objetos excluidos, evidencia un rechazo o insatisfacción de pertenecer al ámbito de la cultura popular (tradicional o digital), a la vez que refuerza la premisa de la superioridad de lo artístico frente a lo no-artístico.

Sin embargo, la orientación anti-elitista de los Estudios Visuales abre otras interrogantes y requiere de algunas matizaciones, principalmente ligadas con la concepción antropológica de "cultura" que podría llevar al aplanamiento de la experiencia y de las diferencias, por vía de la tolerancia multicultural. Siguiendo a Slavoj Žižek, la tolerancia sería una forma políticamente correcta de indiferencia hacia el otro. De modo que el respeto tolerante no sería una demostración de empatía, sino al contrario, de apatía, o incluso de rechazo y dominación: "el multiculturalismo promueve la eurocéntrica distancia y/o respeto hacia las culturas locales no-europeas. Esto es, el multiculturalismo es una forma inconfesada, invertida, autorreferencial de racismo" (Žižek, 2010, p. 64).

Martin Jay expresa en el cuestionario su malestar en este mismo sentido al señalar que "existe algo preocupante sobre el movimiento que intenta respetar las diferencias culturales y aun así actúa para evitar la diferenciación de todas ellas" (Foster y Krauss, 2003, p. 100). Tenemos entonces que, bajo una proclama presuntamente horizontal e igualitaria, la diversidad se transforma en una superposición amorfa de singularidades indistinguibles, dentro de unos parámetros globales que permanecen inalterados.

Además del abismo homogeneizador, extractivista y cancelador de las alteridades, existe la posibilidad reduccionista de efectivamente considerar que todo es uniformemente valioso. Incluso si ponemos en pie de igualdad los retratos al óleo, las tiras cómicas, las imágenes científicas y los *memes* que circulan en las redes sociales, siempre habrá un proceso de selección y de valoración de unos ejemplares sobre otros. Consecuentemente, el problema no es tanto que las diferenciamos o les otorguemos valor en función de ciertas potencias estéticas o cognitivas que podamos desarrollar en torno a ellas, sino hacer evidente esta valoración, no asumiendo una correlación directa con su supuesto valor intrínseco o "real".

En síntesis, la desjerarquización de las imágenes apunta a cuestionar los mecanismos mediante los cuales distinguimos a unas como más relevantes, significativas o "superiores" que otras. En este sentido, los Estudios Visuales promueven una suerte de secularización, en tanto *incomplicidad* respecto al carácter sagrado, trascendental o privilegiado de determinadas producciones. Sin embargo, ello no quiere decir que no sea relevante o necesaria la selección/exclusión. Tomar posición frente a las imágenes incluye el poder identificarlas, organizarlas, interpretarlas y valorarlas dejando claro los parámetros y criterios que llevan a hacerlo de cierta manera.

Aun así, es cierto que persiste una tendencia simplificadora que sostiene que todas las producciones tienen el mismo peso, como si cada imagen tuviese la misma función social y política, lo cual resulta convenientemente falaz, en tanto que: "las formas en las que las imágenes, especialmente aquellas deliberadamente de moda al servicio de un ideal estético, transmiten un significado no pueden

reducirse fácilmente, a las formas en las que los textos u otras prácticas culturales lo hacen” (Jay en Foster y Krauss, 2003, p. 100). Aquí, a nueva cuenta, podríamos pensar que, por el modo de circulación y por su complicidad con el sistema hegemónico, existen producciones concebidas para tener mayor alcance, velocidad y facilidad de consumo, que es precisamente lo que Adorno y Horkheimer alertaban sobre la perversidad de la industria cultural:

Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente, incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso. (1998, p. 172)

Y es probablemente este riesgo el que señala la teórica Nelly Richard en referencia al debate propiciado por el cuestionario de Krauss y Foster en el ocaso del siglo XX, en tanto la cultura visual pueda acoplarse cómodamente a la producción masiva de “sujetos para la nueva fase del capitalismo globalizado” (Krauss y Foster en Richard, 2007, p. 96) y, por tanto, que estos sean obedientes o complacientes respecto de “las nuevas diagramaciones culturales (...) cuyas retóricas publicitarias han despolitizado la mirada, haciéndola cómplice del generalizado vaciamiento del sentido que escenografía el *collage* posmodernista” (Richard, 2007, p. 103). En continuidad con este malestar totalizante y des-sustancial del fetichismo cultural, Richard propone interrogantes que atraviesan tanto a las artes como a los Estudios Visuales:

¿Cómo repolitizar la mirada del espectador mediante algún tipo de experimentalidad crítica que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas que hacen circular la forma-“mercancía”? ¿Cómo romper con la unidimensionalidad de la experiencia a la que nos obliga el culto irreflexivo de las formas? (Richard, 2007, p. 104)

Son preguntas pertinentes, también en sintonía con la agenda crítica de los Estudios Visuales. El “monopolio visual” y el “culto irreflexivo de las formas” a los que alude Richard podrían enmarcarse en el contexto de la visualidad hegemónica, tensionada por la aspiración de “repolitizar la mirada” de múltiples prácticas, lo que podemos entender

como “contravisuales” (Mirzoeff, 2011). Cabría proponer que dichas interrogantes embonan directamente con la problemática que asumen los Estudios Visuales y, aún así, Richard realiza algunas observaciones a tener presentes:

Es cierto que los estudios de la cultura visual nos ayudan —saludablemente— a rebajar la trascendencia universal del juicio estético, sugiriéndonos que el arte es solo una forma entre otras de producción visual, por mucho que esta forma haya sido culturalmente distinguida por una determinada ideología de valor “arte”. Pero esta constatación relativizadora —que desjerarquiza la superioridad de lo estético— no debe impedir el reconocimiento de que ciertas formas de trabajar con los signos (las del arte) saben producir *vibraciones intensivas* en contra de los lenguajes uniformes del diseño, la publicidad y de los medios, haciendo que sus formas introduzcan la ambivalencia en los juegos seriados de la equivalencia homogénea para *inquietar* —en lugar de *aquietar*— la mirada. (Richard, 2007, p.106)

Es posible comprender el recelo de Richard alineado con la tradición crítica que desconfía de las lógicas complacientes del espectáculo y de la fetichización consumista de la experiencia. Sin embargo, la segunda parte de su disertación, donde opone las “*vibraciones intensivas*” del arte a la uniformidad del lenguaje mediático, parece volver a rigidizar el antagonismo entre unas y otras, además de presuponer un vínculo lineal del tipo causa-consecuencia entre las intenciones y los efectos⁷.

Resulta dudosa la proposición binaria de que algo por ser arte inquiete y algo por ser lenguaje mediático aquiete. Más bien, en consonancia con su operación social, lo uno y lo otro puede *tender* hacia algo, habilitar y predisponer ciertas lecturas o formas de consumo, pero no garantizarlas. De manera que las retóricas, los medios de circulación y los modos de existencia condicionan cierta recepción, mas no la determinan, pues en esta fórmula no habría que desatender las capacidades

7 Dicho razonamiento se relaciona con lo que Rancière (2010) identifica en el *modelo pedagógico de la eficacia del arte* y el *presupuesto del continuum sensible* (p. 56).

traductoras de las y los “espectadores emancipados” (Rancière, 2010).

Podemos convenir en que algunos signos son funcionales al sistema y por tanto operan en sintonía con éste, de forma que colaboran con el mantenimiento del *statu quo* y, en este sentido, tienden a “aquietar” el pensamiento, pues como toda fuerza conservadora, es complaciente con lo preexistente e instituido. Por otra parte, lo divergente, aquello que se aparta de o disloca el orden dado, tiende a desestabilizar o “inquietar”, propiciando aquello que Rancière (2015) concibe como *disenso*.

No obstante, sería importante notar que esta dinámica es mutante en función de los sujetos, ya que algo que inquiete hoy puede ser algo que aquiete mañana, o que pueda inquietar a unos y aquietar a otros simultáneamente. El enfoque que considera ya no solo la oposición dicotómica sino igualmente las tensiones que generan fuerzas divergentes, habilita a una comprensión compleja y multifactorial de los fenómenos.

Para el caso inicial de la discusión sobre los Estudios Visuales, evidenciamos que las tendencias que se dirigen hacia extremos totalizantes, ya sea del elitismo artístico o de la indiferencia (multi) cultural, resultan insuficientes y equívocas. Por lo cual, cabría intentar eludir el autoritarismo proveniente del “culto al autor” tanto como la hipocresía del “todo vale”.

Estudios Críticos de la Visualidad: resonancias en América Latina

La visualidad no es simplemente el conjunto de imágenes o el terreno de lo visible en un momento dado, sino que constituye el sustrato sobre el cual es posible ver y organizar la visión. Toda forma de recorte y organización —incluso previa a la interpretación y al lenguaje— plantea un proceso constructivo, cognitivo y social de modo que no resulta posible ver lo que es sino lo que se sabe. Cómo se genera y cuáles son las implicaciones de la visualidad en función del saber y el poder constituye una problemática clave que los Estudios Visuales, en tanto estudios críticos de la cultura visual, han asumido y desarrollado en las últimas décadas.

En el texto fundacional en español de estos estudios⁸, José Luis Brea plantea una apuesta epistemológica a partir de la premisa en la cual se reconoce el “carácter necesariamente condicionado, construido y cultural —y por lo tanto, políticamente connotado— de los actos de ver” (2005, p. 9). Este carácter tendría efectos no solo a nivel perceptivo de los sujetos, sino a escala social y política, en tanto dichos efectos se vinculan con “el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y ser vistos, mirar y ser mirados, vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas” (p. 9). De modo que las formas del ver no se limitan a procedimientos físicos de la percepción, sino que condensan y despliegan dinámicas socialmente complejas.

Como sostiene el filósofo colombiano Armando Silva, ver está reglamentado socialmente; no vemos con los ojos propiamente, sino que los imaginarios nutren nuestras visiones (2006). Dichas posturas socavan la oposición biología-cultura, la cual supone que el “ver” sería una acción puramente biológica y en todo caso el “mirar” un proceso cultural. Por tanto, la misma demarcación del interés en torno a lo visual conlleva enfrentar una serie de dicotomías enraizadas en Occidente.

A través del empeño para dismantelar las taxonomías fijas —históricamente asumidas como naturales y verdaderas— es que múltiples enfoques *inter, trans e indisciplinados* generan un esfuerzo político-académico de distanciamiento disciplinar, no para negar la existencia o el valor de las disciplinas sino para re-conocer las particularidades en las que se enmarcan y los presupuestos que las sostienen. Los Estudios Visuales se inscriben en este vector de criticidad incómplice que no asume *a priori* las categorías y métodos del campo, más bien los desestabiliza en pos de generar asociaciones y (des) conexiones, no ya para revelar los significados sino para ampliar el horizonte de sentidos posibles.

8 Me refiero al libro *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005). Cabe mencionar que esta vertiente ibérica de los Estudios Visuales mantiene diferencias con la “ciencia de la imagen” de la escuela alemana, cuyo principal referente es Gottfried Bohem. Para un acercamiento detallado a una perspectiva comparativa revisar: *Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen* (García Varas, 2017).

No se trataría entonces de analizar las imágenes en sustitución de las “obras de arte” como entidades cerradas, con mensajes estables y cualidades inherentes, sino estudiarlas como parte de entramados complejos de lo visible y lo invisible. A su vez se incluye la problematización de aquello que entendemos por imagen e imaginario en tanto fenómenos dinámicos atravesados por factores económicos, políticos, geográficos, afectivos e ideológicos: “visualidad” va pues más allá del ámbito de las propias imágenes para desbordarse sobre las fórmulas de producción y difusión de las mismas, sobre los espacios de recepción, las maneras de ver y mirar, los procesos de socialización” (Montero, 2016, p. 22).

En definitiva, los Estudios Visuales de tradición ibérica no asumen una pureza o esencialidad de la visión sino que, por el contrario, dan cuenta de una hibridación que trasciende la concepción organicista de los cinco sentidos, y abordan críticamente el ocularcentrismo arraigado en Occidente que ha privilegiado la vista en detrimento de otras formas perceptivas (Jay, 2008; Brea, 2010). Por consecuencia, el énfasis en las imbricaciones existentes entre el ver, el saber y el poder sitúan a la visualidad como arena de lucha donde se disputan las subjetividades individuales y colectivas.

Evidentemente, el peso de la dimensión ideológica en esta corriente del análisis cultural entra en sintonía con la agenda intelectual de Latinoamérica, particularmente con las propuestas decoloniales (Mignolo 2007; Rivera Cusicanqui, 2010; Dussel, 2015) orientadas a detectar la impregnación de las premisas eurocéntricas y los valores de la modernidad en las estructuras sociales de los pueblos colonizados, con su correspondiente inclinación hacia la reescritura de los relatos dominantes y las historias oficiales.

Si bien en nuestras latitudes el enfoque crítico de la visualidad no es nuevo, dichas indagaciones rara vez son asociadas a los Estudios Visuales. Generalmente estas se han desarrollado en el seno de los Estudios Culturales que comenzaron a proliferar a partir de los años setenta del siglo pasado, con el propósito de observar la cultura de masas, el proceso de modernización y los efectos de la

instauración neoliberal en nuestra región “subdesarrollada” signada por las dictaduras del Cono Sur. Marta Cabrera, investigadora colombiana dedicada a estos estudios, menciona al respecto de su disseminación en América Latina que:

El giro cultural aportó al estudio de las imágenes una reflexión sobre la forma como estas son atravesadas por interrelaciones complejas de poder y conocimiento de forma que el análisis de las prácticas de representación se apoyó en nociones tales como estructura, ideología y posición de sujeto (...) es de esta manera cómo desde sus inicios los Estudios Visuales se entrecruzan con la teoría crítica y los Estudios Culturales. (CECIES, s.f.)

Sin procurar realizar un recuento exhaustivo sobre los orígenes de los Estudios Visuales en nuestro continente, podemos encontrar un antecedente importante en el libro *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (Dorfman y Mattelart, 1971). Posteriormente hay casos como el Jesús Martín-Barbero con su crítica mediática en los ochenta, *De los medios a las mediaciones* (1987) y el de Néstor García Canclini. De este último destaca el aporte en torno a la sociología cultural que tuvo gran influencia en el terreno de las humanidades y ciencias sociales de Latinoamérica de los años noventa, principalmente “en” *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Allí priman los análisis visuales de las artes, artesanías, producciones mediáticas y populares con el fin de atender las complejidades de las culturas urbanas; a su vez hay una manifiesta búsqueda por desbordar los recintos estancos: “si existe un camino, no creemos que pueda prescindir del trabajo transdisciplinario (...) La apertura de cada disciplina a las otras conduce a una incómoda inseguridad en los estudios sobre cultura popular” (García Canclini, 1990, p. 261).

En una revisión sobre los Estudios Visuales en español, Nasheli Jiménez sostiene que “las cuestiones de visualidad, imagen y poder han formado parte de la agenda crítica de América Latina” (Jiménez, 2017, p. 18) “incluso antes de la emergencia del campo llamado ‘Estudios Visuales’ [así] como de su aparición institucional” (Cabrera en Jiménez, 2017, p. 18). Más adelante plantea que:



Bogotá Imaginada (2002). *Pantera en la Candelaria. Bogotá*. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022. <http://datos.imaginariorurbanos.net/items/show/8990>

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 (...) los Estudios Visuales Latinoamericanos han mantenido agendas estrechamente ligadas con movimientos sociales específicos, tales como la lucha feminista, indígena, afro-latinoamericana y la pugna por el respeto a los derechos humanos en la región. (Jiménez, 2017, p. 18)

Cabría afirmar que dichas circunstancias y problemáticas atraviesan buena parte de las producciones teóricas y artísticas de nuestro continente que, en general, se encuentran altamente politizadas. Ejemplo de ello puede ser el interés por la ciudad, que resulta en tema y eje de diversas producciones, en tanto que los procesos de urbanización

de las colonias de *Abya Yala*⁹ parecen materializar las aspiraciones y contradicciones que la modernidad lleva a cuestras. La ciudad como texto, como imagen, como escenario de infinidad de sucesos y personajes a ser desentrañados constituye un enigma cuyo estudio intenta comprender las conformaciones identitarias e idiosincráticas de nuestros pueblos, que a la vez se encuentran en permanente transformación.

El imperativo de “ser modernos” es atendido por los Estados y sociedades latinoamericanas de diferentes maneras cuyos procesos y efectos son

9 En la presentación de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala se menciona que: “el nombre Abya Yala es el término utilizado por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el continente americano. Significa Tierra Madura, Tierra Viva o Tierra en Florecimiento” (<https://www.redabya-yala.org/>) y por tanto retoma la denominación de nuestra región previa a la conquista.



Montevideo Imaginada (2002). *Acostados. Montevideo*. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022. <http://datos.imaginariorurbanos.net/items/show/9730>

explorados desde variados enfoques culturales e historiográficos, como por ejemplo en *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1998), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* de Beatriz Sarlo (1999), *Conciencia periférica y modernidades alternativas en América Latina* de Carlos Guevara Meza (2011) o *Imaginarior urbanos* de Armando Silva (1992). Este último, con un extenso trabajo en proceso desde los años noventa hasta la actualidad sobre las ciudades latinoamericanas, ha generado uno de los más vastos archivos de urbanismos contemporáneos. Para ello, se ha trabajado a través de una metodología colaborativa y multidisciplinaria que hasta el momento ha involucrado a unas tres mil personas para el levantamiento fotográfico, sonoro, audiovisual, de recortes de prensa, entre otros (<http://www.imaginariorurbanos.net/es/>).

América Latina puede ser vista como una unidad heterogénea marcada por la "herida colonial"

(Mignolo, 2007) que oscila en pensar la identidad compartida y las diferencias sustanciales entre las naciones del Sur del continente. Entre lo común y lo distinto, encontrar una visión propiamente *Nuestroamericana* ha sido y continúa siendo un enorme desafío (Gargallo y Galo, 2012). Al hablar de "pueblos del Sur" es claro que no aludimos a una noción estrictamente geográfica sino, ante todo, a un concepto geopolítico enmarcado en las teorías decoloniales o descoloniales. Tal como propone Nelson Maldonado-Torres:

El concepto de giro descolonial y su plural, giros descoloniales, se refieren a un cambio en las coordenadas del pensamiento a partir de los cuales se concibe a la modernidad como íntimamente, si no constitutivamente, ligada a la producción de múltiples relaciones de carácter colonial, y a la descolonización como proyecto u horizonte posible de cambio. (Maldonado-Torres, 2011, p. 4)



Sao Paulo Imaginada (2002). Fotos Praça da Sé 5. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022. <http://datos.imaginariosurbanos.net/items/show/9401>

Desde este marco, la división Norte-Sur enfatiza las relaciones de dominación que se pueden entender desde el binomio colonizador-colonizado presente en una dimensión estructural, al igual que las actitudes particulares o fenómenos a escala micropolítica. Ello permite concebir a México, por ejemplo, como parte del Sur global (que no geográfico) en tanto su territorio, su población y sus instituciones han sido objeto de explotación, encubrimiento y dominación propias del proceso de colonización que comenzó hace cinco siglos (Dussel, 1994) y que hoy siguen vigentes a través de estrategias extractivistas neocoloniales.

En el seno de la perspectiva decolonial latinoamericana los Estudios Visuales, en afinidad con las luchas sociales, se interesarían —entre otras cosas— por explorar cómo se gestan, circulan y afectan las operaciones de (des)colonización del ver, el desear y el imaginar en contextos específicos y a través de discursos situados. Incluso la intersección de la cultura visual con la cultura

digital habilita una serie de trabajos críticos vinculados con el auge de la racionalidad tecnocientífica, dando lugar a producciones de índole activista y (hack)feminista, a partir del señalamiento de los sesgos y discriminación algorítmica o de la denuncia de iniciativas estatales y corporativas vinculadas con la vigilancia, la censura y el colonialismo de datos. El eje, a fin de cuentas, se ubica en los modos de configuración de las subjetividades y en la comprensión de las fuerzas de cooptación y de insumisión que articulan una intensa lucha biopolítica.

Indisciplina y decolonialidad como claves de los Estudios Visuales Latinoamericanos

En conclusión, y para destacar los puntos centrales en torno al viraje metodológico y epistemológico en los objetos de estudio y su tratamiento, que van



Quito Imaginada (2005). *Ventas de comida. Quito*. En *Datos imaginarios urbanos*, consulta 13 de diciembre de 2022. <http://datos.imaginariorurbanos.net/items/show/9589>

desde el arte o las artes hacia el terreno de la cultura visual, recojo aquí algunas ideas:

- 1) No trata de que desde los Estudios Visuales se vuelva obsoleto el análisis de las manifestaciones artísticas, sino que en su abordaje indefectiblemente estarán pesando aspectos de diversa índole (institucionales, geográficos, tecnológicos, materiales, etcétera) que rebasan su aparente autonomía. Esto lleva a que resulte insuficiente el análisis formal o histórico con los métodos disciplinarios, pues las imbricaciones de los objetos culturales y su vida social requiere hacer uso de herramientas y conceptos de otros campos del saber.
- 2) Una aproximación decolonial de la noción de “estética” nos sugiere considerar dicha noción —siguiendo a Walter Dignolo (2019)— por fuera de su enclaustramiento como sistema regulador de la subjetividad de carácter universal y tradición greco-romana, y más allá de su correlato exclusivo con las artes. Es decir que resulta posible y pertinente concebir lo estético como ámbito móvil, vasto

e indeterminado, propio de la sensación y ya no como categoría institucional, ni como sinónimo de “lo bello”.

- 3) Al hacer análisis de obras artísticas u otro tipo de imágenes o fenómenos, no se pretendería desentrañar su significado intrínseco y genuino, sino que se trataría más bien de trazar vectores de sentido desde una noción de multivocidad no excluyente.
- 4) Por visualidad no debería entenderse un resultado óptico-biológico sino un campo en tensión de configuraciones dinámicas relacionadas con las prácticas del ver, los regímenes de visión y con la construcción de imaginarios que, en América Latina, son abordados con un particular interés crítico-político acorde con las agendas decoloniales.

Desde mi perspectiva, los Estudios Críticos de la Visualidad requieren de la incomplicidad hacia los sistemas dominantes, sean cultural-mediáticos o institucional-artísticos, así como de una toma de posición respecto a lo que se elige estudiar y el cómo hacerlo. No se trata de oponer los Estudios Visuales

a otros campos, la idea es en cambio concebir su emergencia como una ampliación que se vale de aquellos métodos y saberes que le anteceden, para desarmarlos, reensamblarlos y actualizarlos de manera indiscriminada.

Más allá de su reciente aparición académica en forma de institutos, líneas de investigación, publicaciones, congresos o programas de posgrado en universidades latinoamericanas, el carácter “indisciplinadamente transdisciplinar” (Brea, 2005, p. 9) de los Estudios Visuales —sumado a una necesidad de observación crítica en torno a la conformación de imaginarios (hegemónicos o subalternos) y al interés por lo popular, las luchas sociales y el lugar de las alteridades— parece embonar con las inquietudes estéticas, temáticas, epistemológicas y metodológicas de las investigaciones del Sur global, específicamente de América Latina.

Referencias

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta.

Brea, J. L. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. Fundación Jumex.

Brea, J. L. (2010). Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image. Akal.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.

CECIES (s.f.). *Diccionario de Pensamiento Alternativo II*. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191>

Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. Akal.

Dussel, E. (1994). 1492: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Plural Editores.

Foster, H. y Krauss, R. (2003). Cuestionario sobre cultura visual. *Revista Estudios Visuales*, 1(1), 83-126.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

García Varas, A. (2017). Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen. *El Ornitorrinco Tachado* (6), 23-39.

Gargallo, F. y Galo, R. (2012). *Las políticas del sujeto en Nuestra América*. UACM.

Groys, B. (2016). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.

Jay, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.

Jiménez, N. (2017). Los estudios visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión. *El Ornitorrinco Tachado*, (6), 9-22.

López Cuenca, A. (2018). *Los comunes digitales, nuevas ecologías del trabajo artístico*. Centro de Cultura Digital.

Maldonado-Torres, N. (2009). El pensamiento filosófico del “giro descolonizador”. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez (Eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”, 1300-2000* (pp. 683-697). Siglo XXI Editores.

Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

Mignolo, W. (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. USA: Duke University Press.

Montero, D. (2016). Sobre la visualidad. *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, (13), 21-25.

Rancière, J. (2015). *Disensus. On politics and aesthetics*. Bloomsbury.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Capital Intelectual.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero, Karen e Inda Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Universidad Iberoamericana, UNAM, Conaculta-Fonca.

Sarlo, B. (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango.

Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Austral.

Žižek, S. (2010). *En defensa de la intolerancia*. Diario Público - Sol90.