

**Quinta Jornadas de Jóvenes Investigadores  
Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires**



**Nombre y apellido:** Syd (Pablo) Krochmalny y Matías Zarlenga

**Afiliación institucional:** Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires y CONICET

**E-mail:** sydkrochmalny@gmail.com y matiaszarlenga@yahoo.com.ar

**Eje problemático propuesto:** Producciones y consumos culturales. Arte. Estética

**Título:** Estudios Visuales y Cultura Visual. Un estado de la cuestión

**Abstract**

En el presente artículo proponemos aproximarnos al conocimiento de los llamados “estudios visuales” de forma exploratoria. Para ello intentaremos, en primer lugar, analizar los factores sociales, culturales, artísticos y académicos-institucionales que posibilitaron su emergencia. En segundo, trataremos de seguir los enfoques y debates teóricos que se han suscitado en torno a los estudios visuales, sobre todo en el ámbito anglosajón a principios de la década de los ‘90, pero también su acogida en España y Argentina a comienzo del nuevo milenio. Este derrotero teórico-conceptual nos ayudará a reconstruir el campo de acción, la epistemología y los métodos de análisis de los estudios visuales, no sin por ello dejar de marcar las disonancias (como así también las concordancias) entre los distintos enfoques expuestos.

## Estudios Visuales y Cultura Visual. Un estado de la cuestión

Syd Krochmalny y Matías Zarlenga

### *Introducción*

En el presente artículo proponemos aproximarnos al conocimiento de los llamados “*estudios visuales*” de forma exploratoria. Para ello intentaremos, en primer lugar, analizar los factores sociales, culturales, artísticos y académicos-institucionales que posibilitaron su emergencia. En segundo, trataremos de seguir los enfoques y debates teóricos que se han suscitado en torno a los estudios visuales, sobre todo en el ámbito anglosajón a principios de la década de los ‘90, pero también su acogida en España y Argentina a comienzo del nuevo milenio. Este derrotero teórico-conceptual nos ayudará a reconstruir el campo de acción, la epistemología y los métodos de análisis de los estudios visuales, no sin por ello dejar de marcar las disonancias (como así también las concordancias) entre los distintos enfoques expuestos.

A partir de esto podremos reconstruir un diccionario de palabras y conceptos claves para los estudios visuales como ser las nociones de “*giro visual*”, “*cultura visual*”, “*imagen visual*” y “*visualidad*” entre otros. Finalmente, y no por ello menos importante, intentaremos rastrear las similitudes y diferencias, aportes e incompatibilidades entre los estudios visuales y una sociología de la cultura. En este sentido, los objetivos que nos proponemos para la presente investigación pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Describir las causas que provocaron la emergencia de los llamados “*estudios visuales*” y su objeto “*la cultura visual*”
2. Dar cuenta de los distintos enfoques en torno a los estudios visuales
3. Reconstruir el campo de acción de los estudios visuales, su epistemología, sus métodos de análisis, sus alcances y limitaciones.
4. Analizar los aportes significativos, las relaciones y diferencias entre la sociología de la cultura y los estudios visuales.

### *1. Transformaciones institucionales: la construcción de la disciplina*

En la década del noventa comenzó la institucionalización de la investigación y de la enseñanza de los Estudios Visuales en distintas universidades de Estados Unidos (la Universidad de Rochester, la Universidad de New York, la Universidad de Chicago, la Universidad de California en Irving, la Universidad Estatal de New York en Stony Brook) y del mundo (Canadá, Reino Unido, Australia y España). Estas transformaciones acaecieron por la expansión del campo de la historia del arte en conexión con el movimiento de derechos civiles, el feminismo y otros movimientos sociales. La historia de la emergencia de los Estudios Visuales pueden ser comprendida a través de las conexiones entre la lucha política y cultural en la década de los ochentas en Estados Unidos a través de publicaciones relacionadas con el arte y las humanidades en el *mainstream* de la cultura americana (Dikovitskaya, 2006). La profunda transformación en la cultura estudiantil en los últimos treinta años hizo posible la

creación de condiciones favorables para la introducción de un nuevo tema en la currícula académica. Hoy en día, los estudiantes viven en un mundo en el que la capacidad técnica para producir y hacer circular imágenes se ha incrementado enormemente, todos los medios de discurso están dominados por los medios electrónicos (ídem). La creciente visualización no sólo afecta la vida cotidiana sino también la vida académica -la utilización de Internet, video, diapositivas, la visualización interactiva de datos y la creciente documentación es cada vez más frecuente entre estudiantes (ídem).

El campo de la Cultura Visual o los Estudios Visuales es un proyecto interdisciplinario que surge a través del cruce de dos campos de estudio, la historia del arte (una disciplina organizada alrededor de un objeto) y los estudios culturales (una manera de analizar los fenómenos sociales). En esta línea el concepto de Historia es sustituido por el de Cultura y el concepto de Arte por el de lo Visual. Además, este nuevo cuerpo de estudios fue nutriéndose de otras disciplinas: la teoría cinematográfica, la estética, la literatura comparada, la teoría feminista, los estudios *queer*, el marxismo, el postestructuralismo, la teoría postcolonial, y la antropología. Este nueva interdisciplina necesitó de una reorganización académica para reunir en un enfoque distintas dimensiones de investigación, la construcción de lo visual en las artes y en los medios de comunicación (TV, cine e internet), la estética y crítica de la función antropológica de la imagen, la renovación metodológica (semiótica e imagen), análisis de la irrupción de la visualidad en la vida cotidiana y en la organización del poder, la globalización de los medios digitales, etc.

Mitchell, profesor de la Universidad de Chicago y editor de la revista *Interdisciplinary and Visual Culture* cuestionó el giro lingüístico expuesto por Richard Rorty y el giro semiótico propuesto por Norman Bryson y Mieke Bal por reducir el estudio del arte y las formas culturales y sociales al discurso y el lenguaje. Mitchell, en cambio, propuso el *pictorial turn* para la transformación de la historia del arte en una historia de las imágenes, poniendo énfasis en el lado social de lo visual y los procesos de mirar y ser mirado. Los Estudios Visuales se fundan con la conclusión de que la visión es tan importante como el lenguaje, al ser pensados como mediadores de las relaciones sociales.

Chris Jenks en *Visual Culture* defiende una sociología de la cultura visual en la que la visión es considerada una práctica social, construida y constituyente por y lo social. Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey propusieron una historia de las imágenes en lugar de una historia del arte para elevar el valor cultural de una obra más allá de su valor artístico. De esta manera, se equiparan las imágenes cinematográficas con las televisivas y las obras de arte. Lo que importa de estos artefactos no es su valor estético sino su significación cultural en la producción y recepción. Mirzoeff, Evans y Stuart Hall se preguntan por el rol de la visualidad para abordar distintos problemas: vida cotidiana, *mass media*, arte, género, raza, sexualidad, etc. En esta perspectiva, los Estudios Visuales están más cerca de la Sociología de la Cultura o los Estudios Culturales que de la Historia del Arte. En este sentido, las ramificaciones de los estudios tienen a concentrarse del lado de la historia del arte o de los estudios culturales.

Algunos investigadores usan el término estudios visuales o cultura visual para referirse a nuevas aproximaciones teóricas de la historia del arte (Holley); algunos para expandir el territorio profesional de los estudios de arte incluyendo todos los periodos históricos y culturales (Herbert); otros enfatizan los procesos de visión (Mitchell) a través de las

épocas (Rodowick); mientras todavía otros creen que la categoría de lo visual abarca medios no tradicionales –la cultura visual no sólo de la TV y los medios digitales (Mirzoeff) sino también de la ciencia, medicina y las leyes (Cartwright). Los objetos de los estudios visuales no son sólo objetos visuales sino también modos de ver y condiciones de recepción y circulación. Se puede concluir que los estudios visuales van más allá de los elementos constitutivos de las disciplinas tales como la historia del arte, la antropología, los estudios de cine y la lingüística (Dikovitskaya, 2006).

Los Estudios Visuales se caracterizan por su extrema autorreflexividad y la autoconciencia de su genealogía. *Visual Culture, The Study of the Visual after the Culture Turn* de Margaret Dikovitskaya es una investigación sobre la teoría, la historia, la metodología y la enseñanza de los Estudios Visuales en Estados Unidos. Este trabajo señala que las primeras apariciones del término cultural visual -sin referencia a las Bellas Artes- fue en *Towards a Visual Culture Educating through Television* de Caleb Cattegno (1969); en *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries* (1986), editado por Alphons Silbermann and H. D- Dyroff; y *The Way it Happened: A Visual Culture History of the Little Traverse Bay Bands of Odawa* de James McClurken (1991). El primer trabajo de Historia del arte en el que apareció el término cultura visual fue en *Pintura y vida cotidiana del Renacimiento* de Michael Baxandall (1972). En este libro se defiende la tesis que el estilo de las imágenes visuales constituye un material adecuado para el estudio de la historia social.

A su vez, los Estudios Visuales reconocen problemas teóricos y tópicos en común con una larga tradición filosófica y teórica que se remonta desde Descartes y sus estudios sobre óptica, el fetichismo de la mercancía en Marx, la doble conciencia de Dubois, la ideología en Althusser, el concepto de negritud y de máscaras blancas en Fanon, así como las reflexiones de Marshall McLuhan, Baudrillard y Judith Butler (Mirzoeff, 2006).

Por otra parte, existe una tradición antivisual en la filosofía y la teoría del siglo XX, que deconstruyó las bases de lo que Martin Jay (principal crítico de los Estudios Visuales) denominó el régimen escópico de la modernidad. El reflorecimiento de la hermenéutica puso en crisis al ocularcentrismo de las ciencias y la filosofía a partir de tres elementos:

- (a) “la pérdida de la fe en la epistemología objetivista que busca un lumen geométrico debajo de la superficie de la lux experimentada (o que pretende que sólo la observación científica de la lux puede ser la fuente de la certeza perceptiva)”
- (b) “la sospecha de los peligros narcisistas y solipsistas de la especularidad y las filosofías de la identidad a las que dio lugar”
- (c) “la angustia provocada por las tentaciones de la visión barroca con su interjuego teatralizado de ilusiones desorientadas” (Martin Jay, 2003<sup>a</sup> p 213).

En la cultura francesa del siglo XX es omnipresente la hostilidad respecto de la primacía visual, ya sea el arte anti retinal de Marcel Duchamp, la filosofía de Sartre o Lyotard, en la crítica cinematográfica de Metz o Baudry, en el feminismo de Irigaray y Kofman, en la teología de Levinas y Jäbes, en la crítica literaria de Blanchot y Bataille, en la literatura de Robbe-Grillet y Bonnefoy, en el situacionista Godard (Martin Jay, 2003a pp. 197). La hostilidad a la primacía de lo visual se extendió también al terreno angloparlante, y tuvo incidencia en la hermenéutica cuando Hans-Georg Gadamer en

Verdad y Método se refirió a la supremacía del oído como base de la hermenéutica, atribuyéndole esta idea a Aristóteles.

Esta desconfianza no es sólo a la ontología de la imagen sino también a la emergencia de los Estudios Visuales, es así como Martin Jay responde al cuestionario elaborado por la revista October:

Desde un punto de vista determinado, lo que los guardianes de los conceptos tradicionales de conocimiento visual y la pureza de la estética, el cambio está lleno de peligros. Los intrusos sin un entrenamiento serio sobre cómo analizar e interpretar imágenes ha potenciado el pronunciamiento de trabajos sobre la mirada, el espectáculo, la vigilancia, los regímenes de alcance, y otros por el estilo. Aceptando con júbilo la premisa antropológica de que el significado cultural puede estar en cualquier sitio, las distinciones jerárquicas se han desplomado, se ha promovido una versión visual de la intertextualidad promiscua, y se han ridiculizado las afirmaciones de valor que habían sustentado la cultura cuando era un termino principalmente elitista (Jay, 2003b p 100).

Por lo tanto, la institucionalización de los Estudios Visuales fue impulsada por grupos de historiadores y sociólogos en el marco de una disputa institucional y de referentes disciplinarios por el papel de lo visual en la cultura contemporánea, su relación con el arte y su forma de abordaje. En este sentido, se puede establecer una relación directa entre la emergencia de nuevos programas a una presión institucional por obtener un lugar privilegiado en la producción de bienes culturales para el sistema burocrático académico; cuestión esta que forzaría a embarcarse en proyectos que intentan fundar nuevas disciplinas (o trans-disciplinas) con sus propios objetos de estudios tal como pueden ser los estudios visuales (la trans-disciplina) y la cultura visual (su campo u objeto de análisis). Pero esta explicación si bien plausible, no hubiera tenido ningún tipo de arraigo o asidero sino fuera por ciertas discusiones que se suscitaron al interior de la principal y tradicional disciplina vinculada al estudio y análisis de las imágenes: la Historia del Arte.

## ***2. Transformaciones en el campo del arte***

Las formas de producción, visibilidad y conceptualización en el arte cambiaron en 1960. Las mutaciones epistémicas, sociales y la doxa sobre el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visuales en sí se extiende hasta la actualidad. Esta transformación fue en respuesta al hiperrealismo óptico de las artes visuales desplegado por la teoría de la perspectiva en el Renacimiento, instigada por el telescopio, el microscopio, la fotografía, la TV y el video y desarrollado por la pintura de la representación, la figuración, el realismo, el naturalismo y la estética de la identidad. En este sentido emergieron formas de hacer arte visual sin recurrir a la primacía del ojo. Por otra parte, la pérdida de aura de la obra de arte y los espacios de exhibición como medios de masas y del espectáculo fueron correlativos al cambio de paradigma. Por último, los modos de hacer arte a partir de la idea de la muerte del autor y el artista son elementos que contribuyen al diagrama de la visualidad en el régimen del arte contemporáneo.

Estas transformaciones han sido elementos claves para la emergencia de los Estudios Visuales, y materia de reflexión metódica para una expansión de la idea de las relaciones entre lo visual, el arte, la cultura y lo social. Las transformaciones del arte

que hicieron posible la emergencia de los estudios visuales pueden abordarse en tres dimensiones:

- (a) La noción de imagen o desvisualización óptica
- (b) El modo de circulación del arte (medio de masas y espectáculo)
- (c) El modo de producción (muerte del autor).

A continuación desarrollaremos cada punto por separado.

*a. Hacia una imagen no visual*

La idea de arte expandió los límites de lo visual como construcción óptica, a partir de la relación entre la imagen con distintos registros, el sonoro, el narrativo y el conceptual; la imagen estática (pintura y fotografía) y la imagen dinámica (video); su relación con el tiempo y el espacio (performance y arquitectura), su materialidad (plástica, digital, arte desmaterializado). Lo estrictamente óptico y visual se replegó a una manera particular de hacer arte por medio de la abstracción y la representación.

Las imágenes no visuales producidas por el arte contemporáneo fueron transformadas por cuatro factores (Alberro, 1999):

1. La autorreflexividad de la pintura y escultura modernista que sistemáticamente problematizaron y desmantelaron los elementos integrales del trabajo artístico.
2. La tendencia cada vez mayor hacia la desmaterialización, aumentando la preeminencia del texto, siendo desafiada la “imagen retiniana” con la integración de elementos contingentes y contextuales.
3. La negación del contenido estético, colocándose el arte en el umbral de la información.
4. Problematización de las convenciones que enmarcan a la obra de arte. Crítica expandida acerca de la cohesividad y materialidad del objeto artístico. Las obras como algo no puramente visual, la fusión con el entorno, y la difusión y distribución pública.

Por otra parte, el arte fue reticente a la emergencia de lo popular, porque se la consideró carente de potencial crítico por no pertenecer a una esfera autónoma como la alta cultura. A esta se la pensó como una industria cultural cuya función es reproducir individuos pasivos como fuerza de trabajo para el capitalismo monopólico (Lash, p. 202).

Fue la vanguardia histórica de la década de 1920 -especialmente, Dadá, el surrealismo y la Bauhaus- junto con los *ready-mades* de Duchamp quienes representaron un ataque a la obra aurática. Cuando Benjamin compara los objetos naturales con los objetos culturales como auráticos los caracteriza por su apariencia única y su “imagen distante”. El aura es una extraña trama de espacio y tiempo. Benjamín atribuye la muerte del aura solamente a la reproducción técnica sin embargo, también hay que tener en cuenta las actividades de la vanguardia histórica por la superación del carácter único, el intento de acercamiento al público y la transitoriedad (Bürger, 1987). Este intento es caracterizado como un fracaso y fue sólo en la década de 1950 y 1960 que se produjo la pérdida de la univocidad y alejamiento de la imagen artística y su vínculo con la esfera social.

El Arte Pop con la emergencia del grupo independiente en Inglaterra, Andy Warhol, Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein (se dedicó por completo a producir arte mediante imágenes comerciales de producción masiva), Tom Wesselmann fueron quienes marcaron esta ruptura radical en la concepción del arte a través de la apología del consumo de masas, los medios masivos de comunicación y la cultura popular. Las imágenes fueron construidas por medio de los elementos atribuidos a la cultura popular del arte y la literatura comercial, ilustraciones, comics, portadas de revista, publicidad, tap dancing, películas de Hollywood, pulp fiction, etc. Fue con la neovanguardia que se produjo la combinación de dos elementos claves:

1. La producción de una obra e imagen no aurática (dadaísmo, surrealismo, ready-made, arte pop, arte de la vida cotidiana). El objeto descrito por la obra carece de aura: estrellas de Hollywood (Marilyn Monroe), mercancías (Sopa Campbells), etc. El medio por el que se describe un objeto carece de aura: collage, el montaje, comic, etc. La reproducción técnica: video, fotografía, etc.
2. La recepción y el consumo de la obra y la imagen no auráticos (museos, bienales y ferias de arte)

En este sentido, el vínculo entre lo social y la expansión de la noción de imagen convergió en la década de 1960 a partir de la producción de obras que refieren a objetos, medios y técnicas no auráticas confluyentes con espacios de exhibición de masas.

*b. Pérdida del aura y el arte como medio de masas*

La pérdida de la distancia y la temporalidad de la obra de arte es correlativa a las transformaciones de la exhibición y recepción. En el arte modernista la recepción de la obra era individual, contemplativa, el público estaba inmerso en la experiencia estética. Por otra parte, el volumen y la composición del público era exclusivo de minorías, de los sectores privilegiados de la clase media y alta. *La Distinción* de Pierre Bourdieu argumenta empíricamente que la visita a museos hacia 1960 era casi exclusivo de las clases medias y altas europeas. Además, no sólo en la cuantificación de las visitas podemos observar la diferencias, también en los modos de apropiación de los bienes culturales, y en este caso particular, del arte. El consumo cultural de las clases populares, con bajo capital cultural, sería bajo la lógica del espectáculo y el entretenimiento. El consumo diferencial de la cultura fundamentaba la distinción entre la cultura popular y la alta cultura. Bourdieu también menciona diferentes criterios de clasificación y valoración de las obras de acuerdo a la posición que los agentes ocupan en el espacio social según la posesión de capitales culturales y económicos. Así distingue entre quienes poseen una disposición que se inclina hacia una apreciación y valoración estética en aquellos que por tener una posición dominante pueden distanciarse de sus necesidades inmediatas y generar una aptitud duradera para una práctica sin función aparente de aquellos que no, los sectores que por estar en una posición desventajosa en el espacio social no pueden concebir una práctica sin función (Bourdieu, 2006).

Sin embargo, desde la década del sesenta hasta la actualidad ha operado transformaciones en la exhibición y recepción de la obra de arte. La forma polarizada de la distribución del acceso a los museos ha cambiado. Mirzoeff, adalid de los estudios visuales, sostiene que “el arte y los museos forman parte de la cultura de masas en

lugar de ser algo opuesto a ella... un millón de personas visita una exposición de Monet en Chicago y cinco millones acuden anualmente al Metropolitan Museum de Nueva York” (Mirzoeff, 2004).

En este sentido, la crítica al arte como institución moderna ilustrada de la alta cultura y como mecanismo de exclusión de las clases populares no es acorde a la actualidad de los museos, donde la experiencia aurática ha sido reemplazada por el entretenimiento y las obras auráticas por el espectáculo (ídem). Se han establecido tres dispositivos del arte contemporáneo para la audiencia de masas: los museos, las bienales y las ferias. En estos espacios la recepción del arte es colectiva bajo las condiciones de la distracción. Las pinturas, instalaciones y performances tienen como objetivo el impacto y no la inmersión o contemplación.

En esta línea existe la hipótesis de la transformación del papel del museo como lugar de conservación elitista (guardián del pasado, bastión de la tradición y de la alta cultura, exhibidos para el grupo selecto de los expertos) dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y la exhuberancia operativa (Huyssen, 2002). “Estandarte y carteleras en sus fachadas indican lo mucho que el museo mismo ha sido absorbido por el *maelstrom* de la modernización: sus exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculables para los patrocinadores, los organizadores y los presupuestos municipales y el derecho a la fama de cualquier gran metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos” (Huyssen, 2002 p 53).

Según esta perspectiva, los mega espacios de exhibición son herramientas útiles para mejorar la imagen de las empresas y de las ciudades a través de su funcionalidad en la industria turística, su participación en la industria del espectáculo, los negocios inmobiliarios urbanos y la expansión del arte a la vida cotidiana de las personas.

### c. *La muerte del artista*

A fines del siglo XVIII la estética de la ilustración proclama como ideal la autonomía del arte (Hal Foster, 2001). Esta autonomía se convierte en una forma abstracta y en un apartamiento estético del mundo en el siglo XIX (ídem). La ideología carismática que está en el origen de este distanciamiento, la creencia del artista creador y de la obra de arte aurática es constitutiva de la lógica del campo artístico del siglo XIX y fue descrita por Bourdieu en *Las reglas del arte* (Bourdieu, 2002). La imagen aurática es aquella producida por el individuo único, dotado y creativo. Esta ideología hace del artista o el autor el principio último de la creación de un bien único y es el fundamento del arte moderno. De esta manera se une la obra con el diario de artista para encontrar las explicaciones últimas de la producción, así se le atribuye la locura y la pasión de Van Gogh al sentido de sus cuadros.

A comienzos del siglo XX, este apartamiento estético del mundo fue atacado por la vanguardia histórica, quien comenzó a deconstruir la experiencia aurática y el mito del autor a partir de la crítica de la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida (Bürger, 1987). El eje de la vanguardia fue su antiinstitucionalismo, ir contra el aparato de producción y distribución del arte y las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras (el individuo único y la obra cerrada). “La rebelión de la vanguardia responde a la

radical reivindicación autonómica del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de soslayar la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana” (Bürguer, 2004 p 85). Los readymades y los collages desafiaron los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los *neoreadymades* y los *neocollages* reinstauran estos principios, reintegrándolos por medio de la repetición. El Dadá atacó al público y al mercado, el neo dadá se adaptó a ellos, los espectadores no sólo están preparados para el impacto de las obras de la neovanguardia sino ansiosos de estímulo (Hal Foster, 2001 p 12). La neovanguardia transformó lo antiestético en artístico y los transgresión en institucional.

La vanguardia histórica fracasó en el vínculo del arte y lo social, los dadaístas en destruir las categorías artísticas tradicionales, los surrealistas en reconciliar la trasgresión subjetiva y la revolución social, los constructivistas en colectivizar los medios de producción cultural (Hal Foster, 2001). Por otra parte, el modelo dominante del arte hasta los cincuenta se caracterizó por “el formalismo desarrollado por Roger Fry y Clive Bell para el postimpresionismo y la Escuela de Nueva York. El modelo se basó en la idea de la autonomía intrínseca de la pintura moderna comprometido con los ideales de la forma significativa (Bell) y la opticidad pura (Greenberg). En cambio, entre los cincuenta y los sesenta la neovanguardia institucionalizó la crítica de las vanguardias históricas.

Las prácticas artísticas desde la vanguardia histórica pasando por la neovanguardia, el arte de los sesenta y el arte relacional operaron sobre el alejamiento de la figura del artista en tres niveles: como un hecho histórico, como acto artístico y como la transformación de las coordenadas espacio temporales de la obra. La crítica al paradigma moderno del artista y la obra es correlativa a la noción de la muerte del autor (Barthes, 1968,) a la crítica al autor y a la obra (Michel Foucault, 1995) y a la idea de la obra abierta (Eco, 1974).

El artista en el arte contemporáneo deviene productor y somete a crítica la distinción entre artista y público (Benjamin). El vínculo entre el arte y lo social se lleva a cabo por la institucionalización de la vanguardia y por la diseminación de prácticas artísticas colectivas posmodernas: el situacionismo, el happening, Fluxus, la Factory de Andy Warhol, en Argentina el arte de los medios, Tucumán Arde, etc. Sin embargo, es hacia los noventa cuando lo social deviene una forma artística plena, este tipo de arte es conocido como arte relacional. La exploración de las formas de vida en común y las formas sociales cambió el régimen de las artes, proyectos que “proponen la generación de “modos de vida social”. Esta última forma de hacer arte surgida en la década de los noventa, tiende a producir formas sociales como formas artísticas plenas (Bourriaud, 2006 y 2009; Bishop, 2006; Laddaga, 2006 y 2007, Rancière, 2005).

La crítica de las vanguardias, la neovanguardia, el arte conceptual y la estética reconstruyeron el paradigma del artista moderno, la expansión de lo social a partir de la noción de contexto y concepto arribó a la noción de vida en común y la no separación entre artista y espectador. En este sentido, en el régimen del arte operó el “giro social”:

“El surgimiento reciente del interés artístico sobre la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad. A pesar de que la mayoría de estas prácticas ha tenido un perfil relativamente bajo en el mundo comercial –los proyectos colectivos son más difíciles de comerciar que las obras de artistas individuales, y tienden a ser menos “obras” que acontecimientos sociales, publicaciones, talleres o performances– sin embargo

ocupan un presencia cada vez más conspicua en el sector público... la urgencia de esta tarea política ha llevado al giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte. Este giro se caracteriza por un interés creciente en cómo se realiza una colaboración determinada” (Bishop, 2007).

A este desbloqueo y apertura en el objeto de análisis de la historia del arte debemos sumar su encuentro con otras vertientes del abordaje de lo visual como el de la antropología, la sociología, la crítica cultural y particularmente los estudios culturales. En este sentido para autores como W.J.T. Mitchell (profesor de la Universidad de Chicago y autor de numerosas publicaciones vinculadas al tema) los estudios visuales pueden ser vistos como efecto o producto de una convergencia y conversación entre distintas disciplinas vinculadas al análisis de la imagen entre las que se destacan la “historia del arte” y los “estudios culturales”. Pero esta convergencia fue posible gracias a lo que el propio Mitchell denominó “*el giro visual*”. Este “giro” no fue otra cosa que una respuesta elaborada por el autor a otros “giros” como el “giro lingüístico” de Rorty y el “giro semiótico” de Bryson y Ball que tenía por finalidad cambiar la manera de analizar las imágenes. Lo que el propio Mitchell intentaba era no reducir el análisis de las imágenes a modelos vinculados a lo “discursivo” y “lingüístico”. Para ello intenta des-imbricar, en primer lugar, el análisis de las imágenes de la historia del arte. Luego, en segundo, abordar el universo de las imágenes desde un punto de vista socio-cultural, a partir del análisis de los procesos cotidianos de relación entre el “sujeto que mira” y el “objeto mirado” en marcos institucionales y discursivos estructurados (como ir a ver una película al cine, o una pintura al teatro) o no (como ver una pauta publicitaria en la vía pública).

Para Anna María Guasch (2003) (una de las receptoras de los estudios visuales en España) la posibilidad de convergencia de distintas disciplinas para el análisis de un nuevo campo de estudios se vincula directamente a la apropiación de ciertos discursos pos-estructuralistas que pusieron en crisis, entre otras cosas, la idea de disciplinas académicas. Pero más allá de esta explicación discursivo-académica sobre la emergencia de los estudios visuales existen transformaciones socio-culturales que nos pueden ayudar a explicar la emergencia de su “objeto” o “campo de estudio”: la cultura visual.

### ***3. Transformaciones socio-culturales***

La emergencia de los Estudios Visuales no solo se corresponde a cambios en la esfera del arte y el mundo académico, sino también a ciertas transformaciones socio-culturales acontecidas en las últimas décadas. Muchos autores coinciden en destacar que desde principios de la década del setenta el mundo occidental ha transitado una serie de transformaciones tecnológicas que trajeron aparejada nuevas modalidades de trabajo y a partir de ellas la configuración de un nuevo tipo de relaciones (sociales) de producción que afectaron no solo la esfera económica en su totalidad sino, y conjuntamente con ella, los equilibrios de poder y las interdependencias entre distintos grupos y fracciones de clase (Jameson, Featherstone, Harvey, Negri, Lazzaratto).

Algunos autores coinciden en señalar como factor clave de estas transformaciones ciertos cambios tecnológicos, signados por el pasaje que marca el fin de la utilización de una maquinaria poco plausible de sufrir modificaciones, como ser equipos de producción del tipo mecánico, y la incorporación, en su reemplazo, de tecnologías más

flexibles vinculadas a la informática (Harvey, 1998). Para Frederic Jameson, por ejemplo, la incorporación de estas nuevas tecnologías al sistema productivo modificaron las relaciones sociales de producción abriendo una nueva fase del capitalismo a la que denominó capitalismo tardío o multinacional. Este nuevo tipo de capitalismo (a diferencia del capitalismo de mercado de mediados del siglo XIX y del monopolista de finales del XIX) se caracteriza por el predominio de las corporaciones transnacionales y la expansión de los mass-media. Más allá de la correspondencia que establece entre esta nueva fase del capitalismo y ciertas características culturales, experienciales, artísticas y filosóficas a las que denomina como posmodernas, es interesante destacar la relación que establece entre cultura y economía. Para Jameson la profusión de mercancías que acompaña la expansión capitalista de finales de siglo XX trajo aparejada una saturación de signos e imágenes provocando una expansión de la esfera cultural sobre la económica. A similares conclusiones arriba Scott Lash cuando menciona que en el paradigma cultural posmoderno (entendido como un particular régimen de significación) opera un principio de des-diferenciación entre las esferas económicas y culturales antes separadas.

Siguiendo a Baudrillard, Mike Featherstone coincide con estos lineamientos al señalar que en las sociedades contemporáneas el creciente predominio del valor de cambio de las mercancías obliteró su valor de uso originario reemplazándolo por un valor de cambio abstracto. Esto generó la emergencia de un nuevo valor sucedáneo, el valor signo, expresado en imágenes manipulables mediante la publicidad y el espectáculo organizado basadas en la constante reelaboración de los deseos a través de las imágenes.

Esta sobrecarga de imágenes visuales en la vida cotidiana (que el propio Featherstone enmarca dentro de un proceso más general al cual denomina “estetización de la vida cotidiana”) para Mirzoeff genera un déficit de análisis. Esto significa que, si bien el mundo se visualiza, encuentra a las personas incapaces de decodificar en forma cabal esta nueva “realidad” visual. Y es precisamente en esta distancia entre la “riqueza de la experiencia visual” y la habilidad de las personas para interpretarlas donde distintas disciplinas como la historia del arte, el cine, el periodismo, la sociología encuentran la emergencia de un nuevo campo de análisis: la cultura visual.

Para Mike Featherstone resulta clave para entender este nuevo fenómeno de estetización y predominio de las imágenes ciertos cambios en la estructura de clases acaecidos en los países desarrollados en las últimas décadas del siglo XX. Siguiendo a Pierre Bourdieu menciona como un clivaje clave para entender este fenómeno la emergencia de “nuevos intermediarios culturales” que funcionan como vasos comunicantes entre las antes cerradas áreas de la llamada alta cultura (museos, galerías, teatros, etc.) y el resto de la sociedad. Estos nuevos “intermediarios” aparecen vinculados a la aparición y expansión de sectores de una nueva clase media vinculada al sector de los servicios que pueden convertirse no solo en productores y difusores simbólicos sino en potenciales consumidores sensibles a la estilización de gustos y consumos. Como productores y difusores estos “intermediarios” generaran además nuevos mecanismos pedagógicos capaces de transmitir pautas culturales y gustos que definen la elección por determinados tipos de bienes y prácticas antes vinculados a los participantes activos de la llamada alta cultura (artistas, intelectuales, etc.). Para Featherstone estos nuevos sectores pueden encontrarse desempeñando su actividad en ocupaciones de la cultura de consumo orientada hacia el mercado como los medios de comunicación, la publicidad,

el diseño, la moda, etc. y en profesiones vinculadas a la asistencia, asesoramiento, educación y terapia.

Alguna de las actividades de estos nuevos intermediarios culturales se puede emparentar con lo que Toni Negri y Maurizio Lazzarato denominan producción inmaterial. Este tipo de producción funciona como una suerte de mediación entre la producción material de los objetos y los consumidores. Su inmaterialidad radica en que la misma producción se basa en las diferentes formas de comunicación y el tipo de relaciones sociales que envuelven a las mercancías antes de que lleguen a manos de los consumidores. En este sentido, la producción inmaterial vendría a ser la integración o relación entre la producción de mercancías y el consumo. Sin embargo, y pese a su inmaterialidad, para Negri y Lazzarato (1993), este proceso productivo interviene de manera activa en la construcción del producto o mercancía; es por ello que se lo puede entender como una suerte de “segunda producción” (un nuevo revestimiento de la mercancía) tan importante o más que el primero, puesto que esta “producción”, basada sobre todo en la “comunicación social”, apuntaría directamente a la construcción de consumidores. En las sociedades actuales la “necesidad de consumir, la capacidad de consumir, la pulsión a consumir” no serían más producidas indirectamente por el objeto (producto), como lo era anteriormente, sino directamente por dispositivos específicos que tienden a identificarse con el proceso de constitución de la “comunicación social”. Estos dispositivos estarían siendo conformados por los sectores terciarios de la producción, vinculados a los servicios, en particular la publicidad que, al estar produciendo “el impulso al consumo”, se convertirían, también, en un nuevo “proceso de trabajo”.

Sus productos (la mediación simbólica entre mercancía y consumo, o sea los procesos de comunicación) supondrían una potencialidad generativa para la constitución de nuevas necesidades en el imaginario y los gustos. Pero con una particularidad: la mercancía producida por el trabajo inmaterial no se disolvería en el consumo de las mismas sino que se extendería más allá de éste, transformándose en el ambiente ideológico y cultural del consumidor; sirviendo como nueva “materia prima” al convertirse en el “ambiente” significativo en el cual los consumidores viven y se reproducen, abriendo un proceso de creación que envuelve tanto al productor como al consumidor.

En este sentido los trabajadores inmateriales no serían otros que aquellos hombres que trabajan en empresas de publicidad, moda, marketing, televisión e informática pero también los consumidores de mercancías; en resumidas cuentas quienes operan sobre el conocimiento y la información (no sobre objetos tangibles), satisfaciendo y constituyendo, al mismo tiempo, la demanda del consumidor.

Estas transformaciones en las pautas de producción, distribución y consumo se acentúan y complementan con otro proceso de más largo alcance que tiene que ver con la intensificación en la producción de imágenes, gracias a la creación y proliferación de dispositivos tecnológicos como la fotografía, la televisión y las computadoras. El avance de los medios de comunicación desde finales del siglo XIX marcó para muchos autores un proceso en el cual una mayor proporción de referentes de nuestra vida cotidiana se convierte en significantes. Esto quiere decir que nuestro entorno está cada vez más invadido por imágenes, convirtiendo a la mayoría de nuestros referentes “reales” en representaciones (Lash).

En este proceso siguiendo a Castells podemos advertir como la comunicación se hace masiva luego de la Segunda Guerra Mundial a partir de la televisión, dónde un mensaje similar era transmitido de forma simultánea desde unos cuantos transmisores centralizados a una audiencia de millones; luego descentralizada, segmentada y personalizada hacia la década del ochenta gracias a nuevos dispositivos comunicacionales como los aparatos de video, de walkman y la televisión por cable; y finalmente virtual cuando a partir de las computadoras y el uso de internet la misma realidad (material y simbólica) es capturada por completo y sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales. Es este momento en que lo visual se convierte en un nuevo entorno.

Este nuevo fenómeno ha sido interpretado de múltiples maneras. Para algunos como Jean Baudrillard esta proliferación de imágenes convierte a nuestra realidad en meros “simulacros”, una realidad auténtica sin referencialidad alguna. Para otros como Scott Lash genera un doble proceso en el cual encontramos, por un lado, un paulatino crecimiento de la imagen en detrimento de la palabra como forma de significación y, por otro, una mayor cantidad de referentes que son significantes (imágenes) lo que supone una tendencia a problematizar nuestra realidad (referente-aparente) y no sus representaciones. En una segunda línea encontramos algunos trabajos que analizan este fenómeno desde las transformaciones de la experiencia, sobre todo las vinculadas a nuestras percepciones espacio-temporales. Así encontramos en Virillio un interesante análisis de como la velocidad de la comunicación audiovisual estaría generando un proceso de aceleración y transformación de la imagen del tiempo, percibiéndolo como algo instantáneo, ubicuo e intenso; lo que imposibilitaría generar una imagen que pueda hacer más legible nuestra realidad. Para Zygmund Bauman la creciente proliferación y velocidad de los nuevos medios de comunicación estaría transformando categorías perceptivas del espacio sobre todo las que tienen que ver con el par cercano-lejano al quebrar la distinción que separaba la comunicación intra y extra comunal.

En este sentido se puede argumentar que la emergencia de la cultura visual es un intento de respuesta por parte de ciertos intelectuales que han intentado interpretar ciertas transformaciones en la vida cotidiana causadas por el incremento de imágenes-mercancías e imágenes audiovisuales. Esta inflación de imágenes estaría generando nuevos tipos de percepciones en donde la visualidad empezaría adquirir un rol relevante.

Ahora bien, y tal cual argumenta Mitchell (2003), esta creciente visualización de la vida cotidiana no implica considerar que lo visual domina y se impone como hegemónico en detrimento de otras actividades como el habla, la escritura, o la lectura. En este sentido para Mitchell los estudios sobre cultura visual se restringen a las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales; no descartando otras posibilidades de abordaje que no se subsumen a esta dimensión. Tampoco considera que “el giro visual” implique la obliteración y anulación de otros enfoques en pos de una especie de obsesión por la “visualidad”, como así tampoco la construcción de un sistema binario en donde lo pasado se piense como “la era de la literatura” o el texto y lo presente como “la era de la visualidad”. De hecho para Mitchell estos enfoques anulan el punto de vista genuino de la crítica histórica.

#### ***4. Diferentes enfoques sobre los Estudios Visuales***

Dentro de los Estudios Visuales podemos distinguir al menos dos líneas de análisis de acuerdo al origen disciplinario de sus autores. Por un lado encontramos a autores provenientes de la Historia del Arte como el mencionado Mitchell, Chris Jenks, Norman Bryson, Michael Bal, Michael Ann Holly y Keith Moxey. Y por otro, los procedentes del campo de la crítica cultural, de la sociología, de los estudios culturales y de los medios de comunicación como Jessica Evans, Stuart Hall, Nicholas Mirzoeff y Malcom Bernard.

Para Mirzoeff la cultura visual (emergente como campo de análisis producto del déficit o distancia entre el universo de imágenes visuales y la capacidad de las personas para aprehenderlas) se interesa particularmente por los “*acontecimientos visuales*” en los que un “*consumidor*” busca información, placer, o significados en relación a cualquier “*tecnología visual*”. Por “*acontecimiento visual*” el autor entiende la interacción que existe entre el espectador y lo que mira y observa, sustentado a partir de un soporte o tecnología visual que haga posible esa imagen (sea esta última cualquier aparato diseñado para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo, la televisión o internet).

Lo singular de este enfoque es que no reduce a la interacción entre espectador-dispositivo tecnológico-imagen visual a un enfoque puramente semiótico. Para Mirzoeff todo acontecimiento visual escapa a una lectura puramente “*significativa*” que funciona a través de elementos visibles llamados signos a los que se le atribuyen significados regulados mediante reglas o códigos. ¿Qué es lo que “escapa” a la explicación textual? Al parecer, para Mirzoeff, es la “*inmediatez sensual*” de toda imagen visible; “*un impacto innegable que no puede reproducir el texto escrito*” (2003: 37). Dicho “excedente” suscita para el autor una experiencia cercana a lo “*sublime*” convirtiéndose en el centro de los acontecimientos visuales y en la dimensión específica de la cultura visual.

En esta sintonía Thomas Crow nos habla de una distinción de objeto. No hay una Cultura que abarque el texto y la imagen, hay una cultura verbal o textual, y una cultura visual. Hay una diferencia material entre el texto y la imagen que es irreductible. Es importante la emergencia de las nuevas formas retóricas no verbales que han ganado preeminencia en la modernidad por medio de desarrollos tecnológicos, comunicacionales y el consumo de masas.

De todas maneras la visualidad y la cultura deben ser entendidas como dos términos entrelazados: la visualidad sólo puede ser comprendida a través de la producción de sentido cultural. Es así como Mirzoeff comprende el papel específico de lo visual en una cultura más amplia, analizando los momentos en que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma.

Al igual que Mirzoeff, Mitchell entiende que la “*experiencia visual*” o “*alfabetismo visual*” no se puede explicar mediante un modelo textual. Toma como punto nodal para comprender esta “*visualización*” la relación entre “*sujeto que mira*” y “*objeto mirado*”

Es por ello que cuando Mitchell habla de “*visión*”, entiende a la misma como una construcción cultural que es aprehendida socialmente y no dada por la naturaleza. Ahora bien, si uno se pregunta que factores específicos van constituyendo esta visión, Mitchell, respondería que mucho tuvieron y tienen que ver la relación entre el arte, las

tecnologías, los medios masivos de comunicación, pero también las prácticas sociales de representación y recepción y con las prácticas políticas, éticas y estéticas del ver y del ser visto. De esta manera la *construcción social de la visión* se estructuraría para Mitchell a partir de los propios dispositivos visuales en su relación con los observadores. Por ello Mitchell se encuentra más preocupado por su reverso “quiásmico”: *la construcción visual de la sociedad*.

##### **5. Aportes, relaciones y diferencias entre la historia del arte, los estudios visuales y la sociología de la cultura.**

Se ha sugerido que el proyecto interdisciplinario de la cultura visual ya no se organiza según el modelo histórico (tal y como ocurría con disciplinas como la historia del arte, la historia de la arquitectura, la historia del cine, etc.), sino según el modelo más cercano a la antropología.

Se ha sugerido que la presión dentro de la academia para orientarse hacia la interdisciplinariedad de la cultura visual, especialmente en su dimensión antropológica, propone en paralelo un cambio de naturaleza similar dentro de la práctica del arte, la arquitectura y el cine. Si el objeto de una investigación es la pintura, no se estudiaría como la historia del arte, es decir, los canales de producción y circulación de pintura en el campo artístico, sino como parte de la cultura visual en general.

En este sentido es que los estudios visuales, supone una des-imbricación de la imagen de la historia del arte, en tanto objeto autónomo y valorado desde la estética. Lo que supone ampliar el enfoque e incluir dentro del campo de las imágenes al diseño, el film, la fotografía, la publicidad, el video, la televisión, Internet, las artes, la corporalidad, etc.; a fin de cuentas todas las imágenes que el hombre produce y consume como parte de la dimensión social y cultural de sus vidas. Este ensanchamiento de perspectiva entiende a la imagen a partir de la interacción entre las prácticas de observación (el sujeto que “mira”) y los dispositivos tecnológicos soporte de las imágenes (el objeto “mirado”). A partir de esta interacción -que puede estar enmarcada institucionalmente (como el acto de ver cine en una sala o una pintura en un museo) como no (por ejemplo mirar un cartel publicitario en la calle)- se intenta entender la visualidad resultante, no desde una perspectiva fisiológica, sino en tanto dimensión cultural. En este sentido, esta visualización operaría como mediación cultural específica de las relaciones sociales. He aquí el segundo vínculo, el abordaje de esta dimensión específica de la cultura como problema. Pero justamente aquí radica una de las diferencias. Para la mayoría de los autores de los estudios visuales esta dimensión de la cultura, a la cual han denominado “cultura visual” requiere un análisis específico ya que no puede ser explicada desde un punto de vista puramente “textual”, sino “visual”.

## ***Bibliografía***

Alberro, Alexander and Stimson, Blake, *Conceptual art: a critical anthology*, Massachussets, United Stated of America, Mit press, Cambridge, Massachussets, London, 1999.

Barthes, Roland (1968), *La muerte del autor*, s/d.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*,  
[http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/autor\\_productor.html](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html)

Bishop, Claire, *Participation, Documentos of Contemporary art*, Mit Press, Cambridge, Massachussets, 2006.

Bishop, Claire, *El giro social*, en *Ramona 72*, Buenos Aires, julio 2007, pp. 29-37.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 2006.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del acampo literario*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Brea, José Luis, *Estudios visuales, Nota del editor*, en *Estudios Visuales número 1*, España, Diciembre, 2003.

Brea, José Luis, *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*, en *Estudios Visuales número 3*, España, enero 2006

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 [1974].

Bürger, Peter, *El significado de la vanguardia*, en Casullo, Nicolás, *El debate modernidad-posmodernidad*, Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004, pp. 83-86.

Dokovitskaya, Margaret, *Visual Culture, The study of the Visual alter de Culture Turn*, London, MIT Press, 2006.

Eco, Humberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.

Featherstone, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires Amorrortu editores, 2000 (1991).

Forster, Hal, *¿Quién teme a la noevanguardia?*, en *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 1999, pp. 3-38.

- Foucault, Michel, Nietzsche, Freud, Marx, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.
- Guash Ferrer, Anna María, Una aproximación a los estudios visuales. La visualidad en la era de la globalización, en I Simposio Internacional de Estudios Visuales, producción como Investigación, Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nuevo León, 2007.
- Guash, Anna María, Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión, en Revista de Estudios Visuales N°1, 2003, pág. 9-16.
- Heartney, Eleanor, Art and Today, London, Phaidon, 2008.
- Huyssen, Andreas, Guía del posmodernismo, en Casullo, Nicolás, El debate modernidad-posmodernidad, Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004, pp. 229-268.
- Huyssen, Andreas, Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas, en En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempo de globalización, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 41-78.
- Jay, Martin, El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo, en Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural, Buenos Aires, Paidós, 2003a, pp 195-220.
- Jay, Martin Regimenes escópicos de la modernidad, en Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural, Buenos Aires, Paidós, 2003b, pp 221-252.
- Jay, Martin, Ideología y ocularcentrismo: ¿hay algo tras el azogue del espejo?, en Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural, Buenos Aires, Paidós, 2003c, pp. 253-272.
- Jay, Martin, La Cultura Visual y sus vicisitudes, en AA.VV., Cuestionario october sobre cultura visual, en Estudios Visuales, num #1, Los Estudios Visuales en el siglo XXI, España. Diciembre 2003d.
- Jay, Martin, Downcast Eyes, The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought, California, University of California Press, 1993.
- Laddaga, Reinaldo, Estética de la emergencia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Laddaga Reinaldo, Espectáculos de realidad, Ensayos sobre la narrativa latinoamericana, de las últimas dos décadas, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 2007.
- Lash, Scott, Teoría crítica y cultura posmodernista: el eclipse del aura, en Sociología del posmodernismo, Amorrortu, Buenos Aires, 1997, pp. 199-216.
- Mirzoeff, Nicholas, An introduction to Visual Culture, New York, Routledge, 2004.

Mirzoeff, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2006.

Mitchel, W. J. T., *Mostrando el ver, una crítica de la Cultura Visual*, en *Estudios Visuales* número 1, Diciembre 2003.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.