



Presupuestos estéticos y precursores teóricos de los estudios visuales en el ámbito anglosajón

Inmaculada Murcia Serrano¹

Recibido: 15-12-2021 / Aceptado: 06-11-2022

Resumen: Muy desarrollados ya en el panorama académico contemporáneo, los Estudios Visuales cuentan con una tradición breve pero intensa en la que algunas obras han resultado ser determinantes. Más que examinar las premisas filosóficas sobre las que se asienta esta nueva disciplina, se estudian aquí los textos de los principales precursores de los estudios sobre la imagen en lo que concierne al ámbito anglosajón, con la finalidad de mostrar los presupuestos fundamentales y el precedente histórico sobre los que han asentado sus teorías. Se eligen las obras de Berger, Bryson, Lowe y Mitchell como las más representativas.

Palabras clave: Estudios Visuales, teoría de la imagen, Bryson, Berger, Lowe y Mitchell.

[en] Aesthetic assumptions and theoretical precursors of Visual Studies in the Anglo-Saxon field

Abstract: Already highly developed in the contemporary academic outlook, Visual Studies possess a brief but intense tradition in which some works have proved to be decisive. Rather than examining the philosophical premises on which this new discipline is based, we study here the texts of the main precursors of image studies in the Anglo-Saxon field, with the aim of showing the fundamental assumptions and the historical precedent on which their theories have been based. The works of Berger, Bryson, Lowe and Mitchell are chosen as the most representative.

Keywords: Visual Studies, image theory, Bryson, Berger, Lowe and Mitchell.

Sumario: 1. Introducción; 2. *Modos de ver* de John Berger; 3. *Visión y pintura* de Norman Bryson; 4. Donald M. Lowe y la *Historia de la percepción burguesa*; 5. Thomas Mitchell y el “giro pictorial” en su trilogía de las imágenes; 6. Conclusión. Fundamentos teóricos de los *Visual Studies*; 7. Bibliografía.

Cómo citar: Murcia Serrano, I. (2022) “Presupuestos estéticos y precursores teóricos de los estudios visuales en el ámbito anglosajón”, en *Escritura e Imagen* 18, 83-99.

¹ Universidad de Sevilla
imurcia@us.es

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.²

1. Introducción

Como bien ha resumido Horst Bredekamp, en los últimos años, las imágenes se han multiplicado espectacularmente en nuestras sociedades, hasta el punto de que cabe encontrar en ellas funciones que antes sólo se le atribuían al lenguaje, aparte de otras que les son exclusivas. Los medios, la política, la guerra, las ciencias o el derecho se están desarrollando de tal manera que las imágenes, consideradas tradicionalmente como fenómenos meramente ilustrativos, se experimentan ahora como elementos fundamentales de consideración. Pero ello ha intensificado la pregunta, ya hace tiempo planteada, entorno a su *status* mismo, sobre su ser y su modo de funcionar y de actuar frente a o ante nosotros. Si hasta hace bien poco, en el período de la Modernidad, se consideraba que el pensamiento sólo comenzaba cuando se abandonaba el terreno de lo sensitivo, ahora parece que las imágenes tienen también relevancia cognitiva, moldean el pensamiento y trascienden el campo meramente sensorial que durante tanto tiempo se les asignó³. Esta es sólo una de las razones por las que, en las últimas décadas, hemos asistido al llamado “giro icónico” o *pictorial turn* (expresión que hace referencia al previo “giro lingüístico” de Richard Rorty), que ha permitido que se desarrolle un *corpus* teórico extenso de explicación, interpretación y crítica de las imágenes, con una ya más que reivindicable legitimidad y solvencia académicas⁴. Tanto desde el ámbito anglosajón, en relación con los llamados “Estudios Visuales”, como en el ámbito centroeuropeo, más inclinado hacia la *Bildwissenschaft*, la consumación de este giro ha permitido abordar la imagen con instrumentos novedosos de gran promisión. Entre ellos ha contado la necesidad de abandonar esa inclinación secular del pensamiento hacia el “significado” en detrimento de la “presencia”, y el abandono de la tesis adyacente de que la experiencia se filtra exclusivamente a través del lenguaje⁵. No se trata simplemente de constatar que hoy día existe un interés mayor por las imágenes, sino, sobre todo, que éstas han llegado a constituir ya una parte fehaciente de la realidad y de la cultura que nos rodea, proporcionando nuevos significados y formas de conocer y de acción que es necesario esclarecer. Como ha indicado García Varas,

las imágenes son cristalizaciones privilegiadas de nuestras formas sociales y de pensamiento: no solo vehiculan contenidos, sino que son las huellas gráficas del crecimiento y la organización de dichos contenidos. Por ello, se convierten aquí en enclaves básicos de reconocimiento y análisis de las sociedades (presentes y pasadas) en las que nos movemos.⁶

Dentro del ámbito anglosajón se pueden destacar trabajos pioneros que tendrían

² Berger, J., *Modos de ver* (trad. J. G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.1.

³ Bredekamp, H., *Teoría del acto icónico* (trad. A-C. Rudolf Mur), Madrid, Akal, 2017, p. 9.

⁴ Véase una magnífica exposición de su recorrido en García Varas, A., «Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 18 (2015), pp. 4-6

⁵ Moxey, K., «Visual Studies and the Iconic Turn», en *Journal of Visual Culture*, 2 (2008), pp. 131-146. <https://doi.org/10.1177/1470412908091934>

⁶ García Varas, A., «Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento», op. cit.

una importante repercusión en el desarrollo de los Estudios Visuales. En este trabajo pretendo revisar cinco obras que resultan fundamentales para entender cuáles son los cimientos teóricos sobre los que descansa esta nueva rama de estudio. Las obras en cuestión son las siguientes: *Ways of Seeing* de John Berger, publicado originariamente en 1972; *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, de Norman Bryson, que apareció en 1983; *History of Bourgeois Perception*, de Donald Lowe y que también se publicó en 1983; y, finalmente, *Iconology* (1986) de W. J. T. Mitchell, aunque, más extensamente, su trilogía sobre la imagen, formada entre ésta y los libros *Picture Theory* (1994) y *What Do Pictures Want?* (2005)⁷. Me decanto por estas cinco obras, y no por otras muchas que podríamos revisar, porque considero que juntas constituyen un *corpus* bibliográfico consistente, y porque, pese a sus discrepancias internas –en las que no podemos entrar aquí⁸–, es obvia su influencia en las aportaciones que se han hecho con posterioridad en el campo de los estudios visuales.

2. *Modos de ver* de John Berger

Modos de ver nació de la adaptación a libro del famoso programa de televisión, de homónimo título, dirigido en 1972 por el propio John Berger (1926-2017), y en el que se nos invitaba a pensar en cómo nuestros modos de ver afectaban a la forma de interpretar las imágenes. Esta idea resultará crucial para los Estudios Visuales, además de para la Teoría moderna del arte y de la comunicación audiovisual en general. En las páginas que componen este libro, Berger analizaba en particular cuatro aspectos de la interpretación de la pintura al óleo que resultaron en su momento de lo más innovadores: su origen relacionado con el sentido de la propiedad, el uso continuado de la mujer como objeto pictórico, la relación entre la herencia visual de la pintura y la publicidad y, finalmente, la transformación del significado de la obra original en virtud de su reproducción, en la línea de interpretación inaugurada por Walter Benjamin en el imprescindible texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

De su idea medular, se sigue la forma en que Berger aborda el concepto mismo de “visibilidad”, también muy importante para el desarrollo posterior de los Estudios Visuales. Conviene explorarlo antes de recordar el modo en que el autor se acerca a la tradición de la pintura al óleo. Berger niega que lo visible tenga consistencia por sí mismo. Más bien lo visible debe ser entendido como el conjunto de imágenes que el ojo *crea* al mirar. La propia realidad, que quizás sí tenga consistencia, se hace visible sólo al ser percibida. Y, una vez atrapada por la visión, es como si no pudiera renunciar a esa forma de existencia en la conciencia visible del sujeto, llegando a formar parte sustancial de su medio de vida. Por tanto, lo visible es un invento,

⁷ La relevancia de estas obras es sugerida por García Varas, A., «Investigación actual en imágenes, un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen», en *Ornitorrinco tachado*, 6, (2017), pp. 23-39. Seguimos pues la indicación de esta estudiosa para ahondar en el examen de estos importantes hitos bibliográficos antecesores de los Estudios Visuales.

⁸ Fundamentalmente, con respecto a la oposición entre el análisis semiótico de las imágenes y el llamado “perceptualismo”, que configuran, por sí mismos, dos caminos excluyentes, aunque paralelos de acercamiento a las imágenes. Véanse los debates internos entre estos dos modelos en Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxe (ed.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, 1991.

lo que explicaría el afán que tenemos por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar sus límites⁹. La cámara de televisión, y antes que ella, la de la fotografía, habrían sido para Berger hitos en la historia de este deseo. La televisión nos permitió ver imágenes antes nunca vistas y expandió nuestra creencia en que la cámara, con su *zoom* y su marco, era un instrumento idóneo para conocer la verdad sobre la realidad, la microscópica y la macroscópica, así como la del presente y la del pasado¹⁰.

Ver, pues, no es sólo una mera reacción mecánica y biológica a ciertos impulsos. Para Berger, en realidad, forma parte de una acción voluntaria, que comienza en la selección de lo que vamos a mirar. El resultado de este acto intencionado y selectivo es que lo que vemos queda a nuestro alcance visual. Nuestra visión, para Berger, está en continuo movimiento, ya que no miramos sólo una cosa, sino también sus relaciones con otras y con nosotros mismos. Por eso nosotros también *somos vistos* y *formamos parte del mundo visible*¹¹. La visión tiene así una naturaleza recíproca, y esta naturaleza resulta mucho más fundamental que la del diálogo hablado¹².

De todo ello se sigue que existan, como reza el título del libro, distintos “modos de ver”. En aquel programa y después en su libro, Berger plantea que las formas de reproducción de las obras de arte, que, en apariencia nos las acercan y democratizan, pueden también falsearlas o descarnarlas. La cámara (fotográfica y televisiva) tiene la capacidad de desarticular la unidad significativa de las obras que nos muestra y es necesario que el espectador sea lo suficientemente cauto como para mantenerse desconfiado. La facilidad expositiva que nos brindan las tecnologías de tratamiento de las imágenes, como la cámara, con su acercamiento a las texturas, la alteración de los tamaños, la modificación de los colores, el movimiento del *zoom*, etc., tiene necesariamente que dejar huella en la recepción y posterior interpretación de la obra en cuestión¹³.

Para Berger, los diferentes modos de ver dan pie a visibilidades distintas, en el sentido que hemos descrito más arriba. Toda imagen es una visión recreada o reproducida. Es, por tanto, una apariencia o un conjunto de apariencias, que, al ser concebida, se separa del lugar y del instante en que se dio a producir y se preserva después por unos momentos o por unos siglos. Como creación, toda imagen encarna un modo de ver. Incluso lo hace una fotografía, por mucho que creamos que comporta una fiel reproducción de la realidad, pues toda fotografía es mucho más que un mero registro mecánico. Representa, para empezar, el punto de vista que el fotógrafo eligió de entre una infinidad, o sea, *su modo de ver*. Pero lo mismo ocurre con un pintor que deja *sus* trazos en el lienzo. También el *modo de ver* que activa el receptor condiciona la interpretación¹⁴. Hacer una imagen significa, pues, en la opinión de Berger, conocer el modo en que *alguien ha registrado algo*. Para él, esta forma de entender la imagen se retrotrae al menos al comienzo de la modernidad occidental: “Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia. Sería aventurado pretender fechar con precisión este último proceso. Pero sí podemos afirmar con certeza que

⁹ Berger, J., *Modos de ver*, op. cit. p. 7.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, pp. 14-15.

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

tal conciencia ha existido en Europa desde comienzos del Renacimiento”¹⁵. Como *testimonios* de los modos de ver del pasado, las imágenes constituyen para Berger instrumentos fundamentales de conocimiento de la historia, calificables incluso como “más precisas” y “más ricas” que la propia literatura¹⁶.

Desde estas premisas, se acerca Berger a la comprensión del arte pictórico al óleo, imperante en Europa desde 1500 a 1900 aproximadamente. Este arte sirvió de expresión visual a los intereses ideológicos de las clases dominantes, dice Berger, todas ellas dependientes ya, desde esos comienzos, del poder emergente del capital. De ello se siguió el que el *modo de ver* el mundo que exhibían los pintores al óleo viniera determinado por las nuevas actitudes hacia la propiedad y el intercambio de bienes, que de esta forma encontraron su mejor expresión visual en la pintura de la técnica al óleo¹⁷.

Muchos son, para Berger, los elementos de esta tradición artística que invitan a entenderlos como expresión del capital burgués. Por ejemplo, la reducción apariencial de los objetos a la pura igualdad: en una obra pictórica, toda realidad resulta intercambiable y susceptible de convertirse en mercancía. Apenas se deja margen al interior, más bien, al mundo mismo de los objetos y su materialidad: “La pintura al óleo transmitía una visión de exterioridad total”¹⁸. Es de destacar por tanto que lo que más ha distinguido a la pintura al óleo sea su especial pericia para presentar la tangibilidad, la textural, el lustre o la solidez de lo descrito. La potencia ilusionista de la pintura al óleo es de hecho mayor, pese a su bidimensionalidad, que la de la escultura¹⁹. De la visión, parece que pasamos a la sensación táctil, como bien lo ejemplifica el cuadro de Holbein titulado *Los embajadores* (1533), que Berger comenta con esmero y detenimiento²⁰.

Pero a Berger le interesa más recordar que muchas pinturas al óleo de la tradición no eran sino simples demostraciones de lo que podía comprarse: “Las mercancías se convirtieron en tema real de las obras de arte”²¹. De esta forma, un cuadro constituía, aparte de una testimonio del virtuosismo técnico del artista, una confirmación de la riqueza del propietario y de su estilo de vida²². Así son, por ejemplo, los cuadros de animales representados, no en estado natural, sino como parte de una ganadería y remarcando su pureza racial; lo mismo cabe decir de los cuadros de objetos, los *objets d’art*, o de los cuadros sobre edificaciones, claros exponentes de la propiedad terrateniente; y similar concepción poseen los cuadros de tema histórico o mitológico, manifestaciones del prestigio, moralidad y excelsitud conductual de sus propietarios²³.

Nótese que estas especiales cualidades de la pintura al óleo se prestan fácilmente a componer un *modo de ver* particular: el de la representación de lo visible sin más. Por eso se ha dicho muchas veces que un cuadro al óleo es una especie de ventana abierta al mundo. Pero a ello añade Berger otra connotación que abona un

¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 97.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 97-98.

¹⁹ *Ibidem*, p. 99.

²⁰ *Ibidem*, pp. 99-101.

²¹ *Ibidem*, p. 111.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, pp. 112-113.

cambio en la interpretación de la tradición de la pintura al óleo muy fecundo en los posteriores Estudios Visuales: más que como ventana, matiza el autor, podemos ver esta tradición artística como “caja fuerte empotrada en el muro”, valija visual en la que se ha depositado, para la delectación sensorial del propietario, el mundo mismo de lo visible en tanto bien de consumo y símbolo de su poder adquisitivo²⁴.

No debe extrañar que, entendida así, la práctica visual contemporánea que más continuidad presenta con la pintura al óleo sea, para Berger, la publicitaria, aunque cabe apreciar entre ellas algunas diferencias relevantes²⁵. Notable es para él el uso continuado que de las obras del arte del pasado hace la publicidad, lo que la convierte, en muchos de esos casos, en mero pastiche. Su apropiación del arte tradicional –especialmente, el de la pintura al óleo– se basa en el incremento del prestigio que granjean dichas obras a sus mensajes. Como signos de opulencia y de una “vida buena”, dice Berger, la obra de arte citada por la publicidad impregna a esta de sus connotaciones²⁶. Curiosamente, consigue aunar en la imagen de consumo el significado ostentoso que lleva anejo con el de la espiritualidad o valor cultural propio de las obras de arte tradicionales, cumpliendo así con un cometido doble que favorece la efectividad del mensaje publicitario y convirtiendo a éste además en el verdadero concededor de su bagaje histórico y cultural: “la publicidad ha comprendido la tradición de la pintura al óleo mucho mejor que la mayoría de los historiadores del arte. Ha captado las implicaciones de la relación existente entre la obra de arte y su espectador-propietario, y procura persuadir y halagar con ellas al espectador-comprador”²⁷.

Pero, para Berger, la continuidad entre la pintura al óleo y la publicidad es más profunda que este mero ejercicio de cita o intertextualidad. La publicidad, en realidad, reposa en gran medida sobre los instrumentos propios del lenguaje de la pintura al óleo, ya que como ésta también ella habla con la misma “voz” de las cosas. A veces las correspondencias visuales son tan estrechas, que es posible superponer punto por punto imágenes casi idénticas, o, al menos, detalles de esas imágenes²⁸. El autor se aventura a indicar algunos de esos paralelismos y similitudes como ejemplos, sin pretender no obstante construir un catálogo sistemático y cerrado de equivalentes semánticos visuales. Por ejemplo, los gestos de las modelos y los de las figuras mitológicas femeninas; el uso romántico de la naturaleza y su simbolización de la inocencia; la atracción por el exotismo, etc.²⁹ He de decir que muchos de ellos ya no convencen en la actualidad, debido a que se ha alterado la imaginaria común en líneas de interpretación que Berger no pudo prever. Es el caso, especialmente, de la representación publicitaria de la mujer, hoy día mucho más cobijada bajo un feminismo que ha rechazado con éxito los habituales usos *cosificadores* de su representación visual tradicional.

Por lo demás, la pintura al óleo estaba dirigida a aquellos que hacían dinero en el mercado. La publicidad, por su parte, se proyecta sobre aquellos que, más bien, constituyen el mercado, sobre el espectador-comprador que es también el consumidor-productor del que se extrae un doble beneficio: primero, como obrero y,

²⁴ *Ibidem*, p. 122.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 152.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 153.

después, como comprador³⁰. La publicidad habla en futuro de indicativo, comenta a este respecto Berger, aunque aplaza la consecución de este futuro indefinidamente, lo que lleva a la pregunta por su credibilidad y por la constatable influencia que ejerce³¹. Para Berger estas se juzgan, no por el cumplimiento real de sus promesas, sino por la correspondencia entre sus fantasías y las del espectador-comprador. Su verdadero campo de aplicación no es, por tanto, el de la realidad, sino el de los sueños³².

Un término resulta aquí fundamental: el de la fascinación o *glamour*. Según Berger, se trata de un invento moderno que no existía en el apogeo de la pintura al óleo, aunque términos como “gracia”, “elegancia” y “autoridad” apuntaban a un sentido similar³³. En la fascinación o *glamour* ocupa un papel importante la envidia social, sentimiento cuyo mejor caldo de cultivo ha sido, para Berger, el de la sociedad democrática avanzada propia a su vez de la sociedad industrial y consumista. Lo es porque en este marco económico y político está reconocido como un derecho universal la propia felicidad individual, pero esta se contrapone al mismo tiempo a unas condiciones socioeconómicas que ahuyentan el objetivo deseado. Y la publicidad se encarga de recordárnoslo una y otra vez, envolviéndonos en un ensueño eterno cuyo cumplimiento siempre se posterga³⁴. Para entender las diferencias, considera Berger, basta con contraponer las imágenes de Mrs Siddons, pintada por Gainsborough como mujer enriquecida y bella, aparte de inteligente y afortunada, con las múltiples imágenes, ahora ya *glamourosas*, que hizo Andy Warhol de Marilyn Monroe³⁵.

La contraposición entre ostentación y *glamour* es sin duda discutible, y, sobre todo, la interpretación que Berger hace de la obra que Warhol dedicó a la famosa actriz norteamericana en tanto ejemplo de esta nueva connotación. Pero más allá de las desavenencias que podemos argüir, lo que parece claro es que Berger es capaz de estatuir un hilo continuo entre dos regímenes de visibilidad muy distintos –pintura al óleo y publicidad–, que a la luz de su libro parecen fruto de una sola premisa visual. Berger ha demostrado así la capacidad que tenemos de arbitrar teorías sobre la cultura visual y el modo en que centrar la atención en la imagen altera la comprensión de los períodos históricos. Que el trasfondo ideológico del autor sea de corte marxista no hace más que subrayar las claras posibilidades que tenía este libro de convertirse en uno de los más inspiradores y citados por los autores que posteriormente lograron poner en pie la disciplina académica de los Estudios Visuales.

3. *Visión y pintura* de Norman Bryson

Muy distinta en el tono, aunque no en el fondo, es la aproximación que a la visibilidad dedicó Norman Bryson (1949) en su magna obra *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, que data del año 1983. Su libro contiene un estudio muy completo sobre las metodologías de acercamiento a la imagen y sus limitaciones teóricas y conceptuales, por lo que, indirectamente, sienta las bases para una teoría de la imagen de amplia

³⁰ *Ibidem*, p. 157.

³¹ *Ibidem*, p. 160.

³² *Ibidem*, p. 161.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, pp. 162-163.

³⁵ *Ibidem*, p. 162.

perspectiva que deja a un lado la que aún se asienta sobre la idea de registro retiniano o meramente perceptivo de la realidad. A partir de un estudio exhaustivo de muchas obras pictóricas de la tradición, Bryson demuestra que ver es interpretar y que esta interpretación depende del contexto en el que se sitúe el espectador. En esta obra se exponen los dos polos opuestos del análisis visual comprendidos entre el puro esencialismo o perceptivismo (la “copia esencial”, como lo llama el autor) y los regímenes escópicos o de visibilidad³⁶.

Como indica Bryson, uno de sus objetivos fundamentales de su investigación es analizar la pintura desde una perspectiva muy opuesta a la de la “actitud natural”, en concreto, la de una toma de posición de carácter materialista e histórico, que no le ha facilitado, en cualquier caso, la ubicación de su discurso en ningún polo del espectro político.³⁷ Reconoce a este respecto que la propia idiosincrasia de la pintura le ha hecho más fácil posicionarse junto a las prácticas discursivas materialistas en su particular controversia con la semiótica y el formalismo. Para él, sólo en lo que atañe a la iconografía, es posible dotar a este arte de “códigos” cerrados de interpretación, que encajen bien con las pretensiones del formalismo y de la semiótica. En otros niveles, es sin embargo imposible eludir el hecho de que la pintura esté inmersa en un contexto social, y, por eso, “es en la interacción de la pintura con la sociedad donde ha de buscarse la semántica de la pintura, como un término que fluctúa según las fluctuaciones del discurso”³⁸. Es eso lo que explica la polisemia propia de toda imagen pictórica y su evolución a lo largo del tiempo. Son dos las vías que debemos seguir para acercarnos a la pintura desde esta perspectiva materialista alternativa a la de la “copia esencial” del perceptualismo: “la vía historiográfica, apoyada en la investigación documental, y la crítica, basada en la interpretación”³⁹.

Como ya he mencionado, buena parte de la investigación de Bryson se ocupa de criticar la perspectiva de la llamada por él “copia esencial”, sobre la cual se ha interpretado tradicionalmente la pintura, al menos, desde el famoso relato de Plinio en adelante. Según Bryson la historia de este relato se ha escrito siempre en términos negativos, pues cada “avance” en la representación de la realidad se ha interpretado como una supresión de un obstáculo más entre la pintura y el objetivo final de la copia, “cuyo estado definitivo se conoce de antemano, pues está prefigurado en la Experiencia Visual Universal”⁴⁰. El presupuesto de que el propósito de todo pintor es acercarse cada vez más a esta “copia esencial” convierte el análisis de la pintura en un acercamiento binario según el cual el artista sólo se ubica entre la retina y el pincel, entre la realidad anterior y perfecta que ha de copiar, y el resultado, más o menos parecido, que logra plasmar en el lienzo. Se presupone así que el pintor trabaja en un “vacío social”, puesto que, aunque el tema que representa sea proporcionado por la sociedad, su relación con él es estrictamente óptica. De esta misma forma es su relación con otros pintores o con otros posibles agentes implicados en el proceso de creación. Así, el dominio de la pintura queda circunscrito a lo perceptivo, y nada más⁴¹. Repárese en que, al postular la “copia esencial” como finalidad del pintor, el

³⁶ Contreras-Medina, F.R., «Elementos de los estudios visuales: un análisis crítico de la mirada desde el esencialismo visual a los regímenes escópicos», en *Palabra clave*, 21, 4 (2018), pp. 1189-1213.

³⁷ Bryson, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 29.

³⁸ *Ibidem*, p. 98.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁴¹ *Ibidem*, p. 24.

estilo personal termina considerándose una suerte de “desviación” individual⁴². La imagen pictórica se considera desde esta perspectiva característica de la “actitud natural” como la mera “comunicación de la percepción desde una fuente repleta de material perceptivo (el pintor) a un receptor ansioso de satisfacción perceptiva (el espectador). El resto de la sociedad queda excluido”⁴³. Bryson resume en cinco los principios a que se adhiere la visión de la pintura entendida así: en primer lugar, la ausencia de la dimensión histórica o, si se quiere, la comprensión de lo histórico como no más que un espectáculo superficialmente cambiante que no afecta al estrato subyacente de la pintura. Aunque la historia cambie, el campo visual sigue subsistiendo y, en cualquier caso, permanece su carácter de *objeto para la mirada*, por lo tanto, para su ulterior representación mimética. Lo importante no es que la historia pueda o no interferir, sino que la experiencia visual que tenemos de lo cambiante de la historia es universal y, ella misma, *transhistórica*, lo que significa que cualquier espectador de cualquier momento puede seguir juzgando el grado de parecido que una obra tiene con respecto a su original. En definitiva, la escala o baremo de medición del parecido son ajenos al proceso histórico mismo. En segundo lugar, Bryson subraya el dualismo implícito en la consideración retiniana de la pintura: la idea de la copia esencial hiende una barrera entre el mundo de la mente y el mundo de la extensión: la que ocupa la membrana retiniana. Afuera, se da una realidad preexistente y plenaria, inundada de luz, que rodea al yo por todas partes; y, adentro, un reflejo de esa realidad luminosa, que es captado por una conciencia pasiva y meramente especular que después deja dicho reflejo impreso en el lienzo. Se presupone, pues, que el ojo *presencia*, no *interpreta*: “No tiene necesidad de procesar los estímulos que le llegan, puesto que éstos poseen una inteligibilidad plenamente formada por virtud de la inherente inteligibilidad del mundo exterior”⁴⁴. La barrera no es, entonces, opaca, ni tiene que realizar tarea alguna de criba en los datos percibidos. La barrera es transparente, límpida y cristalina, y carece de cualidades. El tercer principio o supuesto sobre el que se basa esta forma tradicional de entender la pintura es el de la importancia de la percepción: dado que todo recae sobre la mirada, la actitud natural no puede explicar las imágenes que se apartan de la experiencia visual universal si no es en términos negativos, como percepción fallida por parte del pintor, como falta de habilidad representativa o como exceso de estilo personal⁴⁵. En cuarto lugar, la actitud natural presupone que el estilo es una limitación: mientras que el éxito del pintor radica en la perfecta conservación de la percepción original, el estilo linda con su desvirtuación⁴⁶. Finalmente, en quinto lugar, la actitud natural se justifica sobre lo que Bryson llama el “modelo de la comunicación”: el contenido de la imagen se supone anterior a su exteriorización física. La imagen representada se postula como eco o repetición, más o menos distorsionada, de una imagen prevista de cuya existencia, sin embargo, no hay prueba alguna⁴⁷.

Nótese entonces que la consecuencia principal del *perceptualismo* en lo que al análisis de la pintura se refiere es que deja fuera el papel fundamental que tiene la sociedad en la producción de códigos de reconocimiento de la imagen; de la

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*.

misma manera, presupone que la creación y la interpretación del arte se ubican en un vacío no sólo social, ya lo hemos dicho, sino también cultural. He aquí la denuncia fundamental del libro de Bryson⁴⁸. Por el contrario, su propuesta, no por adelantada exenta de controversia⁴⁹, pasa por entender la interacción entre imagen y orden social, no como una colisión o conflicto entre dos entidades independientes y en relación de mutua exterioridad, sino como pertenecientes en el mismo grado al “interior” del proceso semiótico de toda imagen.⁵⁰ En los Estudios Visuales más desarrollados, a esto es a lo que se le denominará, justamente, “cultura visual”.

4. Donald M. Lowe y la *Historia de la percepción burguesa*

Del profesor de Historia de la Universidad de San Francisco, Donald M. Lowe, interesa el libro *History of Bourgeois Perception*, publicado en 1983, en el que se analiza históricamente la transformación perceptual experimentada en Occidente desde el nacimiento de la sociedad burguesa en torno al siglo XVIII, hasta la sociedad burocratizada y consumista del XX. En el libro, que aúna la fenomenología con el análisis foucaultiano de las epistemes modernas, y con un marxismo volcado ya, decididamente, hacia el análisis de los medios de comunicación, se considera la manera en que, en el seno de la sociedad burguesa, la percepción ordenó y organizó la forma de experimentar el tiempo, el espacio y el propio yo, y cómo este régimen visual duró hasta que, a principios del siglo XX, fue sustituido por una metacomunicación perceptiva en imágenes.

Lowe parte del presupuesto de que todo individuo se conecta con la sociedad a través de la percepción. El acto de percibir incluye al sujeto perceptor, que enfoca al mundo como campo vivido, y al propio acto de percibir, que une al sujeto con lo que él percibe como contenido. Partiendo entonces de esta centralidad de la percepción, en la línea inaugurada por Merleau-Ponty y su interés por un cuerpo que se abre al mundo a través de los órganos sensoriales, Lowe ahonda en los factores que más la condicionan, encontrando que uno de los más influyentes –el primero– es el que copan los medios de comunicación que han ido sucediéndose a lo largo del tiempo; también, en segundo lugar, se debe tener en cuenta la jerarquía de sentidos que acontece históricamente y que afecta al modo en que el sujeto perceptor se enfrenta al mundo. Aunque percibimos por una combinación de los cinco sentidos, hay épocas en las que predominan unos sobre otros, y, además, en cada individuo, se intensifica, en función de sus necesidades, un sentido en particular. Lowe pone como ejemplo el oído de un músico frente al de un chef; y, al contrario, el gusto del chef, frente al de un músico. En tercer lugar, un factor determinante de la percepción lo constituye para Lowe el propio orden epistémico que ordena, en cada sociedad, el contenido del pensamiento. Estos tres factores interactúan entre sí y hacen posible el conocimiento, pero su influencia en la percepción de una época varía de un momento a otro.

Nos interesa subrayar cómo expone Lowe el modo en que cada medio de comunicación correspondiente a una época impone un modo de percibir distinto. Nótese que los medios de comunicación no son aquí considerados como meros

⁴⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁹ Véase Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxe (ed.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, op.cit.

⁵⁰ Bryson, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, op. cit. pp. 66-67.

transmisores de información, sino como instituciones que modifican e influyen en los modos de percibir de las personas. Es el caso, por ejemplo, del periódico en comparación con el libro impreso: así como el primero organiza la información en mosaicos de contenidos no relacionados necesariamente entre sí, reduciendo además el tiempo a lo instantáneo y lo sensacional, el libro desarrolla linealmente la trama y ralentiza su temporalidad interna. El periódico, de nacimiento burgués, diversificó y complicó así lo que se había entendido hasta entonces como el presente, y ello aceleró al mismo tiempo la comunicación, lo cual tuvo importantes consecuencias perceptuales: “Por tanto, con la aceleración de la comunicación, la percepción del pensamiento se volvió más desconectada, necesitando una explicación o una interpretación”⁵¹. Más conciencia de la velocidad y del tiempo supuso sin embargo la invención de la fotografía y, sobre todo, su uso informativo. Con ella se impuso la sucesión de huellas estéticas, que acostumbraron al burgués a inferir el movimiento y anticipar el cine. La información visual del tiempo era ahora mecánica y discontinua.

La principal transformación perceptual acontecida en el seno de la sociedad burguesa fue no obstante la que se produjo en el decenio de 1905 a 1915, cuando dicha sociedad muta a la “burocrática de consumo controlado”, según la denomina Lowe. La principal diferencia perceptiva fue la sustitución de la linealidad visual y objetiva por el multiperspectivismo, derivada del paso de la cultura tipográfica a la cultura electrónica. En este tránsito, la imagen se convirtió en protagonista y se alzó como medio apropiado para la metacomunicación. La imagen ya no remitía a un original al que representaba, sino que ella misma era en esta última escala de la sociedad burguesa la fuente de la información.

En resumen, para Lowe, hay una historia de la percepción, paralela al desarrollo de la sociedad burguesa, que delimita el contenido de lo conocido y su modificación a lo largo del tiempo. Sintetizando su propuesta, se pueden diferenciar cuatro etapas sucesivas de la cultura y de su modo de percibir que podemos exponer como sigue: la cultura oral, previa a la invención de la escritura, basada en el método de la anagogía y en el privilegio perceptual del oído; la cultura quirográfica, en la que la vista empieza a desplazar al oído y en la que el conocimiento se construye, foucaultianamente hablando, a partir de semejanzas o analogías; la cultura tipográfica, en la que se consolida el predominio de la visión y los conocimientos empiezan a obedecer a la lógica de la representación espacial y temporal; y la cultura electrónica, en la que los sentidos de la vista y el oído se fusionan, y se comprimen cognoscitivamente tanto el espacio como el tiempo. Nótese que los modelos de percepción o epistemes correspondientes a cada una de estas etapas dependen de los medios de comunicación imperantes y del modo en que el sujeto se relaciona y jerarquiza su conocimiento perceptivo del mundo. Estas cuatro etapas de la cultura, vistas desde la perspectiva de la percepción, se suceden una a una en el tiempo, pero no desaparecen por dar paso al siguiente modo cultural, sino que quedan residuos de cada una en todas las subsecuentes.

5. Thomas Mitchell y el “giro pictorial” en su trilogía sobre las imágenes

Es imposible no citar en este repaso a los precursores de los Estudios Visuales en el

⁵¹ Lowe, D. M., *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1986, p. 78.

ámbito anglosajón a Thomas Mitchell, catedrático de Filología inglesa y de Historia del arte de la Universidad de Chicago, quien detectó un giro especial hacia las imágenes en el modo en que se teorizaba, en los años ochenta, en torno a la cultura circundante⁵². Mitchell sentía la urgencia de contemplar de otra forma los fenómenos de la imagen y la visualidad, y proponía formas novedosas de pensar las imágenes más acordes a su centralidad en la sociedad contemporánea⁵³. Así, en 1992, publica en *Art Forum* su artículo «The Pictorial Turn», texto que más tarde formaría parte de su conocido libro *Picture Theory*, del año 1994⁵⁴. Para los objetivos de este estudio resulta interesante revisar también *The languages of images* (1980) e *Iconology* (1980), que terminó siendo el primer volumen de su trilogía de las imágenes, completada con *Picture Theory (Teoría de la imagen)* y *What do pictures want?*⁵⁵

Mitchell interpreta el “giro pictorial” en dos sentidos: como un cambio de paradigma contemporáneo dentro de las disciplinas académicas, y como lo que él denomina “un tropo recurrente” que se ha dado en la actualidad, pero que se repite siempre que un nuevo repertorio de imágenes o la aparición de una nueva tecnología para su producción o difusión genera reacciones normalmente negativas y acompañadas hasta de gestos iconoclastas⁵⁶. Mitchell parte de la constatación de que el lenguaje y las imágenes no son ya lo que prometieron a los críticos y filósofos de la Ilustración, a saber, un medio perfecto y transparente a través del cual el entendimiento pudiera representarse la realidad. Para la crítica moderna, tanto el lenguaje como las imágenes se han tornado enigmáticas e inexplicables: en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran ahora como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta por tanto un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario⁵⁷.

En lo que al primer sentido del giro se refiere -el nuevo paradigma académico contemporáneo centrado en el estudio de las imágenes-, Mitchell considera necesario reconocer el peso de algunos teóricos que, sin proponérselo, sentaron las bases del desarrollo de este nuevo rumbo disciplinar: por ejemplo, la semiótica de Charles Peirce o los “lenguajes del arte” de Nelson Goodman. Ambas propuestas exploraban las convenciones y códigos que subyacían a los sistemas simbólicos no lingüísticos y, lo que resulta más relevante, ninguno de ellos partía de la premisa de que el lenguaje fuera paradigmático para el significado.⁵⁸ Se abría pues la puerta a que las imágenes generasen significación sin recurrir al soporte lingüístico. En Europa, Mitchell destacaba precedentes igualmente importantes, como la investigación

⁵² Es ya casi un tópico recordar que Mitchell presenta su “giro pictórico” al unísono con el de Gottfried Boehm, catedrático de Historia del Arte en Basilea, filósofo y antiguo discípulo de Gadamer. Boehm presentó su diagnóstico sobre el giro icónico en su influyente libro *Was ist ein Bild?*, de 1994, en el que vinculaba este renovado interés por las imágenes con una relectura en clave visual de la modernidad, realizada a través de las obras de autores como Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Merleau-Ponty, Fiedler, Shapiro o Lacan.

⁵³ Véase Fanger, E. M. P., «La imagen como objeto interdisciplinario», en *Razón y palabra*, 77 (2011), y García Varas, A., *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 4.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁵ Mitchell, W.J.T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Akal, Estudios Visuales, 2019, p. 23.

⁵⁶ García Varas, A., *Filosofía de la imagen*, op. cit., p. 76.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 108-109

⁵⁸ Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009.

fenomenológica sobre la imaginación y la experiencia visual; la “gramatología” de Derrida, que descentra el modelo fonocéntrico del lenguaje; la exploración sobre la modernidad, la cultura de masas y los medios visuales emprendida por la Escuela de Frankfurt; o la insistencia de Michel Foucault en trazar una historia y una teoría del poder/saber que desvelase la ruptura entre lo discursivo y lo “visible” como el cisma fundamental en los regímenes escópicos de la modernidad. Mitchell también recurría al Deleuze de *Foucault*; al Hal Foster de *Vision and Visuality*, y al Lyotard de *Discourse/Figure*. Por último, rememoraba como precursor a Wittgenstein y a la aparente paradoja de una carrera filosófica que comenzó instaurando una “teoría pictórica” del significado para acabar con la aparición de una especie de iconoclastia, que le condujo a renunciar a su anterior pictoricismo⁵⁹.

Con respecto al segundo sentido del giro icónico, de cariz más bien iconofóbico, Mitchell detecta precisamente que lo que parecía ser una necesidad acuciante de defendernos contra “lo visual”, constituía en realidad el síntoma claro de que estaba teniendo lugar un giro hacia la imagen.⁶⁰ Recurriendo a sus palabras: “Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual”⁶¹. Las estrategias tradicionales de contención de ese imperio de lo icónico ya no servirían, proseguía Mitchell, y la necesidad de una crítica global de la cultura visual se volvería ineludible⁶². El libro de Mitchell *Teoría de la imagen* contiene, precisamente, una respuesta a esta problemática⁶³.

Con respecto a lo que sería la parte “positiva” del giro pictorial, destaquemos que ésta consistiría para Mitchell en el redescubrimiento y la aceptación *postlingüística* de la imagen, entendida como complejo juego travesado de aparatos, instituciones y discursos, en los que se realizaría además el papel de la corporalidad y del espectador (en detrimento del creador de las imágenes). En este nuevo juego y, al modo de instrumentos de “alfabetización” ahora ya “visual”, términos como “mirada”, “vistazo”, “vigilancia”, “prácticas de observación”, “visión” o “visualidad”, asumirían el papel protagonista y sustituirían a otros en claro retroceso, tales como “desciframiento”, “decodificación” o “interpretación”, más propios del discurso verbal o de la discutible aplicación de las herramientas lingüísticas al campo de la imagen, práctica ya también en desuso.

Profundizando en el ámbito de estudio correspondiente y en sus relaciones fronterizas con otras disciplinas, asunto de capital importancia para el desarrollo posterior de los Estudios Visuales, en el libro *La ciencia de la imagen*, Mitchell comenta que la historia del arte es susceptible de entenderse ya como la convergencia de tres campos de estudio distintos que se sitúan en los límites de la disciplina. En primer lugar, la *iconología*, es decir, el estudio transmediático de las imágenes y, especialmente, de la interfaz entre el lenguaje y la representación visual; en segundo lugar, la *cultura visual*, o sea, el estudio de la percepción y la representación visual en el entorno social, en particular, la construcción social del campo de visibilidad

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁶¹ *Ibidem*, p. 21.

⁶² *Ibidem*, p. 23.

⁶³ *Ibidem*, p. 10.

y la construcción visual del contexto social; y, en tercer lugar, las ciencias de la información, en concreto, el emergente campo conocido como *estética de los medios*, cuyo objeto es establecer puentes entre las tendencias técnicas, sociales y artísticas de los medios de comunicación⁶⁴. Todos esos campos se sitúan fuera de los límites de la historia del arte, pero constituyen su horizonte o frontera⁶⁵, y, por tanto, conviene tenerlos en consideración para cualquier estudio que tenga que ver con la esfera visual. Revisémoslos brevemente para entender mejor su aproximación a las imágenes y su aportación a los Estudios Visuales contemporáneos.

Para Mitchell, la *iconología* constituye un campo de estudio que cuestiona la propia idea de imagen en el discurso filosófico y que rastrea la migración de las imágenes sobre las fronteras de la literatura, la música y las artes visuales (los tres grandes órdenes del *lexi, melos y opis*, esbozados en la *Poética* de Aristóteles). Según la formulación clásica de Panofsky, la iconología incluye el estudio de la iconografía y el estudio histórico del significado de algunas imágenes específicas, pero va más allá para explorar la ontología de las imágenes como tales y las condiciones bajo las cuales las imágenes adquieren trascendencia histórica. En la era post-Panofsky, en la que se da lo que Mitchell denomina “iconología crítica”, esta habría comenzado a hacerse cargo de materias tales como las “*meta*” (*metapictures*) o las formas reflexivas y autocríticas de las imágenes, las relaciones de las imágenes con la lengua, el escurridizo estatus de las imágenes mentales, de la fantasía y de la memoria, el estatus teológico y político de las imágenes en el fenómeno de la iconoclastia y la iconofobia, o la interacción entre las imágenes virtuales y materiales, las imaginarias y las reales⁶⁶. La “iconología crítica” habría ampliado así, considerablemente, su campo de estudio si se lo compara con la iconología tradicional, aportando mayores conocimientos al significado y funcionamiento de las imágenes.

Por su parte, la *cultura visual*, en contraste con la iconología, constituiría un objeto de estudio bastante reciente, aunque con una larga genealogía en las reflexiones filosóficas sobre el espectador como sujeto ejemplar de la epistemología, desde el mito de la caverna de Platón hasta la óptica de Descartes, llegando a la tradición que Martin Jay llama “ocularcentrismo”. La antropología visual y los estudios de cultura material y de masas supondrían también, según Mitchell, una importante inspiración para el campo de estudio de la “cultura visual”, así como para una amplia variedad de movimientos artísticos que desafían la centralidad de la pintura y la escultura en el canon de la historia del arte⁶⁷. Más importante si cabe, la “cultura visual” aspiraría a explicar la manera en que los modos del espectáculo y la vigilancia, a la par que los medios de masas, constituirían al final nuestro mundo visible⁶⁸.

La *estética de los medios* finalmente sería también bastante joven; su genealogía se remontaría a los escritos de Marshall McLuhan, pionero a la hora de articular los principios de un ámbito general de estudios sobre los medios de comunicación, que trascendería además la representación para abarcar todo el abanico de extensiones técnicas del ser humano⁶⁹. Para Mitchell, esta disciplina arrastraría no obstante ciertos elementos tradicionalistas que la hacen conservadora, al menos, desde el punto de

⁶⁴ Mitchell, W.J.T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, op. cit., p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁹ *Ibidem*.

vista de la teoría. Por ejemplo, las clasificaciones de los medios que establece y a las cuales se habrían re-mediatizado las formas icónicas antiguas, al adaptarse incluso a los entornos digitales hipermediados, como los videojuegos, a través de “citas” o “alusiones” intertextuales. No se apreciaría, pues, en opinión de Mitchell, cambios radicales del universo medial y sensorial, sino transformaciones y adaptaciones de los antiguos medios a los nuevos tiempos⁷⁰.

Fijémonos en que, si hay un concepto que ha resultado crucial para la teoría de la imagen de Mitchell ese no es otro que el de *medio*. Su definición se hace eco de la de Raymond Williams, para quien no constituye sino una “práctica social material”, y nunca una esencia especificable determinada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por una técnica o tecnología, definición que se antoja trasnochada aparte de restrictiva. Según esta definición ampliada de medio, los materiales y las tecnologías intervendrían en él, pero también lo harían las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados⁷¹. Por eso cree Mitchell que una de las tendencias más profundas del concepto de medio es significarse de manera totalizada. Incluso el antiguo modelo de medio como dispositivo de comunicación llevaba incorporada esta tendencia. Como un acordeón, el modelo de emisor-medio-receptor (“imagen telefónica” del medio, según Mitchell) se habría expandido así para incluir la función de emisor/receptor como componentes mismo del medio. De esta forma, todo al final es un medio, y nada puede ubicarse fuera de él⁷². Su centralidad en la teoría de la imagen resultará, pues, indiscutible.

6. Conclusión. Fundamentos y precedentes teóricos de los *Visual Studies*

Analizados los escritos de estos cuatro autores, que podemos considerar programáticos para lo que después ha sido considerado como la nueva disciplina académica de los Estudios Visuales, podemos sintetizar algunos de sus fundamentos teóricos más relevantes, que, a la luz de este trabajo de investigación, adquieren una dimensión histórica que permite legitimarlos en retrospectiva y explicitarlos mucho mejor.

Podemos entender los Estudios Visuales como el resultado de un ejercicio de autocritica emprendido desde dentro de la Historia del arte y de otras disciplinas afines como la Estética, que involucra campos de conocimiento alternativos, como la Filosofía, la Antropología, la Lingüística, la Semiología, la Teoría crítica, los Estudios de género, y los Estudios postcoloniales. Todos ellos funcionan bajo la premisa de que es necesario renunciar taxativamente a construir metarrelatos omniexplicativos del mundo de lo visual. De ahí su consiguiente apertura hacia otras categorías de estudio no tradicionales (como el observador, el aparato, la superficie o los discursos) y, sobre todo, a la ampliación del espectro de lo artístico hacia el ámbito más genérico de lo visual, conscientes ya de que el valor artístico de una imagen es un añadido posterior, de dudosa legitimidad y consensuado, que deja muchas manifestaciones visuales fuera del campo de estudio⁷³. Existe entre los estudiosos de esta nueva rama

⁷⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁷¹ *Ibidem*, p. 125.

⁷² *Ibidem*, p. 112.

⁷³ Chateau, P., «Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios culturales», *Universum*, 32, nº2, (2017), Universidad de Talca, pp. 15-28.

del saber una conciencia compartida según la cual las categorías de apreciación estética construidas en un momento histórico específico (sobre todo, finales del siglo XVIII) no necesariamente tienen validez universal, y, menos aún, cuando el contexto y medio de creación, exposición, recepción, estudio y apreciación de los objetos visuales ha cambiado de manera tan sustancial, como ocurrió a partir de mediados del siglo XX. De ahí también la importancia que han adquirido en el giro icónico los estudios antropológicos sobre las imágenes⁷⁴.

Claramente se aprecia la influencia de los autores que hemos revisado en este trabajo sobre muchos de los presupuestos teóricos sobre los que centra su interés esta nueva disciplina: especialmente, la atención que presta a las funciones culturales y políticas de las imágenes en situaciones sociales específicas, así como al *status* físico de los objetos, la naturaleza y estructura del medio en que aparecen inscritas dichas imágenes, y, en definitiva, a asuntos que la Historia del arte y la Estética tradicional nunca habían considerado dignos de estudio⁷⁵. Esta atención *heterónoma* de la imagen -frente a la *autónoma* de la historia tradicional de la Estética- la heredan de la perspectiva marxista-materialista de muchos de sus predecesores. De lo que se trata es de abrir el campo de estudio de lo visual a su entramado social, a sus presupuestos contextuales en el más genuino modo de proceder marxista y materialista, teniendo por tanto en cuenta desde condicionantes económicos, hasta productivos, políticos, culturales, sociales e ideológicos entendidos todos en un sentido muy general. Es así como nació en su momento la expresión “cultura visual”, definida a propósito de la obra de Mitchell en un párrafo anterior y muy desarrollada por autores como Mirzoeff, por ejemplo, a quien merecería estudiar pormenorizadamente⁷⁶. Y desde esta perspectiva se entiende mucho mejor los estudios paralelos en torno a los órdenes visuales o los regímenes escópicos, que han proliferado en los últimos años de la mano de autores fundamentales como Martin Jay y Jacques Rancière⁷⁷. Si bien es necesario matizar la diferente fundamentación teórica e ideológica de estos otros autores (el segundo de los cuales, por cierto, criticó directamente a Mitchell⁷⁸) es obvio que todos comparten la necesidad y el vislumbre de acceder a las imágenes de maneras nuevas y de mayor alcance.

Que el tono con el que la mayor parte de estos autores se acercan a las imágenes sea, fundamentalmente, el de la crítica ideológica a la representación, no es más que la consecuencia más evidente de haber ahondado en una perspectiva concreta que, bajo el marco teórico fundamental del marxismo-materialismo clásicos -extendido al campo visual por autores como Berger, Bryson o Lowe-, auspicia el estudio contextual, en sentido amplio, de su objeto de investigación.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Moxey, K., «Los estudios visuales y el giro icónico», art. cit.

⁷⁶ García Varas, A., «Investigación actual en imágenes, un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen», art. cit.

⁷⁷ Bartmanski, D., «The Word/image dualism revisited: Towards an iconic conception of visual culture», *Journal of Sociology*, 50, (2014), pp. 164-181. Véase también Contreras-Medina, F., «Elementos de los estudios visuales: un análisis crítico de la mirada desde el esencialismo visual a los regímenes escópicos», art.cit.

⁷⁸ Véase Emmanuel Alloa, *Penser l'image*. Dijon, Presses du réel, coll. “Perceptions”, 2010.

6. Bibliografía

- Alloa, E., *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, coll. "Perceptions", 2010.
- Bartmanski, D., «The Word/image dualism revisited: Towards an iconic conception of visual culture», *Journal of Sociology*, 50, (2014), pp. 164-181.
- Berger, J., *Modos de ver* (trad. J. G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Bredenkamp, H., *Teoría del acto icónico* (trad. A-C. Rudolf Mur), Madrid, Akal, 2017.
- Bryson, N., Holly, M.A., Moxe, K. (ed.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, 1991.
- Bryson, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 29.
- Chateau, P., «Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios culturales», *Universum*, 32, nº2, (2017), Universidad de Talca, pp. 15-28.
- Contreras-Medina, F.R., «Elementos de los estudios visuales: un análisis crítico de la mirada desde el esencialismo visual a los regímenes escópicos», en *Palabra clave*, 21, 4 (2018), pp. 1189-1213.
- Fanger, E. M. P., «La imagen como objeto interdisciplinario», en *Razón y palabra*, 77 (2011).
- García Varas, A., «Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 18 (2015).
- García Varas, A., «Investigación actual en imágenes, un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen», en *Ornitorrinco tachado*, 6, (2017), pp. 23-39.
- García Varas, A., *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 4.
- Lowe, D. M., *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1986, p. 78.
- Mitchell, W.J.T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Akal, Estudios Visuales, 2019, p. 23.
- Mitchell, W.J.T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, op. cit., p. 18.
- Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009.
- Moxey, K., «Visual Studies and the Iconic Turn», en *Journal of Visual Culture*, 2 (2008), pp. 131-146. <https://doi.org/10.1177/1470412908091934>