

LA CULTURA VISUAL EN PARALAJE

Frenesí de lo visible

Visual Culture in Parallax

Madness of the Visible

Danusa Depes Portas | depesportasdanusa@gmail.com

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior / Fundação de Amparo a Pesquisa
do Rio de Janeiro. Pontificia Universidad Católica de
Rio de Janeiro. Brasil

Recibido: 15/02/2017
Aceptado: 02/05/2017

RESUMEN

La tendencia en los estudios de los medios de comunicación por la dimensión transnacional del tráfico y la producción de imágenes acompaña su desplazamiento hacia el centro de los debates acerca del papel de la representación en las culturas globales contemporáneas. Estas cuestiones podrían cumplirse en dos problemas claves: la hibridación de los campos disciplinarios y la relación entre lo visible y lo decible. El ensayo objetiva distinguir transformaciones que afectan de modo directo a las construcciones metodológicas y epistemológicas de las disciplinas y aportan principios del campo heteróclito y múltiple de los Estudios Visuales y los desafíos pendientes de su desarrollo en América Latina.

PALABRAS CLAVE

Visualidad; giro pictórico; regímenes escopicos; anacronismo; colonialidad del ver

ABSTRACT

The growing trend in media studies owing to the transnational dimension of trafficking and the production of images accompanies its displacement toward the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. These issues could be fulfilled in two key-problems: the hybridization of disciplinary fields and the relation between the visible and the sayable. The essay aims to distinguish some transformations that directly affect the own methodological and epistemological constructions of the disciplines, contributing for this purpose some principles of this heteroclitic and multiple field of the Visual Studies and the pending challenges of its development in Latin America.

KEYWORDS

Visuality; pictorial turn; scopic regimes; anachronism; coloniality of seeing



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

La crítica será el arte de la no servidumbre voluntaria o de la indocilidad reflexiva. Un cuestionamiento de los límites de nuestra subjetividad requiere de un trabajo paciente para dar forma a la impaciencia de la libertad. *Paralaje* es un concepto astronómico referido a la diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado. Lo interesante de la noción de brecha de paralaje como proliferación de significaciones para referir a lo mismo, no está en la relación entre las distintas versiones con el objeto real, sino en la idea de que la propia paralaje es, de por sí, sintomática. Es a partir de ese lugar de inquietud que ella puede crear un campo de experimentaciones difusas, una región abierta de posibles que relanza la jerarquía entre artes y que baraja sus lógicas y sus lugares, para reconfigurar diversos aspectos de la experiencia visual. A continuación, se esbozan algunos apuntes, destellos, *sampling*, al respecto de la cultura visual.

I

El involucramiento contemporáneo relacionado con la pregunta acerca de la imagen resultó en la construcción del nuevo campo interdisciplinario de investigación. Los estudios visuales o el concepto de cultura visual no tienen el mismo sentido para los autores que han investigado el tema y sus problemáticas. Uno puede caracterizar una definición abarcadora, que aproxima el concepto de cultura visual de la diversidad del mundo de las imágenes, las representaciones visuales, los procesos de visualización y los modelos de visualidad.

Como resultado de una encuesta desarrollada a investigadores que respondieron al *visual culture questionnaire*, en los años de 2001-2005 (Dikovtskaya, 2005), se identificaron tres grupos dominantes en el campo de los Estudios Visuales: el primero, que considera a la cultura visual como la expansión propia de la Historia del Arte; el segundo, que entiende a este campo como independiente de la Historia del Arte y que concibe que es más apropiado estudiarlo con las tecnologías de la visión vinculadas a la era digital y virtual; por último, el tercer grupo, que entiende a la cultura visual como un campo que desafía la tradicional disciplina de la Historia del Arte. La disputa por definiciones de términos en este campo de estudios no es consensual, así como la delimitación de su objeto: la *visualidad*.

La institucionalización del campo de estudio, la emergencia del concepto de cultura visual y la proyección del campo de los Estudios Visuales representan el reconocimiento de nuevas posibilidades para el estudio de la imagen y el arte, y presentan la visualidad en el enfoque. Por lo tanto, se puede entender que el campo de los Estudios

Visuales plantea preguntas que no fueron formuladas por la Historia del Arte y que pueden caracterizar una nueva historiografía de marca interdisciplinar. Sustituir un programa universalista de Historia del Arte por una multiplicidad dispersa de *historias de las imágenes*, y reconocer la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio —de experiencia— enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de *cultura visual* —del que las producciones *artísticas* apenas configuran una parte—, es un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad y para las *disciplinas* que se ocupan de su estudio.

Cuestionar el concepto de *arte autónomo*, totalmente diferenciado de la constelación expandida de las prácticas de producción visual (algo que habría de plantearse como inmediata consecuencia), no sería un hecho baladí, y ello no sólo para el reducto particular de la muy bien asentada comunidad artística, sino también para buena parte del complejo tejido social en la diseminación de formaciones culturales que conviven en la actualidad. Si a ello se añade la fabulosa potenciación del papel de la cultura visual en las sociedades contemporáneas —debido a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías—, podemos afirmar que nos encontramos frente a un horizonte de transformaciones importantísimas en cuanto al campo de las prácticas productoras de significado cultural por medio de la visualidad (así como para las disciplinas que pretenden su estudio y su interpretación). Estas son transformaciones que afectan, de modo directo e inmediato, a las construcciones metodológicas y epistemológicas de las disciplinas —acaso ya irrevocablemente *transdisciplinas*— y que, consecuentemente, deben trasladarse a las organizaciones académicas que articulan su producción y su transmisión. Sin embargo, también afectan a la *significación* de los objetos y a las formas en que su recepción social puede cumplirse.

Por ello, existe una gran amplitud de dimensiones comprometidas en este conmovedor debate: desde las propiamente estéticas y críticas hasta las de la función antropológica de la imagen en las sociedades actuales; desde la renovación en profundidad de las metodologías analíticas —y la irrupción de los *estudios culturales* en el campo de la visualidad es un hecho ya tan insoslayable como irreversible— hasta la necesaria reorganización académico-universitaria de los *estudios visuales*; desde el debate sobre las dimensiones formativas de la cultura visual hasta la discusión sobre sus implicaciones sociales y políticas; desde la reflexión acerca del papel de la visualidad en la organización de los espacios de vigilancia y de articulación de formaciones de poder en las *sociedades de control* hasta el debate sobre su función como creadora de riqueza en las estructuras productivas de las nuevas

sociedades del conocimiento; desde la reflexión sobre la importancia de la visualidad en cuanto a la construcción identitaria (en los procesos de individuación y socialización) y de la sujeción hasta la reflexión acerca del cambio de paradigma cultural y filosófico que podría conllevar un *giro* que desplazase el centro de su ontología desde el *logos* hasta la imagen, en la aparición inquietante y sugestiva de un nuevo y pregnante *imago-centrismo*.

Son muchas, muy ricas y complejas, por tanto, las dimensiones que este debate puede comprometer y la intención no puede ser otra que la de abrirlo, aportando algunos de los principios de este campo heteróclito y múltiple que puntuaron su afloramiento en el contexto internacional. Este planteo corresponde al deseo de dar respuestas a distintas cuestiones formuladas desde el campo de la Historia del Arte, la Estética, la Teoría Cinematográfica, la Literatura, la Antropología o los Media: ¿cuáles son las vías con las que se puede proveer una perspectiva analítica y crítica de la cultura visual?, ¿cómo acotar y poner límites conceptuales a un campo tan expandido como éste?

II

La incapacidad de separar el estudio del arte del estudio de otros tipos de imágenes es una crítica habitual al nuevo campo de investigaciones académicas de los estudios visuales. Uno de los primeros teóricos interesados en el campo fue William Mitchell. En su artículo «Interdisciplinarity and Visual Culture» (1995) consideró a la cultura visual como un campo interdisciplinario, un lugar de convergencia y de conservación a través de distintas líneas disciplinarias. Este mismo autor, en *Picture Theory* (1994),¹ formuló un concepto fundamental para el desarrollo de los Estudios Visuales. Tras proceder a cuestionar el giro lingüístico en los años 1950 —tal como había sido expuesto por Richard Rorty—, y por ver en estos modelos de *textualidad* una *lengua franca* que reducía el estudio del arte y de las formas culturales y sociales a una cuestión de *discurso* y de *lenguaje*,² Mitchell apostó por un *giro de la imagen* (*the pictorial turn*). Este giro lo llevó a proponer una transformación de la Historia del Arte en una historia de las imágenes, poniendo énfasis en el lado social de lo visual y en los procesos cotidianos de mirar a los otros y de ser mirados por ellos. El *giro de la imagen* aporta una completa interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad. Mitchell concibió una teoría de la visualidad que aborda el hecho de la percepción no sólo desde el punto de vista fisiológico, sino en su dimensión cultural. La visión es para su proposición tan importante como el lenguaje, como mediadora de las relaciones sociales, y por

¹ El título original del libro *Picture Theory* funciona como juego de palabras, ya que *Picture Theory* puede traducirse como «Teoría de la imagen» y/o como «Da(r) imagen a la teoría».

² Mitchell interroga el giro semiótico (semiotic turn) propuesto por Norman Bryson y Mieke Bal (1991).

lo tanto no puede reducirse el lenguaje, el signo o el discurso. El giro pictorial no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar la pregunta.

¿Por qué visión y visualidad?, ¿por qué estos términos? La visualidad se considera un hecho social, lo que indica la investigación de técnicas históricas y de determinaciones discursivas de la vista. Es decir, lo visual demarca la diferencia entre la visión —como mecanismo de la vista— y la visualidad —constituida por técnicas de ver históricamente construidas—, o incluso, visión como el dato objetivo de la vista y visualidad considerada a partir de determinaciones discursivas de un grupo o sociedad. Por lo anterior, más que reducir el análisis de lo visual a un solo conjunto de principios, el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que *sirve*. Además, por la parafernalia interpretativa —las estrategias heurísticas, practicadas para la elucidación de diferentes tradiciones de producción visual, radicalmente distintas unas de otras— es que cada forma de investigación tiene mucho que ganar al estar en contacto con otras, como un intento de darles una flexibilidad útil a un campo que aún tiene que encontrar su lugar históricamente. Tal definición implica, por ejemplo, que los Estudios Visuales ignoran las garantías establecidas por los académicos interesados en preservar la autonomía, que están indisolublemente ligadas al código lingüístico y a otros códigos que caracterizan una cultura particular en determinado momento histórico. Relacionado con el principio que Mitchell deslinda en su libro, una pretensión polémica de *Teoría de la imagen* sería que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación como tal. Es decir, todos los media son *mixed* media y todas las representaciones son heterogéneas; no hay artes puramente visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los media es uno de los principales gestos utópicos del modernismo.

El concepto de autonomía del arte es sustituido por el concepto de intertextualidad. La interrogación sobre la autonomía de lo visual y sobre sus límites se plantea de modo que la visión debe ser tratada como una matriz que incluye otros sentidos. Así es como Mitchell condena la separación de lo verbal y lo visual y defiende que la tensión entre palabra e imagen es insuperable. Al defender el diálogo permanente entre representaciones verbales y pictóricas, el autor subraya que las representaciones visuales son parte de un conjunto entrelazado de prácticas y de discursos. Mitchell todavía considera que la condición de espectador y las formas de lectura de la imagen y de la experiencia visual no pueden ser explicadas únicamente por el

modelo de la textualidad, lo que hace inevitable la necesidad de una crítica global de la cultura visual. Se puede afirmar, entonces, que esto implica un estudio de la imagen como un juego complejo entre visualidad, aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y figuración. Cada uno de estos términos indica un complejo conjunto de prácticas subyacentes que hacen posible la imagen y su capacidad de contener significado. La visualidad se refiere al registro visual en el que la imagen y el significado visual operan. El aparato se refiere al dominio del medio de expresión que condiciona la producción y la circulación, tal como la reproducción electrónica en nuestros días. Al referirse a las instituciones, interesa observar las relaciones sociales organizadas en torno a la producción de la imagen y su circulación, los cuerpos, a su vez, recuerdan la necesidad de considerar la presencia del observador, del espectador, como *otro* necesario en los circuitos de promoción del significado visual, y que alguien conduce el control de la imagen.



Hal Foster en su contribución al número de la Revista *October*, «The Archive Without Museums» (1996), argumenta que ese enfoque de las imágenes implica un movimiento *del arte a lo visual y de la historia a la cultura*. Al ocuparse de ese primer par de términos, Foster afirma que la cultura visual participa de lo que él llama *giro etnográfico*. ¿Qué quiere decir eso? Al asumir que la posición o el punto de vista importa en la producción de discurso, que el conocimiento está conjugado por intereses de los responsables de su articulación, el autor defiende que la cultura visual está en peligro de comprometer a las concepciones de *historia tradicional*. Es decir, Foster opone la diacronía a la sincronía y alega que esta última gana en detrimento de la primera. Asumir la espacialidad de la cultura, la multiplicidad de enfoques que la anima, parece algo incompatible con la cronología. Así que el concepto de *historia* es substituido por el de *cultura* y el de *arte* por el de *visual*, jugando a la vez con la virtualidad implícita en lo visual y con la materialidad propia del término cultura. En este sentido, tal como todavía sostiene Foster, la imagen es para los Estudios Visuales lo que el texto es para el discurso crítico posestructuralista.

Mitchell propone una inflexión de forma más aguda. Si la lingüística tuvo a Ferdinand de Saussure y a Noam Chomsky, la iconología tuvo a Erwin Panofsky y a Ernst Gombrich; sin embargo, el lenguaje y la imagen ya no son lo que prometían ser para los críticos y los filósofos de la Ilustración: medios perfectos y transparentes a través de los cuales podía representarse la realidad para el entendimiento. Para la crítica moderna, el lenguaje y la imagen se han convertido en enigmas,

en problemas a explicar, en prisiones que aíslan al entendimiento del mundo. En lugar de pensar que proporcionan una *ventana transparente hacia el mundo*, se considera ahora que las imágenes son un tipo de signo que tiene una apariencia engañosa de naturalidad y de transparencia, pero que esconde un mecanismo opaco, distorsionado y arbitrario de representación, un proceso de mistificación ideológica. De este modo, el desafío es evidenciar los modos en que nuestra comprensión *teórica* de la imagen se basa en prácticas sociales y culturales para nuestra comprensión no sólo de las imágenes sino también de lo que la naturaleza humana es o podría ser. Las imágenes no son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o un personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña *a* y participa *de* las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas *hechas a imagen* de su criador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen. Quiero decir, las imágenes son simultáneamente *operador y operación*.

IV

El reto presente de los Estudios Visuales y de disciplinas afines es abordar estos escenarios cambiantes de la actualidad, cambiantes, de gran complejidad, marcados por diversas mudanzas de paradigmas, que han estado determinados por la ruptura con el proyecto de la modernidad impulsado desde el Renacimiento y que ahora parece agotado. A esto hay que agregarle la importancia de entrever alternativas interdisciplinarias a investigación y práctica de la cultura visual. La idea del Renacimiento italiano en la imaginación histórica ha tendido a distorsionar nuestra comprensión del pasado en diferentes momentos y lugares, como enfatiza el historiador Martin Jay, en *Downcast eyes* (1993). Actualmente, el papel dominante del Renacimiento dentro de la Historia del Arte ha sido ocupado por el estudio de lo contemporáneo. Una de las principales preocupaciones de los historiadores del arte está relacionada con la dramática transformación de la disciplina ocasionada por la progresiva marginalización del estudio del arte anterior al modernismo. Si la progresión hegeliana vio en su momento en el Renacimiento al gran precursor de los triunfos de la modernidad, la era actual mira hacia atrás a este período cegado por su propia importancia. La espiral de sinónimos empleados para referirse al momento actual —modernismo, posmodernismo, poscolonialismo, la contemporaneidad y lo contemporáneo— revela, sin embargo, la confusión que rodea a su idea del tiempo. Las consecuencias filosóficas y psicológicas de la negación de las narrativas culturales heredadas de los siglos XIX y XX

—basadas en nociones cronológicas y a menudo teleológicas del desarrollo histórico— son actualmente más claras que nunca. El tiempo persigue la producción cultural contemporánea de una forma nueva e inquietante. Ya se trate de la Historia o la Antropología, de la Historia del Arte o los Estudios Visuales, el trabajo de interpretación se enfrenta a la necesidad de analizar el tiempo de nuevo. ¿Qué clase de tiempo habitamos ahora?

La naturaleza heterócrona de las culturas del mundo, incluyendo sus incoherencias e inconmensurabilidades, solamente puede ser articulada al hacer referencia a algún denominador común. El sistema de tiempo dominante es el instaurado durante el período colonial. Por esta razón, uno de los desafíos pendientes para los Estudios Visuales que se encuentran en desarrollo en América Latina es la construcción de un lugar de enunciación desde el que situar histórica y geopolíticamente sus conocimientos. Los procesos de *visualidad* en nuestro subcontinente proponen singularidades históricas, culturales y epistémicas que no se abordaron en toda su complejidad; en otras palabras, alineada con Enrique Dussel (1994), que no se abordaron en su *transmodernidad*. De este modo, el llamado *giro decolonial*, del *Proyecto Modernidad/ Colonialidad* —uno de los más importantes colectivos de pensamiento crítico activo en América Latina—, permite articular, a su vez, una serie de contribuciones conceptuales para entender la heterogeneidad histórica estructural de la *visualidad* en la región. La crítica decolonial tiene origen en el debate sobre las matrices de poder generadas por la colonización en los campos del conocimiento, la cultura, las representaciones, y en su constante reestructuración a través de las diferentes olas de modernización y de occidentalización por las cuales ha pasado Latinoamérica. Más que anular la necesidad de caracterizar algo tan fugaz y efímero como el tiempo, una conciencia de la heterocronicidad —el variado significado del tiempo en diferentes contextos culturales— urge a la búsqueda de ideas adecuadas para la comprensión de la multiplicidad del tiempo. A partir de este interrogante es necesario problematizar y crear distinciones en la textura del tiempo. Que el tiempo pasado se defina en términos de tiempo presente es un lugar común, pero es uno cuyo significado cambia si tenemos en cuenta el encuentro anacrónico con otros horizontes históricos —una interacción mediada a través de artefactos—. Mientras la relación del pasado con el presente es puramente temporal, la del pasado con el *ahora* es, por el contrario, de carácter dialéctico: no es de naturaleza temporal, sino de naturaleza pictórica.

Los Estudios Visuales y la Crítica Cultural han puesto en agenda la importancia de considerar a las imágenes en un campo ampliado de

producción, de circulación, de consumo, en las relaciones geopolíticas en que la asimetría cultural a nivel internacional es la norma. Para cualquier estudio de lo visual, los rastros y las huellas de la existencia del tiempo se encuentran en los artefactos. A muchos de estos objetos, si no a todos, se les ha asignado durante mucho tiempo una presencia estética y ontológica que les impide anidar firmemente dentro de los sistemas epistemológicos. Sugieren excesivamente algo totalmente comprensible, algo que el lenguaje no puede capturar. Aunque sus imágenes sirven como registros de la hora y el lugar de su creación, también apelan a los sentidos y poseen una fuerza afectiva que les permite atraer la tensión en ubicaciones temporales y culturales muy lejanas de los horizontes en los que fueron creadas. Con el argumento de que las *imágenes* llaman la atención y demandan una interpretación, varios pensadores recientes han desarrollado el concepto de *anacronismo* como forma de describir el proceso de mediación que se produce entre los artefactos que solicitan una respuesta afectiva y que, a su vez, alientan el deseo del historiador o el crítico contemporáneo de generar sentido: Georges Didi-Huberman, John Goodman, Hubert Damish, Mieke Bal, Alexander Nagel, Christopher Wood, entre otros. La textura del pasado se hilvana considerando la recepción de los artefactos, su figuración, en el presente —esta noción precisamente destinada a comprender cómo los tiempos se *hacen visibles*—.

V

¿Qué consecuencias supone que la visualidad en América Latina se piense, se enseñe y se reproduzca sin una lectura crítica de los procesos de racialización de los sujetos y de la subalternidad en tanto agente político?

Estos apuntes advierten la necesidad de construir un nuevo acuerdo visual *transmoderno* al cual se le podría definir como un *diálogo visual inter-epistémico* entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad: es lo que Joaquín Barriandos (2010) llama *colonialidad del ver*. Es decir, la reactivación de aquellos regímenes visuales y de esos disciplinamientos iconográficos que, a pesar de haberse generado en el transcurso de las batallas comerciales trasatlánticas de la modernidad colonial temprana, forman parte de las gramáticas transculturales de la globalización y de los discursos interculturalistas de la postcolonialidad. Con relación a esto podría sostenerse la siguiente hipótesis: la permanente permutación de aquellos regímenes visuales racializantes, producidos tras la *invención* del *Nuevo Mundo* (como el

inaugurado por los Cronistas de Indias en torno al *canibalismo* y el *mal salvaje* ajeno al comercio capitalista), es constitutiva de la matriz heterárquica de poder a partir de la cual operan en la actualidad la *colonialidad del ver* y el racismo epistemológico. Por este motivo, se puede afirmar que la *colonialidad del ver* —como la colonialidad del poder, del ser y del saber— es también constitutiva de la Modernidad. La *colonialidad del ver* debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo pero bajo una forma explícita, a la que el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2007) llama *heterogeneidad histórico-estructural*. En otras palabras, la *colonialidad del ver* consiste en una serie de inconsistencias, de derivaciones y de reformulaciones heterárquicas de dicho patrón de poder que interconectan, en su discontinuidad, el siglo xv con el siglo xxi.

Es necesario que el problema de la invención del *Nuevo Mundo* sea replanteado tomando como punto de referencia la geopolítica del conocimiento, los diferentes regímenes de visualidad de la modernidad/colonialidad, las retóricas visuales sobre el canibalismo de Indias, la función geoepistémica de las cartografías imperiales, las economías simbólicas trasatlánticas surgidas en el siglo xvi y los diferentes regímenes heterárquicos de racialización epistémica de la alteridad, pues es a partir de estos elementos que se articulan las matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etcétera, y se reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcado, del capitalismo, del desarrollismo, del multiculturalismo, de la interculturalidad, de la globalidad, etcétera. Por lo dicho hasta aquí, a ninguno le sorprenderá escuchar que la maquinaria racializante de las culturas visuales etnocentradas tiene profundas conexiones con la matriz lumínica del saber occidental, es decir, con arrojar luz (conocimiento) sobre las tinieblas de lo desconocido y con ocultar no sólo al sujeto que observa, sino, también, su lugar de observación y de enunciación del conocimiento. A ello es a lo que Santiago Castro-Gómez (2004) ha llamado *hybris* del punto cero. Es el no-lugar epistémico, la tecnología endémica de la colonialidad del saber oculacéntrico.

La cartografía, el relato etnográfico, los archivos de indias y las tecnologías del saber ocular estaban llamados entonces a cumplir una función determinante en la nueva geopolítica del ver, inaugurada por las *culturas del descubrimiento*. La *doble desaparición* antropófaga se completa, por un lado, con la *invisibilidad* evidente del observador (del que rebusca y rumia con su mirada entre lo ignoto y lo salvaje) y, por otro, con la invisibilización táctil y consumible (deshumanización etnográfica radical) de *lo canibal*, de esa presencia ominosa y abyecta del *mal salvaje* que sólo debe hacerse visible como una forma de negación de

su existencia. El no reconocimiento de esta *heterogeneidad histórico-estructural* es, según Quijano, lo que fundamenta la perspectiva eurocéntrica del conocimiento.

Al negarse la *dependencia histórico-estructural* de las historias visuales periféricas que se produjo por efectos de la colonialidad del poder, simplemente las expresiones simbólicas de América Latina —que incluyen su arte y su cine— dejan de tener lugar, caen en lo que Frantz Fanon (2010) denominó zona del no ser. Esto no quiere decir que no existan historias del arte o del cine en América Latina, sino que tienen un paradójico estatus de existencia a través de cual su inscripción histórica y discursiva tiene que remitirse a un lugar epistémico de enunciación expropiado. El reto, entonces, será argüir la legibilidad metodológica y crítica, la memoria inquieta de las imágenes, los disparates de la cultura visual y los desastres de la historia, incluso hoy, por remontar poética y políticamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castro-Gómez, Santiago (2004). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Instituto Pensar.

Dikovskaya, Margaret (2005). *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*. Massachusetts: Mit Press.

Dussel, Enrique (1994). *1492. El encubrimiento del otro*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Fanon, Frantz (2010). *Piel Negra, Máscara Blancas*. Madrid: Akal.

Jay, Martin (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Oxford: Oxford University Press.

Mitchell, William John Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Press of Chicago.

Quijano, Aníbal (2007). «Treinta años después: otro reencuentro. Notas para otro debate». En Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. cxiii-cxxix). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Bryson, Norman; Bal, Mieke (1991). «Semiotics and Art History». En *The Arte Bulletin*, 73 (2), pp. 174-208 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <<http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art202/202ReadII/Bal-Bryson.pdf>>.

Foster, Hal (1996). «The Archive without Museums». En *October* (77), pp. 97-119 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <<https://60yearscurating.files.wordpress.com/2008/03/foster-archive.pdf>>.

Mitchell, William John Thomas (1995). «Interdisciplinarity and Visual Culture» ». En *The Arte Bulletin*, 104 (4), pp. 540-544 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2017 en <https://monoskop.org/images/c/c9/Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf>.