



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Montero Rodríguez, Daniel

Antecedentes de los Estudios Visuales y la Historia del Arte: los aportes a la Teoría Visual

ESCENA. Revista de las artes, vol. 77, núm. 2, 2018, -Junio, pp. 18-34

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561160971003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Antecedentes de los Estudios Visuales y la Historia del Arte:
los aportes a la Teoría Visual**

*Visual studies background and art history:
contributions to visual theory*

Daniel Montero Rodríguez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Antecedentes de los Estudios Visuales y la Historia del Arte: los aportes a la Teoría Visual

*Visual studies background and the art history:
contributions to the visual theory*

Daniel Montero Rodríguez¹
 Universidad de Costa Rica
 Costa Rica

Recibido: 03 de abril de 2017 **Aprobado:** 10 de julio de 2017

Resumen

El presente trabajo consiste en un acercamiento general al campo de la Teoría Visual, a partir del análisis de las nuevas metodologías propuestas por los Estudios Visuales, en la cultura visual de las sociedades contemporáneas. En primer lugar, se abordan las coincidencias y las divergencias entre la Historia del Arte y los Estudios Visuales, como propuestas epistemológicas para el estudio de la imagen-documento. Por otra parte, se analiza el debate que estas posiciones teóricas generan, así como la relación de ambas dentro del campo de la Teoría Visual.

Palabras clave: Cultura Visual; Estudios Visuales; Historia del Arte; imagen; documento; sociedad; arte

Abstract

This study consists of a general approach to Visual Theory field from the analysis of the new methodologies proposed by The Visual Studies in the visual culture of contemporary societies. First, it addresses the coincidences and the divergences between the Art History and the Visual Studies as epistemological proposals of the image-document study. On the other hand, it analyzes the debate that these theoretical positions generate as well as their relationship within the Visual Theory field.

Keywords: Visual Culture; Visual Studies; art history; image-document; society; art

¹ Bachiller en Artes Plásticas con Énfasis en Pintura por la Universidad de Costa Rica (UCR). Profesor de Artes Plásticas, Departamento de Filosofía, Artes y Letras, Sede de Occidente de la UCR. Correo electrónico: danielmont84@gmail.com

Introducción

El presente trabajo considera un acercamiento general al campo de la Teoría Visual, que se expone a partir del análisis de las nuevas metodologías propuestas por los Estudios Visuales, dentro de la cultura visual de las sociedades contemporáneas. Para esto, se pretende realizar el estudio a través del *método dialéctico*, pues se dialoga y discute sobre las coincidencias y las divergencias entre la Historia del Arte y los Estudios Visuales, como propuestas epistemológicas para el estudio de la imagen-documento. En este sentido, se tiene a la Historia del Arte como *tesis* y los Estudios Visuales como *antítesis*, sin embargo, la *síntesis* consistirá en el razonamiento crítico, al analizar el debate que estas posiciones teóricas generan. Así como la relación de ambas dentro del campo de la Teoría Visual. Para esto, es necesario establecer primero una serie de conceptos que diluciden los planteamientos propuestos más adelante, como son Cultura Visual y Estudios Visuales.

La Cultura Visual es una idea *transcultural*² que aparece como un hecho indiscutible de la *posmodernidad*³. La migración de masas, el proceso de globalización y el constante uso de imágenes en los contemporáneos medios de comunicación –creadas desde y dirigidas hacia diferentes espacios del mundo– provocan un cambio de perspectiva dentro de

2 El término *transcultural* viene del terreno de la antropología, debido a la propuesta del concepto *transculturación* de Fernando Ortiz en su texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) –basado en el artículo *Nuestra América* de José Martí–. Ortiz lo concibe como: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (1983, p. 90). Por lo tanto, el término no solo comprende una *aculturación*, como asimilación de culturas foráneas, sino que propone la misma perdida de cultura; por lo cual, ha sido interpretado como un proceso conflictivo que se da en los diferentes encuentros de culturas.

3 *Posmodernidad* es parte de discusiones teóricas que se asocian con el término *modernidad* y que la estudiosa Shirley Montero asume como paradigmas epistemológicos que se asocian en un diálogo social y cultural. Esto consiente examinar los postulados generales de la modernidad, como son: ciencia, razón, ética y verdad. Con esto, la posmodernidad se constituye, más allá de un mero periodo, en una visión del mundo moderno; con lo cual se instaura la “crisis” en su sentido etimológico de “evaluación”. Por lo tanto, posmodernidad es una visión crítica y reflexiva del mundo moderno-contemporáneo. Más información en Montero (2004).

los imaginarios colectivos (identidades-nación). Esto lleva a una revalorización de la imagen visual como objeto identitario y, a su vez, como medio de comunicación, generando nuevas perspectivas dentro de las diversas sociedades.

Para Nicholas Mirzoeff, la Cultura Visual se entiende no por las imágenes, sino por el uso y creación que de estas hacen las distintas sociedades: “la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (2003, p. 23). En este sentido, la actual inclinación a visualizar (en el sentido de representar con imágenes) la mayoría de la información es el generador de esta cultura. En la posmodernidad, la cotidianidad de lo visual, el extendido uso de la imagen para reinterpretar la realidad, así como la relectura de textos a través de la imagen, según Mirzoeff, ha llevado a la pérdida de información: “la cultura visual es la crisis de información y sobrecarga visual en lo cotidiano” (2003, p. 27). Sin embargo, no se debe entender como una pérdida total de información; el contemporáneo uso de las imágenes provoca una relectura de la realidad a través de la visualidad que, anteriormente, se realizaba en otros textos.

Es necesario comprender de dónde surge esta tendencia visual que se establece en las sociedades actuales. La Cultura Visual, como sociedad comunicativa a través de la imagen, es una actitud de la contemporaneidad que tiene sus orígenes en períodos anteriores. Como explica Martín Jay, al referir el trabajo del semiótico Roland Barthes, antes de la modernidad las sociedades se regían por otros sentidos:

Roland Barthes, por ejemplo, en su ensayo sobre el teólogo contrarreformista y fundador de la orden jesuita, Ignacio de Loyola, informa de que ‘en la Edad Media, nos dicen los historiadores, el sentimiento más refinado, el sentido perceptivo por excelencia, el que establecía un contacto más rico con el mundo, era el oído: la vista estaba sólo en tercer lugar, tras el tacto. Luego se produjo una inversión: el ojo se convirtió en el primer órgano de la percepción (el Barroco, arte de la contemplación del objeto, lo atestigua)’ ... En todos estos casos, se asume un contraste, a veces afirmativo explícitamente, a veces no, entre la cultura visual medieval y la cultura visual moderna. Hay muchos elementos que favorecen la caracterización de la Europa moderna en términos oculocentristas, aunque, como veremos, no sean válidos para la homogeneización de sus manifestaciones (2007, p. 35).

Por lo tanto, el uso de la imagen como medio de comunicación es un producto de las sociedades contemporáneas, pero tiene sus orígenes después del Renacimiento. En consecuencia, se puede decir que es con el Barroco que surge esta tendencia. Así, se logra diferenciar la cultura visual actual de la Medieval. En este sentido, es posible comprender la importancia que, actualmente, se le brinda a la percepción visual, en contraste con otros sentidos en otra época. Este antiguo uso de las imágenes como medio de comunicación

(que en la actualidad ha generado este entendido de Cultura Visual), se puede interpretar con cierto matiz político en la visualización. No obstante, el término política se entiende aquí como lo propone Mirzoeff:

El término política no hace referencia a los partidos políticos. Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad (2003, p. 49).

De esta manera, se puede interpretar el concepto cultura como forma política identitaria sujeta a las transformaciones sociales. Por lo cual, es posible entender la Cultura Visual como ese elemento sujeto a las alteraciones sociopolíticas y, por esto, variable e indeterminado. Asimismo, al entender la Cultura Visual con un sentido politizado, es posible notar la variación que sufre, no solo en la percepción de lo visual, sino el mismo cambio de la imagen como referente de las sociedades y las identidades sujetas a estos procesos político-culturales. Al interpretar la creación de imágenes como productos identitarios, que se vincula con la proyección visual que estas establecen sobre sus imaginarios y, también, del cambio de estos, es posible conocer la permutación de sus culturas visuales y sus imágenes dentro de las distintas sociedades, como procesos socioculturales a lo largo del tiempo. En este sentido, es posible comprender la imagen contemporánea como lo hace Ramón Almela, en el III Simposio de comunicación: Arte y Publicidad en Comunicación, donde presenta *La imagen actual en la intersección del arte y la publicidad* (2004); así, para este estudioso de las artes visuales, la imagen en la actualidad es considerada no solo competencia de la imagen artística, sino que cumple una importante función simbólica en las sociedades, lo cual conlleva a un notorio consumo de las imágenes:

El arte en la actualidad, con su peculiar experiencia estética, está obligado a competir con otras formas de producción de imágenes visuales. Los artistas compiten con rivales que dominan los procesos de comunicación mejor que ellos: Diseñadores, publicistas y músicos. Los medios de comunicación irrumpen como la más grande y poderosa máquina productora de imágenes, más vasta y efectiva que el sistema de arte contemporáneo. Aunque no se proclaman como artísticas, se proponen como experiencia estética y ejercen una función simbólica importante en la sociedad, como lo fue antes el arte. Existe un consumo compulsivo de imágenes, que tan sólo deja hambrientos de más, un afán por consumir imágenes por parte de compradores que no piensan (Almela, 2004, párr. 22).

Por lo tanto, la imagen en la contemporaneidad es concebida más allá de un sentido artístico que, sin perder esteticidad, es un elemento de comunicación simbólico masificado como producto de consumo. Estas imágenes se generan para y por las Culturas Visuales, acostumbradas a la creación, lectura e invasión de la imagen como mercancía y medio de

comunicación. En concordancia, los Estudios Visuales son los encargados de analizar las imágenes generadas por las Culturas Visuales. Es, precisamente, en este campo de estudio donde se propone que una conceptualización de su área de conocimiento puede ser escabrosa. De acuerdo con Philip Armstrong:

En otras palabras, al enfrentarnos a este nuevo “territorio” de la Cultura visual bajo la perspectiva de “umbrales completamente diferentes”, y al entregarnos a una diversidad aparentemente infinita de diferentes fenómenos visuales, nos encontramos dirigidos hacia una topografía desorientadora, para la que (como sugiere Deleuze a propósito de Foucault) no solo necesitamos un mapa, sino un sistema cartográfico completamente nuevo (2005, p. 121).

De lo anterior se entiende que la traducción de lo visual –como un lenguaje epistémico– conlleva no solo redefinir conceptualizaciones de áreas de saber disímiles, sino que involucra la concepción de nuevos conocimientos para interpretar y definir, con mayor exactitud, las posturas cognitivas que suponen el nuevo campo metódico de los Estudios Visuales. Para exemplificar lo anterior, se puede recurrir a los conceptos desarrollados por el filósofo francés Gilles Deleuze, los cuales se encuentran en el texto de Armstrong (2005), *¿Una epistemología de los Estudios visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari*, como el término *percepto*. Con este anhelo por diferenciar entre las nociones de concepto y percepción, el filósofo acuña un nuevo lenguaje con el cual espera esclarecer sus estudios.

De esta manera, los Estudios Visuales se constituyen en esa forma de examinar, investigar o comprender lo visual. Esto implica una labor de traducción –en el sentido de decodificación de la imagen y posterior recodificación–. De tal forma, propone un carácter empírico al reformar los enunciados con los que se interpreta el texto visual. Al asimilar este sentido de traducción, los Estudios Visuales problematizan los convencionalismos metódicos para la interpretación de la visualidad, como es el caso de los estudios de Historia del Arte. A su vez, proponen novedosos sistemas de interpretación, los cuales conducen a reformular saberes y generar conceptos. No obstante, esto se realiza a la sombra de otros conocimientos, reinterpretando lenguajes y apropiándose de otras metodologías de estudio que se adaptan a la nueva lectura visual. Por lo tanto, se puede estimar que los Estudios Visuales generan un campo de saber alterativo, con recientes sistemas metódicos, lo cual implica crear propuestas cognoscitivas para llevar a cabo el proceso de relectura de lo visual.

Respecto a este sentido de Estudios Visuales e Historia del Arte, es importante destacar el trabajo de José Luis Brea (2006): *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*. En este trabajo, Brea propone la disputable conceptualización del Arte como parte de ese corpus de investigación de los Estudios Visuales; sin embargo, brinda prioridad a la noción disciplinar de estos estudios, con lo cual muestra su adhesión a dicha propuesta. A diferencia

del presente enfoque, el cual que se interesa por la discusión entre el concepto Arte como elemento primigenio e indefinido –conceptualmente–, dentro de la Historia del Arte, y la diferencia con la precepción tan basta de los Estudios Visuales como práctica interdisciplinar y transdisciplinar, en el uso de las imágenes:

De lo que se trata entonces no es de reclamar para una u otra disciplina concreta supuestos derechos mayores de *expertizaje* o privilegios de abolengo en cuanto al trato general con la visualidad, con las imágenes como portadoras de sentido y significado cultural, sino sobre todo de reconocer que la propia complejidad de los mismos actos de producción simbólica en el contexto de las sociedades actuales hace irrevocable la exigencia de la co-disciplinariedad, del trabajo en batería de una creciente multiplicidad de los enfoques, y no una reivindicación competitiva de exclusividad en la jurisdicción del campo o el método (Brea, 2006, p. 15).

Además, Brea plantea la necesidad de esta interdisciplinariedad al observar las nuevas exigencias de estudio, que se dan con la reciente producción visual y el gran consumo de imágenes, generado por la vida contemporánea como productora de sentido y significado en las culturas actuales. De esta manera, el estudiioso considera los Estudios Visuales como recurso de conocimiento y lectura de textos visuales.

En cuanto a los Estudios Visuales, es necesario entender lo relativo a la imagen y a las Artes Visuales. En el texto de Dorfles (1963), *Las artes visuales*, se estudia lo que entiende como “las tres artes mayores” (pintura, escultura y arquitectura), las cuales denomina como *artes visuales*. Este estudio es un abordaje histórico que contrasta con lo que considera arte industrial de la modernidad. Sin embargo, lo que genera interés no es la relación entre arte académico y arte industrial, sino, precisamente, la manera como efectúa este enfoque crítico, pues observa de manera analítica las artes visuales del pasado y evalúa la visión que de estas se poseía en pleno siglo XX. Asimismo, constantemente, Dorfles presenta el modo como el presente de las artes visuales supera las formas que de estas se tenía en el pasado. Así, la transición entre movimientos es la manera como realiza el estudio, analizando los “progresos” de estas formas visuales:

Esa fue, por otra parte, la época, en cierto aspecto glorioso, del Bauhaus y De Stijl, cuando por vez primera después de un siglo de reminiscencias, los artistas comenzaron a darse cuenta de la posibilidad de construir ‘ex novo’ sin aferrarse a un pasado ya decaído e inservible (1963, p. 138).

Esto permite deducir la propuesta del autor sobre cómo un movimiento histórico-artístico supera al anterior y determinar –de forma errónea– un cambio evolutivo en las artes visuales. La percepción sobre un progreso artístico es clara, pues establece un devenir

superior en la actualidad, respecto al desarrollo de las artes. La relación entre Artes Visuales (propuesta por Dorfles), Estudios Visuales y Cultura Visual solo se comprende al interpretar las ideas de este autor, quien realiza prudentemente un estudio de las anteriores formas socioculturales y su diversa percepción contemporánea:

Las religiones antiguas tuvieron la necesidad de expresarse por medio de obras que hoy calificamos de artísticas: el artesanado antiguo y arcaico creó objetos y utensilios a los cuales hoy nosotros concedemos un valor estético y estilístico; pero en aquellas épocas, muy inverosímilmente se trataba de ‘valores’ de otras categorías, quizás solamente condicionados por una necesidad utilitaria, acaso, otras, por el contrario, por una razón particular mágica, ritual o sacramental. Esto puede explicarnos por qué la dicotomía entre las formas técnicas y las artísticas, que muchos lamentan ahora, sea más aparente que real (1963, p. 141).

Esto se puede comparar con el primer acercamiento, en el que el autor realiza un estudio histórico-progresivo. En este caso, Dorfles, de forma correcta, determina la dicotomía producida por las maneras de interpretar los sucesos culturales. El crítico establece las distintas perspectivas que se pueden asumir sobre un mismo suceso, descubriendo las desigualdades entre pasado y presente, con lo cual interpreta determinados resultados históricos, culturales o sociales. En este sentido, la lectura realizada, tanto de las distintas sociedades como de sus imágenes, se encuentra fuertemente ligada no solo a los cambios culturales, sino a las mismas interpretaciones que, a través de los Estudios Visuales, se pueden generar. Por otra parte, es necesario anotar que, José Luis Brea plantea una diferencia significativa entre Historia del Arte y Estudios Visuales, esta radica, básicamente, en el diferente enfoque temporal que ambas realizan a la hora de analizar las imágenes:

El segundo rasgo que me parece caracteriza este escenario se sigue casi de manera inmediata: su línea de despliegue dominante y estudio no sería ya la diacronía, no la mirada obsesivamente vuelta hacia el pasado, hacia la tradición, persiguiendo por encima de toda la historización de la memoria patrimonial de esas narrativas y relatos sustantivos. Sino una mirada que se orienta, antes bien y, sobre todo, al propio escenario del despliegue productivo de las prácticas culturales, al espacio erosionado y fuertemente friccional del presente, en el que ellas aparecen como intensidades productivas, como idea-devenir, sometidas al tensionamiento de su constante actualización (Brea, 2006, p. 17).

En este caso, se plantea una diferencia sustancial entre la Historia del Arte como un estudio retrospectivo y los Estudios Visuales como formas de análisis contemporáneos y objetivados en la actualidad de las imágenes. En este sentido, y según hace notar Brea, los Estudios Visuales obvian el hecho histórico en los análisis de lo visual, lo cual puede representar un faltante en los estudios generando sesgos en las investigaciones y sus resultados.

Análisis de los antecedentes de los Estudios Visuales

Anna María Guasch (2003), en su texto *Los Estudios Visuales: Un estado de la cuestión*, no solo refiere los principales expositores de los Estudios Visuales, sino, a su vez explíca brevemente en qué consisten sus posturas:

En este, Norman Bryson, Michales Ann Holly y Keith Moxey en su defensa de una «historia de las imágenes» en lugar de una historia del arte, proponen un doble objetivo. Por un lado, primar el “significado cultural” de la obra más allá de su ‘valor artístico’ (lo cual supone reivindicar trabajos que tradicionalmente habían sido excluidos del canon de las «grandes obras de arte», como las imágenes filmicas o las televisivas) y, segundo, explicar las “obras canónicas” según diferentes vías a sus inherentes valores estéticos (2003, p. 12).

Con esto, determina el debate general que impulsa la concepción de estos nuevos estudios. Según Guash, el asunto gira entorno a la confrontación Historia de las Imágenes versus Historia del Arte, pues los Estudios Visuales brindan primacía a la imagen como comunicadora cultural (*significado cultural*), desplazando su concepción estético-artística. La autora deja claro que, el actual interés por la imagen en sí contrasta con el privilegio que brinda la Historia del Arte a las imágenes calificadas de artísticas, pues estos novedosos estudios brindan la posibilidad de analizar cualquier tipo de texto visual.

Por su parte, Guy Gauthier, en *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (1992), se plantea la necesidad de un estudio que se enfoque, exclusivamente, en la imagen, abandonando los análisis convencionales instaurados como tópicos para estudiar los productos visuales. Esta postura, permite catalogar los principios de los Estudios Visuales. El pensador subraya la necesidad de tomar el texto visual como resultado cultural y no como artículo, en su sentido de producción. En otras palabras, estudia los elementos culturales como esos signos que proyectan el contenido de la obra; la producción y su técnica no son de interés para el estudio. Gauthier analiza semióticamente una serie de imágenes, y deja de lado los estudios meramente históricos y estéticos. Sin embargo, se preocupa por la relación contextual y cultural de estas. De tal manera, interpreta la imagen y la forma de analizarla como, hasta cierto punto, aislado de los habituales estudios críticos. Es decir, refiere a la representación visual como proyección sínica de una interpretación del contexto sociocultural. Asimismo, establece que, para un estudio de la imagen, se debe generar un nuevo lenguaje, el cual logre decodificar el texto visual: “Así, fue la escritura, sistema segundo, la comunicación visual distingue mal el mensaje del referente. Todo acercamiento a la imagen debe, pues, crear sus propios instrumentos para operar claramente esta distinción” (1992, p. 13). Esto devela una primera intención de Estudios Visuales al pretender un análisis de la imagen en el que se gesta un método propio de investigación para la

interpretación de lo visual.

Para el estudioso Keith Moxey, la Cultura Visual se debe entender a través de los Estudios Visuales. Para ello, los presenta como una propuesta interdisciplinaria, donde relaciona diversas metodologías de investigación en un mismo estudio y plantea estos estudios de manera temporal y espacial a la vez. Con esto, el crítico establece que la Historia del Arte es insuficiente para la labor de examinar las imágenes y las estéticas de las distintas culturas, pues no logra un análisis de mayor amplitud (interdisciplinaria). Moxey (2003) propone entender estos estudios dentro del panorama de la globalización reinterpretando, no solo el trabajo de la Historia del Arte, sino, igualmente, la concepción de Arte. Esto queda claro en su texto *Nostalgia de lo real: La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales*, donde expresa:

Es más, los estudios visuales abren las puertas a la producción de conocimiento desde enfoques muy variados. Impulsar formas de interpretación inspirados por el feminismo, los estudios homosexuales y el pensamiento poscolonialista ... Las disciplinas se adaptan necesariamente a las cambiantes circunstancias históricas, sus teorías y métodos triunfan y caen según su relación para los profesionales en activo (2003, p. 57).

Para este crítico, los Estudios Visuales no solo son una nueva propuesta de análisis, sino una variación epistemológica, pues producen conocimiento de formas variadas y desde diversas disciplinas. Asimismo, propone una nueva metodología, diferenciada de los tradicionales planteamientos de investigación que se enfocan en el arte o la imagen. Por otra parte, el carácter interdisciplinario de los Estudios Visuales no se plantea como una propuesta contra la Historia del Arte, sino como un nuevo enfoque que retoma esta y otras disciplinas, con el fin de lograr una metodología global que estudie la totalidad de las posibilidades de la imagen:

La interdisciplinariedad que conllevan los estudios visuales no sólo responde a la necesidad de expandir los limitados conceptos de "historia" y de "arte" más allá de sus específicas fronteras sino de estudiar lo visual bajo la óptica de una general metodología (Guasch, 2003, p. 13).

Por lo tanto, la novedad de este tipo de análisis es el hecho de asumir la imagen no solo desde diversos puntos de vista, sino desde toda posibilidad de interpretación como producto cultural. Moxey, en *Estética de la cultura visual en el momento de la globalización* (2005), argumenta sobre la dificultad en la definición del concepto arte y, al mismo tiempo, el conflicto que esto implica para la Historia del Arte al estudiar algo que, hasta cierto punto, es imposible de definir:

La soberanía de la Historia del Arte se pone en duda ante el prejuicio eurocentrista e historicista de su propia historiografía. Si la disciplina no logra una definición de su campo de estudio, resulta difícil concebir cómo puede gobernar sus propias fronteras con una mínima coherencia (Moxey, p. 28).

Así, queda claro por qué es complejo que la Historia del Arte se comprenda dentro de un campo de estudio tan confuso como el arte, ya que se dificulta trabajar sobre un concepto cambiante, el cual aún no ha establecido sus límites conceptuales. Si el término arte no logra establecer con certeza los límites de lo que abarca como sistema, se vuelve complicado determinar cómo trabaja la Historia del Arte sobre este. Esto ya que, no solo se trata de un sistema (arte) que no logra definirse conceptualmente, sino que se observa en un constante proceso de cambio. A diferencia de ese tipo de análisis, los Estudios Visuales delimitan su campo de estudio a la imagen. De esta forma, a diferencia de la Historia del Arte, puntualizan los límites conceptuales del objeto de estudio, pero amplían el panorama hacia un rango tan bando que puede ampliar el interés de este. Sobre esto, Moxey determina lo conveniente que sería, para la Historia del Arte, laborar en alianza con los Estudios Visuales. Sin embargo, la propone como una más de las disciplinas que intervienen en el panorama general de estos estudios, desplazando su importancia como método de investigación:

La articulación de la Historia del arte y el estudio de otras dimensiones de la visualidad bajo la rúbrica de Estudios visuales nos permitiría afrontar la complejidad de los valores culturales que intervienen en el proceso de crear un juicio estético. Estos los sitúa en una buena posición para responder con sensibilidad e imaginación al criterio variable que utilizamos para distinguir el “arte” del “no arte” (Moxey, p. 29).

De este modo, el estudiioso sostiene que el emparejamiento de la Historia del Arte con otros sistemas analíticos, como son los Estudios Visuales, conseguiría establecer la diferencia entre ¿qué es? y ¿qué no es arte? Por otra parte, esta idea se interpreta como ambigua pues, si la dificultad para la Historia del Arte es, justamente, la indeterminación del concepto arte ¿cómo podría ser que un estudio de parámetros más amplios análisis de diversas imágenes y disciplinas y menos enfocado en el arte como son los Estudios Visuales, logre una meta tan codiciosa como la de diferenciar entre qué es Arte y qué no?

Tal y como argumenta Matthew Rampley (2005), *La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?*, los Estudios Visuales no se deben percibir como una amenaza para la Historia del Arte, en tanto nuevos métodos analíticos de la imagen. En este sentido, la Historia del Arte es interpretada, para estas nuevas formas de estudio, como un método más. Es decir, una disciplina necesaria dentro de las otras, con la cual se analizan las imágenes de las diferentes culturas. Explica Rampley que, si los Estudios Visuales no

amenazan el trabajo de la Historia del Arte, entonces se podría confundir aún más su campo de estudio. Esto se debe a que la dificultad al estudiar el arte es precisamente la ambigüedad de su concepto, su falta de definición. Según Rampley: “el análisis de cualquier fenómeno sociocultural es inseparable de la cuestión de su definición, su significado, e incluso de la cuestión de su existencia” (2005, p. 49). Es decir, el problema que se presenta para la Historia del Arte, ante términos complejos como el arte, es la misma situación que para los Estudios Visuales. Así, la problemática se acrecienta cuando los Estudios Visuales se hayan en procesos de delimitación de su campo y método de estudio, cuando aún no se encuentran claros sus límites y, sobre todo, cuando su estudio se centra en la imagen, un campo todavía por precisar.

Desde una perspectiva general, la propuesta de Aumont (1992), *El papel de la imagen*, anhela estudiar todas las posibilidades de la imagen para comunicar por medio de la representación visual. Para el pensador, “la imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido … e incluso las más automáticas de las imágenes automáticas, las de las cámaras de vigilancia, por ejemplo” (1992, p. 207). Así, el crítico establece su percepción de la imagen como ese elemento visual comunicativo, al cual se dedican los Estudios Visuales. Con esto, plantea la extrema generalidad con la cual dichos estudios consideran a la imagen, abarcando la totalidad del campo visual; por ejemplo, se pueden incluir imágenes de las cámaras de video. En este sentido, el uso de las imágenes, para los estudios visuales, es ese texto que genera información sobre las diferentes culturas visuales a las cuales pertenece. Es decir, es equivalente al documento para la Historia del Arte: “el documento, por consiguiente, es elegido como tal por el investigador, y responde a las demandas que le planteamos según unas específicas hipótesis de trabajo” (Pizza, 1998, p. 117). Por lo tanto, los Estudios Visuales encuentran un antecedente de su noción de imagen como texto visual, que debe ser analizado.

Indiscutiblemente, la Historia del Arte debe considerarse como antecedente de los Estudios Visuales. Esto no solo por la necesidad de una metodología de estudio referencial, dentro de las otras disciplinas que se involucran en dichos estudios, sino por las propuestas que aquella genera ante la visualidad de las representaciones y la posibilidad de lecturas de las imágenes que se pueden realizar. Para comprender mejor la forma como el documento histórico se relaciona con la imagen, en los Estudios Visuales, es necesario determinar con precisión ¿qué se entiende por documento dentro de las investigaciones de la Historia del Arte? En este sentido, se hace indispensable referir tres pilares de la operación historiográfica, según Enrique Florescano:

Cuando adivino la escritura, el testimonio oral se convirtió en texto. Más tarde los

papeles dieron paso a la formación de archivos, bibliotecas, museos y demás instituciones abocadas a conservar, ordenar y resguardar las huellas del pasado: los textos, pero también los monumentos, los restos arquitectónicos, las pinturas, etc., son las fuentes a las que acude el historiador para establecer los hechos (2012, p. 260).

Como establece el crítico, el documento –en su sentido historiográfico– no solo es el texto escrito, sino todo tipo de texto significativo, ya sea: arquitectura, monumentos o pinturas. En otras palabras, cualquier tipo de imagen puede ser interpretada como referente de las culturas visuales. De tal forma, la imagen se concibe como el documento de los Estudios Visuales. Por su parte, María de las Nieves Agesta explica cómo, para La Escuela francesa de *Annales* y la Historia de las mentalidades, es en la Historiografía del Arte donde se amplía el pensamiento de documento de investigación: “Con ello, se ampliaba muchísimo el espectro de fuentes documentales empleadas en la reconstrucción: las manifestaciones artísticas y literarias, ciertos aspectos del lenguaje y las conductas anómalas” (2012, p. 7). Como se observa, los Estudios Visuales guardan un fuerte parentesco con la Historiografía del Arte, ya que estos consideran no solo las imágenes como documento de investigación, sino que proponen a estas como referentes, inclusive, de la literatura y el lenguaje. Los Estudios Visuales proponen no solo la imagen artística –como establece la Historia del Arte–, sino que amplían el campo de investigación a la totalidad de imágenes visuales. Es decir, cualquier imagen puede servir para el estudio, desde las artísticas y las publicitarias, hasta las imágenes de las cámaras de seguridad.

Respecto al origen y, sobre todo, al antecedente de los Estudios Visuales, en relación con la Historia del Arte, Anna María Guasch señala que, “esta versión ‘académicamente reivindicativa’ de los Estudios Visuales protagonizada por ‘historiadores del arte’ ansiosos de renovar la vieja disciplina desde fórmulas de interdisciplinariedad” (2003, p. 12). De esta forma, se observa como la estudiosa entiende los Estudios Visuales como una propuesta de historiadores del arte. Por lo tanto, su influencia se debe considerar inevitable; es comprensible que esta nueva forma de estudio tenga una herencia fuertemente historiográfica en su interior. Asimismo, se concibe como una mejora en el método de la Historia del Arte el hecho de involucrar otras disciplinas en el estudio, procurando mantener diferentes perspectivas.

Hasta aquí se ha podido establecer, como uno de los antecedentes de los Estudios Visuales a la Historia del Arte y su método historiográfico; tanto al estudiar la imagen, como al considerar esta como documento de la Cultura Visual. Así, no solo se exponen a los estudios históricos como obsoletos en el estudio de las representaciones visuales, sino que se interpreta una renovación al involucrar nuevas metodologías interdisciplinarias, como sostiene Guasch. Al respecto, Cheetham, Holly y Moxey (2006) indican que los Estudios Visuales, comúnmente,

son confundidos con la Historia del Arte:

En aquel momento (a finales de los años 90) tenía la impresión, que ahora confirmo, de que durante los últimos años la historia del arte se ha ido convirtiendo en un campo cada vez más extenso y flexible. Quizás haya un punto en cuál, para algunos, la historia del arte y los estudios visuales se solapan, debido al enfoque o al tema de trabajo, pero he tendido a asumir, alegremente, que podemos seguir adelante y llamar a esto Historia del Arte, si así lo deseamos (2006, p. 106).

Como lo explican Cheetham *et al.* (2006), la propuesta metodológica de esta nueva forma de estudio podría ser considerada una forma analítica dentro de la misma Historia del Arte, pues sus técnicas y campos de estudio no solo se traslanan, sino que se confunden. Además, la amplitud de lo que se considera el documento es mucho mayor en los Estudios Visuales, pues contemplan cualquier imagen como texto de análisis; por el contrario, la Historia del Arte solo estudia los textos considerados artísticos. Sin embargo, la amplitud disciplinar que se propone en los Estudios Visuales, llega a determinar a la Historia del Arte como uno más de estos conocimientos de que se sirven dichos estudios.

Para finalizar, si bien la Historia del Arte se contempla como antecedente de los Estudios Visuales, estos son asimilados como renovadoras formas de investigación. Esto al ampliar su campo de estudio a todo tipo de imagen, así como al extender su metodología a ámbitos de diversidad disciplinar. Asimismo, como propuestas relativamente recientes, dichas metodologías presentan ciertas deficiencias, como por ejemplo: no delimitar con exactitud qué de todo el panorama visual al que se expone el ser humano cabe dentro del entendido de Cultura Visual, asimismo, de todas estas disciplinas propuestas, para un correcto estudio interdisciplinario, no logran determinar cuáles son las más correctas para abordar las diferentes investigaciones sobre visualidad; todo esto debe ser algo medular al analizar y desarrollar dichos estudios y que se observan como carencias prácticas para el correcto empleo metódico de estos. Para Cheetham *et al.* (2006), los Estudios Visuales no solo se proponen como una nueva forma de estudio del referente visual, sino que renuevan las anteriores, como son la Historia y la Estética:

Paradójicamente, el desarrollo de los estudios visuales puede permitir a los estudiantes de lo visual, abordar tanto la “historia” como la “estética”, de una manera más flexible y creativa de lo que ha sido posible hasta ahora. Lejos de convertir en el concepto de estética en obsoleto, por ejemplo, el estudio de la cultura visual como un todo nos permite ver con más claridad las discriminaciones que hacemos cuando sepáramos el “arte” de los demás artefactos visuales (2006, p. 106).

En este sentido, el crítico establece esta nueva forma metodológica de estudio como

renovadora de los anteriores sistemas analíticos. Esto, ya que permiten releer los anteriores textos visuales tenidos por absolutos (como son las obras artísticas) y autorizan la investigación de diversos productos de la Cultura Visual.

Conclusiones

Al contemplar la potencial elaboración de herramientas y formas de conocimiento para un novedoso campo de estudio como son los Estudios Visuales que, si bien, no se encuentra del todo definido, lleva a debatir sobre la eficacia y objetividad de las novedosas acepciones cognoscitivas con las cuales se espera estudiar el enunciado visual. Asimismo, si los Estudios Visuales se plantean como una reciente forma de investigación, que se haya en proceso de delimitación, es necesario preguntarse ¿cómo puede interpretarse, epistemológicamente, este novedoso campo del estudio? y, sobre todo, discutir sobre la validez que esta reciente área convoca. La oferta investigativa de la imagen en toda su amplitud, que no se limita al campo artístico, promueve una mayor demanda de estudio en áreas del análisis de la Teoría Visual e Historia del Arte. Lo cual, proyecta nuevas formas de entender la teoría de la visualidad como un panorama más amplio, que no solo involucre lo representativo, significativo y creativo, sino que la lleva a terrenos más sugerentes como son la producción de la Cultura Visual.

En este sentido, se puede considerar la propuesta de José Luis Brea como un acercamiento al estudio, pues discute sobre el trabajo de la Historia del Arte y los Estudios Visuales. No obstante, es indiscutible su adhesión a la propuesta interdisciplinar de los Estudios Visuales. Además, diferencia las labores de estos estudios de manera temporal, considerando que la Historia del Arte se concentra en el pasado y los Estudios Visuales son de mayor amplitud. Sin embargo, no contrasta las propuestas teóricas sugeridas en el presente trabajo, como es la discusión del concepto de Arte manejado en ambas formas de estudio. Por lo tanto, no propone una proximidad con la problemática aquí planteada.

Cabe anotar que, si la Historia del Arte se enfrenta al conflicto que genera la indeterminación conceptual del Arte –que constantemente se encuentra en metamorfosis, lo cual dificulta su campo de estudio–, es significativo estimar que esta problemática se traslada de una u otra forma al procedimiento de análisis de los Estudios Visuales, como mecanismo encargado del estudio de la imagen en general. Esta situación, sumada a la ampliación metódica interdisciplinar de dichos estudios y su acrecentamiento en el campo de estudio –todo tipo de imágenes– hace cuestionar la facultad de los Estudios Visuales para abarcar todo este panorama, junto con las problemáticas que presenta la Historia del Arte.

De igual manera, la ampliación metodológica dentro de los Estudios Visuales, como integración de diversas disciplinas en el conocimiento de la imagen, establece un replanteamiento epistemológico para la Teoría Visual e Historia del Arte. Esto debido a que le permite revisar otros sistemas de estudio y, a su vez, asimilar diferentes perspectivas con las cuales, no solo estudiar lo visual, sino replantear sus propias áreas de conocimiento. No precisamente relacionadas con el ámbito artístico, pero, igualmente, válidos desde perspectivas del estudio de la imagen. Pese a que esto hace discutir sobre qué tan amplio debe ser el panorama metódico-disciplinar de análisis para que los Estudios Visuales consigan objetivamente su propósito.

En conclusión, al analizar los antecedentes históricos de los Estudios Visuales, se puede deducir que las propuestas de este se perfilan como aportes, no solo en áreas del conocimiento como la Historia y la Estética, sino, que se amplían a otras disciplinas como la Teoría Visual. Asimismo, el trabajo más que proponer una sistematización de los antecedentes de los estudios visuales, contrasta las metodologías de los Estudios Visuales con el trabajo de la Historia del Arte, y propone, así, un cuestionamiento sobre estos estudios. De esta forma, permite revalorar dichos espacios cognitivos y generando nuevas formas de conocimiento.

Referencias

- Agesta, M. (2012). *La historiografía del arte: Principios corrientes y claves de lectura*. Recuperado de <https://historiadelarteylacultura2012.files.wordpress.com/2012/03/agesta-ivars-corrientes-historiogr3a1ficas-apunte1.pdf>
- Almela, R. (2004). La imagen actual en la intersección del arte y la publicidad. En *III Simposio de comunicación: Arte y Publicidad en Comunicación*.
- Armstrong, P. (2005). ¿Una epistemología de los Estudios visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (115-130). Madrid: Ediciones Akal.
- Aumont, J. (1992). *La imagen* (Cap. 4, 207-273). México: Paidós.
- Brea, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios visuales*, 3(20), 8-25.
- Cheetham, M, Holly, M. & Moxey, K. (2006). Estudios Visuales, Historiografía y Estética. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (3), 100-125.
- Dorfles, G. (1963). *El devenir de las artes visuales* (Cap. 1 de la segunda parte, 87-148). México: Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, E. (2012). *La función social de la historia* (Tres pilares de la operación

- historiográfica, 259-277). México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Gauthier, G. (1992). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Guasch, A. M. (2003). Los Estudios Visuales: Un estado de la cuestión. *Revista Científica de la Escuela de Bellas Artes*, 1, 10-14.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Cap. 1, 25-69). Madrid: Akal.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual* (Introducción. ¿Qué es la cultura visual?, 17-59). Barcelona: Paidós.
- Montero, S. (2004). *Los metadiscursos (re)visionistas de la identidad nacional en Cruz de olvido de Carlos Cortés* (Tesis de Maestría en Literatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Moxey, K. (2003). *Teoría, práctica, persuasión* (Cap. 7, 42-59). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Moxey, K. (2005). Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (27-37). España: Akal.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pizza, A. (1998). *La construcción del pasado: Reflexiones sobre historia, arte y arquitectura*. Extracto del proyecto docente presentado en el concurso público para la plaza docente de Historia del Arte y de la Arquitectura II.
- Rampley, M. (2005). La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte? En J. L. Brea, *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (39-57). España: Akal.