EDICIONES COMPLUTENSE

Tít. Revista

e-ISSN: ????-????

MISCELÁNEA

Título original[1]

Maite García Sánchez
Universidad Complutense de Madrid (España)
maitgarc@ucm.es • https://orcid.org/0000-0000-XXXX-XXXX
Rosa Iglesias Molina
Universidad de Guadalajara (México)
rosamaig@ucm.es • https://orcid.org/0000-0000-XXXX-XXXX
Almudena Galiana Sánchez-Pardo
Universidad de Columbia Británica (Canadá)
almugali@ucm.es • https://orcid.org/0000-0000-XXXX-XXXX

https://dx.doi.org/10.5209/revista.????????? Recibido: 20/06/2026 • Aceptado: 30/07/2026 • Publicado: 09/10/2026

ES **Resumen:** Este artículo propone una revisión de las teorías de la imagen desde el giro visual, tanto en el contexto anglosajón (el giro pictorial de W.J.T. Mitchell) como en el alemán (el giro icónico de Gottfried Boehm). No obstante, también se atienden a otras perspectivas, como las que provienen de la fenomenología (Emmanuel Alloa). Se abordan las coincidencias y diferencias entre ambas aproximaciones, sobre todo en lo que toca a cómo las imágenes producen sentido y a sus formas de acción y agencia. También se repasan las objeciones que desde disciplinas como la de la historia del arte se hicieron a los estudios visuales. Una de las cuestiones clave es la del objeto de estos estudios, relacionada con la de la interdisciplinariedad, así como con la definición del concepto de visualidad.

Palabras clave: giro visual; interdisciplinariedad; visualidad; presencia; semiótica; imagen maquínica.

EN Título traducido

EN **Abstract:** This article proposes a review of the theories of the image since the visual turn, both in the Anglo-Saxon context (W.J.T. Mitchell´s pictorial turn) and in the German context (Gottfried Boehm´s iconic turn). However, other perspectives are also considered, such as those coming from phenomenology

[1] Este trabajo ha sido financiado por el Grupo de Investigación Consolidado GIPyPAC (IT1951-26) de laniversidad del País Vasco (EHU), y por el proyecto "Las comunidades patrimoniales como agentes educatvos n entornos rurales: valoración, conservación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial CoPER-PCI)" (PID2023-147913OB-I0) de MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y FEDER/UE.

(Emmanuel Alloa). The coincidences and differences between the two approaches are discussed, especially regarding how images produce meaning and their forms of action and agency. It also reviews the objections made to visual studies from disciplines such as history of art. One of the key questions is that of the object of these studies, related to that of interdisciplinarity, as well as to the definition of the concept of visuality, which includes images and ways of seeing in their social and historical specificity. The debates between perceptualist and semiotic positions are linked to the conception of the image as appearance and mediation, presence, and representation. The article argues for maintaining the aporias and ambiguities of the image, for it is these that retain its critical potential, especially pressing in the age of machinic networked images and artificial vision.

Keywords: visual turn; interdisciplinarity; visuality; presence; semiotics; machinic image.

Cómo citar: Autor. “A vueltas con el giro visual. Una revisión de algunos debates en torno a los estudios visuales y la filosofía de la imagen”. En Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, *Tit. Revista* 13 (2024), e?????. https://dx.doi.org/10.5209/eiko.?????

Sumario: 1. Introducción. 2. El giro pictorial y el giro icónico. 3. El objeto de los Estudios visuales y el problema de la interdisciplinariedad. 4. La visualidad y las aporías de la imagen: aparecer y mediación. 5. La imagen de nuestro tiempo: máquinas y visión artificial. 6. Conclusiones. 7. Fuentes y referencias bibliográficas

1. Introducción

El surgimiento de los estudios visuales en la última década del siglo pasado planteó la necesidad de renovación de los campos de estudio de las prácticas culturales y artísticas en el contexto de una producción y propagación de las imágenes cada vez más masiva. En el campo de la reflexión histórica y estética (sobre todo la teoría y la historia del arte), no faltaron dudas, impugnaciones y resistencias, de las que siguen siendo ejemplo algunas de las respuestas dadas al célebre cuestionario sobre cultura visual de la revista *October*[2]. La razón no era solo que la priorización de las imágenes sin valor estético sobre las obras

[2] VVAA, “Cuestionario October sobre Cultura visual”, *Estudios Visuales*, no. 1 (2003): 83-126.



Figura 1. Sam Durant, Tehran, 1979, 2018. Dibujo en colaboración con Milenko Prvački. Fotografía de Makenzie Goodman. Fuente: https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/ (consultado el 22 de agosto de 2023).

de arte pusiera supuestamente a esos estudios muy cerca de la complicidad con una nueva fase del capitalismo global. Las objeciones también se relacionaban con el hecho de que se veía amenazada la estabilidad fundada sobre una correspondencia normativa entre el instrumental interpretativo y las destrezas, los conceptos y las categorías propios del historiador y del teórico del arte[3]. Lo que venían a subrayar los Estudios visuales era el desajuste entre esos paradigmas y el creciente dinamismo y complejidad de sus objetos de estudio. Los ámbitos académicos y universitarios corrían el riesgo de perder el contacto con las intensas trasformaciones que experimenta el universo de lo icónico en las sociedades contemporáneas, impulsadas con especial fuerza por el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y de producción, reproducción y distribución de imágenes y experiencias visuales. En ese desajuste el discurso académico se veía obligado a plantearse qué podía decir sobre estos cambios y con qué relevancia.

Las inquietudes expresadas por los estudios visuales cuestionaban los límites del campo de las ciencias del arte a partir del señalamiento de que el objeto sobre el que se garantizaba su legitimidad disciplinar estaba mutando, y, en consecuencia, sus propios métodos, sobre los que descansaba la posibilidad de

[3] Anna Maria Guasch, "Estudios visuales. Un estado de la cuestión", *Estudios Visuales*, no. 1 (2003): 9-16.

articular un discurso con validez epistemológica y reconocimiento social[4]. Así, la discusión del objeto de estudio de las distintas disciplinas artísticas y el de los procedimientos que las distinguían como tales iban de la mano de las interrogaciones que se enunciaban desde los estudios visuales. La crisis del objeto estaba provocada, y sigue estándolo, por la extensión del campo y de los cambios en las condiciones de las prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad. Las formas de hacer del trabajo artístico reciben, reelaboran y atienden a estas trasformaciones más allá de límites formales, lingüísticos, materiales o prácticos. En consecuencia, los discursos que se ocupan de las expresiones culturales deberían mostrar una disposición similar para ampliar su aparato crítico y abordar desde él las nuevas mediaciones, métodos y poéticas.

Uno de los conceptos que se puso en cuestión entonces fue, otra vez, el de la autonomía, si bien ya había pasado por numerosas crisis, al menos en la acepción que, dentro del proyecto modernista, lo asociaba a la especificidad del medio. Dicha noción vehiculaba un ejercicio de autocuestionamiento, distintivo de las prácticas modernas (que adoptaba un carácter programático en las teorías de Clement Greenberg), pero que lejos de contestar a los límites que las definían, servía para garantizar la integridad ontológica de la disciplina objeto de esa crítica, aunque fuera en negativo[5]. No es posible aquí recorrer toda la historia de contestaciones que este ideal de autonomía ha sufrido, y aun así quedaría incompleta si atendiese al arte moderno, la vanguardia y a la neovanguardia en un contexto únicamente occidental.

Permaneciendo con todas las precauciones en esta tradición, podemos seguir una periodización que, teniendo en cuenta la historicidad de la condición del artista con respecto a la esfera del trabajo, define tres momentos clave[6]. Así, la vanguardia histórica se perfiló y elaboró su autonomía sobre el fondo de contraste del capitalismo industrial, reclamando una igualdad en el acceso y el uso de los medios de producción desde la crítica antagonista a la academia y sus reglas. La neovanguardia, en cambio, se despliega sobre el fondo del capitalismo de consumo, buscando su incidencia antagonista ya no frente a la academia, que entonces se mostraba lo suficientemente flexible como para para absorber los desafíos formales, sintácticos, semánticos y sociales de la vanguardia, sino

---

4 José Luis Brea, "Estética, Historia del Arte, Estudios visuales", *Estudios Visuales*, no. 3 (2006): 7-26.

5 Pedro A. Cruz Sánchez, "El arte en su fase poscrítica: De la ontología a la cultura visual", en *Estudios visuales*. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 91-104.

6 José Luis Brea, "El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural", en *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (Murcia: CENDEAC, 2004), 4-22. Para otra periodización de la autonomía, con puntos en común con la de Brea, véase Jordi Claramonte, La república de los fines. Contribución a una crítica del arte y la sensibilidad (Murcia, Cendeac, 2018).

frente a la exterioridad ensanchada de dispositivos que determinan el valor estético y artístico de unos u otros objetos y prácticas. El autocuestionamiento se desplaza desde el interior de la obra de arte a las mediaciones que la legitiman como tal, determinadas por la fuerza de la industria cultural para conformar los valores y las validaciones de las prácticas culturales. Si en la primera vanguardia lo revolucionario del arte se cifraba en la apropiación de los medios de producción, en este segundo momento se reformula la crítica a la representación y la recodificación de lo político de acuerdo con un modelo de producción cultural situado contra el fondo de las derivas del capitalismo (el nuevo espíritu del capitalismo que empieza a forjarse en la absorción que hace el capitalismo de las demandas del 68[7]) hacia la flexibilidad, la adaptabilidad, la apertura a lo afectivo y la multiplicación de las identidades y las diferencias. Pero hay un tercer estadio que se conforma en base a la convergencia funcional entre economía y cultura, entre el sistema económico productivo y la producción simbólica. Con ello se diluyen las separaciones entre producción de riqueza y producción de simbolicidad. Si esta se ubicaba en un ámbito distinto al del trabajo y las actividades ligadas a los sectores productivos, ahora el contexto es el del movimiento de la economía a la cultura y de la cultura a la economía. La cultura se reconfigura como veta de creación de beneficio, como recurso[8], y la economía asume las funciones que antes eran propias de la cultura: producción de identidad, de reconocimiento, de subjetividad, de comunidad y de diferencia[9]. Este proceso de mercantilización generalizada está impulsado por la potencia de lo visual en nuestras sociedades, de modo que la economía-cultura se encuentra asociada a la imagen técnica y las nuevas formas de producción, distribución y consumo digital que llevan a cabo a una remodelación de los imaginarios articulada con la espectacularización masiva de la mercancía. Este es el momento en el que surgen los Estudios visuales, o, si se quiere, tal es el fondo de contraste sobre el que buscan dibujar su perfil.

---

7 Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002).

8 George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).

9 Brea, "El Tercer Umbral".

2. El giro pictorial y el giro icónico

Muchos años ya después de la aparición de los conceptos de giro pictorial (*pictorial turn*)[10]y de giro icónico (*ikonische Wende*)[11], los dos forman parte habitual de los discursos que teorizan las imágenes, tanto, pero no únicamente, desde los estudios visuales como desde la *Bildwissenschaft*, la ciencia alemana de la imagen, que se han desarrollado respectivamente en torno a esos dos giros[12]. Como es conocido, cuando Mitchell empieza a hablar del giro pictorial, en el ámbito alemán se plantean preguntas similares alrededor del problema de la imagen, en especial por parte de Gottfried Boehm, y desde lo que este pensador denomina giro icónico. Sin embargo, esto no debe hacernos olvidar que en ninguno de los dos casos se trataba solo de redescubrir las dimensiones visuales de lo social, lo político, lo cultural o lo sexual. Si ello introducía en efecto un cierto malestar en la organización y división de los saberes sobre el arte y las imágenes, esos giros querían ir más allá, al reconocer a estas como formaciones discursivas y pragmáticas con capacidades que desbordaban los modelos lingüísticos de interpretación y análisis. Las imágenes presentan rasgos intrínsicamente diferenciales. En consecuencia, tanto la filosofía como la teoría cultural deben repensar los conceptos de imagen, así como sus relaciones con las palabras y los textos. El giro hacia las imágenes, tanto en Mitchell como en Boehm, partía del principio de que las imágenes presentan rasgos intrínsicamente diferenciales, de que tienen una voz, que pueden expresarse y actuar tanto como pueden mostrar y representar[13].

Tabla 1. Título tabla

SESIÓN	LUGAR	ACTIVIDAD	DURACIÓN
1ª	texto	texto texto texto	texto
2ª	texto	texto texto texto	texto

[10] W.J.T. Mitchell, Teoría de la imagen (Madrid: Akal, 2009).

[11] Gottfried Boehm, "Die Wiederkher der Bilder" en Was ist eIn Bild?, ed. Gottfried Boehm (Munich: Fink Verlag, 1994), 11-38.

[12] Ana García Varas, "Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen", El Ornitorrinco Tachado, no. 6 (2018): 23-39.

[13] Krešimir Purgar, "Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later", Images vol. 2, no. 2 (2014): https://hrcak.srce.hr/129435; Gottfried Boehm, "Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen" en Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción eds. Linda Báez Rubí y Emile Ana Carreón Blaine (México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014), 17-40; Gottfried Boehm, ¿Cómo generan sentido las imágenes? El poder de mostrar (México D.F.: instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016).

SESIÓN	LUGAR	ACTIVIDAD	DURACIÓN
3ª	texto	texto texto texto	texto
4ª	texto	texto texto texto	texto

Fuente: Elaboración propia.

En las dos conceptualizaciones del giro visual, el renovado interés hacia la imagen no se explica solo por la abundancia de las experiencias visuales, sino por una preocupación orientada a componer un estudio de la cultura a través de sus expresiones icónicas, ya que estas articulan y muestran aspectos antes no atendidos de ella[14]. El giro visual estudia la producción, circulación y consumo de imágenes en el contexto de las trasformaciones de la cultura visual, pero también se pregunta acerca de cuáles son las relaciones de las imágenes con la realidad y su conocimiento. En todo caso, los enfoques de Mitchell y de Boehm presentan diferencias. En el célebre intercambio de cartas que ambos mantuvieron[15], el pensador alemán planteaba al primero la necesidad de desarrollar una filosofía de la imagen, pues el problema de la imagen significaba para la filosofía un cambio de paradigma que tocaba a sus mismos principios. El giro icónico señala un giro en el pensamiento, un cambio que se proyecta sobre las nuevas posibilidades de conocimiento de la imagen y de las representaciones no verbales. La imagen reclama un esfuerzo intelectual para clarificar y aprovechar las capacidades cognitivas que despliegan las representaciones no verbales, tradicionalmente relegadas a los márgenes de lo lingüístico. En este sentido, la ciencia de la imagen se embarca en una tarea que compete a la filosofía, pues es ella la que puede clarificar las formas en que una imagen produce sentido.

Según Boehm el objetivo de una ciencia de la imagen sería el estudio de la propia imagen, de sus capacidades distintivas para producir sentido, siempre sin olvidar que los mecanismos que pone en marcha para ello no se encuentran subordinados a lo verbal[16]. La imagen, advierte, no es simplemente un nuevo motivo o tema de estudio, sino que implica otro tipo de pensamiento capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que laten en las representaciones no verbales[17]. Estas, relegadas por la preeminencia del logos a un segundo plano, retornan como formas no lingüísticas de apertura al mundo, ligadas a

14 Ana García Varas, "Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento", *Paradigma*, no. 18 (2015) 4-6.

15 Ana García Varas, ed., *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).

16 Boehm, "Was ist ein Bild?"

17 Boehm, "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I), en García Varas ed., "Filosofía de la imagen", 57-70.

su vez a la reivindicación de lo corporal, lo sensitivo, lo gestual, lo mimético o los lenguajes asignificantes. Entonces la pregunta por la imagen, si se toma como una interrogación por su ontología, devuelve a su vez una por el conocer de las imágenes, por cómo las conocemos y por el conocimiento que median y hacen posible. Se enuncia así una la pregunta epistemológica sobre qué y cómo representa una imagen y qué podemos conocer con y por medio de ella. Pero de esta se sigue la de qué es una imagen, es decir, una orientación hacia su definición ontológica.

Si Mitchell se muestra de acuerdo con lo primero, es decir, que, en efecto, la imagen reclama un cambio de paradigma en la filosofía y afecta a sus propios fundamentos, disiente en lo segundo[18]. El giro pictorial afecta sin duda a la filosofía, pero también al conjunto de las ciencias humanas, ya que las imágenes se producen, se comparten, se consumen, se aman o se odian como parte de las culturas públicas[19]. No se trata solo de componer una explicación robusta sobre la representación visual articulada con una teoría de la cultura, sino de entender que las imágenes "conforman un peculiar punto de fricción y desasosiego en todo un amplio campo de la investigación intelectual"[20]. Por eso es necesaria una aproximación interdisciplinar, o indisciplinada, al fenómeno de las imágenes y solo desde ella es posible armar una teoría de la imagen. No hay razón, advierte Mitchell, para separar las cuestiones del significado, la forma y la representación de las de la política y las cuestiones sociales, mucho menos para tomarlas como alternativas excluyentes[21]. La política está enredada con los significados, la vida cotidiana está repleta de representaciones y prácticas semióticas, y la similitud, la diferencia, lo común o la conectividad son prácticas con una dimensión social que no podemos desechar para alcanzar una definición esencial y reduccionista de la imagen. Así el problema de la interdisciplinariedad se vuelve central en estos debates. ¿Puede abordarse esa amplitud descrita por Mitchell desde alguna pretensión de (re)ordenamiento experto o más bien se trata de dejar entrar a otros saberes situados, parciales y urgentes, modelados por prácticas concretas?

La *Bildwissenschaft* tiende a subrayar que las discusiones en la investigación de los fenómenos icónicos requieren de una cierta especialización capaz de dar cuenta de las prácticas culturales en torno a la imagen. No obstante, la ciencia

---

18 W.J.T. Mitchell, "El giro pictorial. Una respuesta, Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II), en García Varas ed., "Filosofía de la imagen", 71-86.

19 Emilce Hernández y Omar Quijano, "Giro pictórico y representación visual en W.J.T. Mitchell" en *Indagaciones sobre imagen y representación visual*, comp. Emilce Hernández y Omar Quijano (Buenos Aires: Teseo, 2022), 165-211.

20 Mitchell, "Teoría de la imagen", 21.

21 Mitchell, "El giro pictorial. Una respuesta".

alemana de la imagen recoge ella misma una variedad de enfoques de investigación sobre la cultura visual (desde la antropología de la imagen de Hans Belting[22] a la filosofía de la imagen de Boehm, pasando por la teoría del acto icónico de Horst Bredekamp[23], por nombrar los tres nombres hasta ahora quizás más conocidos en castellano). Se diría que lo característico de esta ciencia descansaría más en la especificidad de ese ámbito académico que en la de un marco epistemológico que sirve a una autoridad científica para regular un conjunto de fenómenos y modelar un horizonte normativo. Y aquel ámbito, a su vez, es distintivo no solo por las tradiciones intelectuales de las que bebe, sino a causa de una cuestión lingüística y de traducción, pues la palabra alemana *Bild*, incluye *image*, *picture*, *figure* e *illustration* y, por tanto, la de *Bildwissenschaft* no tiene realmente un equivalente en la lengua inglesa, ni en otras, como, sin ir más lejos, el castellano[24]. Que lo que distingue de manera más clara a la *Bildwissenschaft* no sea la palabra ciencia, sino la palabra *Bild*, indica que aquel término no dibuja un campo de estudio bien definido, lo que complica explicar sus diferencias con los estudios visuales, cuando lo que comparten es precisamente la atención a un objeto escurridizo que se mueve a la contra de las delimitaciones sistemáticas.

En todo caso, los estudios visuales, tal y como los define Mitchell, se preocupan por entender un giro pictorial tanto en las culturas públicas como en la teoría, si bien este no es exclusivo de nuestra época[25]. Este implica un desplazamiento de la cultura escrita a una de imágenes, que se declina como una cultura visual en la que estas adquieren nuevas capacidades y funciones, lo que trastoca las relaciones entre palabras e imágenes. La cultura escrita es desvelada por la visual como anhelando un sentido que se confiaba a las reglas de la lecto-escritura, pues en ellas descansaba la posibilidad de cumplir con un ideal de conocimiento reflexivo de la realidad. Frente al espacio estable delimitado por lo textual, en cuanto que disfruta de su propio tiempo interno de recepción y comprensión, irrumpe la volatilidad y la inmediatez de la imagen[26]. Sus efectos en los procesos de subjetivización provocan el desborde de los recursos heredados para constituir modos de vida y formas de habitar el mundo. Este giro visual, que hay que entender en su especificidad social, técnica, cultural, económica e histórica, empuja a los territorios de expresión de lo social del *logos* a la *imago*, lo que

---

22 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007).

23 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017)

24 María Lumbreras, "Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft", *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010): 241-262.

25 W.J.T. Mitchell, "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, no. 1 (2003), 17-40.

26 Fernando Rodríguez de la Flor, Giro visual (Salamanca: Delirio, 2010).

supone un cambio de paradigma cultural y filosófico, así como epistemológico. La imagen atraviesa y conmueve los campos expositivos de otras disciplinas, hasta ahora sostenidas sobre lo verbal y lo lingüístico, con tanta potencia que estas parecen destinadas ya a desempeñar el papel de un suplemento para lo visual[27].

Ciertamente, la cuestión de la interdisciplinariedad en relación con el estudio y la teoría de la imagen agita los límites establecidos de aquellas disciplinas que habían anclado sus discursos y metodologías en una definición bien perfilada de su objeto, digamos la obra de arte, sus creadores, sus espectadores y las instituciones artísticas. Y es el problema del objeto de los estudios visuales el que quizás más discusiones ha generado. Desde los primeros debates en torno al giro visual entre Boehm y Mitchell está apuntado que la cuestión de la imagen no se agotaba como problema filosófico, sino que se trama con una realidad cada vez más poblada por fenómenos visuales diversos que se resisten a quedar interpretados en tales términos. Esta es la razón por la que el giro icónico de Boehm se ofrece inevitablemente, desde los territorios de la filosofía clásica, la hermenéutica, la fenomenología o la filosofía del lenguaje, a ser entendido como un proceso generador de significado que toca a la misma concepción del *logos* por parte de la filosofía.

Los procesos de producción de significado en las imágenes se componen como un *logos* icónico no verbal y se despliegan en procesos que, si bien son comparables con las de los de creación significado lingüístico, tienen características particulares. Ahora bien, no deja de ser problemático que si el giro icónico viene a cuestionar los paradigmas lingüísticos y semiótico-textuales, también quiera posibilitar que aquello que es garantizado por el *logos*, lo sea también ahora por la imagen, a su manera propia. En consecuencia, dice Boehm, el *logos* se extiende más allá de los límites de la palabra invistiéndose de nuevos potenciales icónicos. Entonces cabe preguntarse si este giro icónico hablita entender efectivamente la imagen en sus propios términos, que no son ni semióticos ni lingüísticos. Si el *logos* es más que verbal y si más allá del decir se encuentra el mostrar ¿Cuáles son estos términos propios de la imagen? ¿La mimesis, la relación fondo-forma?[28]. Si estos no se aclaran, y, a la vez, la imagen sigue siendo un modo de hablar y de pensar, entonces se puede dudar acerca de si el giro icónico no es sino una nueva versión de la subsunción de la imagen bajo el signo[29]. El

---

27 De la Flor, "Giro visual". Un punto de partida anáologo es el de Josep Maria Català Domènech, Complejidad y Barroco. Arrebatos del sujeto (Santander: Shangrila, 2023).

28 James Elkins, "Un seminario sobre teoría de la imagen", Estudios Visuales, no. 9 (2009): 132-173.

29 Stefan Beyst, "Gottfried Boehm and the image" (2010): http://d-sites.net/english/boehm.html

sentido depende de una interpretación de las estructuras que lo posibilitan en la superficie del soporte material, donde la imagen aparece. Hay así que entender las condiciones de la percepción visual desde los mecanismos que la conforman, con origen en la diferencia icónica, en el contraste entre fondo y figura, entre la superficie y los elementos que la pueblan, entre la totalidad y sus partes[30]. El sentido icónico es la configuración de lo visible en su articulación con un modo interpretativo de ver, es decir, con una mirada activa que conforma y es conformada en su encuentro con la imagen. Es pertinente desplazar esa relación a un dominio no reglado por el lenguaje. Pero si lo que manda en la imagen es la mediación que aquel establece entre la idea incondicionada, la forma pura, y la imagen sensible, ésta queda enredada en las dualidades metafísicas de ascendencia platónica entre copia y original que condenan a la apariencia como una falsificación de la realidad que ha de ser trascendida. ¿Es realmente el giro icónico una superación del orden de mediaciones del lenguaje para entender la imagen en sus propios términos?

Los procesos icónicos no verbales se reconfiguran como paradigma tanto para los textos icónicos como para los verbales, dilucidando y a la vez problematizando las diferencias entre lo decible y lo visible, entre palabra e imagen. Por eso Boehm ve en el giro icónico, siguiendo a Thomas Kuhn, el umbral de un cambio de paradigma que, sin embargo, no está libre de la sospecha de que la situación vacilante a la que aboca no sea sino un giro retórico fruto de una pasajera moda teórica que puede pertenecer "tanto a la jerga de la ciencia como a la del marketing"[31]. A esto Mitchell responde que las cuestiones del estilo y de las modas no deberían tener menor importancia que las más puramente conceptuales y teóricas[32]. Por eso no concede a las imágenes el estatuto de un nuevo paradigma con el que deben medirse todos los fenómenos contemporáneos, sino que las entiende como vectores de incertidumbre, situados entre lo que el mismo Kuhn denominara paradigma y anomalía[33]. Aquí también está el dilema entre la cultura experta y la apertura a otros saberes menores que tantas veces aquella percibe como un peligro. No solo es que el discurso sobre las imágenes se sitúe inciertamente en algún punto intermedio que debe ser dilucidado desde un impulso teórico estructural y ontológico, sino que esa condición permea a los

30 Paulo Cárdenas, "La acción de la imagen. El concepto de diferencia icónica de Gottfried Boehm y su relación con la teoría del arte platónica", *Mutatis Mutandis*, no. 10 (2018): 37-56.

31 Gottfried Boehm, "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I)", en García Varas ed., "Filosofía de la imagen", 57-70.

32 W.J.T. Mitchell, "El giro pictorial. Una respuesta".

33 W.J.T. Mitchell. "Teoría de la imagen", 21.

propios estudios visuales[34]. La propagación de las imágenes y las reacciones iconoclastas e iconofílicas no son aislables en el campo de la cultura popular y de masas, sino que afloran en los discursos filosóficos, desde la caverna de Platón a los temores de Wittgenstein acerca de la figura que nos mantiene cautivos, por tomar dos ejemplos clásicos de Mitchell. En consecuencia, el giro pictorial reclama de la teoría que se contamine si quiere realmente atender a la complejidad impura de las imágenes, es decir, de los objetos, las prácticas y los discursos que quiere abordar, los artefactos artísticos, profanos, mediáticos, culturales, la producción, recepción y trasmisión de experiencias icónicas.

3. El objeto de los Estudios visuales y el problema de la interdisciplinariedad

La cuestión es la del estatuto de los estudios visuales bien como disciplina delimitada, que se suma a otros campos de conocimiento ya consolidados, bien como indisciplina que sacude, desde la atención a la ontología y las funciones propias de las imágenes, los límites de las disciplinas que tradicionalmente se han ocupado de ellas, empezando por la historia del arte. Es en la aclaración de cuál es el objeto de los estudios visuales donde han cristalizado de manera más evidente estos debates, en los que acaba por jugarse su propia legitimidad. La imagen está oscilando siempre entre la ontología y la epistemología, porque su lugar incierto está en el medio, en los (inter)medios. A partir de aquí, los estudios visuales se plantean si es suficiente con atender a un repertorio de objetos conformado con anterioridad por otras disciplinas en el marco que determinan los conceptos occidentales de cultura, arte y estética (estos dos últimos a menudo identificados entre sí bajo el influjo de la filosofía y la teoría del arte). Estos objetos son, sobre todo, las obras de arte canónicas de la tradición de la historia del arte, con aperturas recurrentes al diseño, las artes aplicadas, la moda, la arquitectura, el cine o la fotografía. Cuando los usos y las interacciones sociales modifican el valor de las obras de arte haciéndolas entrar en los territorios vernáculos de la cultura visual global el historiador del arte pierde su papel central en la designación y aclaración de los valores estéticos y artísticos. Esto no significa que se pierda "el código ontogenético de la obra de arte, sino que algunos de sus genes se han trasmitido a otras especies de objetos"[35]. Entonces el reto es articular la elaboración de nuevos discursos subdisciplinares lo suficiente-

[34] Krešimir Purgar, "Coming to Terms with Images: Visual Studies and Beyond", en *Theorizing Images*, eds. Žarko Paić y Krešimir Purgar (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 59-83.

[35] Krešimir Purgar, "Coming to Terms", 63.

mente flexibles para estudiar esos objetos genéticamente impuros, como sucede con referencias clave para los estudios visuales (en especial Aby Warburg, pero también Erwin Panofsky o Ernst Gombrich)[36], desde una teoría de la imagen que se ocupe de situar y cuestionar los significados y valores que se generan en las oposiciones convencionales entre arte y no arte. En cualquier caso, esa teoría de la imagen, tome la denominación que sea, estaría recibiendo las consecuencias de la sustitución de un enfoque morfológico sobre el arte (qué es el arte) a uno funcional (cuándo hay arte), que la teoría y la filosofía del arte han planteado ya desde hace muchos años[37].

Los estudios visuales, nutriéndose de las aproximaciones de los estudios culturales, feministas, fílmicos, de etnicidad y de raza, insisten en introducir en los discursos de la historia y de la teoría del arte perspectivas no contempladas o relegadas habitualmente a los márgenes. Sin embargo, a esta aproximación le presiona la posibilidad de ensancharse aún más, es decir, que los estudios visuales se ocupen finalmente de imágenes de todo tipo, más allá de las validaciones o impugnaciones que aquellos repertorios hayan recibido con anterioridad por parte de unas u otras disciplinas. ¿Significa esta ampliación una pérdida del objeto y, por tanto, la disolución de estos estudios en una marea visual desde la que es imposible mantener alguna distancia crítica, y, por consiguiente, cómplice con los imperativos capitalistas que alimentan esa proliferación descontrolada?

> Este es el peligro del que advertía Hal Foster, pues, tal movimiento llevaba a una intensa corrosión de la autonomía artística y, en consecuencia, de sus usos políticos, de la integridad disciplinar de la historia del arte y de la mordiente crítica de sus discursos[38]. Pero los cuestionamientos de este tipo forman parte de la misma historia de las prácticas artísticas y no tienen por qué abocar a un destensamiento crítico. De hecho, en el campo de la producción artística las crisis suelen ser bien

[36] Y, por cierto, el caso de Warburg muestra cómo los diálogos entre historia del arte y antropología tienen una trayectoria más larga de lo que a veces se afirmó desde los estudios visuales. En el proyecto del historiador de Hamburgo ese diálogo se conforma en base a la introducción de objetos de otras culturas en el ámbito del arte y, a la vez, abordando el arte occidental desde el prisma antropológico, poniendo en juego cuestiones como el mito, la imagen o el ritual. Gabriel Cabello, "Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología", *Sans Soleil*, vol. 5, no. 1 (2003): 6-17. Sin embargo, Keith Moxey considera que el cambio de paradigma que queda apuntado en esos pensadores (y después en otros como Michael Baxandall) se realiza más tarde, de la manera más sobresaliente con Georges Didi-Huberman. En efecto, mientras que Panofsky y Baxandall situaban la obra en el contexto en el que se producía, lo hacían al precio de entenderlo como un objeto de análisis cuyo estudio se elaboraba atendiendo a las circunstancias más estables e interpretables que lo rodeaban. En cambio, Didi-Huberman toma la obra como un principio activo, capaz de generar significados propios y de participar en los procesos de construcción de sentido y valor. Esta postura es compartida por un teórico en principio no muy cercano a Didi-Huberman como Mitchell y, de hecho, Moxey defiende que esta es la actitud quizás más distintiva de los estudios visuales. Keith Moxey, "Los estudios visuales y el giro icónico", en *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2015), 97-128; Krešimir Purgar, "Coming to Terms", 63, n. 1.

[37] Por ejemplo, Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor, 1990): 87-102.

[38] Hal Foster, "The Archive Without Museums", October, no. 77 (1996): 97-119.

> recibidas, en la medida en que sirven para ampliar repertorios de problemas, motivos y modos de hacer, dando respuesta a preguntas que la teoría tardará más en plantearse seriamente[39]. La relación de la historia del arte con la cultura visual se vuelve turbulenta en esos momentos en que el arte se ve en la tesitura de reconfigurarse, de replantearse su definición, e incluso enfrentarse a las proclamaciones de su final.

Aquí conviene recordar el primero de los mitos de la cultura visual enumerados por Mitchell[40], a saber, el que dice que la cultura visual entraña la liquidación del arte tal y como lo hemos conocido desde siempre (¿y qué es esa concepción y qué es ese `desde siempre´?). Sin embargo, la cultura visual más bien alienta la reflexión sobre las diferencias variables entre lo que es arte y lo que no, entre signos verbales y visuales, y entre las ratios habidas entre diferentes modos perceptivos, semióticos y verbales. Según este mito, la cultura visual anuncia el final de la distinción entre imágenes artísticas e imágenes no artísticas. A lo que sigue una disolución de la historia del arte en una historia de las imágenes sobre el horizonte de una hegemonía de lo visible, de los medios visuales, del espectáculo y del ojo descorporeizado, que dejan en segundo plano a las actividades verbales del habla, la escucha, la interpretación, la lectura o la textualidad. Mitchell llama a esto la falacia de la igualación (o falacia democrática), que fue recibida como un peligro por los modernistas y estetas tradicionales y como una ruptura revolucionaria por parte de los teóricos más entusiastas de la cultura visual. Pero el hecho de que se den procesos de erosión de las distinciones entre arte y cultura de masas no es inmediatamente sinónimo de su disolución y mucho menos de una democratización real. Las diferencias entre arte y vida, con cuya superación soñaba el proyecto de la vanguardia, se han debilitado, pero sin consecuencias para la emancipación efectiva en las esferas de lo social y lo político. En consecuencia, se trata menos de denostar o celebrar esos procesos que de entenderlos en su especificidad histórica, social y cultural. Abrir el foco hacia el dominio de las imágenes[41] con el fin de tomar en consideración las imágenes artísticas y las no-artísticas, no supone la abolición de las diferencias entre ambos campos culturales, sino complicar esos límites movedizos sobre los que empujan la economía, la tecnología o la institución, así como las transacciones entre ellos, sus trasgresiones y repliegues[42]. En otras palabras, como sucede también con las diferencias entre medios y entre palabras e imágenes,

---

39 Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios visuales”.

40 W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver”.

41 James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1999).

42 Guasch, “Estudios Visuales”.

la apertura del campo de estudio se orienta no hacia su derogación, sino hacia su consideración como objeto de investigación, aproximación que se libra de la obligación de evitar las violaciones de las fronteras dadas, una ansiedad que es reflejo implícito de una concepción clausurada, metódica y metafísica de los elementos en juego. En consecuencia, los estudios visuales no son una amenaza para la historia del arte, sino que desde aquellos se invita a entenderla como un método más que se articula con otros modelos analíticos que se interesan por las imágenes y el arte, subrayando la ambigüedad y la dificultad de sus objetos [43].

Como ya he repetido, el ámbito del arte suele ser más receptivo a las crisis de los límites del objeto, del estatuto de la obra de arte y de su propia práctica. Hay numerosos ejemplos de ello en las vanguardias. Pero también podemos tomar infinidad de casos de usos y apropiaciones artísticos de medios como la fotografía, el video o los dispositivos digitales. Estos momentos de crisis se repiten en la historia del arte y de la estética. Si esta se considera apresuradamente asociada al arte como responsable de su estudio teórico, su destino parece compartido con aquel. Y así, las diversas proclamaciones del fin del arte significan entonces también la desaparición de la estética. Ahora bien, resulta que esto nunca ha sido así. Para empezar porque esos discursos del fin y del final, como advierte José Luis Molinuevo, pertenecen a lo que Hans Blumenberg llamara las grandes metáforas del pensamiento histórico[44]. Si estas se deshacen de su envoltorio historicista, los fines del arte y de la estética se conforman, por su misma condición metafórica, más bien como momentos críticos, perturbaciones y catarsis que apuntan a nuevas concepciones de lo artístico, lo estético, lo cultural y de sus articulaciones, es decir, a nuevas posibilidades para lo sensible y sus objetivaciones sociales. Los fines son los límites con los que se encuentra el arte en un momento de su desarrollo histórico. Cuando el arte alcanza a ser consciente de ellos, se ve obligado, y por arrastre también la teoría, a reconfigurarse, auto-cuestionarse y aceptar su identidad inestable, la falta de evidencia que es el único suelo en el que sus intentos de definición pueden hacer pie, siempre de manera precaria.

Las proclamaciones del fin del arte se corresponden con momentos de crisis de la sensibilidad provocados por los cambios sociales y económicos, culturales y tecnológicos. Estas crisis siempre impactan, al menos desde Hegel en adelante, sobre la identificación entre estética y arte, pues muestran que el ámbito de la primera, como universo de la sensibilidad (*aiesthesis*), desborda al segundo. Así,

---

43 Mathew Rampley, "La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?, en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 39-57.

44 José Luis Molinuevo, *La experiencia estética moderna* (Madrid: Síntesis, 1998).

el arte ve cómo los límites teóricos e institucionales dentro de los que estaba inscrito empiezan a titubear, al tiempo que cambian y se amplían sus repertorios, mientras que la teoría se encuentra con nuevos objetos que reclaman nuevas metodologías, modelos de análisis, formas de interpretación y de pensamiento. Ni los soportes, ni los lenguajes, ni los procedimientos, ni los materiales, ni las maneras de hacer de los artistas se han llevado nunca bien con las delimitaciones impuestas[45]. Ello exige de los discursos que se ocupan de estas prácticas, de la historia del arte a la teoría del arte, una flexibilidad similar con el fin de dar cuenta de la variedad, multiplicidad y potenciales de aquellos.

La aparición de los estudios visuales señaló uno de esos momentos de crisis, inducido por la proliferación masiva de las imágenes, las nuevas tecnologías visuales y funciones que asumen en la vida cotidiana, en las prácticas simbólicas y en los procesos de identidad y socialización. Esto supone una ampliación del campo y un cuestionamiento de los paradigmas y métodos sobre los que se asentaban las disciplinas dedicadas al estudio del arte. Pero esta extensión no es una simple ampliación de los repertorios artísticos, en la medida en que toca a su propia consistencia. Con ello retorna con fuerza, como hemos visto, la cuestión de la autonomía del arte, de los límites entre arte y no arte, y de la legitimidad y alcance de las disciplinas que los trazan. Ahora bien, ese concreto momento de crisis implica también trasformaciones ligadas a la expansión de la imagen digital e interconectada, a sus modos de producción, recepción y distribución, que vienen a ensanchar ya no el campo de estudio, sino el de las mismas prácticas de creación de significado a través de la visualidad, refractarias a cualquier intento de circunscripción definitivo, ya que sus formas de producción y consumo no reposan ya de manera clara en ningún ámbito social, cultural, mediático ya dado y estabilizado. Y con esto queda en entredicho hasta la misma relevancia de la dialéctica entre autonomía y heteronomía. El giro visual señala la falta de adecuación de las imágenes a un médium específico y a un determinado soporte técnico y observa que aquellas ganan una capacidad para circular entre diferentes medios. Esto significa tanto la crisis definitiva del discurso y la práctica del arte modernos en su defensa de la especificidad del medio, como el reconocimiento de la agencia de la imagen, pues esta, al ser capaz de transitar entre los medios, adquiere metafóricamente la condición de un ser vivo, con voluntad y deseos propios, que se desenvuelve entre los media (los ecosistemas en los que habitan las imágenes) como lo hace un organismo en su hábitat[46].

---

45 Brea, "Estética, Historia del Arte, Estudios visuales".

46 W.J.T. Mitchell, ¿Qué quieren las imágenes? *Una crítica a la cultura visual* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil: 2017). La crítica de Christopher Wood a esta concepción nómada de la imagen, en su caso a la que propone Hans

En todo caso, se trata de abordar, para problematizarla, la distensión actual de las separaciones entre el territorio expandido de los objetos visuales y los artísticos, y el desfondamiento del concepto de autonomía, al menos en las conjugaciones más deudoras del modernismo. Y si no es así, entonces los discursos teóricos sobre el arte están aceptando, de manera más o menos implícita, que ese ámbito cada vez más dilatado y complejo de imágenes y experiencias icónicas que componen la cultura visual debe permanecer en el afuera de sus intereses y más allá de sus metodologías. Con el riesgo de que estos discursos pierdan relevancia, pues la potencia de la producción de significado cultural, de sentido y de significación social a través de la visualidad, de las imágenes, los imaginarios y los actos de ver, viene a desplazar lo que antes eran motivos centrales de esos procesos (los objetos artísticos y los discursos que los estudiaban) al parergon de la cultura visual. Nada garantiza que sean la historia, la teoría del arte y la estética, con sus aparatos epistemológicos y metodológicos, aquellas disciplinas que puedan seguir detentando en exclusiva las competencias para abordar el territorio extendido de estudio. Si ubican a este en el exterior de sus límites, es porque sospechan que más allá de ellos se debilita la distancia crítica con respecto a las dependencias con las industrias culturales y las lógicas del beneficio. Esto implica, por cierto, reproducir una concepción idealizada del arte, como si esta esfera estuviera ya siempre libre de aquellas. Porque, ¿qué motivos hay para seguir defendiendo el saber por el saber (o el arte por el arte)? Que las prácticas artísticas tengan un uso, que se imbriquen en la realidad heteronómica de la que proceden, que siembren sus antinomias sobre los terrenos de lo social, no excluye necesariamente el momento crítico de la experiencia estética, ni destina a esta a diluirse en un crudo utilitarismo[47]. ¿Atravesar estos umbrales conduce necesariamente a una complicidad con el mercado? ¿O con ello más

Belting en su antropología de la imagen, es pertinente aquí: si se postula la existencia de algo anterior a la representación estamos muy cerca de una recaída en el logocentrismo (vestido de iconocentrismo), pues la imagen acaba funcionando como el logos (palabra, voz) lo hacía para los modelos de significación lingüística. Christopher Wood, "Bild-Anthropologie: Entwife für eine Bildwissenschaft by Hans Belting", *The Art Bulletin* vol. 86, no 2 (2004): 370-373. Véase también Gabriel Cabello, "Figura", 13. A su vez, podría argumentarse, y creo que esto debería tenerse en cuenta al menos en el caso de Mitchell, que esas imágenes circulantes no son previas a la representación, sino que son ya representaciones materializadas en un medio que se ofrecen o renacen en otro. Y entonces cabe preguntarse a qué cambios, erosiones, mutaciones o gastos energéticos se ven sometidas las imágenes en esos traslados y readaptaciones mediáticos.

47 Aurora Fernández Polanco, *Crítica visual del saber solitario* (Bilbao: Consonni, 2019).

bien se actualizan las potencialidades del distanciamiento estético como un momento crítico y constitutivo de la misma praxis social que cuestiona las determinaciones objetivadas[48]?

No obstante, tildar a las disciplinas tradicionales como incapaces ya de aportar algo en el análisis de la cultura visual tampoco asegura que este gane filo crítico, simplemente porque se ubique en una posición distinta a la que recomiendan los paradigmas heredados. Más bien, debería pensarse, o seguir pensándose, que si, en efecto, la erosión de las diferencias entre objetos, discursos y modos de hacer desborda por todas partes los acotamientos disciplinarios e institucionales, entonces corresponde elaborar una aproximación interdisciplinar a esas transformaciones. Roland Barthes advirtió hace mucho que la interdisciplinariedad implicaba el esfuerzo por crear un objeto nuevo que no perteneciera a nadie, en contraste con los modelos que la entienden como una simple acumulación de disciplinas que, en realidad, no ven comprometidas su estabilidad interna, pues esta se encuentra asegurada con antelación[49]. Si las disciplinas son definidas a partir de los dominios de sus objetos de estudio, el problema del objeto de los estudios visuales es el de si estos son una nueva disciplina o una interdisciplina, y si basta, para conformar una aproximación interdisciplinar, con elegir un tema (aunque sea relativamente nuevo) y reorganizar un conjunto de disciplinas en torno a él[50].

La ampliación del campo de estudio impulsado por la dispersión masiva de las imágenes y las experiencias visuales en el mundo contemporáneo no tiene solo una lectura cuantitativa, sino cualitativa, en cuanto que impacta en el objeto de estudio y las condiciones de producción y distribución de conocimiento. Pero los objetos visuales siempre han existido en todas las culturas, por lo que la idea de crear un objeto nuevo hace imposible definir su dominio como una mera agrupación de elementos. Si ese nuevo objeto es parte de la cultura visual, si esta es el prisma desde el que se este se configura y resitúa, entonces deben revisarse los términos cultura y visual desde las relaciones y fricciones que mantienen entre sí, así como las disciplinas que se ocupan de ellos. Comprometer a los dos términos en su negatividad significa entender el término visual como impuro, sinestésico, discursivo y pragmático, y al de cultura como variable, diferencial y localizado entre zonas culturales y puesto en acción mediante prácticas de

---

48 Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción* (València: Universitat de València, 2021).

49 Roland Barthes, "Los jóvenes investigadores", en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2009). 103-112.

50 Joanne Morra, "La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales. Notas introductorias", *Estudios visuales*, no. 2 (2004): 7-10.

poder y resistencia[51]. Ambos deben ser liberados de los esencialismos que los encapsulan, y, así, definirlos relacional y negativamente, y no a través de unas propiedades sistemáticas ya decididas en otra parte. Y es en este movimiento donde puede encontrarse una respuesta a las tempranas y recurrentes ansiedades respecto a que los Estudios visuales imponen la perspectiva antropológica, entendida como sincrónica y ahistórica, sobre la diacrónica propia de la historia del arte, que habilita al especialista el despliegue de sus destrezas para el análisis sociohistórico y la exploración de las discontinuidades temporales sobre las que los objetos pueden destacarse. Que la cultura visual haga una aproximación antropológica y, por consiguiente, ahistórica de la visión, es otro de los mitos a los que Mitchell replica, recordando, en primer lugar, que de la antropología no está excluida necesariamente la perspectiva histórica[52]. Creo que, en todo caso, esta objeción depende de una cierta concepción de la visualidad que está ligada a la apresurada afirmación de la hegemonía de lo visible en nuestro tiempo y, más allá, en el impreciso periodo de la modernidad occidental. Con ello se consolida la idea de la visión como sentido hegemónico y a la visualidad como caracterizada por el ojo descorporeizado y la imagen desmaterializada. Si esto es así, ciertamente las articulaciones posibles entre estética, crítica e historia se paralizan y el papel configurador de lo histórico en las formas de ver, de la sensibilidad y sus categorías queda descartado[53]. Pero es que los estudios visuales apuestan más bien por entender las relaciones específicas de la visión y las imágenes con prácticas culturales específicas, que, por tanto, tienen una historia, una constatación que no tiene por qué ser incompatible con la aproximación cultural antropológica[54].

4. La visualidad y las aporías de la imagen: aparecer y mediación

El objeto de los estudios visuales puede ser, ciertamente, las imágenes, pero su definición, organización, estatus y funcionamiento culturales han de ser creados, por lo que no es evidente que el estudio de la cultura visual se restrinja únicamente al estudio de las imágenes y de lo visual. Se trata también del de las prácticas y experiencias de la visión y la mirada como prácticas culturalesconcretas

---

51 Mieke Bal, "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", *Estudios visuales*, no.2 (2004): 12-49.

52 Mitchell, "Mostrando el ver".

53 Por cierto, que ensayar tales articulaciones es, según Valeriano Bozal (al que rindo aquí un mínimo homenaje), la tarea más propia del historiador crítico.

54 Si la cultura visual es una propiedad de una sociedad entonces se ofrece como objeto para el estudio histórico, como sucede, por ejemplo, con Michael Baxandall, Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), o Svetlana Alpers, El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII, (Madrid: H. Blume, 1987).

e históricas[55]. Entonces la visualidad no queda abstraída sobre la naturalidad de la visión y el ocularcentrismo, sino que sirve para situar estos y otros paradigmas al interior de los campos definidos por las fuerzas culturales e históricas, desviándolos de tendencias universalizadoras. La visualidad permite, en cambio, la comprensión activa de toda la dinamicidad procesual en base a la cual la constitución del yo y sus imaginarios se juega en procesos complejos de producción y consumo cultural en relación con aquella[56].

3.1. Lo visual en los Estudios visuales Lo visual en los Estudios visuales señala la necesidad de prestar atención

Lo visual en los Estudios visuales señala la necesidad de prestar atención al desbordamiento que sufre un conjunto dinámico de objetos y prácticas delimitados en torno a lo artístico, lo que les ha legitimado como productores de significado cultural. Pero ese movimiento no desemboca en una nueva delimitación que habilite el estudio de un conjunto ahora más plural de objetos y prácticas visuales. En la medida en que se ancla en un significado instaurado de arte, la historia del arte se muestra incapaz de abarcar la totalidad imaginada del campo visual, así como la teoría del arte tampoco alcanza nunca a aprehender toda la amplitud de la sensibilidad, que está filtrada por todos los planos de la cotidianeidad. No puede, en otras palabras, dar cuenta de la visualidad en la que se inscriben sus objetos, ni de ampliar infinitamente la colección de estos para llegar a representarla[57]. Esto apunta a que los estudios visuales no pueden concretarse como disciplina, y mucho menos adecuarse a los paradigmas de disciplinas consolidadas con anterioridad. Así, estos estudios permanecen en el dilema de no constituirse como disciplina y, a la vez, de tener que construir un objeto al que plantear preguntas, ensayar definiciones y sobre el que hacer pivotar su discurso.

3.2. Lo visual en los Estudios visuales

---

55 Como advierte Gonzalo Abril conviene diferenciar la visualidad, la mirada y la imagen, precisamente para que el análisis de las culturas visuales pueda dilucidar sus entrecruces y desajustes variables. Gonzalo Abril, “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual”, C-Revista Científica de Información y comunicación, no. 9 (2012): 15-35.

56 José Luis Brea, “Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad”, en Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 5-14.

57 Bal, “El esencialismo visual”. Si no se cuenta con esto se corre el riesgo de acumular infinitamente (un poco al modo de la enciclopedia china borgiana) los elementos que cabrían dentro del nuevo canon de la cultura visual. James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introductio*n, (London Routledge, 2003).

Este objeto no debe, en cualquier caso, provenir de una idea de esencialismo visual, del que hay que separar el concepto de visualidad pues en realidad este trabaja en su contra. En la noción de la naturalidad de la visión, de las prácticas visuales y de las imágenes, cristaliza lo que Norman Bryson llamara la actitud natural[58], a cuya contestación se sumarían sin dudarlo las más diversas versiones de los estudios visuales. El esencialismo revierte en una diferenciación absoluta con respecto a otros fenómenos y formas de la sensibilidad, lo que reactualiza una posición autoritaria de los estudios visuales con respeto a las imágenes, sean estas las que sean. Con ello se volverían herederos de la historia del arte más tradicional. Es decir, el esfuerzo por definir lo que son los estudios visuales se topa con la evitación de entender a sus objetos de interés en términos esencialistas.

3.1.1. Lo visual en los Estudios visuales

Aunque a estas alturas todavía pueda parecer contraintuitivo, los estudios visuales crecen desde el presupuesto de que no hay una pureza fenoménica de lo visual. El objeto de estos estudios no son solo los fenómenos, prácticas y artefactos visuales, artísticos o vernáculos, sino el de la visualidad, como resultado de un agenciamiento concreto, una disposición por la que se condicionan los modos de existencia y los comportamientos, pero que también contiene posibilidades de libertad y creatividad[59]. En este se componen y relacionan procesos de producción cultural, discursos y prácticas en torno lo visual, modos de ver, percibir, ser visto, mirar y ser mirado, mostrarse, crear, compartir, distribuir, viralizar imágenes y experiencias icónicas. No se trata, por tanto, de acumular un conjunto de objetos, prácticas, fenómenos, actos o medios que se toman apresuradamente como (esencialmente) visuales, sino de entenderlos en su articulación con componentes mediáticos, sensibles, técnicos, sociales, discursivos, económicos e institucionales que, a su vez, están atravesados por intereses de raza, de género, culturales o de clase. Todo ver es resultado de procesos complejos de construcción cultural, y, en consecuencia, tiene una condición contaminada, irreductible a cualquier noción de pureza de la visión.

Es la misma resistencia a la definición categórica de su objeto lo que vertebra y alimenta el dinamismo de la no-disciplina de los estudios visuales, algo que está también en el fondo de otras aproximaciones al problema de la imagen. La

---

58 Norman Bryson, "The Natural Attitude", en *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), 1-12.

59 Gilles Deleuze, "¿Qué es un dispositivo?", en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, ed. David Lapoujade (Valencia: Pretextos, 2008), 305-312.

imagen es, dice Georges Didi-Huberman un tema candente, un problema complejo que quema y nos consume: por ser candente demanda perentoriamente una respuesta, por ser complejo esta se demora y complica[60]. Sucede también con la *Bildwissenschaft* que, como ya se ha dicho, se propone articular una filosofía de la imagen que se pregunte por los modos icónicos de producción de significado. Las imágenes exhibitorias, las superficies visibles en las que aparece o se da algo como presencia, lo que Lambert Wiesing ha llamado la estructura de la exhibición o la representación (*Darstellung*)[61], expresan el interrogante acerca de cómo se despliega tal proceso. Si la respuesta va por la línea de reconocer a esas imágenes como signos que remiten a algo que ellas no son, estamos en el ámbito de la semiótica, en el de la interpretación y de la crítica a la representación[62]. Un enfoque nada ajeno, por otra parte, a W.J.T. Mitchell, sobre todo a partir de sus lecturas de Nelson Goodman[63], si bien desarrollado de una manera peculiar. La relación entre imagen y texto, que Mitchell recoge en el concepto de imagen-texto, muestra que nunca es posible determinar una distinción analíticamente clara entre dos tipos diferentes de cosas en el mundo. Señala más bien una brecha constituyente de las relaciones entre las prácticas simbólicas, un tropo o pliegue en el campo de la representación que expresa su condición inestable, a la contra de una teoría del signo que solo puede reconocer, como sucede en Saussure, su arbitrariedad desde el marco del lenguaje, en el que ya se está fijada una oposición entre significante y significado. Sucede que este dualismo está atravesado por las tres clases de signo que Peirce llamara símbolo (palabra), icono (imagen), e índice (la barra que separa a ambos en el modelo saussuriano). Es decir, la teoría del signo presenta un carácter triádico y heterogéneo que comparte con las formas simbólicas que pretende describir desde el afuera idealizado de la teoría.

La misma estructura interna del signo ya es un medio mixto e hibridado, lo que indica que aquel no está más allá de los convencionalismos que trata de explicar desde la neutralidad que supuestamente garantiza la teoría. No hay así una unidad mínima que sirva para cualquier simbolización significativa, que sea capaz de funcionar indistintamente para la semiosis, la percepción, la sensibilidad o la representación. Si se sigue defendiendo que la hay, la teoría

60 Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca: Serieve, 2012).

61 Lambert Wiesing, *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2010).

62 Norman Bryson, Michael A. Holly y Keith Moxey eds., *Visual Culture. Images and Interpretation* (Hanover: Wesleyan University Press, 1994).

63 Mitchell, *Teoría de la imagen*.

unificada a la que se aspira desde tal presupuesto se ve obligada a tomar a sus elementos como si tuvieran una naturaleza coherente, si no metafísica. En otras palabras, la imagen-texto conlleva que los procesos de significación son siempre relacionales, lo que revierte en una noción de representación como actividad de producción, puesta en circulación y proliferación de significados y no como una comunicación lineal de mensajes entre emisores y receptores.

De cualquier modo, este enfoque semiótico, aun en versiones heterodoxas como la de Mitchell, se orienta hacia el hecho de que las imágenes se pueden leer e interpretar como signos, y esto es, por otro lado, lo que posibilita a Mieke Bal afirmar que "la visualidad es lo que hace de la visión un lenguaje"[64]. Frente a la semiótica, o, de manera más general, frente a las posiciones representacionalistas, está la aproximación perceptualista que entiende las formas de exhibición de la imagen no desde las relaciones entre signo y referente, sino como el aparecer de un objeto imaginario que se hace presente, sin dejar de tener en cuenta que para ambas la exhibición (o representación) es el proceso por el cual una configuración sensible remite a algo que no se encuentra allí en persona[65]. En este entran en juego lo exhibido, la exhibición en cuanto tal y lo exhibitorio. Pero si desde el prisma semiótico estos tres elementos se corresponden respectivamente con el referente, el significado y el significante (la representación se articula como relación, con unos u otros grados de arbitrariedad y convencionalidad, entre el signo y su referente), en el perceptualista aquellos componen una presentación sensible que se da, provocan un traer a la presencia (artificial, según lo dice Wiesing) a un objeto-imagen que no se lee, sino que se ve, se percibe o se siente. El perceptualismo puede abrir la vía a la reactualización, en el marco del desarrollo de los nuevos medios, de las posiciones fenomenológicas en el estudio de la imagen[66]. Sin embargo, el subrayado de la materialidad, de la presencia, de la agencia, de los deseos y demandas de la imagen acaba por cuestionar no solo el enfoque semiótico, sino el fenomenológico, pues ambos estarían todavía implícitamente.

anclados en paradigmas representacionalistas que anulan las dimensiones materiales, afectivas y sensuales de la percepción y de la imagen. Tales dimensiones están conectadas con el estrato de la *aisthesis*, como contacto

---

64 Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: Cendeac, 2009), 25.

65 Wiesing, Artificial Presence; Roberto Rubio, "La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes", *Ideas y Valores* vol. 66, no. 163 (2017): 273-298.

66 María del Carmen López Sáenz y Karina P. Trilles Calvo eds. *A las imágenes mismas. Fenomenología y nuevos medios* (Madrid: Apeiron, 2019). Para una crítica a la identificación entre perceptualismo y fenomenología véase Roberto Rubio, "El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen", *Veritas*, no. 33 (2015): 89-101.

no-representacional con la alteridad que provoca la desestabilización de la identidad del Yo, afectado por las experiencias sensibles[67].

Hay, según Emmanuel Alloa, dos elementos clave de la imagen: el aparecer y su carácter medial o mediador, que definen su ontología[68]. Si hay una diferencia entre la dimensión del aparecer y el del juicio es posible reubicar el problema de la imagen no en torno a la verdad o la falsedad de sus contenidos, sino en tanto en cuanto fenómeno que se da. La imagen no está anclada en su relación con la verdad, sino que es dinámica, porque habita en el entre-en-medio de su autonomía y de su capacidad de mediación, que la abre hacia lo otro, sin ser nunca completamente ese otro. Si la imagen aparece es necesario no solo que haya alguien a quien se le aparezca, sino algo que pueda aparecerse, figurarse. La imagen es el medio a través de lo que algo se muestra, se da y comparece. Este carácter diáfano, según los términos de Alloa, es el que relaciona a la imagen con el mundo, del que aquella no expresa su verdad, sino sus complejidades y ambigüedades, es decir, el estatuto problemático de lo que llamamos realidad. Es esta paradoja la que distingue a la imagen como fenómeno: es un aparecer autónomo, que a la vez depende de aquello a lo que, como medio, posibilita aparecer, pero a lo que nunca es completamente reducible. Esta aporía de la heteronomía autónoma de la imagen, aquello que Merleau-Ponty llamara el quiasmo de la imagen, es su carácter más distintivo. La imagen no está completamente ligada a aquello que hace aparecer, sino que depende del medio que habilita su aparecer, lo cual conlleva una opacidad que late en el fondo de la representación, que nunca es plena ni trasparente.

En esta línea, si bien fuera del marco fenomenológico en el que se inscribe la propuesta de Alloa, hay, dice Mitchell, una doble conciencia en lo que toca a las imágenes, que lleva a la suspensión entre una actitud mística y una actitud crítica, en la que se encuentran la concepción de la imagen como espacio de

---

67 Ahora bien, con el subrayado de lo material y lo sensible aparece el riesgo de olvidar cómo esas dimensiones están mediadas por las históricas, las técnicas y las culturales. Aquí están por recorrerse las relaciones entre el giro visual y material (por ejemplo, Gillian Rose y Divya Tolia-Kelly eds, Visuality/Materiality, (London: Routledge, 2012); Christopher Pinney, "Four Types of Visual Culture", en Handbook of Material Culture, eds. Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands y Patricia Spyer (London: Sage, 2006), 131-144. Y también pueden abordarse sus relaciones con los nuevos materialismos y realismos, especialmente en las versiones en las que estos, como sucede con Steven Shaviro o Graham Harman, postulan a la estética como filosofía primera. Para una introducción crítica a las relaciones entre estudios visuales y nuevos materialismos véase Roger Rothman y Ian Verstegen eds. The Art of the Real. Visual Studies and New Materialism (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015).

68 Emmanuel Alloa, La imagen diáfana. *Fenomenología de los medios visuales* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2021). Y véase también la excelente reseña a este libro de Paulina Morales Guzmán "Reseña: Alloa, Emmanuel. La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales", Investigaciones Fenomenológicas, no. 19 (2022): 291-322.

los signos y de los significados con su presencia autónoma y vital[69]. En vez de pretender superarla, esta conforma la característica clave de la imagen, pues condiciona la manifestación de sus demandas propias y, a la vez, sus relaciones con las dinámicas sociales e históricas. Las oscilaciones entre ambas perspectivas, casi nunca excluyentes, pueden servir para entender la evolución de los estudios visuales y las teorías y filosofías de la imagen. Los estudios visuales se han preguntado por la naturaleza visual del espectador y por las condiciones históricas, sociales y tecnológicas de la recepción, lo que entronca con inquietudes ya presentes en la historia del arte, especialmente en el ámbito anglosajón, con ejemplos tan diversos como los de T.J. Clark, Michael Fried, Rosalind Krauss, Griselda Pollock, Jonathan Crary, James Elkins o el propio Mitchell[70]. La imagen no solo tiene relevancia como imagen misma, sino porque es percibida, mirada e interpretada por determinados espectadores en unas condiciones concretas. Desde aquí el foco se ha desplazado al papel de lo afectivo y lo sensorial en las experiencias icónicas y hacia la comprensión de la imagen como dotada de agencia, animada por sus propios deseos y capacidades. Con ello la pregunta por la imagen se redirige a las formas de acción y prácticas específicas que las imágenes posibilitan, lo que enlaza con el interés por su condición material y objetual, que no es completamente reducible a su interpretación desde la crítica a las estructuras sociales e ideológicas. Tal tendencia puede reconocerse, por señalar dos hitos bien conocidos, tanto en la pregunta acerca de qué quieren las imágenes de Mitchell[71], como en la teoría del acto icónico de Horst Bredekamp [72], y, más en general, en el interés por las formas de acción y poder de las imágenes que tiene una referencia temprana en el trabajo de David Freedberg[73].

Es posible reconocer en este desplazamiento ya no posiciones perceptualistas fuertes, sino una demanda ontológica en el estudio de la imagen ligada, como acabamos de señalar, a una renovada atención a los objetos, los materiales y la materialidad, como resultado de un cansancio con respecto a los modelos de interpretación hermenéuticos y semióticos, así como a los excesos pantextualistas del postestructuralismo[74]. La imagen como ente animado encarna una antino-

---

69 Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*

70 Veerle Thielemans, "Beyond visuality: review on materiality and affect", *Perspective,* no. 2 (2015) https://journals.openedition.org/perspective/5993#quotation

71 Mitchell*, ¿Qué quieren las imágenes?*

72 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico.*

73 David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 2009). Una aplicación ejemplar de este enfoque en el campo de la historia del arte es Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object* (Leiden: De Gruyter, 2015).

74 Keith Moxey, "El tiempo de la imagen", 98.

mia para los enfoques lingüísticos. En todo caso, las cuestiones que surgen aquí ya estaban presentes tanto en los estudios visuales como en la ciencia de la imagen alemana, pues, como ya se ha señalado, hay en ambos una objeción al rechazo de la representación visual por parte de la filosofía lingüística. Más aún, superar el prejuicio de pensar que las imágenes son pasivas respecto al espectador implica que estas son capaces de desplegar una actividad propia, lo que, para Bredekamp llama incluso a reconocerles unos derechos elementales propios. La primera objeción es el riesgo de atribuir capacidades humanas a las imágenes, cayendo en su antropomorfización y en un animismo no reconocido, por lo que quedan finalmente sin ser comprendidas sus formas propias de acción. Estas se explican remitiéndose, en lo que Wiesing tilda como un error categorial, de vuelta a lo humano, y, en el caso, de Bredekamp a un marco lingüístico, a saber, el de la teoría de los actos del habla de John Austin, que se traslada de manera lineal ahora al campo de los actos icónicos. Además, la postulación de una capacidad exclusiva de la imagen para producir significado la sitúa en proximidad a una metafísica de la presencia que anula sus funciones mediales, sin las cuales la criticidad que late en las aporías de la imagen queda cortocircuitada.

La comprensión de la imagen como presencia animada, con energía y agencia propias, pueden conducir a entenderla como trasparente, inmanente, y refractaria a cualquier mediación social o lingüística, y, por tanto, en un terreno de resistencia postcrítica y posthistórica a la interpretación[75]. Lo que conlleva también el riesgo de volver a un esencialismo visual y, con ello, a los límites disciplinares que blindan las restricciones epistémicas entre lo visual y lo textual. El movimiento hacia la presencia, la materialidad y la agencia puede replegar a la imagen en un margen idealmente libre de las presiones de lo social y lo histórico, del mercado y de lo institucional, de las estructuras del pensamiento y de las posiciones del sujeto. Pero también es el recordatorio de la necesidad de prestar atención a los efectos de la imagen y a que esta se presenta, al menos potencialmente, como un lugar de resistencia, que partiendo de lo irreduciblemente particular es capaz de provocar extrañezas y placeres. Estas experiencias dependen de que la dimensión material del objeto no quede ni diluida por la fuerza de aquellas presiones, ni anulada por los ejercicios interpretativos deudores de los paradigmas del texto y del signo[76]. El problema es cómo articular hoy políticamente esa resistencia visual de la imagen y sus capacidades para el extrañamiento.

---

75 Janet Wolff, “After Cultural Theory: The power of Images, the Lure of Immediacy”, *Journal of Visual Culture*, vol. 11, no 1 (2012): 3-19.

76 Carol Armstrong, “Cuestionario *October* sobre Cultura visual”, 84-85.

Habría que insistir en la naturaleza aporética y quiasmática de la imagen, en sus dimensiones mediales y aparicionales, en esa doble conciencia señalada por Mitchell, que implica que la imagen está situada de manera incierta y anómala entre paradigmas sociales, obligaciones disciplinarias, demandas propias, dimensiones materiales, usos y funciones. Desde aquí es desde donde la vuelta de términos como el de animismo o de fetichismo puede tomarse no como una recaída en lo irracional, sino como un llamamiento a entender el poder de las imágenes según las mediaciones contemporáneas, en las que sobreviven (anacrónicamente diría Aby Warburg) sus capacidades para encarnar aquello que representan, esa magia de la imagen (*Bildmagie*) que conecta con sus remotas facultades taumatúrgicas[77]. Las imágenes no están esperando que un conjunto de valores decididos previamente en otra parte descienda sobre ellas, con lo que la única función que les quedaría reservada es la de reflejarlos[78]. Al contrario, ellas mismas son piezas activas en los juegos de creación y cambio de valores y, por tanto, habitan la interfaz que conecta los conflictos sociales, axiológicos y epistémicos. Si las disciplinas toman su fuerza de la adopción del lenguaje como modelo metodológico para el conjunto de las humanidades, la imagen como presencia subraya que no toda experiencia puede completamente ser interpretada, traducida y textualizada, y que la pregunta por la imagen no se dirige solo a lo que significan, sino a lo que quieren, lo que pueden hacer y lo que podemos hacer con ellas. Pero si, en efecto, la hegemonía del giro lingüístico relega las formas específicas por las que las imágenes producen significado y llaman a la acción, el giro visual no supone renunciar al texto y a la palabra, pues las imágenes siguen vinculadas con ambos de maneras diferenciales, al interior de determinados agenciamientos discursivos, culturales, prácticos y tecnológicos.

5. La imagen de nuestro tiempo: máquinas y visión artificial

Hay dos líneas que se pueden recorrer desde aquí. Primera, la que lleva a explorar las complementariedades entre la concepción de la imagen como presencia y como representación[79]. Es decir, el acento en la presencia no aboca necesariamente a un descarte de la interpretación, sino que, desde su resistencia a esta, posibilita abordar críticamente las derivas por las que la imagen y lo visual quedan disgregados en la semiosis, mientras que la interpretación recuerda que una experiencia de presencia plena puede acabar por hacer innecesaria

77 Lumbreras, "Magia, acción, materia".

78 Como hemos dicho, esta idea es ampliamente compartida por numerosos teóricos, desde Mitchell a Didi-Huberman.

79 Keith Moxey, "El tiempo de la imagen".

cualquier forma de análisis, silenciando así al discurso crítico y la contestación a las mediaciones, que deben jugar algún papel en la experiencia de la presencia y del darse icónicos. Segundo, entender el agenciamiento por el que las imágenes hoy producen valor, vínculos sociales, modos de vida y expresan sus deseos y demandas. Cuando se hace la pregunta de qué quieren las imágenes no hay que esperar una respuesta unívoca, pues esta depende de qué imagen se está hablando y de qué agenciamiento tecnológico, simbólico, social y material forma parte. Pero esto también vale para la condición del espectador y de sus actos de ver, mirar o mostrarse. La visión está tramada con la historia de la construcción de la subjetividad[80], y la visualidad es resultado de una variedad de fuerzas y relaciones de poder, por lo que no puede reducirse a lo meramente perceptivo. En consecuencia, debemos cuestionar la idea de que el aislamiento y la distancia son elementos esenciales de la imagen y de la visión. Hoy lo son como resultado de un determinado agenciamiento que conjuga nuestras relaciones con el mundo según una lógica atomizada, posesiva y cuantificable. No son los ojos, recuerda Marina Garcés, los que condenan al espectador al encierro, la separación y la pasividad, ni son las imágenes las que abocan a la manipulación y la ruina de la esfera pública, sino unas determinadas condiciones históricas, políticas y técnicas que conforman nuestra mirada sobre el mundo y, que, como tales, pueden ser contestadas y modificadas[81].

La imagen ha penetrado intensamente en lo cotidiano, lo estético, lo histórico o lo político, pero estos procesos se implementan de una manera concreta que hoy es reconocible en su pretensión de aliviar, si no de anular, esa doble conciencia de la imagen, su complejidad como aparición y mediación. En efecto, la cultura visual contemporánea se vuelca en destensar las aporías de la imagen, esa autonomía heterónoma que la desdobla y que sacude la unidireccionalidad de los actos de ver. El sistema-red es un proyecto de constitución de una imagen total interconectada que excluye al mundo del que procede: no lo representa, sino que presenta un modelo técnico cuya referencia es su propio proceso de producción[82]. Al negar la negatividad de lo real se proclama tautológicamente la imposibilidad de imaginar el mundo de otra manera, de crear otras imágenes y otras formas de ver y mirar que expresen la extrañeza frente a las formas actuales de dominio. A la contra del dinamismo de la dialéctica sostenida entre la

---

80 Un ejemplo sobresaliente sigue siendo Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Cendeac, 2008).

81 Marina Garcés, "Visión periférica. Ojos para un mundo común" (2016): https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/

82 Sean Cubitt, "Mass image, Anthropocene Image, Image Commons", en *Photography off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image*, eds. *Tomáš Dvořák y Jussi Parikka (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 25-40.*

imagen y el mundo, entre autonomía y medialidad, a las imágenes se les confía la tarea de emular sin resto la realidad, al precio de cancelar las virtualidades que laten en ella y en el despliegue, tomando la expresión de Didi-Huberman, de lo que vemos y lo que nos mira[83]. Tras el momento de las imágenes técnicas, pasamos al de las imágenes maquínicas y las máquinas de visión, que son producidas por aparatos y, a menudo, solo consumidas por ellos, es decir, que no tienen al ojo humano como su destinatario principal. Las imágenes invisibles y la visión artificial intervienen en la vida cotidiana ya no a través de la representación, sino a través de programas y operaciones, ejecuciones y activaciones[84]. La mirada que devuelve lo que vemos se encuentra agenciada por mecanismos cuyas lógicas son las del control, la clasificación, la localización y el rendimiento económico, y su objetivo mitigar las ambivalencias desplegadas en el acto de ver.

¿Qué tipo de agenciamiento quiere a las imágenes como modo para establecer determinados vínculos sociales y afectivos? Las imágenes participan en el desarrollo de las formas automatizadas de producción de la sensibilidad que configuran modalidades del tiempo y del espacio volcadas sobre la predicción de la producción y de la percepción sensible. Se hace necesaria la apertura de otros lugares para ensayar la crítica de la captura de la sensibilidad que ejerce la razón neoliberal para imaginar otros agenciamientos posibles, ensayar los desplazamientos y desvíos hacia el afuera de ese sistema-red, hacia las periferias de la visión en las que el proyecto de aislamiento interconectado y atomización social empiezan a vacilar. Armar una crítica al agenciamiento en el que las imágenes y nuestros ojos están atrapados pasa por maquinar, pensar en, con, imágenes, crear nuevas y preguntarnos qué podemos hacer con ellas, invertir las reglas de sus determinaciones, regulaciones y cálculos, volverlas contra sí mismas, interrumpir, desviar, demorar [85].

La producción y la percepción de imágenes están abandonando los territorios marcados por los discursos de la objetividad, la subjetividad y la intencionalidad humano-centradas, asomándose a un paradigma en el que la visión (posthumana) se redefine en términos colaborativos y distribuidos entre especies y entidades, humanos, máquinas, animales, vegetales, datos, algoritmos, materiales, y todas sus formas intermedias (biomáquinas, biofactos, *cyborgs*)[86]. La imagen de

---

83 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

84 Trevor Paglen "Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You", *Architectural Design* vol. 89, no. 1 (2019): 22-27; Claudio Celis Bueno, "Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial", *Revista Barda*, no. 8 (2019): 89-106.

85 Hernán Ulm, *Rituales de la percepción. Artes, técnicas, políticas* (Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2021).

86 Ingrid Hoelzl y Rémi Marie, *Common Image: Towards a Larger Than Human Communism* (New York: Columbia University Press, 2022).

nuestro tiempo se configura, aparece y se materializa desde las articulaciones variables entre ellas. No es que lo humano simplemente desaparezca, sino que el concepto de ser humano como productor y consumidor de imágenes se ve en la necesidad de ser repensado y con ello también el concepto de imagen. Es decir, ese post– (de lo humano, de la visión y de la imagen) no significa ni una superación ni una disolución de las teorías anteriores de la imagen y de la visión, sino que hace que aquellas muten y se conjuguen con nuevos conceptos y entidades en modos que están todavía por explorar. La imagen de nuestro tiempo es una imagen tramada con los límites del mundo habitable, del hábitat planetario, herido por la violencia, el autoritarismo, la explotación y la catástrofe climática. Las imágenes del tiempo en que vivimos median todas estas experiencias [87].

6. Conclusiones

El propósito de definir el objeto, las imágenes, se trama, por la propia condición compleja y dispersa de este, con el del despliegue de los estudios visuales como proyecto crítico que se enfrenta a los ajustes, crisis, catástrofes y mutaciones del capitalismo en la especificidad de este momento histórico. Y así, el esfuerzo por definir el objeto y de que el discurso que desde allí se genere mantenga su criticidad reclama una interdisciplinariedad que ya no solo cree un objeto nuevo sin dueño, sino que se lo arrebate a las reglas, sistematizaciones y aparatos que disminuyen sus y nuestras potencias, y reapropiárselos para que, en cambio, posibiliten su aumento. Las humanidades, si en efecto, son receptivas al giro visual y a sus variadas declinaciones deben deconstruir sus conceptos, lo que conlleva cuestionar las fronteras y equilibrios de las disciplinas que las conforman. Pero esto es posible porque antes se han cuestionado los modelos epistemológicos y metodológicos sobre los que las disciplinas se fundan. Entre ellos el que toma a la interioridad y a la contemplación como vías privilegiadas de acceso al conocimiento dentro de un espacio reflexivo y tendente al ensimismamiento, ahora convulsionado por las turbulencias de las imágenes y de la cultura visual, que insinúan, aun de forma dañada, otros modos de conocimiento y de relación. No es que la pujanza de las imágenes liquide las culturas de la lecto-escritura y las disciplinas que han crecido desde ellas, sino que las desplaza para ponerlas en situación de rearticularse como saberes más receptivos a atender las fracturas epistémicas que sufre el proyecto civilizatorio del que proceden. Así se evidencian las dependencias, condiciones e intereses de todo tipo (sociales, técnicas,

[87] W.J.T. Mitchell, "Iconology 3.0. Image Theory in Our Time", *New Theories*, no. 1 (2019): 8-27 https://hrcak.srce.hr/file/400054.

políticos, de género, de dominación económica, colonial y cultural) bajo los que toda práctica se produce[88].

Los estudios visuales serían menos una nueva diciplina autónoma que un espacio de trabajo teórico y práctico, un campo no disciplinar en construcción permanente que reposiciona en nuevas constelaciones a la variedad de disciplinas interesadas por estudiar las imágenes y los modos de ver, cuestionando sus paradigmas, metodologías y objetos asumidos[89]. Frente a los procesos de institucionalización en los que se han visto envueltos los estudios visuales sería aconsejable volver al momento del diagnóstico del giro visual, actualizándolo desde las trasformaciones de la imagen interconectada, el algoritmo y la visión automática, para abordar las imágenes y la visualidad desde una multiplicidad de enfoques articulados en términos colaborativos, y no desde la defensa que unas u otras disciplinas hagan de sus derechos sobre el campo y el método que consideran propios.

En la era de la visión artificial y de la imagen interconectada el objeto de las teorías de la imagen vuelve a mostrar su naturaleza cambiante y dinámica, que desafía el equilibrio de los modelos y metodologías asentados. El mundo-imagen es, señalaba Susan Buck-Morss, nuestro mundo compartido y debemos arreglárnoslas en ese mundo, con ese mundo[90]. Pero entonces habrá que preguntarse cuál es hoy ese mundo-imagen, cómo interrogar a sus determinaciones, condicionantes y potencialidades, para plantear si todavía puede ser pensado por fuera de los imperativos de sistematización que lo dominan. La imagen es un anudamiento de interrogantes. El objeto de los estudios visuales no es desatarlo, sino incrementar la problematicidad de la imagen y los actos de ver, subrayar sus ambivalencias y resistencias. Y esto, decía José Luis Brea, requiere una toma de partido por el dominio de las imágenes, a la contra del secuestro de su potencial intrusivo, inasequible y rebelde para los fines del control de los imaginarios y su empobrecimiento programado[91].

A esta toma de partido se suma la cuestión del discurso de la investigación. Cuando Barthes apostaba por ese objeto nuevo que no perteneciera a nadie, lo hacía desde la crítica a la escisión del discurso científico y del discurso del deseo, lo que llama la escritura. Esta arroja y dispersa el tema sobre la página, no

---

88 José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen* (Madrid: Akal, 2010).

89 Fernando Hernández, "¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura visual?, *Educação e Realidade* vol. 30, no. 2 (2005): 9-34. https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227042017.pdf

90 Susan Buck-Morss, "Estudios visuales e imaginación global", en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 145-159.

91 José Luis Brea, "Una imagen es una imagen: Tres escenarios", en *El cristal se venga: Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*, ed. María Virginia Jaua (México D.F.: RM, Fundación Jumez, 2014), 52-56.

lo expresa desde una subjetividad, sino que se ofrece desbordando las reglas del discurso normativo y disciplinar. Entonces, ¿cómo ensayar hoy ese desborde? ¿Cómo escribir?[92] Sea como sea, esa escritura deberá experimentar con las palabras y las imágenes, con las imágenes-texto, con los modos de producción y distribución del conocimiento, con la pragmática de los saberes[93]. Sin olvidar que las imágenes participan en tales propósitos, que no son ilustraciones ni representaciones, que son capaces de emanciparse ya no solo de las intenciones de sus creadores sino de las expectativas de sus públicos, que, son, en definitiva, elementos activos en las economías del valor, del conocimiento y de la sensibilidad. Acaso se halle aquí una de las tareas del arte: hacer imágenes que se liberen a sí mismas y a sus espectadores del momento más inmediato del asombro y del estupor, para activar una sensibilidad y una conciencia crítica más afinadas[94].

Imaginar estas formas de crítica visual tiene hoy su lugar menos en las disputas por las interpretaciones o por las representaciones más verdaderas o menos fiables, que en el *ethos* del mirar mismo[95]. Hay que elaborar una mirada sobre el mundo y su verdad que no busca ir más allá de las apariencias, sino hacer del mundo algo real y presente en toda su complejidad. Un mundo que no se conoce para ser representado, sino que se inventa, recrea y comparte. Y entender el giro visual como la apertura de un espacio colaborativo y práctico de ese tipo: el `giro' del giro visual como un dar la vuelta, un voltear, como una conversación inacabada sobre la que volver una y otra vez.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

Abril, Gonzalo. "Tres dimensiones del texto y de la cultura visual". *IC-Revista científica de Información y Comunicación*, no.9 (2012): 15-35.

Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2021.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: H. Blume, 1987.

92 Aurora Fernández Polanco, *Crítica visual del saber solitario.*

93 Con más motivo en un momento en el que ese territorio de experimentación afronta una nueva fase de apropiación a través de los generadores de texto e imagen por inteligencia artificial. ¿Qué imagen-texto se está conjugando en estas aplicaciones de *chatbot*?

94 Sergio Martínez Luna, y W.J.T. Mitchell, "Conversando con W.J.T. Mitchell: Más imágenes que nunca. Entrevista a W.J.T. Mitchell", *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, no. 9 (2022): 51-63. https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/25704/21789

95 Jan Masschelein, "The Idea of Criitcal E-Ducational Research. E-Ducating the Gaze and Inviting to go Walking, en *The Possibility/impossibility of a New Critical Language in Education*, ed. Ilan Gur-Ze´ev (Rotterdam: Sense, 2010), 275-291.

Armstrong, Carol. “Cuestionario *October* sobre Cultura visual”. *Estudios visuales*, no. 1 (2003): 84-85.

Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Estudios visuales*, no. 2 (2004): 12-49.

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.

Barthes, Roland. “Los jóvenes investigadores”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2009.

Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.

Beyst, Stefan. “Gottfried Boehm and the image” (2010): http://d-sites.net/english/boehm.html

Boehm, Gottfried. “Die Wiederkher der Bilder”. En *Was ist eIn Bild?*. editado por Gottfried Boehm, 11-38. Munich: Fink Verlag, 1994.

Boehm, Gottfried. “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I). En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 57-70. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Boehm, Gottfried. “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”. En *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción,* editado por Linda Báez Rubí y Emile Ana Carreón Blaine, 17-40. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014.

Boehm, Gottfried. *¿Cómo generan sentido las imágenes? El poder de mostrar.* México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016.

Boltanski, Luc, y Eve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

Brea, José Luis. “El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural”. En *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2004.

Brea, José Luis. “Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal, 2005.

Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios visuales”. *Estudios Visuales*, no. 3 (2006): 7-26.

Brea, José Luis. “Una imagen es una imagen: Tres escenarios”. En *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*, editado por María Virginia Jaua, 52-56. México D.F.: RM, Fundación Jumex, 2014.

Bredekamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.

Bryson, Norman. "The Natural Attitude". En *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Bryson, Norman, Michael A. Holly y Keith Moxey, eds. *Visual culture. Images and Interpretation*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

Buck-Morss, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 145-159. Madrid: Akal, 2005.

Cabello, Gabriel. "Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología". *Sans Soleil* vol. 5, no. 1 (2003): 6-17.

Cárdenas, Paulo. "La acción de la imagen. El concepto de diferencia icónica de Gottfried Boehm y su relación con la teoría del arte platónica". *Mutatis Mutandis*, no. 10 (2018): 37-56.

Catalá Domènech, Josep Maria. *Complejidad y Barroco. Arrebatos del sujeto*. Santander, Shangrila, 2023.

Celis Bueno, Claudio. "Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial". *Revista Barda*, no. 8 (2019): 89.106.

Claramonte, Jordi. *La república de los fines*. *Contribución a una crítica del arte y la sensibilidad*. Murcia, Cendeac, 2018.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador.* Murcia. Cendeac, 2008.

Cruz Sánchez, Pedro. "El arte en su fase poscrítica: De la ontología a la cultura visual". En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 91-104. Madrid: Akal, 2005.

Cubitt, Sean. "Mass image, Anthropocene Image, Image Commons". En *Photography off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image*, editado por *Tomáš Dvořák y Jussi Parikka, 25-40. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.*

Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo? En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas,* editado por David Lapoujade, 305-312. València: Pretextos, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieve, 2012.

Elkins, James. *The Domain of Images*. Ithaca; London: Cornell University press, 1999.

Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003.

Elkins, James. "Un seminario sobre teoría de la imagen". *Estudios Visuales*, no. 9 (2009): 132-173.

Fernández Polanco, Aurora. *Crítica visual al saber solitario*. Bilbao: Consonni, 2019.

Foster, Hal. “The Archive Without museums”. *October*, no. 77 (1996): 97-119.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra: 2009.

García Varas, Ana, ed. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

García Varas, Ana. “Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento”. *Paradigma*, no. 18 (2015): 4-6.

Garcés, Marina. “Visión periférica. Ojos para un mundo común” (2016): https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/

García Varas, Ana. “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”. *El Ornitorrinco Tachado*, no. 6 (2018): 23-39. https://www.redalyc.org/journal/5315/531562402003/html/

Guasch, Anna Maria. “Estudios visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, no. 1 (2003): 9-16.

Hernández, Emile, y Omar Quijano. “Giro pictórico y representación visual en W.J.T. Mitchell”. En *Indagaciones sobre imagen y representación visual,* compilado por Emilce Hernández y Omar Quijano, 165-211. Buenos Aires: Teseo, 2022.

Hernández, Fernando. *¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura visual? Educação* e *Realidade* vol. 30, no. 2 (2005): 9-34. https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227042017.pdf

Hoelzl, Ingrid y Rémi Marie. *Common Image: Towards a Larger Than Human Communism*. New York: Columbia University Press, 2022.

López Sáenz, María del Carmen y Karina P. Trilles, eds. *A las imágenes mismas. Fenomenología y nuevos medios*. Madrid: Apeiron, 2019.

Lumbreras, María. “Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*”. *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte* vol. 22 (2010): 241-262.

Martínez Luna, Sergio y W.J.T. Mitchell. “Conversando con W.J.T. Mitchell: Más imágenes que nunca. Entrevista a W.J.T. Mitchell”. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, no. 9 (2022): 51-63. https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/25704/21789

Masschelein, Jan. “The Idea of Criitcal E-Ducational Research. E-Ducating the Gaze and Inviting to go Walking”. En *The Possibility/impossibility of a New Critical Language in Education*, editado por Ilan Gur-Ze´ev, 275-291. Rotterdam: Sense, 2010.

Mitchell, W.J.T. “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales*, no. 1 (2003): 17-40.

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

Mitchell, W.J.T. “El giro pictorial. Una respuesta, Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)”. En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 71-86. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

Mitchell, W.J.T. “Iconology 3.0. Image Theory in Our Time”. *New Theories*, no. 1 (2019): 8-27. https://hrcak.srce.hr/file/400054

Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 1998.

Morales Guzmán, Paulina. “Reseña: Alloa, Emmanuel. La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales”. *Investigaciones Fenomenológicas*, no. 19 (2022): 291-322.

Morra, Joanne. “La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Notas introductorias”. *Estudios visuales*, no. 2 (2004): 7-10.

Moxey, Keith, “Los estudios visuales y el giro icónico”. En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2015).

Paglen, Trevor. “Invisible Images (Your Pictures Are looking at You)”. *Architectural Design* vol. 89, no.1 (2019): 22-27. https://doi.org/10.1002/ad.2383

Pinney, Christopher. “Four Types of Visual Culture”. En *Handbook of Material Culture*, editado por Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands y Patricia Spyer, 131-144. London: Sage, 2006.

Purgar, Kresimir. “Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later”. *Images* vol. 2, no. 2 (2014). https://hrcak.srce.hr/129435

Purgar, Kresimir. “Coming to Terms with Images: Visual Studies and Beyond”. En *Theorizing Images*, editado por Žarko Paić y *Krešimir* Purgar, 59-83. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Rampley, Mathew. “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte? En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 39-57. Madrid: Akal, 2005.

Rebentisch, Juliane. *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. València: Universitat de València, 2021.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Giro visual.* Salamanca: Delirio, 2010.

Rose, Gillian y Divya Tolia-Kelly, eds. *Visuality/Materiality*. London: Routledge, 2012.