

# Imagen, visualidad y crítica de la comunicación: perspectivas latinoamericanas



Víctor Silva Echeto

*Doutor em Estudos Culturais: Literatura e  
Comunicação pela Universidad de Sevilla, Espanha  
Docente da Universidad de Zaragoza, Espanha  
E-mail: vecheto@gmail.com*

**Resumen:** El texto realiza un análisis de los nuevos marcos epistemológicos de la comunicación, analizando las relaciones y conflictos entre imagen, visualidad y teoría crítica. Se plantea que en América Latina, desde hace décadas, vienen reformulándose las metodologías y diseños conceptuales, conectando la imagen, lo visual, con políticas de la mirada y crítica de las imágenes, desde una economía política de la cultura, que cuestiona la aceptación acrítica de las modas teóricas. Son esbozos, desde unas perspectivas latinoamericanas – de manera fundamental, subalterna – que permitirán diseñar nuevos programas de investigación.

**Palabras clave:** Imagen, estudios visuales, teoría crítica.

*Imagem, visualidade e crítica da comunicação: perspectivas latino-americanas*

**Resumo:** O texto faz uma análise dos novos quadros epistemológicos da comunicação, analisando as relações e conflitos entre imagem, visualidade e teoria crítica. Afirma-se que na América Latina estão sendo há décadas reformuladas as metodologias e os modelos conceituais, ligando a imagem, o visual, com as políticas e a visão crítica de imagens a partir de uma economia política que questiona a aceitação acrítica das modas teóricas. São esboços a partir de uma perspectiva latino-americana – fundamentalmente subalterna – que irão projetar novos programas de investigação.

**Palavras-chave:** Imagem, estudos visuais, teoria crítica.

*Images, visibility and communication criticism: latin american perspectives*

**Abstract:** The text makes an analysis of the new epistemological frameworks of communication, analyzing the relationships and conflicts between image, visuality and critical theory. It is stated that in Latin America the methodologies and conceptual designs have been reformulated for decades, connecting the image, the visuality, with policies and the critical view of images, from the perspective of the political economy of culture, which questions the uncritical acceptance theoretical fashions. These are thoughts from a Latin American perspective – fundamentally pedestrian – that will help design new research programs.

**Keywords:** Image, visuality studies, critical theory.

<sup>1</sup> Tradução do resumo em inglês realizada por Lídia Zuin e do resumo em espanhol por Helena Navarrete.

*A Eduardo Peñuela  
Cañizal, a dos años...*

## Esbozos de programas de investigación sobre imágenes y estudios visuales

Son recientes los planteamientos sobre los estudios visuales. Corriente transversal, que conjuga la teoría y la práctica estética, la comunicación, la política (o lo político), la economía, la antropología de la imagen, entre otros giros gnoseológicos que se han producido en las últimas décadas. Si bien es cierto que los estudios culturales propiciaron, en su interior, diversas corrientes y espacios de problematización, entre los que se encontraban (y encuentran) los estudios visuales. No es menos cierto, que, en la actualidad, éstos han devenido en un conjunto de estudios y prácticas, que se han ido consolidando en la investigación. La pregunta, a su vez, que se formulan algunos/as investigadores/as y que complican el asunto es por su relación con los estudios sobre la imagen que, en cierta forma, han sido neutralizados

por lo visual. Hay intentos por plantearse el pasaje de los estudios visuales de la semiótica a la política (Abril, 2014) o por propiciar enfoques arqueológicos que se pregunten por el histórico olvidado por la imagen y lo visual de una de las geopistemologías más influyentes del siglo XX, la francesa (Jay, 2009). En América Latina, por su parte, hay un temprano acercamiento a lo visual, si consideramos los primeros enfoques en teóricos como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Norval Baitello o críticas culturales como Nelly Richard, y aún más atrás en el tiempo, Eduardo Peñuela Cañizal. En los/las investigadores mencionados, la imagen y lo visual no pueden desprenderse de su carácter político/situado.

Nelly Richard (2003; 2010; 2013), desde Chile, investiga y escribe sobre las imágenes como metáforas de la catástrofe, desde una arqueología que ubica a los residuos del arte como interruptores del tiempo que

monumentaliza a la imagen. Desde sus primeros escritos, le preocupa como la comunicación mediática, tiraniza lingüísticamente a “lo simple, lo directo y lo transparente”. Así, lo obscuro de la televisión de la postdictadura, por ejemplo, “está en el repulsivo pathos del comentario moralizante que disfraza el truculento beneficio de comerciar televisivamente con simulacros de emociones”. Interroga a los medios por “el desvío sistemático” que pone en escena la “política de la impudicia” (Richard, 2003, p. 73). En efecto, “la escena” de la postdictadura “se llena con una colección de actuaciones desinsertadas, de poses falsas, de impostaciones de la voz, de mímicas discursivas, de frases mentirosas: todo un juego de apariencias destinado a compensar el debilitamiento” del sentido (histórico, político) “con una proliferación exhibicionista de significantes vistosos” (Richard, 2003, p. 60). La pantalla al ocultar se desinhibe.



Foto: Arturo Borra

La palabra ‘transición’ fue oficializada por un sociologismo cómplice del discurso de la gobernabilidad que trató de conciliar redemocratización y neoliberalismo en una ecuación idealmente libre de las adherencias traumáticas del pasado conflictual de la memoria golpeada” (N. Richard). Las imágenes de la postdictadura tanto en América Latina como en España, transforman a las memorias visuales en tramas inestables que inquietan el relato historiográfico de esas ciencias sociales cómplices con ese pasado traumático.

Antes que surgieran los estudios visuales, “la crítica cultural” latinoamericana, ya trabajaba sobre imágenes de la catástrofe, queriendo “alejarse del rendimiento normalizador que la sociología profesional extrajo del vocablo ‘transición’ y, también, de la transparencia explicativa de un diseño organizacional que se autojustificaba en el pragmatismo de los acuerdos institucionales y de las relaciones de mercado facilitadas por un modelo de sociedad predominantemente empresarial” (Richard, 2013, p. 56). Las imágenes de la postdictadura (en filmes como *La memoria obstinada*, *Garaje Olimpo*, en las intervenciones de Alfredo Jaar, en la poética de Raúl Zurita, en el siluetazo, en los movimientos de mujeres de madres y abuela de Plaza de Mayo, etc...), evocaban “las simbólicas expresivas que rodean las fracturas de cuerpos, biografías y representaciones cuyas narrativas rotas, desintegradas, no podían asimilarse a la retórica homogeneizante y disciplinante del consenso y del mercado con la que el dispositivo de la transición y sus vocablos expertos buscaron neutralizar lo social” (Richard, 2013, p. 56).

El programa de los estudios visuales, como un repaso de su propia práctica intelectual, en el contexto latinoamericano, Richard se lo formula en 2006 en una conferencia en Buenos Aires. Allí, asumiendo el desafío de otros teóricos como Rosalind Krauss y Hall Foster, quienes en 1996 le formularon a historiadores del arte, teóricos del cine, críticos literarios y culturales, un cuestionario sobre los estudios visuales, plantea que la alarma interrogativa se explica por el “éxito” de nuevos programas transdisciplinarios llamados “estudios de la cultura visual” o “estudios visuales”, quienes “al favorecer a la cotidianidad mediática como entorno generalizado de creación y de difusión por las imágenes, tenderían a rebajar la intensidad de la pregunta por la condición estética que rodeaba al arte” (2007, p. 96). El programa, para Richard, definido en términos genéricos, se propone

considerar a las imágenes en sus formas técnicas más variadas, en su diversidad de mediatizar el entorno, procedentes y circulando en diferentes registros: publicitarios, artísticos, televisivos, video-estéticos. Pero también en el diseño, la moda, las cámaras de vigilancia, Internet. La separación entre arte y no arte perdería sentido, al extenderse en las más variadas formas de ver y ser visto, de mostrar y de decir. Veán que en este momento genérico no se distingue entre imagen y visualidad. Distinción que sí es importante para otros teóricos latinoamericanos, como Norval Baitello (2010).

En forma paralela la pregunta de ¿si “este creciente nivelamiento de lo visual que desprioriza lo estético indica necesariamente que ‘los estudios visuales están ayudando, en su modesta medida académica, a producir sujetos para la nueva fase del capital globalizado?’”, era (y sigue siendo) una de las más apremiantes. Su problemática asume varios niveles: 1. su promiscuidad podría contribuir “a la desaparición de aquella reserva crítica que, en nombre del arte, permitía tomar distancia frente a la economía política del signo-mercancía que prolifera a través de la cultura de la imagen” o 2. a una reformulación de las relaciones entre cultura visual, políticas de la mirada y crítica de las imágenes “en el contexto de la globalización comunicativa que ha debilitado la potencia remecedora del arte al estandarizar el consumo de estilos según la regla informativa del mercado de las comunicaciones” (Richard, 2007, p. 96). En ambas, se encuentran esbozos de los debates sobre arte, literatura, comunicación y estudios culturales que se plantearon en América Latina, por lo menos, desde finales de los años ‘70 del siglo XX. La borradura de los límites y de las fronteras, las nuevas facultades y estudios de comunicación (una de las últimas instalada en Uruguay en 1991), la reformulación de las ciencias sociales y la crisis de las humanidades (Silva y Browne, 2015), tenían (y tienen) consecuencias inesperadas.

### Perspectivas Intermedias

La geopolítica latinoamericana, más que definirse por límites demarcados por el Colonialismo, como lo presentan los teóricos postcoloniales o decoloniales, es un amplio espacio cultural, político y comunicativo, es decir, no son solamente los límites que van desde el sur del sur a América del Norte, sino, también, las influencias de ese amplio espacio cultural que problematizó a la geo-gnoseología de las Américas. Las migraciones, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XX no sólo fueron de amplios contingentes humanos que querían mejorar su calidad de vida o huían de las persecuciones políticas, sino, en forma paralela, de teóricos, investigadores y buscadores de nuevos espacios de saber. Uno de los casos más destacados al respecto es el de Vilém Flusser. Filósofo nacido en República Checa pero brasileño y latinoamericano por adopción, como él mismo se presentaba, aunque viviera sus

últimos años en Europa. Si se problematizan gnoseológicamente las relaciones entre imagen, visualidad y crítica, hay que rastrear sus antecedentes en la obra de Flusser. Desde *A filosofia da caixa preta* hasta *O universo das imagens técnicas* más todos los recopilatorios realizados sobre su extensa y destacada obra, incluyendo el reciente *Flusseriana* (2015), las relaciones y los conflictos entre imagen y visualidad, abren una cisura en sus textos. Si hoy, consideramos que los estudios visuales, incluyen toda la variedad de registros de producción, circulación y consumo de imágenes, desde la fotografía, el cine, el diseño, la informática, todos ellos tuvieron cabida, desde épocas tempranas, en los textos de Flusser. Si, a su vez, decimos que imagen no se reduce a visualidad, ese nudo problemático, también, está en Flusser, en sus tesis fenomenológicas sobre los espacios geo-epistémicos (fenomenología del brasileño), los gestos y el lenguaje. Hay un elogio de la imagen y una crítica a la actual desilusión de la misma.



Foto: Víctor Silva Echeto

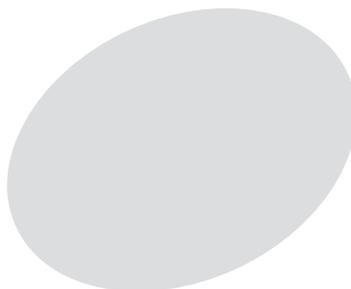
La heterotopía es una categoría que, por oposición a la utopía, no es un espacio soñado, futuro, ideal, tampoco implica la negatividad distópica -como las que se encuentran en las novelas 1984, El mundo feliz o La invención de Morel-, sino que la heterotopía es un espacio posible, disperso, heterogéneo, un espacio- otro. Habitado por alteridades, diferencias diferentes y diferidas. Las heterotopías engañan los sentidos, confunden los caminos, rompen el espacio taxonómico de la representación. No es casual que Michel Foucault concibe a la heterotopía a partir de la narrativa de Jorge Luis Borges. Es el amplio espacio latinoamericano.

Las ciudades y su pérdida de sentido en la megalópolis, la reserva de sentido(s) que se acumula en esas casas bajas entre edificios, el paisaje y el viento, la meseta y la montaña, la selva y la cordillera, las religiones y las políticas, lo común y lo anárquico, la nieve y lo tropical, la serpiente warburgiana une lo desunido, articula lo inarticulado, en métodos de investigación que amplían el universo de las imágenes y la técnica.

Sobre la palabra diseño, tan de moda en las ciudades latinoamericanas actuales, pero poco teorizada en la época de Flusser, escribe el teórico: “En inglés, la palabra *design* funciona indistintamente como sustantivo y como verbo (circunstancia que caracteriza, como pocas, el espíritu de la lengua inglesa)”. El sustantivo significa “‘intención’, ‘plan’, ‘propósito’, ‘meta’, ‘conspiración malévola’, ‘conjura’, ‘forma’, ‘estructura fundamental’, y todas estas significaciones, junto con otras muchas, están en relación con ‘ardid’ y ‘malicia’”. El verbo (*to design*) significa “‘tramar algo’, ‘fingir’, ‘proyectar’, ‘bosquejar’, ‘conformar’, ‘proceder estratégicamente’” (Flusser, 2002, p. 23). La palabra latina, de donde viene el término actual, contiene el término *signum*, significa lo mismo que la alemana *Zeichen*, signo, dibujo. La pregunta que se formula Flusser es ¿cómo ha adquirido su significado actual reconocido internacionalmente y moda de variados estudios?, y el bosquejo de respuesta es que su origen no es filológico sino que depende del contexto de ardid y malicias. En efecto “el diseñador es un conspirador malicioso que se dedica a tender trampas” (Flusser, 2002, p. 24). Entonces, en el texto, Flusser se ve obligado a “confesar” que “sigue un diseño muy determinado: quiere sacar a la luz los aspectos perversos y engañosos de la palabra diseño. Pues estos aspectos acostumbran a ser ocultados” (Flusser, 2002, p. 27). Vean que su problematización no sigue las definiciones tradicionales de diseño, dibujo o imagen, sino los aspectos no considerados por la teoría de la imagen y los estudios visuales. Algo similar

ocurre con su preocupación por los gestos, escasamente investigados por los teóricos/as que reducen imagen a visualidad.

En *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, más allá del componente fenomenológico declarado por el teórico y que se aleja de la línea de este artículo, existe la intención de escribir sobre “gestos”, “imágenes” y “comunicación”, cuando proliferan los libros sobre cine, televisión, arte o fotografía como instancias separadas y autónomas, semióti-



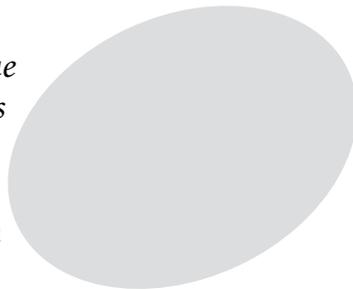
*Las migraciones no sólo fueron de amplios contingentes humanos sino, en forma paralela, de teóricos y investigadores de nuevos espacios de saber*

camente analizadas pero gestualmente obstaculizadas. Los gestos viene precedido por “el gesto de la fotografía”, publicado en castellano en *filosofía de la fotografía* (2009).

“Al observar los movimientos de una persona provista de una cámara (o una cámara provista de una persona), éstos dan la impresión de un acechamiento: es el gesto ancestral del cazador paleolítico en la tundra”. Con la salvedad “que el fotógrafo no persigue la caza por la estepa abierta, sino por los matorrales de los objetos de cultura, y sus senderos secretos están formados por esta taiga artificial”. La resistencia de la cultura, “el acondicionamiento cultural, se trasluce en el gesto fotográfico y deben ser apreciables, en teoría, en las fotografías. Los matorrales fotográficos constan de objetos de cultura”, *dispuestos a propósito*. “Cada uno de estos objetos le estorba al fotógrafo la vista de su caza. Se desliza por entre ellos para sortear la intención que contienen. Trata de emanciparse de su condición cultural, quiere atrapar su caza a cualquier precio” (Flusser,

2009, p. 33). No obstante, Flusser es crítico con la supuesta “libertad” del fotógrafo y matiza el gesto de la fotografía: “Uno tiene la impresión de que el fotógrafo puede elegir libremente, de que la cámara se amolda a su intención. Pero eso no es cierto: la elección está determinada por las categorías de la cámara, y la libertad del fotógrafo permanece como libertad programada”. Flusser le llamó desde su temprano texto *A religiosidade*, el funcionario que *funciona* amoldado al aparato. Pero hay salidas a la emancipación de la técnica: “Naturalmente, el fotógrafo puede inventar nuevas categorías. Entonces abandona el gesto fotográfico y salta al meta-programa de la industria fotográfica o de la

*Una crítica a los estudios visuales es que sostienen que van más allá de la imagen pero quedan más acá al reducir a la imagen a visualidades*



construcción casera, desde la cual se programan las cámaras. Dicho de otro modo: en el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara” (Flusser, 2009, p. 35). No existe la fotografía ingenua, “desprovista de conceptos”. Tampoco la pintura: “La filosofía espera algo de la pintura, algo que sólo la pintura puede darle. ¿Qué es? Conceptos quizás. ¿La pintura se ocupará del concepto? No sé. ¿Qué es un concepto de color, qué es el color como concepto?” (Deleuze, 2007, p. 22). Ni el cine: “El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del

cine mismo” (Deleuze, 2007b, p. 371). Ni el cómic. Ni la performance. Ni la música.

“La fotografía es una imagen de conceptos. En consecuencia, todos los criterios del fotógrafo están contenidos como conceptos en el programa de la cámara. Las posibilidades contenidas en el programa del aparato son prácticamente inagotables. Es imposible fotografiar todo lo fotografiable” o, en la actualidad, es potencialmente posible pero nos encontramos con *la desilusión de la imagen* en la medida en que la cultura digital la ha degradado. Obsérvese casos como los de facebook que la ha transformado en cliché, redundancia, carentes de todo interés, sólo que el plato de tallarines que se fotografió el usuario que lo comió al mediodía, o el de salchichas, tuviera algún interés, o al despertarse de la cama o al acostarse. Las imágenes redundantes carecen de interés porque “el tipo de fotógrafo al que aquí nos referimos indaga las posibilidades aún desconocidas del programa de la cámara y busca realizar imágenes informativas, jamás vistas e improbables” o vistas pero ironizadas. “La imaginación de la cámara abarca más que la de todos los fotógrafos juntos”. En definitiva es el “gesto de buscar” (Flusser, 1994).

### **Perspectivas Antropofágicas**

Si el concepto de antropofagia define quizás como pocos su carácter latinoamericano, es Norval Baitello jr quien en su obra que va desde *Dada-Berlín* hasta *O pensamento sentado* más los numerosos capítulos de libros, introducciones y artículos, quien plantea una original e intrigante tesis sobre las imágenes. *A serpente, a maçã e o holograma*, se plantea como los esbozos para una teoría de los medios (mídia en portugués es más adecuado que el castellano: medio, porque éste históricamente se ha reducido a medio de comunicación) pero, es a su vez, un denso programa de investigación sobre las imágenes. Esta propuesta transforma el mestizaje epismético de América Latina, en una articulación de originales tesis de la imagen que van desde “a gula de Flusser” pasando

por el “enfant terrible” del Modernismo brasileño Oswald de Andrade incluyendo a Aby Warburg, Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Vicente Romano hasta Tetsuro Watsuji, impidiéndonos, por falta de espacio, en este escrito, citar toda la amplia incorporación de autores que incluye de variadas culturas y tradiciones. Entonces, no son sólo citas, sino una concepción amplia de la imagen y los medios (*medias*), desde una perspectiva original de las Américas, como un antropófago que se devora amplias concepciones de la imagen y la cultura y las procesa en su digestión sin indigestarse. Iconofagia, por lo anterior, es el resultado de las imágenes que se devoran y nos devoran.

Norval Baitello jr. define a la cultura contemporánea como “iconofágica”. Es decir, ya no es sólo la mirada sino el cuerpo el que ha sido devorado por la imagen (Baitello, 2008). Icono no es el código semiótico estandarizado sino la deriva de las imágenes como *pathosformel*, la huida de las imágenes que hacen padecer a los ojos, los sedentarizan y sedan. La arqueología de la imagen, desde las perspectivas de las Américas, buscan las huellas y la sintomatología de lo político, la economía como ejercicio deconstructivo que buscan en el oikos una casa donde acogerse.

Norval Baitello jr (2012, p. 85), indica que las consideraciones de Warburg sobre las imágenes, siguen siendo, más de un siglo después, intrigantes y sorprendentes. Las imágenes le ofrecen a los objetos que retratan una “pos-vida”. Ella no es, por tanto, sólo la presencia de una ausencia, como se definía tradicionalmente a la imagen, sino es la presencia de una vida después de la vida. Una energía que viene desde las profundidades, a la que hemos llamado arqueología de la imagen. Esta fórmula sería como una “receta de apasionamiento” (Baitello, 2012, p. 86).

Más que una semiótica de la cultura a lo Tartu, Baitello reclama una arqueología de la imagen como la búsqueda en las capas más profundas de las culturas, de manera fundamental, las que se han intentado olvidar en los manuales y en las ciencias sociales aplicadas,

funcionalistas y neoliberales. Memorias de las Américas como Mnemosyne, inscrito en letras sobre las que se construyó el palimpsesto de un continente que amplía sus fronteras.

La pregunta ¿qué son las imágenes? que se formula desde la debilidad de cierta “inocencia” de la escritura, adquiere toda su dimensión desde el momento en que se confunde imagen con visualidad o imagen con medios audiovisuales, dejando por el camino todos los restos de imágenes que no son visuales. Aún más, ese debate se torna más complejo, cuando en su trasfondo está la “memoria” del holocausto (o de los holocaustos); las imágenes de la crisis política, económica y social o los miles de refugiados, en la paradigmática imagen de un niño muerto en la playa, deambulando por geografías europeas.



Intervención fotográfica: Víctor Silva Echeto

La imagen es, en efecto, “nómada”, viaja por territorios y culturas. Entonces, la inocencia de la pregunta se transforma en la imagen frágil de los que no tienen imagen.

### ● Sociedad sin relato o culturas inenarradas

Néstor García Canclini viene trabajando con las imágenes de las culturas híbridas, los procesos de una globalización no sólo económica, sino, también –y de manera fundamental– “imaginada” (García Canclini, 1990). En fechas más recientes estudia desde la cultura visual la llamada sociedad sin relato (García

Canclini, 2010). El antropólogo propone tres vías de estudios para la imagen visual contemporánea: “Estéticas filosóficas: qué es arte. Semiótica: qué dice el arte y de qué estamos hablando cuando hablamos de arte. Antropología: qué hacen quienes se llaman Artistas” (2010: 40). Para esas tres vías, indica tres caminos: lo transdisciplinario, lo intermedial y lo globalizado. “A los artistas y a los científicos sociales nos reúne la incertidumbre: así como el derrumbe de la metafísica y la crítica antropológica al eurocentrismo descalificaron la pregunta acerca de *qué es arte* y propusieron sustituirla por el interrogante *cuándo hay arte*, la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinaron las

escalas de análisis y los criterios para investigar” (García Canclini, 2010, p. 41). La historia, la antropología, la arqueología, la estética, la comunicación, el periodismo, piensan a la imagen en diversos cruces donde se encuentran el patrimonio, las artesanías, los medios, las ciudades y el turismo. Las imágenes del cine muestran un *afuera sin referencialidad o auto-referencial*, las teleseries intentan, en la fragilidad de la pantalla, transformarse en las nuevas ciudades virtuales. La característica es una geopolítica cultural mundializada.

Andrea Giunta (2010) viene, desde hace décadas, *desmotivando* al arte desde los estudios visuales, en diálogo con antropólogos (García Canclini) o investigadoras de las políticas de la memoria (Richard). Graciela Speranza (2012), inspirada en *Mnemosyne* de Aby Warburg, diseña un mapa visual de



**Foto:** Arturo Borra

Se pueden encontrar épocas e imágenes, lugares e imaginarios en la fantasía de la imaginación. El viaje por la imagen de la ausencia es un viaje sin pasajeros

América Latina, discontinuo, des-ordenado, con autonomías (arte, periodismo, sociología o antropología) precarias. El proyecto de Speranza surge como crítica a la exposición comisariada por Georges Didi-Huberman: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* donde las imágenes latinoamericanas brillaban por su ausencia. Como aclara Speranza, si las imágenes del arte o en general las memorias visuales generadas en las últimas décadas en el Sur entraron en la escena del arte contemporáneo, “la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindía del rótulo identitario” (Speranza, 2012, p. 12). La crítica que le formulamos a Speranza es que su atlas de las imágenes, sí muy inspirado en Warburg, pero, a diferencia de éste,

sigue fiel a la concepción de la imagen como arte. Los otros registros se incluyen, en muchos momentos, pero hay una demarcación limítrofe que reduce y empobrece.

En cambio, en fechas recientes, Alejandra Castillo (2015), escribe sobre “imagen, cuerpo”, en el cruce entre sexualidades, imágenes del cuerpo (¿desnudo?) y política. “Lo propio de la imagen es la indeterminación”, indica Castillo (2015, p. 1).

Una crítica que le formulamos a los estudios visuales, es que, por un lado, sostienen que van más *allá* de la imagen pero, en forma paralela, quedan más *acá* al reducir a la imagen, la imaginación y los imaginarios, a visualidades. Por tanto, lo *no visual* de la imagen no forma parte de sus preocupaciones. Por lo escrito, en este artículo y en un futuro ensayo sobre *La desilusión de la imagen*, proponemos bases teóricas y metodológicas para estudiar a la imagen en toda su densidad y no sólo a la cultura visual.

(artigo recebido mar.2016/aprovado mai.2016)

## Referências

- ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual: de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2014.
- BAITELLO JR., Norval. *La era de la iconofagia*. Sevilla: Arcibel, 2008.
- BAITELLO JR., Norval. *A serpente, a maça e holograma*. São Paulo: Paulus, 2010.
- BAITELLO JR., Norval. *O pensamento sentado*. São Leopoldo: Unisinos, 2012.
- CASTILLO, Alejandra. Imagen, cuerpo. In: *Atlas, revista fotografía e imagen*, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Pintura: un diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2007b.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato*. Barcelona: Katz, 2010.
- GIUNTA, Andrea. *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*. Santiago: Palinodia, 2010.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos*. Madrid: Akal, 2009.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- RICHARD, Nelly. *Crítica y Política*. Santiago: Palinodia, 2013.
- SILVA ECHETO, Víctor; BROWNE SARTORI, Rodrigo. *El campo en disputa*. Santiago: RIL, 2015.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- ZIELINSKI, Siegfried y WEIBEL, Peter. *Flusseriana*. Minnesota: Univocal, 2015.