

ESTUDIOS VISUALES. LUGAR DE CONVERGENCIA Y DESENCUENTRO

Visual Studies. A Place of Convergence and Disagreement

Carmen GONZÁLEZ GARCÍA* y Francisco JAVIER GIL MARTÍN**

*Universidad de Salamanca; **Universidad de Oviedo

BIBLID [(0213-356)9,2007,93-103]

Fecha de aceptación definitiva: 20 de marzo de 2007

RESUMEN

Los estudios visuales cuentan ya con suficiente trayectoria como para advertir sus resultados teóricos y las consecuencias de su implantación como campo de investigación con entidad propia. En este artículo observamos retrospectivamente su evolución en los últimos años, prestando especial atención a su demarcación con otras disciplinas como la Estética y la Historia del arte, así como a su reciente repercusión en España.

Palabras clave: Estudios visuales, cultura visual, Historia del arte, Estética, postmodernidad.

ABSTRACT

The development of Visual Studies in recent decades shows some theoretical results that allow us to evaluate the consequences of its introduction as an autonomous research field. The aim of this article is to review this recent evolution, paying attention to the demarcation of Visual Studies with respect to other disciplines, such as Aesthetics and Art History, as well as its significant new impact in Spain.

Key words: Visual Studies, Visual Culture, Art History, Aesthetics, Postmodernism.

Los Estudios visuales son un campo de investigación reciente, caleidoscópico y prolífico, que experimenta un proceso de expansión a la vez que se encuentra en constante estado de cuestionamiento y de delimitación. Su aspecto actual nos muestra una especie de conglomerado interdisciplinar en el que se han procesado de manera productiva los roces forzosos y las inevitables disputas académicas, pero en el que parece resistirse una tensión interna congénita, una tensión que se mantiene desde sus orígenes hace ahora aproximadamente dos décadas. Profesionales procedentes de diferentes ámbitos, principalmente de las áreas de Estética, de la Historia del arte y de los estudios sobre Comunicación y los Medios, empezaron a trabajar desde entonces dentro de un campo de investigación emergente, como si el propio objeto de estudio los hubiera convocado y conducido hacia un nuevo territorio. Sin embargo, ese oscuro objeto de los Estudios visuales, precisamente por su génesis desde y su relación con las disciplinas nodrizas, generó y sigue alimentando problemas relativos a las competencias, a los contenidos y a las metodologías.

En este breve artículo prestaremos atención a algunos episodios de la emergencia y del posterior desarrollo de los Estudios visuales particularmente durante la última década, en la que se han generado interesantes debates de carácter autorreflexivo que han tenido a su vez una notable repercusión durante los últimos cuatro años en ciertos ámbitos académicos en España. En ese recorrido subrayaremos algunos de los problemas derivados de la tensión connatural de los Estudios visuales y de su dificultad para fijarse una delimitación clara.

I

Los Estudios visuales pueden considerarse, bajo una definición concisa, como el campo de investigación que tiene como principal objeto de estudio la cultura visual. Este último término lo empezaron a emplear con un sentido específico algunos historiadores del arte. En concreto, Svetlana Alpers estudió el arte flamenco del siglo XVII, un arte de describir por contraposición con el arte de interpretar italiano, como una parte de la más amplia cultura visual holandesa de la época. Utilizó el término cultura visual para referirse al conjunto de representaciones visuales, particularmente imágenes de la ciencia y de la cartografía, sin las que no se podía comprender el imaginario visual de la época y el lugar en que se sitúa su estudio sobre la propia pintura¹. A diferencia de Michael Baxandall, a quien ella seguía en su método de situar las imágenes artísticas en un contexto visual más amplio, Alpers fue la primera en relativizar el lugar privilegiado que aún mantenía el arte en la evaluación de la cultura visual.

¹ ALPERS, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

La aplicación del término se generalizó años después más allá de la disciplina histórica para hacer referencia a la ampliación cultural del universo de las imágenes, en el que las prácticas artísticas son sólo una parte más en el amplio espectro de las prácticas sociales de producción visual y de visualidad humana. Esa ampliación cultural supone, en cierto modo, una globalización de las imágenes y de las prácticas, puesto que la cultura visual, aunque se exprese en singular, ya no queda confinada a las tradiciones modernas de Occidente.

Para algunos autores, el uso del término cultura visual implica conceder que se da una superioridad de las imágenes sobre los conceptos o que las imágenes se han vuelto tan predominantes en una cultura particular que son capaces de desplazar a las palabras y los registros discursivos. El término puede significar que se debería cultivar la visión de una manera determinada en una determinada cultura o que deberían hacerse visibles los mecanismos de mediación cultural de las imágenes o «las entidades que vienen a estar en los puntos de intersección de la visibilidad con el poder social»².

Dado que el concepto de cultura visual es por necesidad un concepto vago, sus límites son imprecisos y su extensión parece abarcar una infinidad de elementos. Sus campos temáticos se extienden, por supuesto, más allá de las historias occidentales de las imágenes artísticas y de las imágenes de difusión científica y tecnológica, alcanzando también a las de otras tradiciones y culturas. Discurren asimismo por los territorios de la historia del diseño y de la cultura material de los artefactos y de las prácticas visuales, así como por la multiplicidad de espacios abiertos por los medios de comunicación. De este modo, bajo la denominación de componente de la cultura visual se podrían englobar elementos tan heterogéneos como cualquier tipo de propuesta artística, nuevas realidades de los videojuegos, pasando por el impacto visual de la moda, por las tácticas publicitarias, por la imaginaria fascista, etc.

La cultura visual ha adquirido cierta trayectoria como objeto de la investigación de los Estudios visuales. Los principales teóricos implicados, conscientes de formar parte del proceso constitutivo de un nuevo campo de trabajo, han elaborado reflexivamente sus experiencias sobre un área ecléctica. En adelante vamos a revisar algunos momentos de esa evolución.

II

En su artículo «Cultural Relativism and the Visual Turn», Martin Jay sitúa el giro visual que se consagraría con los Estudios visuales en las jornadas de discusión organizadas por Hal Foster en 1987 en el *Dia Art Foundation* en Nueva York, que

² MIRZOEFF, N., «Ghostwriting: Working Out Visual Culture», en: HOLLY, M. A., and MOXEY, K. (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, pp. 189-90.

fueron publicadas al año siguiente bajo el título de *Vision and Visuality*. Según Jay, puede decirse que aquel encuentro y esta publicación fueron «el momento en que el giro visual... realmente mostró signos de convertirse en el monstruo académico que llegaría a ser en los años noventa»³. Foster señalaba en el prefacio de aquel libro que las contribuciones participaron tanto en la idea de socializar la visión y de mostrar su intervención en la producción de la subjetividad, cuanto en la idea de historizar la visión moderna y de mostrar así sus prácticas dominantes y sus resistencias críticas e, incluso, demandar regímenes visuales alternativos⁴.

Así, por ejemplo, en el artículo «The Gaze in the Expanded Field», Norman Bryson apuntaba «hacia una reformulación radical de nuestro pensamiento sobre la visualidad»⁵. Se trataba de entender una forma de mirar que introducía toda la complejidad del entorno en el interior de la mirada y que superaba la «actitud natural», tal como la expuso Bryson en *Vision and Painting* contra buena parte de las teorías de la imagen⁶. Para Bryson, la visión está socializada y la realidad visual es una construcción social, lo cual hace a la visualidad diferente de la noción de experiencia visual inmediata. Esta superación del naturalismo de la visión, a su vez, se comprometía con la tarea de desmontar las capas socialmente creadas de la visualidad.

En la primera compilación de artículos presentados bajo la rúbrica de «cultura visual», Norman Bryson formuló, junto a Michael Ann Holly y Keith Moxey, el sentido teórico y académico de esa fusión del marco ensanchado de la mirada con la socialización de lo visual. Según esos autores, era preciso virar desde la Historia del arte, atascada por la inercia institucional, hasta una historia de las imágenes investidas de valor cultural⁷.

Por su parte, el citado Martin Jay cuestionaba, en «Scopic Regimes of Modernity»⁸, la idea de que el perspectivismo albertiano y cartesiano fuera el modelo visual dominante de la era moderna. Existieron culturas visuales alternativas, como el *arte de la descripción* de la pintura holandesa del siglo XVII y la *locura de la visión* del arte barroco, que relativizaban dicha visión unitaria y hegemónica de la visualidad moderna⁹. Jay, que pocos años antes había puesto en duda en un

³ JAY, M., «Cultural Relativism and the Visual Turn», *Journal of Visual Culture*, 1, 3 (2002), pp. 267-268.

⁴ FOSTER, H. (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture Nr. 2, Bay Press, 1988, ix-x.

⁵ BRYSON, N., «The Gaze in the Expanded Field», en: FOSTER, H. (ed.), *Vision and Visuality*, ed. cit., p. 87.

⁶ BRYSON, N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

⁷ BRYSON, N., HOLLY, M. A., MOXEY, K. (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover and London, University Press of New England, 1994, xv-xxix.

⁸ JAY, M., «Scopic Regimes of Modernity», en: FOSTER, H. (ed.), *Vision and Visuality*, ed. cit., pp. 3-23.

⁹ Martin Jay se apoya en el libro arriba citado de Svetlana Alpers, así como en BUCI-GLUCKSMANN, C., *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

artículo sobre Michel Foucault el dominio del anti-ocularcentrismo en los discursos postmodernos¹⁰, también se mostraba crítico con los excesos de la celebración barroca de la locura ocular, triunfante en la experimentación visual postmoderna, y recomendaba no erigir otra jerarquía distinta, sino reconocer la pluralidad de regímenes visuales disponibles. Esta recomendación pluralista adelantaba la tesis central que elaboraría en su libro *Downcast Eyes*¹¹: que había que superar el excesivo desprecio hacia el noble sentido privilegiado en la modernidad y devolverle al pensamiento francés postmoderno una mirada *usamericana* que, acostumbrada al pluralismo, se sobreponía al abatimiento y se entregaba sin complejos a la apertura del campo teórico de la visión¹².

III

Acabamos de ver que el origen de los Estudios visuales partió de una clara conciencia de que era urgente emprender un cambio de paradigma desde dentro de la postmodernidad. Uno de los autores que pasó a la ofensiva fue W. J. T. Mitchell. Después de introducir los Estudios visuales en sus cursos en la Universidad de Chicago desde 1991, Mitchell publicó en 1994 el libro *Picture Theory*, con el que popularizó la idea de que el *pictorial turn* operaba desde hacía tiempo en la cultura popular y en las culturas de expertos¹³.

El año 1996 fue particularmente prolífico para calibrar la energía y los recelos del supuesto cambio de paradigma. En ese año, Barbara M. Stafford propuso en su libro *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, un auténtico manifiesto constructivista en favor de la emancipación de las imágenes¹⁴. Sin embargo, tal vez por ser en gran medida ajena a las corrientes y resacas postmodernas, esa autora quedó –y ha seguido estando– bastante relegada del centro de las discusiones de

¹⁰ JAY, M., «In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought», en: COUZENS HOY, D. (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, New York, Blackwell, 1986.

¹¹ JAY, M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

¹² JAY, M., «Returning the Gaze: The American Response to the French Critique of Ocularcentrism», en: *Definitions of Visual Culture II. Modernist Utopias – Postformalism and Pure Visuality*, Montréal, Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1996, pp. 29-46. Ese artículo se reeditó en: JAY, M. (ed.), *Refractions of Violence*, New York, Routledge, 2003, pp. 133-148.

¹³ MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994. Mitchell también justificó el nuevo campo de estudios en varios artículos: cfr. MITCHELL, W. J. T., «What is Visual Culture?», en: LAVIN, I. (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*, Princeton, Princeton University Press, 1995, y MITCHELL, W. J. T., «Interdisciplinarity and Visual Culture», *Art Bulletin*, 77, 4 (1995), pp. 540-544.

¹⁴ STAFFORD, B. M., *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, The MIT Press, 1996.

los principales promotores de los Estudios visuales¹⁵. En cambio, quien sí tuvo una enorme resonancia fue otra vez Mitchell, quien –en su artículo «What Do Pictures Really Want?»– celebraba la nueva situación diciendo que había llegado el momento de que fueran las propias imágenes las que se emanciparan y se manifestaran¹⁶. Este artículo apareció publicado en el número 77 de la revista *October*, un volumen especial que incluía el célebre «Visual Culture Questionnaire», en el que se intentó hacer explícito el estado de la cuestión de los Estudios visuales, así como permitir que se evidenciaran las principales objeciones y temas controvertidos. Entre los diecinueve teóricos que respondieron al cuestionario se encontraban autores declaradamente escépticos con el nuevo movimiento, como Svetlana Alpers, Susan Buck-Morss y Thomas Crow.

Efectivamente, estos autores argumentaron que los Estudios visuales favorecían una tendencia a negar o mirar de manera superflua el entendimiento histórico del arte y de la literatura y que minaban el rigor metodológico que había predominado en sus áreas de competencia. Buck-Morss defendió la idea polémica –y posteriormente muy discutida, entre otros, por Mitchell– de que «un discurso de cultura visual entraña la liquidación del arte tal como lo hemos conocido»; de igual manera que el arte no podría mantener una existencia independiente dentro de ese discurso, también los artistas pasarían a ser meros «empleados como productores de cultura visual»¹⁷. Para Crow entregar la Historia del arte a la historia de las imágenes supondría eliminar o desaprender las destrezas de la interpretación, lo cual implicaría malinterpretar y tergiversar un ámbito en el que se ha invertido un enorme esfuerzo humano¹⁸. Crow también señaló que los Estudios visuales incurrían en un impulso populista erróneo, coincidiendo así con una valoración análoga de Martin Jay, quien habló de una «nivelación pseudopopulista de todos los valores culturales»¹⁹.

Por su parte, los defensores de los Estudios visuales, como Michael Ann Holly o Keith Moxey, se dedicaron a anticipar la agenda semioculta del ámbito de investigación emergente, que encontraba sus formas pioneras de institucionalización en el paisaje académico y editorial de los Estados Unidos. Para Holly, por ejemplo, los Estudios visuales son una categoría híbrida a medida de una situación en la que el arte y la Historia del arte se fusionan con muy distintas disciplinas de una manera productiva, proporcionando respuestas novedosas a problemas tradicionales. En la estela de este tipo de enfoque, muchos autores acogieron la implantación de los Estudios visuales como una oportunidad de enfrentarse a viejos temas desde

¹⁵ Cfr. ELKINS, J., «Nine modes of interdisciplinarity for visual studies», *Journal of Visual Culture*, 2, 2 (2003), pp. 235-236.

¹⁶ MITCHELL, W. J. T., «What Do Pictures Really Want?», *October*, 77 (1996), pp. 71-82.

¹⁷ BUCK-MORSS, S., «Untitled Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, 77 (1996), p. 29.

¹⁸ CROW, T., «Untitled Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, 77 (1996), pp. 34-36.

¹⁹ JAY, M., «Visual Culture and Its Vicissitudes», *October*, 77 (1996), pp. 29-31.

perspectivas que enriquecían las discusiones en torno a lo visual, sea de la naturaleza que fuera.

En síntesis, los defensores de los Estudios visuales apostaron por la ventaja de la renovación de las disciplinas tradicionales al contactar con otras metodologías y aumentar las posibilidades de investigación, mientras que sus detractores manifestaron sus recelos ante el eclecticismo y la falta de rigor que aquellos parecían conllevar.

IV

En el año 2001 se celebró en el *Clark Art Institute* (Williamstown, Massachusetts) un congreso dedicado a debatir las relaciones de los Estudios visuales con la Historia del arte y la Estética. La imagen que servía de referencia, el grabado *Tres árboles* de Rembrandt, visualizaba la reunión pacífica de las tres áreas que mantenían su independencia. Con ello se trataba de dar respuesta al temor de que los Estudios visuales vinieran a poner en riesgo la estabilidad de esas otras disciplinas y a la exigencia de una clara delimitación de los Estudios visuales para que no usurparan ni desplazaran los cometidos de las mismas.

Una de las contribuciones más destacadas e influyentes fue el artículo de W. J. T. Mitchell «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture»²⁰. Es bastante significativo que Mitchell comience su artículo con la sorprendente confesión de que, después de diez años como profesor del curso de Estudios visuales en la Universidad de Chicago, no podría definir con claridad el campo de investigación que les compete. Al igual que en otras ocasiones, contempla los Estudios visuales como un conglomerado de saberes con un objeto de estudio intratable o imposible de delimitar de manera sistemática. Pero ahora aborda también su relación ambigua, de «suplemento peligroso» (Derrida), con sus disciplinas nodrizas. Para evitar el cúmulo de malentendidos que genera tal indefinición y su generoso interés integrador y envolvente, él repasa algunos mitos y falacias de los Estudios visuales y ofrece después una serie de contratesis.

Una de ellas intenta corregir la unilateralidad con que en los Estudios visuales se ha llevado a cabo la superación de la «actitud natural». No obstante la necesaria desconfianza de la falsa naturalidad que se adscribía tradicionalmente a los procesos perceptivos, Mitchell reivindica un concepto dialéctico de la cultura visual que estudie tanto la «construcción social del campo visual», la socialización de la visión y de las imágenes visuales, como la «construcción visual del campo social». La concepción resultante abre un espacio a los estudios naturales (sobre óptica, percepción visual, etc.) al tiempo que centra el objeto específico de los Estudios visuales en «la visualidad».

²⁰ MITCHELL, W. J. T., «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», en: HOLLY, M. A., and MOXEY, K. (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. cit., pp. 231-250.

Con ello Mitchell quiere hacer justicia a un rasgo definitorio de los Estudios visuales: la exuberancia de lo visual como acontecimiento cotidiano a la par que previo a la especialización de las disciplinas que congrega esa misma superabundancia. Para Mitchell, la visualidad es infinitamente rica y no una cuestión disciplinaria, porque discurre cotidianamente por debajo de la Historia del arte, la Estética o los Estudios sobre los medios²¹. Dada la ubicuidad de la «visualidad vernacular», o sea, de «todas las construcciones sociales del campo visual que caen fuera de la producción de imágenes, sea artística o mediática», es evidente que dichas disciplinas son insuficientes para colmar el vasto campo de los Estudios visuales²².

V

En el año 2003 tuvo lugar otro momento crucial de la configuración de los Estudios visuales a través de una autocrítica de alcance colectivo, en esta ocasión protagonizada por Mieke Bal y por su artículo «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture», publicado en el segundo volumen de *Journal of Visual Culture*²³. La revista publicó después un número especial con las réplicas de W. J. T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Norman Bryson, James Elkins, Griselda Pollock, Michael Ann Holly y Peter Leech, así como la contrarréplica final de Mieke Bal²⁴.

Esta autora discute una serie de textos que han tratado de definir el programa y los ámbitos de competencia de los Estudios visuales y es especialmente crítica con Mirzoeff, en quien no ve más que una posición autocomplaciente ante una entidad ilusoria proclamada como cultura visual. Lo interesante es que Bal no sólo recoge el estado de la cuestión, sino que intenta ante todo provocar reacciones constructivas dentro de un proceso que puede degenerar si no tiene claros sus objetivos. Con su crítica interna de los Estudios visuales, Bal pretende prevenir contra los peligros que amenazan a ese proceso de institucionalización y plantear la cuestión de los posibles futuros del área de investigación.

La autora cree en la necesidad de la interdisciplinaridad y cuestiona que se puedan fijar fronteras rígidas entre las múltiples esferas que confluyen bajo los Estudios visuales. Esto no significa que quiera acabar con las disciplinas; más bien es partidaria de interconectar ámbitos acreditados valiéndose de lo que ella llama conceptos viajeros. Esa apuesta por la interdisciplinaridad se conjuga con una

²¹ MITCHELL, W. J. T., «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», art. cit., pp. 247-248. Véase también el comentario de James Elkins sobre esta posición en: ELKINS, J., «Nine modes of interdisciplinarity for visual studies», *Journal of Visual Culture*, 2, 2 (2003), pp. 235-236.

²² Cfr. «An Interview with W. J. T. Mitchell», p. 3, disponible en: http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/Dikovitskaya_interviews_Mitchell.pdf. [Fecha de consulta: 10-2-2007].

²³ BAL, M., «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture», *Journal of Visual Culture*, 2, 1 (2003), pp. 5-32.

²⁴ Cfr. «Responses to Mieke Bal's "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture" (2003)», *Journal of Visual Culture*, 2, 2 (2003), pp. 229-268.

exigencia de claridad. Según Mieke Bal, los Estudios visuales necesitan especificar con precisión su objeto de estudio. Este objeto no puede ser la visualidad o lo visual en su pureza, puesto que la visualidad pura no existe. Bal defiende que la cultura visual tiene que centrarse en torno al evento visual, que resulta de lo que ocurre cuando la gente mira, notando además que el acto de mirar es profundamente impuro. Su propuesta teórica centrada en el objeto entiende la visión como algo inherentemente sinestésico y como algo enriquecido por lo verbal y otras formas discursivas. De ahí que Bal combata el esencialismo o la reificación de lo visual, esto es, la tendencia a contemplar los actos, eventos y objetos visuales como algo puro y a postular para ellos un campo separado del de los otros sentidos y modos de percepción, de otros canales y recursos, de otras formas de discursos, contextos, interpretaciones, prácticas sociales, etc.

Como se ha dicho, esta crítica va dirigida directamente contra la popular posición de Nicholas Mirzoeff, quien a su vez había criticado a Bal previamente al tratar del solapamiento de lo visual con lo verbal. Dicho autor aceptaba, con reparos, la contaminación lingüística de lo visual: «las imágenes no pueden ser puramente visuales, pero del mismo modo lo visual desbarata y desafía cualquier intento de definir la cultura en términos puramente lingüísticos»²⁵. Esos reparos antilingüísticos salían de nuevo a flote al cuestionar la práctica semiótica de «leer el arte» propuesta por Bal, porque –según él– «se concentra sólo en el significado lingüístico» y niega «el elemento que hace a cualquier clase de imaginería visual distinta de los textos, a saber, su inmediatez sensual», el «innegable impacto a primera vista que un texto escrito no puede replicar»²⁶. Esta querencia de Mirzoeff por esa propiedad de lo visual, que él asociaba de inmediato al sentimiento de lo sublime, entendido como una «dimensión de la cultura visual (que) está en el fondo de todos los eventos visuales», es la que le valió la severa réplica de Mieke Bal, quien detecta en ello una regresión hacia un purismo sensualista. Frente a este tipo de purismo o esencialismo, Bal se obstina en romper con la oposición palabra *vs.* imagen y en mostrar que ambas aparecen interrelacionadas: lo visual puede recomponerse en su retórica mediante la semiótica y el lenguaje mismo tiene carácter visual. La cultura digital es, por ejemplo, innegablemente verbal.

VI

En el año 2004, los Estudios visuales llegan oficialmente a España favorecidos por la simultánea traducción de muchos de los textos indispensables para entender lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, algunos de los cuales han sido mencionados en nuestro breve repaso genealógico. Fue en febrero de ese año

²⁵ MIRZOEFF, N., *An Introduction to Visual Culture*, London and New York, Routledge, 1999, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, pp. 15 y 16.

cuando se celebró, en el marco de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO 2004), el *I Congreso Internacional de Estudios Visuales*, con la visita a nuestro país de algunos de sus actores principales. Paralelamente apareció el primer número de la revista *Estudios Visuales*, promovida por los organizadores del congreso²⁷, y poco a poco el panorama editorial español ha ido incorporando nuevas ediciones, traducciones, recopilaciones y monografías en torno al tema.

Como era de esperar, diversos Departamentos de Universidades y Centros de Investigación españoles, aunque tímidamente, comienzan a ofertar diferentes cursos de especialización y másters en Estudios visuales. No obstante, estas iniciativas parecen emprenderse bajo un clima de precaución a la vista de un programa de investigación aún incierto. La siguiente advertencia de J. L. Brea es, nos parece, sintomática de este estado de cosas, en el que la cautela institucional trata de aminorar la incertidumbre que acompaña a un proyecto prometedor:

El escenario en el que los Estudios visuales se despliegan –entendidos así como *estudios de análisis y crítica cultural*– no puede ser entonces el de una confrontación de disciplinas: aquí no hay nada *administrativo* en juego [...]. No está en juego ni la nominación como dominadora del campo de alguna nueva disciplina ni la sentencia de desaparición o sustitución para ninguna otra. No: lo que está en juego es algo mucho más importante, mucho más decisivo. Digamos que es la suerte de un *proyecto crítico* de abordaje de las prácticas de producción de significado y efectos culturales en nuestro tiempo, en el estado particular de desarrollo, complejidad y función que tales prácticas han alcanzado y ostentan en nuestros días²⁸.

Conviene repetir que, en otros países (particularmente en Estados Unidos, Inglaterra y Holanda), la implantación de los Estudios visuales en los currículos académicos tiene una trayectoria de más de diez años, una década en la que también se han multiplicado las reflexiones, desde posturas muy dispares, acerca de la conveniencia y de las inconveniencias de adaptar o asimilar ese campo de docencia y de investigación. Además de evidenciar los desacuerdos respecto a cómo se deberían organizar y gestionar los planes de Estudios visuales, esas discusiones

²⁷ José Luis Brea fue director de los congresos internacionales sobre Estudios visuales celebrados en ARCO en los años 2004 y 2006. Además de director de la revista *Estudios Visuales*, es el editor del libro *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid, Akal, 2005). En los cuatro números de la revista y en este volumen se recogen los textos más importantes referentes al surgimiento de esta nueva disciplina y de su llegada a España. Anna María Guasch se ha posicionado también como una gran defensora de los Estudios visuales y de su implantación en los planes de estudio: «Se impone reivindicar el papel de los Estudios visuales dentro de la academia, es decir, de universidades y departamentos, como una vía fundamental para su renovación y transformación» (GUASCH, A. M., «Doce reglas para una academia», en: BREA, J. L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. cit., p. 71).

²⁸ BREA, J. L., «Estética, Historia de arte, Estudios visuales», *Estudios Visuales*, 3 (2006), p. 20.

han puesto de manifiesto cuando menos una serie de errores que deberían ser evitados. Una de las conclusiones que parece haberse generalizado y que –como muestra la cita de Brea– deberían ser tenidas en cuenta a la hora de emprender las iniciativas en España, es la conveniencia de adoptar una delimitación negativa respecto a lo que no son los Estudios visuales. Para que puedan salir adelante de manera independiente como un proyecto crítico, sin olvidar su propia lógica fundacional y su desarrollo, hay que tener presente ante todo que los Estudios visuales no son Historia del arte, no son Estudios culturales, no son Estética y Teoría del arte, no son meramente una aplicación de los estudios sobre la Comunicación audiovisual, etc.²⁹

Estamos, pues, ante un constante proceso de aprendizaje que ya ha dado sus frutos y que ha puesto en evidencia que los Estudios visuales, a pesar de las diferencias y de los recelos, no han suplantado a ninguna disciplina y que, por el momento, han resistido los envites de sus detractores a la vez que continúan encontrando marcos institucionales de apoyo y reconocimiento. Alcanzado este grado de madurez, queda por ver hacia dónde se orientarán durante los próximos años.

²⁹ Véase las conclusiones de M. Rampley en: RAMPLEY, M., «La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la Historia del arte?», en: BREA, J. L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. cit., p. 57.