



Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales¹

Fernando Contreras²

Recibido: 30 de marzo de 2017 / Aceptado: 27 de mayo de 2017

Resumen. Este artículo muestra los principales planteamientos teóricos y explica la función de metodologías interdisciplinarias en los Estudios Visuales. Para ello realizamos un recorrido por los conceptos centrales del análisis del arte visual (el esencialismo visual, los objetos visuales, la cultura visual, el pensamiento visual, los regímenes escópicos), así como tratamos relevantes debates críticos sobre las carencias de la historia del arte, la teoría del arte o la estética en el análisis de las nuevas imágenes mediáticas. El estudio demuestra que la evolución teórica del análisis visual sobrepasa la interpretación histórica del arte y se extiende en el conocimiento de la construcción social de la experiencia visual, o dicho de otro modo, en la construcción visual de lo social.

Palabras clave: Estudios Visuales; teoría; metodología; análisis; arte visual.

[en] Study on the theoretical and methodological approaches of Visual Studies

Abstract. This article shows the main theoretical approaches and explains the role of interdisciplinary methodologies in Visual Studies. In order to do this we take a tour of the central concepts of the analysis of visual art (visual essentialism, visual objects, visual culture, visual thinking, scopic regimes), as well as discuss relevant critical debates about the shortcomings of art history. Art theory or aesthetics in the analysis of new media images. The study demonstrates that the theoretical evolution of visual analysis surpasses the historical interpretation of art and extends in the knowledge of the social construction of the visual experience, or in other words, in the visual construction of the social.

Keywords: Visual Studies; theory; methodology; analysis; visual art.

Sumario: 1. Introducción: los estudios visuales, 2. Origen y nacimiento de la conciencia visual, 2.1. La observación interdisciplinaria de Warburg, 2.2. El modelo de estudio visual de Wölfflin, 2.3. La mirada cultural de Benjamin, 2.4. En tiempos de la posmodernidad, 3. Planteamientos metodológicos desde la interdisciplinariedad del arte visual, 4. Retos teóricos y expectativas en las nuevas fórmulas metodológicas de análisis visual, 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Contreras, F. (2017) Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 483-499.

¹ Este artículo recoge información de la investigación en estudios visuales sobre movimiento sociales en el proyecto titulado “Ciberactivismo, ciudadanía digital y nuevos movimientos urbanos” (CSO2016-78386-P) financiado por el Plan Estatal 2013-2016 Excelencia – Proyectos I+D del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Universidad de Sevilla (España)
E-mail: fmedina@us.es

1. Introducción: los estudios visuales

Los estudios visuales deben entenderse como la evolución connatural de las disciplinas que tradicionalmente se ocupaban de las imágenes: la historia del arte, la teoría del arte y la estética (y en otro orden, la crítica artística). El crecimiento de las tecnologías de la representación y sus medios, así como las nuevas funciones que las imágenes poseen en la cultura contemporánea han creado objetos visuales de los que no se ocupan ninguna disciplina habitual.

Desde comienzo del nuevo siglo, los estudios visuales se consolidan en la investigación de ese mundo compartido entre la mirada del artista, el objeto observado y la ojeada del espectador. Con una perspectiva científica, social y política, las obras visuales son analizadas sin renunciar a su herencia epistémica humanista. La interdisciplinariedad es una condición obligatoria en estas investigaciones que van más allá del sentimiento estético. Alejándose de la tradición histórica o de la crítica del arte, los estudios visuales buscan un discurso que revele todas las invenciones de la comunicación visual en la posmodernidad.

En estos tiempos, la investigación se enfrenta a una cultura visual global. A ello se refirió Brea (2005) al tratar la visualidad en la era de la globalización, con la finalidad de dar mayor sentido a la interpretación que hacemos de las imágenes en el actual contexto mediático. Los estudios visuales ya tienen un extenso listado de importantes referencias (Bryson, Holly and Moxey, 1994; Krauss, 1996; Mitchell, 2002; Elkins, 2003; Guasch, 2003; Mirzoeff, 2003; Brea, 2005; Buck-Morss, 2005; Berger, 2006; Belting, 2007; Jay, 2007; Crary, 2008; Didi-Huberman, 2009; Silverman, 2009; Marchán Fiz, 2010; Rancière, 2011, 2012; Moxey, 2015; Bal, 2016). En el presente trabajo revisaremos algunos de sus presupuestos para explicar la profundidad del objeto de investigación.

La cultura visual nos proyecta hacia desafíos más allá de la crítica de la obra artística. Nos encaminamos hacia un lugar común entre el arte, la ciencia y la tecnología con la aplicación de metodologías científicas sobre objetos de estudio humanístico como es el arte. Este giro visual tiene que ver con la fundación de una nueva epistemología de la visualidad. Simultáneamente, también aparecen estudios importantes con fundamentos sólidos en la fenomenología, la pragmática y la ontología de las imágenes. No se trata sólo del estudio de la producción artística, los límites de la visualidad comprenden todo lo que vemos, lo visible/invisible, y su relación con las palabras, los discursos. De hecho, siempre frente a lo visto cabe pensar si es primero la imagen o la palabra; o si es posible explicar la imagen sin palabras, sólo con otras imágenes. Sobre estas controvertidas filosóficas, De la Calle ha ofrecido importantes conclusiones:

Si las palabras describen la imagen, también las imágenes pueden ilustrar el soporte verbal, convertido visualmente en escritura. Una especie de doble ósmosis sobrevuela, por tanto, las relaciones entre las imágenes y las palabras, porque de hecho se plantea un cierto “principio de identidad poética”, como fundamento legitimador, subyacente universalmente, a todo posible intercambio y correspondencia entre las artes, en este caso entre las imágenes y los textos, a pesar de las dificultades que supone para los respectivos ejercicios de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis* los saltos entre la linealidad del orden sucesivo de las palabras y la simultaneidad estructural y/u orgánica de las imágenes, como un todo. (De la Calle, 2005, p. 25)

El comienzo de estos cuestionamientos tienen que ver con razones que no son siempre filosóficas, como las propias de las condiciones culturales de la posmodernidad:

- a) La aparición de las industrias culturales y su modelo económico, los entornos institucionales del arte (y los objetos que no forman parte del círculo del arte), la profesionalización de los creadores son factores sociales que moldean la visión que tenemos del mundo. Los medios de comunicación son los mecanismos que utilizamos para representar a los demás y también para representarnos frente a ellos.
- b) El significado que concedemos a lo que vemos tiene relación con lo que sabemos y también con aquello que hemos experimentado. El sentido óptico de la representación se traduce en un estado constituido de continuos procesos culturales. La obra de arte o mediática es ahora un espacio disidente para la reivindicación social y la resistencia política desde el feminismo al dominio poscolonial. La crisis de sentido de la posmodernidad en las concepciones del mundo y de la vida aparecerá mediante incursiones simbólicas en las obras visuales contemporáneas.
- c) Reproducimos lo que vemos. Los estudios visuales asumen en su dinámica interna esta dicotomía entre la presentación (*Vorstellung*) y la representación (*Darstellung*). La presentación adquiere valor simbólico en cuanto que es una forma sensible. La representación es la semiosis del signo que clausura en una interpretación. En la cultura contemporánea es imposible admitir la tesis conocida de Parménides de que la cosa debe ser absolutamente, o no ser en absoluto. La presencia en nuestras vidas de las imágenes mediáticas impiden admitir esta tesis. Tanto la presentación como la representación exigen una revisión de lo que es el ser. Esto, supone un proceso intelectual para conocer aquello que es objeto de nuestra creación visual y que nunca puede abarcar totalidades.
- d) Los estudios visuales fluctúan entre dos modos de orientar sus metodologías de análisis: crear una historia de las imágenes o crear la historia a partir de las imágenes. Las imágenes modernas son una posibilidad del ver el mundo creado por la subjetividad de las máquinas. Paul Virilio (1989) reconoce que la incursión de las máquinas de visión han automatizado la percepción con el uso de las cámaras fotográficas y con las cámaras cinematográficas que captan el movimiento. Las mismas máquinas han innovado con la noción de visión artificial, pues somos capaces de ver imágenes aéreas tomadas desde puntos de vista que no corresponden a la visión natural del hombre (imágenes a 360 grados, panorámicas, realidad virtual, etc.). Consecuencia de esta transformación de la visualidad ha consistido en delegar en la máquina el análisis de la realidad objetiva. Las máquinas funcionan como **testigos** de acontecimientos o hechos y las imágenes como testimonios, configurando la **memoria** del pasado. Lo que hallamos en común entre las dos orientaciones, es que la imagen materializa en una forma visible al tiempo (períodos históricos o etapas sociales), y por extensión, las mutaciones culturales.
- e) La génesis de las imágenes y el origen de sus diferentes expresiones nos refieren una genealogía de la cultura visual. La visualidad posee una estructura interna que organiza una red de significados. El mayor logro de la cultura

moderna ha sido la conquista del mundo como imagen, y con ello, que nos hayamos aproximado a la estructura de la propia subjetividad. La cultura visual comprende el control social del espacio a través del espacio visual, cuando la obra se abre a la argumentación intelectual o los propósitos políticos. En la posmodernidad, la imagen fragmenta el devenir histórico en períodos sociales, permitiendo toda una suerte de nuevas disciplinas en la historia (lo que Michel Foucault llamaría la “nueva historia del arte”) (Foucault, 1996; citado por Anderson, 1997).

- f) Investigar sobre lo visual contemporáneo consiste en explorar las imágenes con los otros sentidos (sensoriales o mentales). Es admitir que no existe lo puramente visual. La visualidad dialoga sobre su carácter político, psicoanalítico o puramente social. Los razonamientos no se basan exclusivamente en la naturaleza artefactual de la obra, en su institucionalización (museos, exhibiciones, exposiciones, galerías o colecciones), o en la crítica periodística de la cultura, sino también en los sistemas de valores e ideologías que contienen las sociedades.
- g) Los estudios sobre la comunicación visual (artista/obra/espectador — emisor/canal/receptor) descubren el poder del artista frente a lo que nos permite ver o lo que nos oculta. En el otro lado, encontramos el poder del espectador con su capacidad interpretativa que le lleva a concebir nuevas formas de ser representados en los objetos visuales, a conocer nuevas comunidades representadas, pero también nos enfrentamos a su imprecisión cuando mira. La falsificación, la imaginación del espectador o la invisibilidad de las cosas debido a la inexperiencia en la contemplación.
- h) Después de las revoluciones de 1968 caracterizadas por la oposición a un modelo social influenciado por el capitalismo y el consumismo, el arte estableció conexiones visuales entre la política y la cultura popular. De modo que surgieron representaciones que reunían los elementos esenciales de la nueva situación social que desbordaban los cauces oficiales de la participación ciudadana.

El objeto de estudio del presente trabajo es, en resumen, revisar los fundamentos teóricos que evolucionan hacia la hibridación metódica de teorías del arte, corrientes estéticas y el conocimiento de la cultura visual. Es justo reconocer que hemos omitido las reticencias que pueden desdeñar estos estudios, que existen, como recoge Bal (2005) en su análisis sobre el esencialismo visual en los estudios visuales.

Cada espectador aporta a la obra su bagaje cultural, a través de aquellos códigos de observación que corresponden a la naturaleza artística en un escenario social concreto. Así ésta es vista e interpretada. La obra debe ser completada en su recorrido por el tiempo, en su contexto original y distintos espectadores la habrán interpretado de modo diferente. Toda interpretación individual deja un residuo sobre el que no se habrá actuado, una reserva de detalles. Por ello se requiere de técnicas de investigación en filosofía, arte y comunicación, así como técnicas de lectura, análisis y comentario de textos. La interdisciplinariedad exige colocar la investigación bajo condiciones metodológicas y procedimientos de la escritura filosófica, comunicativa y social. Los estudios visuales se orientan a través de diversos métodos de investigación ya consagrados (fenoménico, hermenéutico, analítico, dialéctico, semiótico y artístico) que fundan una teoría de la visualidad, e incluso, una filosofía de la imagen. A

continuación, hemos planteado a través del devenir del tiempo la cuestión teórica/epistémica de la metodología, generando una historia de ideas sobre la visualidad.

2. Origen y nacimiento de la consciencia visual

2.1. La observación interdisciplinar de Warburg

La insatisfacción producida por la falta de una “ciencia del arte” (*Kunstwissenschaft*) y el dominio de una “historia del arte estetizante” (*ästhetisierende Kunstgeschichte*) a mediados del siglo pasado, como ha observado Didi-Huberman (2009), desembocó en la aparición de una auténtica deconstrucción de las fronteras disciplinares. August Schmarsow (2010) y su discípulo Aby Warburg (2005; 2010a; 2010b) integran una fracción de una ilustre generación de historiadores del arte que se ocuparon de estudiar el lenguaje de los gestos en las imágenes. Mediante la elaboración de una teoría del arte que tuviera en cuenta la plástica y la mímica corporal fueron concibiendo un concepto ceñido de comunicación visual. El estudio de la imagen se limitaba a un área del saber que impedía el desarrollo de un conocimiento más profundo. La investigación estaba postergada a los planteamientos estilísticos y factuales de la historia usual del arte. En esto expresado, también coincidimos con Didi-Huberman:

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria □ histórica, antropológica, psicológica □ que viene de lejos y que continúa más allá de ella. (Didi-Huberman, 2009, p. 34-35)

Warburg (2005) multiplicó las relaciones entre los saberes para descubrir huellas de voces ocultas o ignoradas en la contemplación de las imágenes. Con su modo de observación, la historia se planteaba cuestiones antropológicas. También hacía visibles las investigaciones sobre las mímicas sociales, las imágenes patéticas (*Pathosformeln*) e identificaba los poderes significativos de una cultura en un momento dado de su historia. Desde esta perspectiva, el arte se ofrece como historia social al estudiar la cultura cortesana durante el Renacimiento que había creado una ilustración simbólica de la vida del individuo. Los artistas creaban supeditados a las exigencias de los mecenas. En la obra renacentista “Aprobación de la Regla franciscana”, encontramos retratos con Angelo Poliziano, Lorenzo de Médicis (El Magnífico) y Francesco Sassetti, (1475, Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa Trinità, capilla Sassetti). Warburg (2010a) trabajó sobre una genealogía de las imágenes buscando modelos cíclicos que repitieran sus semejanzas estéticas, significaciones singulares e indefinidas teleológicas. Inspirado en el eterno retorno y en la genealogía de la moral de Nietzsche, nuestro historiador busca encontrar en su genealogía de las semejanzas una suerte de discontinuidades. Warburg examinaba imágenes que encerrarán el impulso de los acontecimientos del momento (*Dynamogramm*) y que expresarán los pliegues del tiempo, las discontinuidades de la trayectoria de la vida. De modo que los artistas son antes que nada responsables de registrar la memoria de la cultura mediante la fuerza de la imagen, y no sólo su contenido simbólico, el formalismo o el estilismo correspondiente a un período concreto (Warburg, Mainland, 1939).

El estudio de las imágenes se transforma en una sintomatología cultural. Tanto la imagen como la cultura se nos muestra pulsional y en movimiento. Las formas son vistas como archivos inconscientes de la memoria que se repiten dentro de una dialéctica en la que es necesaria esa continuidad para que surja la discontinuidad que hace posible la revolución.

El modo de observación de la cultura de Aby Warburg seleccionando muestras simbólicas, se basa concretamente en la ausencia de lo real que denuncia la misma imagen. Warburg recopilando obras visuales en su *Atlas Mnemosyne*, diseña una memoria de la historia de la cultura con la imagen *pathos* de gestos, expresiones corporales y tópicos.

2.2. El modelo de estudio visual de Wölfflin

En la misma idea de un modelo cíclico en las formas visuales de la cultura occidental trabajó Heinrich Wölfflin (1978). Para este historiador, los artistas perciben y representan el mundo mediante dos modelos fundamentales: lineal y pictórico. El lineal corresponde a un período donde predominan elementos estilísticos clásicos, mientras que en el modelo pictórico dominan los elementos barrocos. El movimiento cíclico se debe a factores psicológicos que también Warburg contemplaba en su flujo y reflujo de formas visuales debido a la saturación del público frente a la omnipresencia de un estilo. Para Wölfflin, la forma mantiene una estrecha relación con los contenidos temáticos predominantes en los períodos históricos de cada cultura. Su exploración va más allá de la descripción visual de la obra y trata de determinar modelos visuales. En esta tarea indagará sobre las fuentes de los distintos modos de percepción que posee cada pueblo y cada período histórico (*Zeitgeist*), además de las formas estilísticas condicionada por las diferentes psicologías humanas. Wölfflin busca un fundamento filosófico (Kant y Hegel están presentes en su obra) a su historia del arte sin perder el valor de la interdisciplinariedad al aplicar conocimientos de la psicología y la filología. El análisis visual se basa en la distinción de categorías formales en la obra que diferencia entre un estilo clásico (lineal, tetónico, forma cerrada, multiplicidad, claridad) y otro estilo barroco (pictórico, atectónico, forma abierta, unidad, oscuridad) (Contreras, SanNicolás, 2001). Psicológicamente, el estilo clásico es más descriptivo y objetivo, mientras que el estilo barroco es más subjetivo y sugiere transición, movimiento e inestabilidad. Para Wölfflin, estos estilos marcan tendencias visuales que se encuentran tanto en la obra de arte como en la producción artesana e industrial de objetos. En la actualidad, las mismas categorías son utilizables en el análisis visual de la fotografía, del plano cinematográfico o en la composición visual publicitaria. Desde la reflexión estilística de Wölfflin, entrecruzando los aspectos formales de la obra con la psicología de una nación, podemos concluir relacionando arte y cultura: Lo clásico muestra una cultura más científica, racional y ocupada en la observación de la naturaleza y sus fenómenos. Por el contrario, lo barroco corresponde a una cultura más reflexiva que desea mostrar lo irracional, lo emotivo y lo sentimental, más próxima a la búsqueda del alma humana. De modo que las imágenes funcionan como auténticas radiografías de las culturas.

2.3. La mirada cultural de Benjamin

Este avance significativo en los primeros pasos hacia la fundación de los estudios visuales tiene su continuidad en la obra de Walter Benjamin (1992; 2007; 2008). Sus conjeturas sobre la historia de la humanidad y de un arte fragmentado en imágenes nos permite el conocimiento de las culturas de las civilizaciones desde archivos diacrónicos de memoria y objetos visuales sincrónicos. Benjamin selecciona recuerdos visuales. Es el momento en el que la representación en sí misma es desdeñada, para que la obra de arte desaparezca detrás del objeto representado. Esta posición asegura al observador que lo que se ve es lo “real”, pero también que lo que vemos no es lo que el temor a la autoridad del autor nos inspira en su interpretación.

Walter Benjamin logra liberar la mirada de la recepción tradicional de la obra original y singular. Para ello, otorga un valor nuevo a la creación que las tecnologías de su tiempo (la fotografía y la exhibición cinematográfica) ofrecen: una experiencia de atención estética colectiva. La expresión artística disipa con la utilización de las tecnologías el poder del aura del creador/autor. La producción de imágenes en masa concede a cada individuo la libertad de encontrar su propia experiencia visual sin el temor reverencial del autor o el crítico moderno.

La modernidad será el otro gran reto al que se enfrenta Benjamin. El interés por cancelar el régimen escópico moderno tiene que ver con la imposibilidad que ofrecen las imágenes a su penetración erudita. La perspicacia de una burguesía intelectual no vacila en discriminar otras aproximaciones a las obras visuales que no se apoyen en su metodología de conocimiento e interpretación. Los juegos lingüísticos del saber recurren a principios externos de justicia o de autoridad. Así es que en las imágenes publicitarias, cinematográficas, o sea, en aquellos espacios que inspiran desconfianza a la burguesía, es donde Benjamin encuentra las mejores oportunidades para disolver el aura y liberar nuestras percepciones hasta ahora desorientadas por una conciencia política burguesa o revolucionaria.

2.4. En tiempos de la posmodernidad

Con el advenimiento de la posmodernidad, la ciencia se disuelve en una multiplicidad de especialidades, cada una con su modo de proceder o sus lenguajes incompatibles (interdisciplinariedad) y el metarrelato moderno ya no insiste en la pesquisa de la verdad, sino en la simple performatividad. El arte asumirá plenamente el nuevo cambio, abandonando la creatividad convencional por la mecanización de su producción.

En este momento, la representación simbólica del mundo abandona las formas débiles del arte convencional (pintura, escultura, dibujo, etc.). Virilio (1989) afirma que surge la necesidad absoluta de rechazar lo pictórico como procedimiento de vanguardia. Llega el relevo de las cámaras fotográficas y su flujo de imágenes que se verá aún más fortalecido por la cinemática. A ello se suma la función militar de la fotografía y del cine para el espionaje del enemigo. La imagen se alza como reconstrucción apropiada del mundo. Esta apreciación de la visualidad modificó la preferencia del espectador de las salas de cine que ansiaba la objetividad de esas imágenes documentales (captadas por los aviones espías) frente al fingimiento de los medios antiguos (actores, escenarios artificiales). El neorrealismo italiano, el documentalismo ruso, la propaganda *fide*, la propaganda de guerra, todas estas

modalidades de visión actualizan un mundo posible, y provocan en el espectador el efecto de instantaneidad, *de ilusión de estar allí y de ver pasar las cosas*.

Concretamente Friedrich Kittler (2012) insistirá sobre la importancia de las máquinas que instauran una nueva cultura visual distinta a la tradición de la pintura, la escultura o la arquitectura. Para Kittler la incursión de las máquinas en los procesos creativos de los artistas afectan a la misma ideación y conceptualización de la obra. El concepto de plasticidad funda nuevos regímenes escópicos cuando se cruza con los descubrimientos de la ciencia o la tecnología. Sobre el impresionismo influyeron los desarrollos científicos en óptica; en el surrealismo fueron los estudios sobre modelos mentales; desde el arte objetual al arte conceptual ocurre lo mismo con los descubrimientos en lingüística y en filosofía del lenguaje; y en el arte contemporáneo, la tendencia predominante de la teoría de la cibercultura y la revisión filosófica del transhumanismo son los influjos más constatables (véase sobre ello la obra de los artistas Sterlac o Eduardo Kac). Detrás de esta variable de los desarrollos científicos y tecnológicos también están las vanguardias artísticas que modificaron lo visual desde su particular modo de hacer arte. Entre los cambios visuales que generaron, destacamos: a) la liberación de las tendencias del gusto en las vanguardias artísticas; b) la ruptura con el concepto de estilo rompe con la ideología artística que sostenía la servidumbre de la materia; c) el rechazo de la acción de la industria o la acción de la máquina frente a la nobleza de las artes.

La mecanización de arte, la industria publicitaria y las nuevas profesiones de la imagen provocaron un giro en las ideologías visuales. La unión entre el arte y la industria (la producción masiva) originaron numerosas experiencias prácticas de las que no prescindieron, ni las clases de elites, ni las clases populares. Este arte consiguió elevar sus universos imaginarios desde la invisibilidad a su visibilidad social. Los planteamientos teóricos de artistas como Marcel Duchamp o Andy Warhol, lograron que el análisis de la obra artística se trasladara del espacio visual al espacio social, y se trataran cuestiones de política cultural respecto a su proceso de creación y de democratización de su acceso al espectador.

3. Planteamientos metodológicos desde la interdisciplinariedad del arte visual

Fue Erwin Panofsky (2015) con sus estudios en iconología quien realizó una búsqueda profunda del significado de las imágenes, junto con la apreciación de la relación transcendental entre arte y cultura. Panofsky encontró en las imágenes, no sólo la comprensión de la temática de la obra, sino también el significado recóndito que explica la cultura en la que surge. Los estudios iconológicos implican tres niveles (Panofsky, 2015; citado por Graver Istrabadi, 2010): Nivel 1) Preiconográfico. Incluye la investigación sobre los temas primarios y que son propios de un periodo histórico determinado. Se reconocen en el análisis como representaciones de objetos (los motivos); Nivel 2) Iconografía habitual. Consiste en averiguar el tema secundario o consabido y se obtienen de la vinculación que presentan los motivos artísticos con los temas o los conceptos que funcionan como subtramas del relato de la obra. Pueden desvelarse mediante otras fuentes literarias o artísticas; Nivel 3) Iconografía profunda. Es el gran reto que nos propone Panofsky. Las imágenes son interpretadas como anuncios de lo que realmente se esconde en la superficie de una cultura. Además se presta a la lectura de elementos simbólicos y sígnicos de cuya

interpretación obtenemos un diagnóstico de la historia de una civilización.

El enfoque cultural de Panofsky tiene una continuación contemporánea en los estudios de Alpers. Concretamente, el análisis extraordinario de la obra de Rubens muestra la visión que el artista posee de sí mismo y de las fuerzas inspiradoras de su obra artística. Entre otras pulsiones personales de la creatividad de Rubens, Alpers (2001) menciona el interés por la representación de la violencia y el temperamento de los campesinos como forma de identidad de clase popular, el conflicto de lealtad al Estado de Flandes y sus sentimientos localistas que le aproximan más al pueblo que a la aristocracia política, su espíritu libre que rechaza los dictados del poder institucional y los estilos artísticos establecidos, su internacionalización a través de su capacidad de imitar otros estilos solicitados en el arte o la feminidad masculina de sus figuras. Todo el análisis de Alpers de la obra de Rubens sirve para la construcción de la identidad del artista que nos enseña otra forma de acceso a la experiencia visual desde una obra transgresora y subversiva.

Otro planteamiento metodológico diferente de análisis de la obra visual es el trabajo de John Berger (2006). En su proyecto es la cultura la que afecta a la creación de las imágenes. Para llevar esto más lejos, señaló el determinismo del capitalismo en la configuración de la pintura: “La cultura del capitalismo ha reducido el papel de las pinturas, como el de todo lo que está vivo, a meros artículos de mercado o al de anuncio de otros artículos” (Berger, 2006, p. 222). Berger también alcanzó la conclusión de que la ideología dominante del progreso tecnológico condicionó el nacimiento de un movimiento artístico, como fue el cubismo.

Nicos Hadjinicolaou (1976) ejerció una fuerte influencia en la consolidación de su teoría. Berger estudia su crítica a la historia del arte, aunque discrepa de las conclusiones finales de Hadjinicolaou. El interés de Berger radica fundamentalmente en la aplicación del marxismo a la teoría del arte, la historia del arte científica y la relación de la ideología con la obra, o como la crisis de la sociedad burguesa hace imposible los nuevos logros artísticos.

Vamos a simplificar la ligera disputa entre ellos. El punto de partida se sitúa en la cuestión sobre las escuelas tradicionales del arte y su carácter científico. Un repaso de las distintas propuestas presentan a la historia del arte como: a) la historia de los artistas que describe mediante información psicológica, psicoanalítica o ambiental; b) la historia del arte como un fragmento más de la historia de las ideas (aquí Berger tiene presente el trabajo de Jacob Burckhardt, Aby Warburg y Erwin Panofsky); y c) la historia de estructuras formales que correspondería a los investigadores formalistas más preocupados por la evolución de los estilos. Hadjinicolaou aporta el estudio de la ideología de las imágenes en la que se reconocen los espectadores, a lo que llama “efecto estético”. Berger no quiere ver reducido toda una teoría del arte a las limitaciones de la lógica marxista althusseriana, aunque reconoce su valía. Por ejemplo, al explicar las continuas fluctuaciones que se producen en las oscilaciones del gusto a lo largo de la historia. Él cita por ilustrar su idea, el olvido durante siglos en los que se encuentran artistas reconocidos en su tiempo, como Frank Hals o El Greco. Pero Berger disiente parcialmente de Hadjinicolaou:

Claro está que hay pinturas que efectivamente sólo funcionan en este nivel, y su teoría puede ayudar a acomodarlas en la historia. Pero ninguna pintura de valor trata de las apariencias: representa una totalidad de la que lo visible no es sino un código. Y frente a una de estas pinturas, la teoría de la ideología en imágenes no sirve de nada. (Berger, 2006, p. 222)

Este debate sobre lo trascendental de las imágenes llega a la posmodernidad. Los estudios visuales también son una cuestión tanto de ideologías como de incorporar el afecto a los objetos visuales. Bal (2016) sondea lo político en el arte para concluir que es un fenómeno que acontece entre las imágenes y sus espectadores, en ausencia (especialmente) del artista. Es decir, para Bal lo político es la interpretación que hacemos de las imágenes. Por ello propone una nueva colaboración entre la historia del arte y el análisis visual.

Permítanme tan sólo reiterar que el análisis conceptual contribuye a la intersubjetividad; cosa que, a su vez, constituye una preocupación que une el procedimiento con el poder y el empoderamiento, con la pedagogía y con la posibilidad de transmitir conocimiento, y con la inclusión, en detrimento de la exclusión. Así pues, conecta la base heurística con la metodológica. Por esta razón, comenzaré con un caso concreto: una imagen. Esta imagen servirá para establecer, y a continuación, derribar, una distinción entre la historia del arte y el análisis visual. (Bal, 2016, p. 20)

El análisis visual, en palabras de Bal, no tiene un objeto claro de estudio, como sucede con la historia del arte (obras, colecciones, monumentos). Además el análisis visual no contempla los objetos como materialidades, sino como eventos de visión, es decir, ejemplos de visibilidad. Mieke Bal establece el origen del análisis visual bajo los siguientes factores:

- La necesidad de un cambio metodológico en el análisis frente al crecimiento de los nuevos objetos visuales (la publicidad, la propaganda, el diseño de objetos cotidianos) y la visibilidad de estos objetos, o sea, el valor político de estas nuevas expresiones culturales. La cultura visual asume en su definición que el acto de mirar está condicionado social e históricamente. Los estudios visuales ofrecen al espectador la oportunidad de posicionarse en un estado anacrónico, y observar la imagen del pasado desde su vinculación con el presente, a diferencia del historiador que cuenta con un programa completo de estudio. La historia busca reconstruir el significado original e intencionado.
- La visualidad comprende un gran número de prácticas visuales que van desde la vigilancia, la creación visual del “otro” o la instauración de jerarquías sociales en la manipulación de los significados de las imágenes, en la superioridad a la hora de esquivar el poder o la censura, y al mismo tiempo, en la producción de conocimiento, de comunicación y de vinculación con el pasado histórico. La visualidad activa al espectador que es consciente de su propia contribución en la obtención de significado del objeto visual.
- Los objetos visuales no son siempre imágenes. No existe un esencialismo visual. Ya demostró Van Alphen (2005) que el acto de visión lo encontramos también en la literatura que muestra su textualidad en virtud de imágenes ordenadas que no tienen porque ser ilustraciones. Se trata de un figurativismo

cuya cualidad semiótica rompe la frontera óptica entre las representaciones plásticas y las expresiones lingüísticas.

- Los estudios visuales trabajan sobre varias concepciones diferentes de la cultura: a) La cultura visual aporta un estudio desde lo analítico a lo empírico de la cultura que cobra existencia entre el objeto y el observador; b) La interpretación del objeto visual cambia su sentido cuando también varía a quien va dirigido. El objeto visual tiene vida social, como dice Bal, o lo que es lo mismo, no es ni autónomo, ni unitario. Los estudios visuales adoptan al objeto como una parte en sí misma que proviene de un todo definido, sólo de manera provisional y temporal. El significado del objeto además es dialógico. La interpretación solo puede realizarse en el diálogo entre el objeto y el espectador, así como entre varios interpretantes. Además, a esta cuestión Mieke Bal añade que es en este diálogo donde habita el poder.
- El análisis visual desvela la pedagogía de la performatividad del acto de visión. Las actividades que se desarrollan en el contexto de la cultura visual generan conocimiento compartido.

El valor crítico del análisis visual, el afianzamiento de la cultura visual para la fundación de identidades estereotipadas (de género o de raza), las conexiones que establece el objeto visual entre lo público y lo privado, la materialización de prácticas institucionales (el arte oficial, los mercados del arte, la fundación de los espacios mediáticos o la producción de conocimiento especializado) terminarán consolidando la interdisciplinariedad en el cambio metodológico del análisis visual.

4. Retos teóricos y expectativas en las nuevas fórmulas metodológicas de análisis visual

Quizás los retos metodológicos vayan encaminados hacia las razones neurocientíficas de Nicholas Mirzoeff (2003) para explicar el acto de visión. Según su investigación, los humanos poseemos “neuronas espejo” con la que vemos el mundo, y a la vez, estamos capacitados para ver el punto de vista de los demás. Mirzoeff también destaca la influencia de las tecnologías de la visión sobre la organización sensorial de cada etapa histórica. De modo que la aviación y el desarrollo del transporte humano en tren también condicionó el ideal moderno de cultura visual, al crear mundo visibles habitables. Los mismos acontecimientos históricos como la Guerra Fría (1945-1991) supusieron la formación de regímenes escópicos basados en la visión panóptica (o global) mediante sistemas de control y vigilancia. La Guerra Fría, por oposición al espacio clausurado que implican los dos bloques políticos, según Mirzoeff, es la responsable del nacimiento del concepto de aldea global creada por los medios de comunicación de masas, en oposición a la tesis de McLuhan y Powers (2005) y el papel de los medios de comunicación, especialmente la televisión, en la cultura de masas.

Mirzoeff busca el escenario y el actor alrededor de la noción de cultura visual que se entiende entre el paisaje urbano (ciudades abiertas, cerradas o globales), el encuadre de la pantalla cinematográfica o el marco de la pintura. En la ciudad moderna de París, el actor es el *flâneur*, un observador que adquiere poder al ser visto por otros en las calles. Un espacio donde la iluminación de gas del siglo XIX

permitió la apertura de los comercios por la noche. Un lugar dividido por fronteras ficticias entre clases sociales que hace visible la exuberancia de la riqueza, pero que aleja en un cinturón alrededor del centro, ocupando la periferia y condenando a la marginación de la invisibilidad a las clases pobres. Mirzoeff aporta al conocimiento de la cultura visual la densidad que suma lo político, lo social y lo humano. Su tesis sobre el activismo visual supone un reto para el pensamiento visual que se convierte ahora en una *práctica cultural visual*.

Para Mirzoeff (2016, p. 253), los métodos empleados en torno al año 1990 se centran alrededor de la representación visual y mediática. Todo lo referente a las series episódicas televisivas, a las estrellas del pop o a los fetiches de la sociedad de consumo (marcas, objetos emblemáticos) aumentan el interés visual en las representaciones de la cultura popular que concretamente tratan la cuestión de la identidad de género y la identidad sexual. No es que este interés haya desaparecido para Mirzoeff, pero advierte que a partir del año 2001 hubo un giro en la reflexión sobre la representación, concentrándose la atención alrededor de los movimientos sociales participativos que esgrimían eslóganes como “no nos representan”. El activismo visual es el punto de partida de una preocupación sobre cómo nos representamos política y socialmente (desde el *selfie* al impulso de una nueva concepción de pueblo o de ciudadanía). Entre estas dos etapas de la cultura visual, la diferencia la pone la actitud del espectador. Mientras que la posición del espectador en 1990 era de crítica a las representaciones que de nosotros hacían los medios de comunicación y el mismo arte, a partir del 2001, la perspectiva del espectador es la de utilizar activamente la cultura visual para defender su propia representación, su modo de ver y de ser visto, así como de mirar al mundo.

Con similar sentido político, Jean Rancière cuestiona el arte. La estética, en la reflexión de Rancière (2012), es un régimen político que regula el pensamiento y la percepción de los productos del arte. Es el modelo adecuado de normas para la *poiesis* (el modo de hacer) y la *aisthesis* (el modo de ser). La revolución artística debe llegar desde el desafío al pensamiento *sensorium* que defina las cosas del arte. El arte tiene la capacidad de delimitar un espacio que le conviene en lo material y lo simbólico. En este lugar figurado se hallan nuestras experiencias, nuestros objetos culturales planteados como comunes y los sujetos reconocidos que argumentan sobre los objetos. Aquí se une el arte con la política. Rancière lo expresa del modo siguiente:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que sustituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 2012, p.33)

Para Rancière, la estética es un reparto de lo sensible, es decir, consiste en la partición y la redistribución de los espacios y las identidades de lo visible y lo invisible. La estética se relaciona con lo político cuando pensamos el modo en que las prácticas y las formas del arte intervienen en el reparto de lo sensible, en su disposición, de donde se consiguen los sujetos y los objetos, lo común y lo individual. En este régimen escópico político no existe propiamente el arte. Lo que encontramos

son imágenes que se definen por la verdad intrínseca de la visualidad y por los efectos que causan sobre la condición de ser de los individuos y la colectividad. Rancière posiciona las imágenes en un marco ético platónico cuando va más allá en sus interrogaciones sobre lo visual y se cuestiona preguntas tales como qué juzgan las imágenes, o si son dignas de lo que representan (aquí se pregunta sobre el origen que motiva su aparición), y qué efectos producen sobre los que la reciben. En el régimen político del arte emergen formas diferentes de pensamiento que relacionan la ausencia con la presencia, lo sensible con lo intangible, la exhibición y el significado. También nos encontramos con diferentes formas de imitación que ponen otra vez bajo vigilancia el valor de la mimesis en la cultura contemporánea. Regular la distancia con la representación es tan importante como los problemas que supone pensar en la imposibilidad de representación. Lo prohibido, como dice Rancière (2011, p.150), “viene entonces a inmiscuirse en esta imposibilidad, dándose como una mera consecuencia de las propiedades del objeto”. Relacionarse con la mimesis implica la manera de hacer (*poesis*) y la economía de los efectos (*aisthesis*).

La socialización de la imagen también ha originado otras metodologías en el análisis visual. Sólo en el espacio social es posible la actividad de percepción sensorial de cualquier individuo o la producción de imágenes interiores. Al involucrar la perspectiva antropológica Hans Belting (2007), “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes sino – algo completamente distinto – como “lugar de las imágenes, que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (Belting, 2007, p.14). Desde esta perspectiva lo importante consiste en el proceso que lleva a convertirse algo en imagen, ya que depende de una acción simbólica que varía de manera muy distinta según las diferentes culturas del mundo. Para Belting, el cuerpo será el elemento central de la cultura visual donde se almacenan y producen imágenes interiores portadoras de simbolismo o de virtualidad. El medio es el cuerpo que abre la distinción entre la memoria (*Gedächtnis*), el archivo de imágenes que se conserva en el cuerpo, y el recuerdo (*Erinnerung*), que hace referencia a la generación de imágenes propias del cuerpo. Su esquema fundamental para una función de la imagen desde una perspectiva antropológica consiste: “imagen – medio – espectador, o imagen – aparato de imagen – cuerpo vivo (donde éste debe ser entendido como cuerpo medial o medializado)” (Belting, 2007, p. 26). Belting coincide con Schopenhauer en que las imágenes nos permiten trazar una vinculación más estrecha con la idea que con la realidad. Las imágenes poseen la capacidad de comunicar más el conocimiento conceptual de las obras de arte. Además Hans Belting reconoce que las imágenes fracasan cuando ya nada las amarra a la analogía de aquello que las precede o sencillamente, con aquello que las relaciona con el mundo. La imposición del simulacro en la cultura visual contemporánea ha clausurado el nexo entre la imagen y lo real.

Belting destaca la doble dualidad entre imágenes exteriores e interiores. Con una orientación similar encontramos los análisis de Crary (2008), Jay (2007) o Elkins (2003) cuando consideran que las imágenes deben ser interpretadas en colectividad, y que ello también supone que estemos sujetos a una temporalidad. Nuestra percepción está supeditada al tiempo que pertenecemos. Ello provocará variaciones en la interpretación de la imagen en el transcurso histórico, aunque sus temas sean inmunes al tiempo. Su enfoque medial depende precisamente de este factor.

Por su parte, Martin Jay (2007), en la misma línea argumentativa, afirma que el artista ofrece al espectador la opción de rendir su mirada a los efectos apolíneos del

arte. La visión del artista no puede surgir, sino es a través de la *transustanciación* del cuerpo operante. El misterio de la creación consiste en el cuerpo del artista que es vidente y visible a la vez. El artista se ve viendo, mira todas las cosas, puede reconocerse, y además es consciente de su potencia vidente del “otro lado”. Martin Jay destaca el papel de la pintura en los entornos comunales. El vínculo creado entre deseo y visión. Desde una perspectiva lacaniana, enfatiza la *mostración* (*le donner-à-voir*) en el albur del deseo por parte del Otro: *el deseo del hombre es el deseo del Otro*. De modo que la visión participa de la colectividad a través de la seducción, del señuelo o del engaño. Esto demuestra que no existe la mirada (*gaze*) inocente sobre una realidad dada y objetiva, tal como se pensaba en la Ilustración o en el Romanticismo.

Para terminar, Keith Moxey explica los términos giro icónico y giro pictorial que refieren actualmente una aproximación distintas a los artefactos visuales. Desde una interpretación más allá de lo semiótico o del representacionismo visual, la experiencia con las obras de arte o las imágenes se convierten en un proceso generador de reacciones (físicas o sociales) en el observador. El giro lingüístico apostaba por la idea de un lenguaje mediador con el mundo que nos circunda. El giro icónico rechaza la distinción epistémica sujeto/objeto que mantenía bajo el control del significado las interpretaciones de los objetos. La nueva visualidad presta mayor atención, en palabras de Moxey (2015, p. 98), “a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención y a lo que nunca podrá ser definido”.

5. Conclusiones.

De lo expuesto podemos extraer las siguientes conclusiones:

- a) El objetivo del análisis visual, si bien tiene su origen en la historia del arte, actualmente ambiciona explicar la totalidad de lo humano a través del conocimiento de lo visible y lo invisible, de las imágenes interiores y exteriores a la mente, así como saber sobre el significado de la mirada y del repertorio cultural de las imágenes. El sesgo hegeliano domina la naturaleza de sus métodos que reconoce en la obra estética una organización simbólica mediante la cual, el ser humano pretende expresar su percepción de la realidad. La complejidad del objeto de estudio radica en la dependencia que presenta este sistema simbólico de los sentidos (vista, oído, tacto, olfato, gusto), ya que no pueden ofrecer una imagen objetiva o auténtica de la realidad. El artista conceptualiza a nivel de consciencia aquellos símbolos que se acercan a su representación. Su reevaluación periódica permite que nuestro conocimiento de la realidad evolucione con el tiempo; en este sentido, mirar, es injertar una imagen en un organismo cultural cambiante de recuerdos conscientes e inconscientes.
- b) La cultura visual se ocupa de los acontecimientos visuales en los que el espectador escruta la información sensorial, el significado o el placer conectado con la tecnología visual (para ser observado o para observarse, para aumentar la visión natural o para representar el mundo). La cultura visual nos ayuda a comprender la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales.

Entre todos, el medio principal es el cuerpo. En este alineamiento teórico, el significado de las imágenes cede frente al interés por comprender que quieren conseguir dentro de la comunidad.

- c) La evolución del análisis visual sobrepasa la interpretación histórica para inscribirse en el estudio de la construcción social de la experiencia visual, o expresado de otro modo, en la construcción visual de lo social. La fenomenología visual articula en la posmodernidad la historia social de las imágenes. La metodología de la investigación de lo visual avanza mediante su propio impulso reflexivo que le permite pensar sobre sí mismo (en un ensimismamiento autocrítico), además de hacerlo a través de otras formas de racionalidad, de conocimiento y recapacitar sobre sus consecuencias en el mundo real.
- d) El enfoque contemporáneo de los estudios visuales se preocupa más por la presencia de los objetos visuales y por sus efectos de seducción estética y poética sobre el observador. Sin embargo, no rechaza la teoría tradicional de que la naturaleza de los objetos visuales permite la representación de las culturas. Alejándose del concepto de representación lingüística del signo, de la motivación ideológica de sus creadores e incluso dando un paso hacia delante de la interpretación fenomenológica, las imágenes son experiencias que dependen de factores neurológicos y fisiológicos de cada observador. Todo lo contrario que para el pensamiento posestructuralista, la epistemología de la visualidad ya no estima el lenguaje como el medio predilecto de conocimiento del mundo “real”.

Los estudios visuales consideran la condición óptica de las imágenes. El acercamiento acostumbrado planteaba la imagen como representación o construcción visual cuyo valor ideológico escapaba de los creadores y era alterado por los destinatarios. La reciente perspectiva de estos estudios nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza y la estructura de la imagen como *presentación*. Para las posiciones más radicales en los estudios visuales, el conocimiento del mundo “real” puede ser alcanzado mediante la lectura de los objetos que nos rodean y que la función del lenguaje ha sepultado en el pasado. La visualidad ofrece una percepción más sensible a los efectos de la presencia y a los propósitos de los objetos.

Referencias

- Alpers, S. (2001). *La creación de Rubens*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Anderson, P. (1997). *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama.
- Bal, M. (2003). “Visual essentialism and the object of visual culture”. En *Journal of Visual Culture*, Vol 2 (1), p. 5-32.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Agua Editores.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras. Libro I, vol. 2*. Madrid: Abada Editores.

- Berger, J. (2006). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bryson, N., Holly, M. A. & Moxey, K. (comp.) (1994). *Visual Culture. Images and interpretations*. Hannover NH: Wesleyan University Press.
- Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En Brea, J. L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (p. 145-159). Madrid: Akal.
- Contreras, F. R. & San Nicolás, C. (2001). *Diseño Gráfico, creatividad y comunicación*. Madrid: Blur Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1996). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Francastel, P. (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Graver Istrabadi, J. (2010). "Erwin Panofsky (1892-1968). Historiador del arte de origen alemán". En Murray, C. (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. (p. 241-247), Madrid: Cátedra.
- Guasch, A. M. (2003). "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*, Núm. 1, Noviembre, p. 8-16.
- Guasch, A. M. (2005). "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar". *Materia. Revista d'Art 5: Passatges del segle XX*, p. 157-183.
- Hadjinicolau, N. (1976). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Kittler, F. A. (2012). *Optical media: Berlin lectures*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- McLuhan, M & Powers, B. R. (2005). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo*. Barcelona: Gedisa.
- Marchán Fiz, S. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. La nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2002). "Showing seeing: a critique of visual culture". *Journal of visual culture*, Vol 1(2). p. 165-181. Doi: <http://dx.doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Murray, C. (ed.) (2010). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (2015). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Schmarsow, A. (2010). *Barock und Rokoko: eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*. Whitefish (USA): Kessinger.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo invisible*. Madrid: Akal.

- Van Alphen, E. (2005). *Art in mind: how contemporary images shape thought*. Chicago: University of Chicago Press,
- Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (2010a). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. (2010b). *Sandro Botticelli: Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid: Casimiro, D.L.
- Warburg, A. & Mainland, W. F. (1939). "A lecture on Serpent Ritual". *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 4, April, p. 277-292.
- Wölfflin, H. (1978). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós.

