

Desde aquí: Anna Maria Guasch y los Estudios visuales

From here: Anna Maria Guasch and Visual Studies

NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL¹

Resumen

Este texto parte del concepto “lugar de enunciación” para explorar los diversos sitios de enunciación desde los que Anna Maria Guasch se ha pronunciado en torno a los Estudios visuales. En primera instancia, el artículo aborda la obra de Guasch desde la traducción, brindando un recorrido de su texto “Los Estudios visuales: un estado de la cuestión” a través del prisma de un ejercicio de traducción expandida. En segundo lugar se analiza el trabajo de Guasch desde el punto de vista de una arqueo-cartografía, abordando su texto “Doce reglas para una Nueva Academia” como un ejemplo de su capacidad para producir coordenadas para navegar el discurso de los Estudios visuales. Por último, se aborda la obra de Guasch desde un sitio de enunciación marcado por la genealogía en su acepción foucaultiana. En esta sección se analizan dos textos recientes que ejemplifican el trabajo de esta autora desde una perspectiva genealógica.

Palabras clave • Anna Maria Guasch, arqueología, estudios visuales, genealogía, imagen, visualidad

Abstract

This text uses the concept of “place of enunciation” to explore the diverse sites of enunciation from which Anna Maria Guasch has discussed Visual Studies. Firstly, the article addresses Guasch’s work from the standpoint of translation, providing a discussion of her “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión” through the prism of an expanded translation. Secondly, Guasch’s work is analysed from an archaeo-cartographical stance, addressing her text “Doce reglas para una Nueva Academia” as an example of her capacity to produce coordinates to navigate the discourse of Visual Studies. Lastly, Guasch’s work is analysed in terms of a Foucauldian genealogy. In this closing section, two more recent texts are discussed from a genealogical perspective.

Keywords • Anna Maria Guasch, archaeology, visual studies, genealogy, image, visuality

¹ **NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL** | Investigadora independiente • PhD Estudios Culturales • <https://orcid.org/0000-0003-2209-4151> • nashjv13@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 de octubre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 2 de noviembre de 2024.

Citar este artículo como: JIMÉNEZ DEL VAL, N. (2024). *Desde aquí: Anna Maria Guasch y los Estudios visuales*. Revista *Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 38-54. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2057

Introducción: “Desde aquí”

El semiólogo y teórico argentino Walter Mignolo ha propuesto el concepto de *locus enuntiationis* o “lugar de enunciación” para referirse al sitio desde donde se dicen las cosas.¹ Retomando el sitio de enunciación del discurso teorizado por el francés Michel Foucault,² Mignolo reivindica el concepto para referirse a los diversos espacios epistemológicos de enunciación donde se ubica al sujeto del conocimiento, un sitio atravesado por relaciones asimétricas de poder, omisiones, negaciones, marginalizaciones, etcétera. En principio, Foucault y Mignolo teorizan esta función del discurso como un sitio atravesado por relaciones de poder, produciendo a su vez los discursos y saberes del poder.

No obstante, para el argentino, el *locus enuntiationis* también puede valerse de su capacidad productiva para “des-centrarse”, es decir, para exponer lo que Santiago Castro-Gómez denomina la “*hybris* del punto cero” o la arrogancia del punto de vista “inexistente”.³ Esto es, la *hybris* del punto cero —un mecanismo fundamental del discurso del occidentalismo a través del cual el sujeto de la enunciación niega su condición de sujeto para presentar sus enunciados (des-localizados, des-particularizados, “científicos”) como si fueran producto de una universalidad incuestionable— queda expuesta cuando se hacen visibles las particularidades y contingencias que determinan al lugar de la enunciación. Así pues, en la conceptualización de Mignolo la enunciación localizada puede ser concebida como una suerte de práctica filosófico-política disruptiva, pues al localizar y evidenciar las especificidades del sitio de enunciación, ya sea en discursos dominantes, marginalizados o silenciados, lleva consigo la carga conceptual y epistemológica que implica la enunciación situada.

¹ Walter Mignolo, *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.

² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard, 1969.

³ Santiago Castro-Gómez, *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Al volverse visible y decirse, el sitio de enunciación deja de lado cualquier pretensión de objetividad epistemológica, producción de verdades o jerarquización de conocimientos pues admite que está hablando “desde aquí”.

El “desde aquí” de Anna Maria Guasch es un sitio desde el que habla una traductora, una arqueóloga, una geneóloga. Si se le preguntara, seguramente ella se reivindicaría como historiadora de arte contemporáneo, sin más; claro, siempre bajo una concepción expandida de lo que es la historia (y de lo que es el arte). Pero Anna Maria Guasch, la historiadora del arte contemporáneo, también ha sabido ejercer la traducción (cultural), la arqueología (foucaultiana) y la geneología (del poder) para rendir cuenta del auge de las imágenes y de la visualidad en la era global. Su particular agudeza y amplia visión del campo de estudio de lo visual la han llevado a recurrir a referentes teóricos de disciplinas variopintas para poder forjar un corpus crítico auténticamente interdisciplinario, tanto en lo conceptual como en lo metodológico. Así, la Anna traductora, arqueóloga y geneóloga ha puesto en práctica, a lo largo de sus más de treinta años de ejercicio profesional, lo que ella misma define como un enfoque interdisciplinario. En este breve texto propongo hacer un recorrido de los “desde aquí” que ha practicado Anna Maria Guasch en lo que respecta a los estudios de la cultura visual, área en la cual ha destacado por sus lúcidas intervenciones y contribuciones a lo largo de las últimas dos décadas.

Traductora

El surgimiento de los primeros debates en torno a los Estudios visuales y la cultura visual a mediados de los años noventa y principios de los 2000 se dieron en el marco de una academia predominantemente anglófona, que en su mayoría recuperaba la filosofía continental de autores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y Pierre Bourdieu para desarrollar una serie de nuevas metodologías y teorizaciones sobre la abundancia de imágenes que surgía al cierre del



Hannah Collins, *Beshencevo. A Current History*, 2006. HD videoproyección; original super 16 mm, sistema de sonido 5.1; duración: 57 min. Cortesía de la artista.

milenio. En un primer momento, los diversos compendios y genealogías sobre el campo de estudio emergente se escribieron en inglés: desde el “Visual Culture Questionnaire” de la revista *October* (1996), pasando por los *readers* de Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (1994), Nicholas Mirzoeff (1998) y Jessica Evans y Stuart Hall (1999), hasta los monográficos de Mirzoeff (1999), James Elkins (2003), Margaret Dikovitskaya (2005), entre muchos otros. La mayoría de estos autores pioneros en los Estudios visuales estaban adscritos a centros académicos anglo-parlantes, ya fueran Bryson, Holly y Moxey en las universidades de Harvard, Rochester y Columbia, respectivamente, o Mirzoeff de la Universidad de Nueva York y W.J.T. Mitchell de la Universidad de Chicago.

Podemos tener una visión más vasta de la genealogía de los Estudios visuales gracias al texto de Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, que brinda un recorrido de las teorizaciones europeas de la imagen y

la cultura visual bajo el mote de la “comunicación visual”.⁴ Según Marchán Fiz, esta última expresión se forjó sobre todo en la República Federal de Alemania, en un contexto en el que “las alianzas entre la Estética, la Comunicación visual y la educación estética eran vistas como una forma necesaria de praxis política”.⁵ De este contexto surgieron académicos como Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp, quienes desarrollaron una *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen. En Francia, la emergencia de los estudios de la imagen estuvo marcada por la obra de Roland Barthes y sus análisis semiológicos de las imágenes, de tal suerte que se “desplega[ba] no solamente la experiencia artística contemporánea, sino la visual en general”.⁶ En

⁴ Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.). Akal & ARCO, 2005.

⁵ Marchán Fiz, *op. cit.*: 80.

⁶ Marchán Fiz, *idem*.

el debate italiano, la comunicación visual se extendía al diseño, el diseño industrial, la publicidad, la televisión, etcétera. Estuvo igualmente marcada por la polémica iniciada por Umberto Eco con sus apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.

Por último, Marchán Fiz detalla la entrada de los estudios de la imagen a España gracias a la mediación de diversas traducciones francesas e italianas realizadas por editoriales argentinas o españolas, y a los esfuerzos de la editorial Gustavo Gili con su creación de una “Colección Comunicación Visual”.⁷ Igualmente, algunos críticos de arte, como Vicente Aguilera Cerni, señalaban desde los años sesenta que

[d]entro de nuestra condición histórica, es un hecho incontrovertible que los hábitos visuales no dependen de las nociones remanentes del “arte”, sino de las prácticas vivas usadas por la publicidad, la propaganda, la información [...] Nuestra “cultura artística” [...] ya no reside en el “arte”, sino en los grandes medios de difusión multitudinaria y en los canales de la industria.⁸

También cabe destacar, en este contexto, la importancia de la obra de Juan Antonio Ramírez, en particular con referencia a su libro *Medios de masas e historia del arte*,⁹ en el que aborda la polémica “apocalípticos / integrados” y propone una tercera vía de mediación frente los medios de masas.

Ante este escenario emergía una generación de historiadores del arte españoles interesados en la cultura visual cuando en 2003 se lanzó el primer número de la revista *Estudios Visuales*, bajo la dirección de José Luis

La función de traducción que ejerció Anna Maria Guasch durante este periodo fue más que el paso de un idioma a otro; la suya fue una traducción expandida que pasaba por la selección concienzuda de los textos relevantes, los grandes tópicos, los debates centrales para la forja de unos Estudios visuales hispanos.

Brea y auspiciada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). El número incluía dos textos introductorios: el primero, una nota editorial de Brea; el segundo, un “Estado de la cuestión” de Anna Maria Guasch (sobre el que abundaremos más adelante). Ante todo, este número cumplía la importante tarea de traducir textos fundacionales de los Estudios visuales del inglés al castellano: “Nostalgia de lo real” de Keith Moxey, “Mostrando el ver”

de W.J.T. Mitchell, “Devolver la mirada” de Martin Jay, y el imprescindible “Cuestionario *October* sobre cultura visual”.¹⁰ Al año siguiente se celebró el I Congreso Internacional sobre Estudios Visuales en el Foro de Expertos de ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid), con la participación de Keith Moxey, Susan Buck-Morss, W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff y Norman Bryson, entre otros. En estos años, la editorial Akal estrenaba su colección “Estudios Visuales”, en la que publicaba textos traducidos al castellano de autores como Jonathan Crary, Mitchell, Jay y Belting.¹¹ En el 2005 se publicó el compendio *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, un recopilatorio de las actas del congreso de 2003, editado por Brea y publicado por Akal (como parte de su colección “Estudios Visuales”) y ARCO, dando paso a lo que Miguel Ángel Hernández denomina un periodo de “efervescencia de los Estudios visuales en España”.¹²

¹⁰ Hasta el año 2018 era posible consultar la revista completa de manera gratuita en el URL <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Desafortunadamente, parece que este dominio ha vencido y ahora sólo es posible acceder a este contenido mediante su compra por la web del Cendeac: <http://www.cendeac.net/es/editorial/catalogo/?col=9>.

¹¹ Se puede consultar la lista íntegra de esta colección en <https://www.akal.com/coleccion/estudios-visuales/>.

¹² Miguel Ángel Hernández, “Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal/Arte contemporáneo, 2023: 97.

⁷ Marchán Fiz, *ibid.*: 78.

⁸ Cit. en Marchán Fiz, *idem*.

⁹ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, 1997.

Desde sus inicios, Guasch estuvo al centro de esta efervescencia. Amiga cercana de José Luis Brea, el principal instigador de todas estas iniciativas, ambos supieron ver la “potencia de este campo de estudios para renovar un territorio disciplinar [la historia del arte] al que le seguía costando salir de una tradición epistemológica en la que se hallaba anclado y atascado”.¹³ De tal suerte que, por un lado, Anna fue partícipe directa de la traducción de los textos fundacionales de los Estudios visuales anglófonos, ya sea por su cercanía a estos proyectos o por su constante y frecuente referencia a estos autores en sus estados de la cuestión sobre los Estudios visuales. Como sugiere Hernández, si bien los Estudios visuales llegaron a España con cierto retraso con respecto a sus homólogos estadounidenses y británicos, las intervenciones de Guasch sirvieron para contextualizarlos y ponerlos en perspectiva. A decir de Hernández, estos Estudios visuales hispanos “desincronizados” y “descontextualizados” permitieron que su afianzamiento “fuera de tiempo” creara una perspectiva singular que “aún continúa dando sus frutos”.¹⁴

Así pues, la función de traducción que ejerció Anna Maria Guasch durante este periodo fue más que el paso de un idioma a otro; la suya fue una traducción expandida que pasaba por la selección concienzuda de los textos relevantes, los grandes tópicos, los debates centrales para la forja de unos Estudios visuales hispanos. En pocas palabras, Guasch supo llevar a cabo una importante labor de traducción cultural y epistemológica que atendía las siguientes cuestiones: ¿cómo lograr transmitir la relevancia de unos Estudios visuales producidos sobre todo en países de habla inglesa? ¿Cómo configurar su trasposición para el contexto académico hispano? ¿Cómo llevar a cabo una adecuada importación y/o yuxtaposición de problemáticas planteadas en otros contextos y bajo otras condiciones sociales, políticas y culturales?

¹³ Hernández, *op. cit.*: 97.

¹⁴ Hernández, *ibid.*: 98.

[...] es imposible reducir lo visual a un modelo lingüístico; resulta fundamental buscar nuevos modelos analíticos y metodológicos para abordar las especificidades de lo visual.

Su primera aportación en este sentido fue el texto mencionado anteriormente —“Los Estudios visuales: un estado de la cuestión”—, publicado en el primer número de la revista *Estudios Visuales*.¹⁵ Como afirma Hernández, el texto se publicó en un momento en el que era necesario situar la cuestión de los Estudios visuales en el contexto hispano.¹⁶ En palabras de la propia Guasch, el texto tenía como objetivo “hacer historia del problema”.¹⁷ A través de este ejercicio ubicaba el desarrollo de los Estudios visuales a lo largo de dos ejes principales: 1) los estudios de la imagen surgidos de una vertiente de la historia del arte influenciada por la semiótica y otros postulados postestructuralistas, y 2) los estudios de la visualidad en línea con los Estudios culturales británicos. Partiendo de esta categorización, Guasch discutía los grandes temas que marcaron a esta interdisciplina.

En un primer momento aborda la problemática del modelo lingüístico y sus carencias a la hora de aportar una perspectiva analítica y crítica sobre las imágenes y la visualidad. En este sentido, retoma el decir de Hal Foster en tanto que la imagen es a los Estudios visuales lo que el texto es a la teoría crítica posestructuralista. Sigue: dado el auge de lo visual en décadas recientes, hay un aumento constatable de producción teórica y metodológica en torno a la imagen y la visualidad que busca dar respuesta a diversas cuestiones formuladas desde la Historia del arte, la estética, la teoría del cine, la literatura, la antropología o los *media studies*. De manera que los Estudios visuales surgen en buena medida contrapuestos tanto al giro lingüístico de Richard Rorty como al giro semiótico de la imagen, “viendo en estos modelos de textualidad una ‘lengua franca’ que re-

¹⁵ Anna Maria Guasch, “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, 1, noviembre de 2003: 8-16.

¹⁶ Hernández, *ibid.*: 97.

¹⁷ Anna Maria Guasch, “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal/Arte contemporáneo, 2023: 101.



Antoni Muntadas, *El aplauso*. HD videoinstalación. Fotografía © Magdalena Martínez Franco.

ducía el estudio del arte y de las formas culturales y sociales a una cuestión de ‘discurso’ y de ‘lenguaje’.¹⁸

Si bien en un inicio varios teóricos de la imagen afines a la Historia del arte, como Bryson, Holly, Moxey y Bal, recurrieron a la semiótica como una herramienta crítica para el análisis de la imagen (siguiendo la tradición francesa estructuralista y postestructuralista), tenían claro que se proponían forjar una historia de las imágenes más que una historia del arte. Su objetivo era doble: primar el significado cultural de la imagen más allá de su “valor artístico”, reivindicando obras que habían sido excluidas del canon de las grandes obras de arte, y explicar las obras canónicas bajo criterios ajenos a su valor estético.¹⁹ Para Guasch, esta tendencia buscaba examinar el papel de la imagen en la vida de la cultura, más allá de una consideración de su valor en tanto a sus características intrínsecas e inmanentes.

¹⁸ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *op. cit.*: 102.

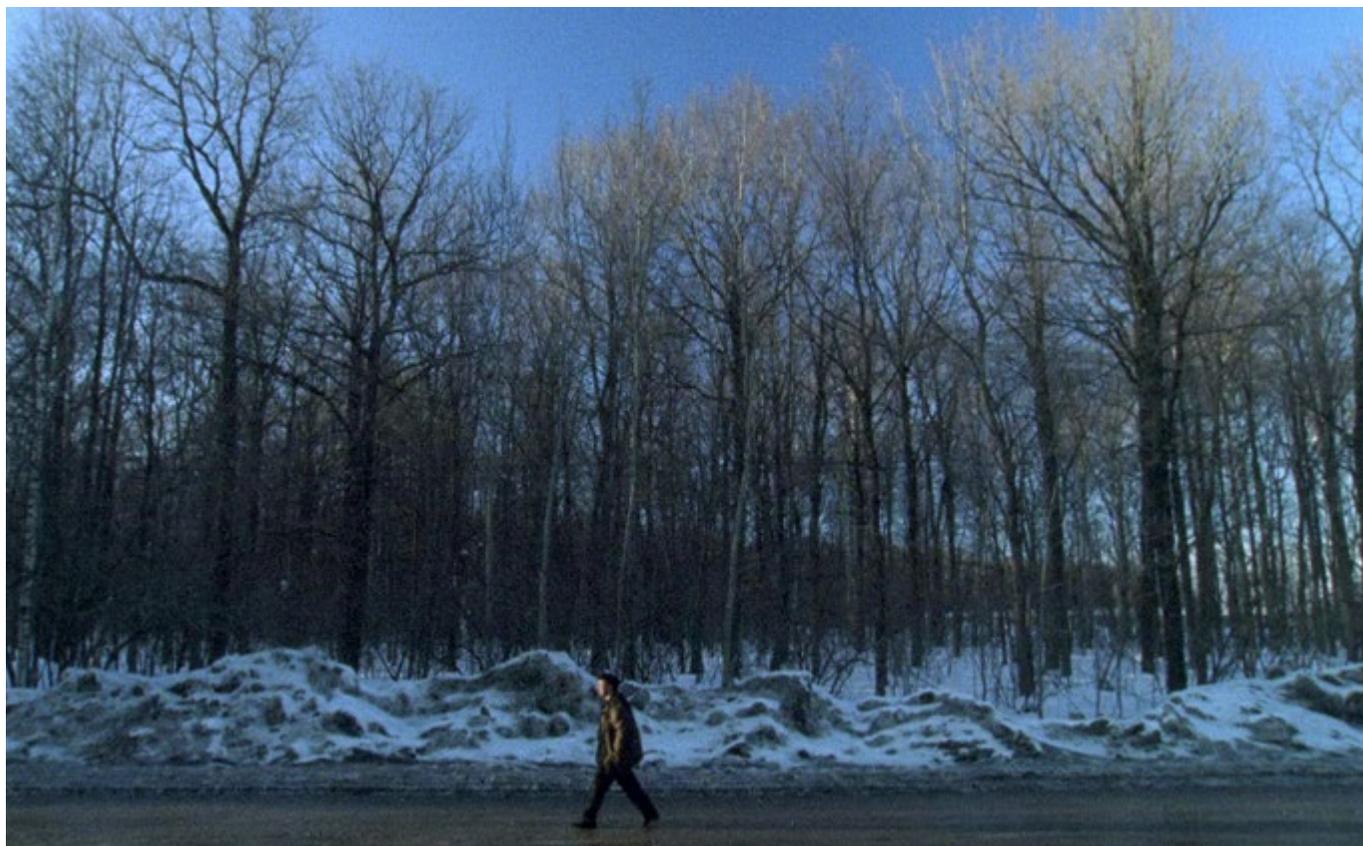
¹⁹ Guasch, *ibid.*: 103.

Así pues, para este grupo de teóricos, el paso de la mimesis a la representación (en su acepción semiótica) resultaba fundamental, pues cada imagen participa como signo en un entramado de discurso semiótico que, a su vez, estructura el entorno cultural y social en el cual está inmersa. El valor de la imagen reside, entonces, “dentro del horizonte cultural de su producción como del de su recepción”.²⁰

Se está hablando, pues, del “giro de la imagen” (o *pictorial turn*,²¹ en palabras de Mitchell), que contribuye a la configuración de una “historia de las imágenes”,

²⁰ Guasch, *ibid.*: 104.

²¹ Es difícil aportar una traducción precisa y completa del término al castellano. En el idioma inglés existe una distinción fundamental entre *image* y *picture*, diferencia que Mitchell explora a profundidad en sus textos *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, 1994) y *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005). En castellano, en cambio, ambos conceptos caen bajo la misma rúbrica “imagen”, perdiendo algunos de los matices que Mitchell recalca en su obra.



Hannah Collins, *Beshencevo. A Current History*, 2006. HD videoproyección; original super 16 mm, sistema de sonido 5.1; duración: 57 min. Cortesía de la artista.

enfaticando el lado social de lo visual y los procesos cotidianos de mirar y ser mirado. Se trata de un momento poslingüístico y postsemiótico en el que las metodologías tradicionales para el análisis de objetos culturales (desciframiento, decodificación, interpretación) son reemplazadas por una mayor atención a la compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la mirada.²² Este nuevo interés por la relación entre el “sujeto que mira” y un “objeto mirado” desemboca en una teoría de la visualidad que aborda la percepción desde su dimensión cultural, arguyendo que la visión es tan importante como el lenguaje en la mediación de las relaciones sociales. Por lo mismo, es imposible reducir lo visual a un modelo lingüístico; resulta fundamental buscar nuevos modelos analíticos y metodológicos para abordar las especificidades de lo visual.

²² Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 102.

En el eje de los Estudios visuales afines a los Estudios culturales, Anna Maria Guasch localiza la obra de Jessica Evans y Stuart Hall, con su compendio *Visual Culture: The Reader* (1999),²³ y los archi-citados libros de Mirzoeff.²⁴ Para Guasch, estos autores reivindican la visualidad como una disciplina táctica en el contexto de una globalización cultural que iba de la mano con la neoliberalización económica que trajo consigo la caída del socialismo soviético. Según ella, en este momento histórico la imagen jugaba un papel indispensable como portadora de significados “en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo

²³ Jessica Evans y Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader*. Sage & Open University Press: 1999.

²⁴ Véase Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (Routledge, 1998) y *An Introduction to Visual Culture* (Routledge, 1999).

más allá de jerarquizaciones del artefacto visual”²⁵

Para Guasch, el eje de los Estudios visuales afines a los Estudios culturales ponía mayor énfasis en las dimensiones ideológicas de la cultura, adoptando una postura trans- o posdisciplinaria que “cuestionaba la indiferencia de la teoría marxista hacia la cultura visual”²⁶. En la obra de Mirzoeff, Hall e incluso Fredric Jameson, las imágenes y lo visual exponen “lo que hay debajo”, es decir, ejercen una crítica de la cultura visual que pasa por una crítica de la ideología, valiéndose para ello de la teoría posestructuralista y marxista de la época.

En resumen, el abordaje de Anna Maria Guasch al estado de la cuestión de los Estudios visuales se basa en la diferenciación entre los ejes de la Historia del arte, que se centra en el modo que las imágenes artísticas funcionan socioculturalmente, y de los Estudios culturales, que se enfoca en la imagen y la visualidad para llevar a cabo una crítica ideológica. Pero, como bien señala Hernández en su lectura de Guasch, ambos ejes comparten una serie de preguntas: “qué quieren las imágenes, cómo nos afectan, cómo las experimentamos, cuál es su función, cómo configuran nuestros modos de pensar y sentir”²⁷. Para Guasch, la aportación más enriquecedora de los Estudios visuales es que concibe a la visualidad, la visión, los *media* y las imágenes de la manera más inclusiva posible, “casi como un colapso, convergencia o solapamiento entre distintos medios, los tradicionales junto a los nuevos, como los digitales, un colapso a modo de táctica con la que estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana posmoderna dominada por la globalización

de la visión”²⁸. Este colapso táctico puede, incluso, entenderse como el paso de un pensamiento logocéntrico a uno visual, una especie mediación en la que Guasch funge como traductora.

Arqueóloga

Anna Maria Guasch también ha fungido como arqueóloga de la interdisciplina de los Estudios visuales. Desde luego que no nos estamos refiriendo a la arqueología de pico y pala (aunque se podría decir que ha sido tal la una cantidad de trabajo de archivo realizado que podríamos denominarla arqueóloga de campo honoraria). Nos referimos a la arqueología foucaultiana, entendida como una metodología historiográfica que se centra en la examinación de huellas discursivas para escribir una “historia del tiempo presente”²⁹. Foucault evoca la metáfora del monumento para desarrollar esta concepción de la arqueología. En su *Arqueología del saber*,³⁰ hace una distinción entre documento y monumento, en donde el primero denomina un referente de algo más (los rastros de una representación), mientras que el segundo es el conjunto de enunciados, condiciones, reglas y omisiones que configuran a un discurso en sí mismo. En otras palabras, el monumento es el conjunto de condiciones de posibilidad (correlaciones, intercambios, sistemas de verticalidad y horizontalidad) para la configuración del discurso en un momento dado. Como tal, el monumento está al centro mismo de una historia general, es decir, de una historia no-totalizante ni teleológica que entiende al documento como “signo de otra cosa que conduce a la ‘verdad’ en su supuesta transparencia”³¹. Así, la arqueología foucaultiana es aquella que aborda al discurso “en la precisa especificidad de su ocurrencia”³² prestando espe-

²⁵ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 105.

²⁶ Guasch, *idem*. Esta afirmación es debatible. Cabe recordar que los Estudios culturales británicos surgieron, en buena medida, como respuesta a los textos de Antonio Gramsci sobre la hegemonía cultural e ideología. Igualmente, varios teóricos de la Escuela de Birmingham discutieron a fondo la obra de Althusser, Adorno, Benjamin y otros reconocidos filósofos marxistas. Por su parte, varios teóricos marxistas han elaborado su filosofía estética y teoría del arte a partir del materialismo dialéctico; entre ellos, en mayor o menor medida: Adorno, Herbert Marcuse, Benjamin, Georg Lukács, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Jacques Rancière, Adolfo Sánchez Vázquez, etcétera.

²⁷ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 98.

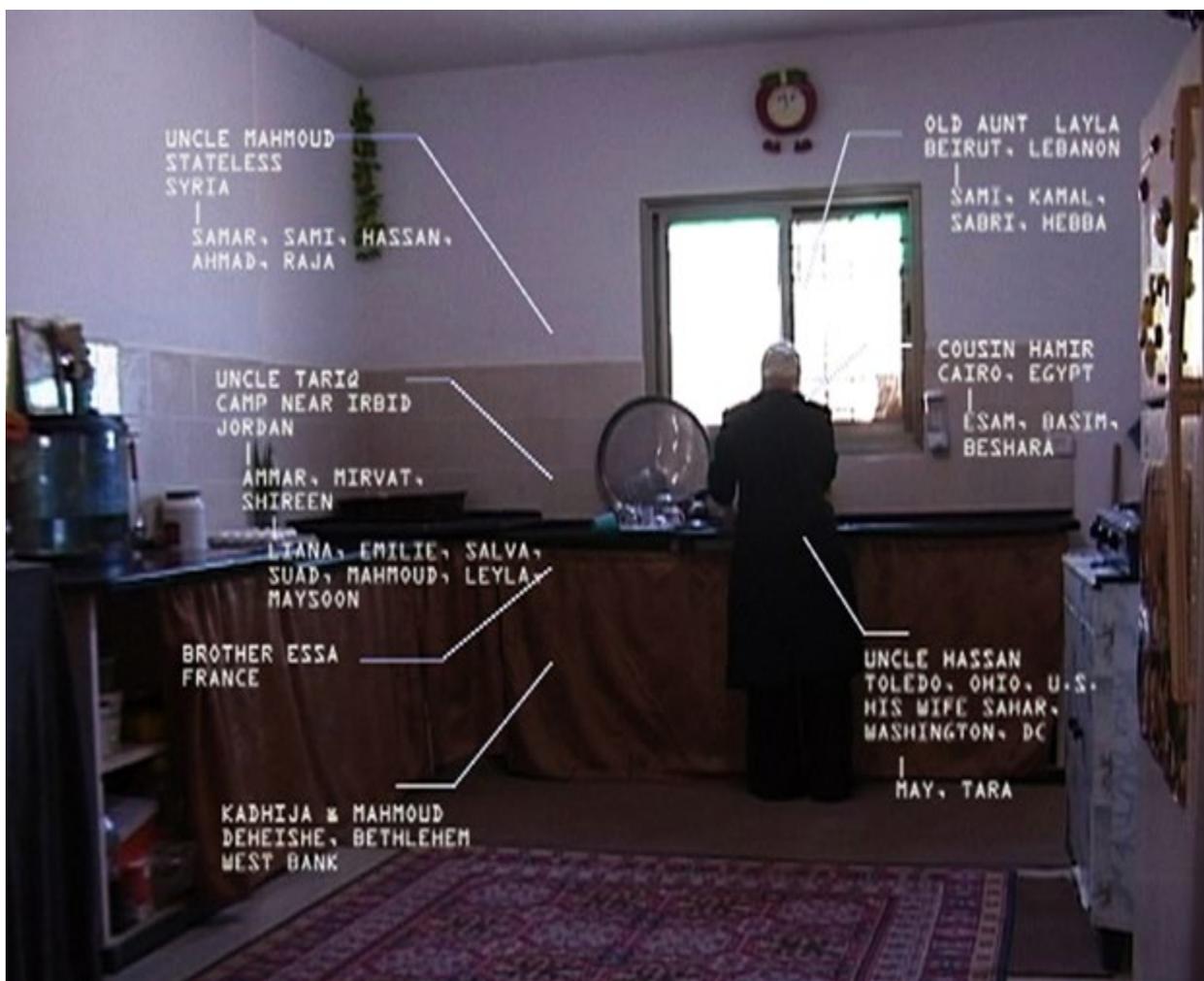
²⁸ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 106.

²⁹ Gary Gutting, Foucault. *A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2005.

³⁰ Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*

³¹ Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*: 182.

³² Foucault, *ibid.*: 28.



Ursula Biemann, *X-Mission*, 2008. Videoproyección, sonido estéreo; duración: 35 min. Cortesía de la artista.

cial atención a la relación entre lo decible y lo visible mediado por el poder/saber. El arqueólogo es aquel que se dedica a desenterrar este monumento—el discurso en la especificidad de su ocurrencia—de entre sus diversos estratos discursivos.

No obstante, la arqueología de Guasch no es estáticamente monumental; se desplaza en el espacio a la vez que en el tiempo. Es decir, se desarrolla simultáneamente a lo largo de un eje vertical (el monumento, tiempo) y uno horizontal (el mapa, espacio). Como ella misma ha comentado, a todo lo largo de su ejercicio profesional ha viajado personalmente a los sitios de muestras emblemáticas del arte contemporáneo, como fueron la Documenta XI (2002) o la revisión de *Magiciens de la terre* en el Centre Pompidou en 2014: “Yo

visitaba, no es sólo que yo leyera. Me fui a Lyon, me fui a París, a Kassel...”³³ en un “estar con los ‘actores’ [...] en los ‘lugares’”³⁴ Además, no es casualidad que algunos de sus proyectos de investigación se titulen “Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global” o que dedique sendas partes de sus textos al giro geográfico en el arte contemporáneo. Así pues, se puede afirmar que la suya es una arqueología cartográfica que oscila entre la historia y la geografía, entre el espacio y el tiempo.

³³ Julia Ramírez-Blanco, “Introducción: Entreviajes”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte contemporáneo, 2021: 140.

³⁴ Anna Maria Guasch, “Prólogo”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte contemporáneo, 2021: 8.

Más aún, la forma de su pensamiento tiende a ser marcadamente cartográfico. Su capacidad para trazar mapas mentales que incorporen todas las configuraciones y constelaciones de pensadores, artistas, imágenes, teóricos, exposiciones, es fruto de una agudeza mental que queda constatada en sus estados de la cuestión, sintéticos y vastos a la vez. Como comenta Hernández, Guasch tiene “una capacidad única para sistematizar problemas y situar tradiciones, tendencias y modos de hacer”.³⁵

Para Hernández, Guasch ha aportado a la “nueva” interdisciplina de los Estudios visuales un mapeo y estado de la cuestión como cartografía y propuesta epistemológica, siendo ésta una de sus mayores contribuciones a la Historia del arte contemporáneo: “la mirada del cartógrafo”.³⁶

Yo agregaría que, en su imbricación con el trabajo arqueológico, la suya es una cartografía fluida, distribuida en estratos de mapas yuxtapuestos e interconectados; a mi entender, se trata de una arqueología cartográfica del rizoma en el sentido de Gilles Deleuze y Félix Guattari.³⁷ Así pues, su labor arqueocartográfica nos ofrece coordenadas para ubicarnos en la vorágine del mundo actual de la imagen. Aún más, siguiendo las pautas foucaultianas para la producción de una “historia del tiempo presente”, la arqueocartografía de Guasch es programática: en su metodología historiográfica (no-lineal, no-jerarquizante, no-teleológica) proyecta los documentos del pasado para pensar mejor nuestro momento actual.

Un buen ejemplo de este pensamiento arqueocartográfico es su texto “Doce reglas para una Nueva Academia: La ‘nueva Historia del arte’ y los Estudios audiovisuales”, publicado en el compendio *Estudios Visuales*

Guasch, la arqueocartógrafa, ha sabido proyectar los elementos relevantes para unos Estudios visuales situados en contextos hispanoparlantes, mediando entre las preocupaciones locales, nacionales, regionales y mundiales, y abriendo la puerta para pensar mejor lo que James Elkins ha denominado “Estudios visuales globales”.

(2005). A lo largo de este ensayo, Anna Maria Guasch no rehúye a considerar a los Estudios visuales como una intervención urgente y necesaria para la renovación de la Historia del arte. Su agenda es clara y calza con las propuestas de Mitchell y Brea sobre la capacidad de esta interdisciplina para incomodar los límites disciplinarios de la Historia del arte.³⁸ En sus propias palabras, Guasch acomete los Estudios visuales como un “híbrido interdisciplinar [que busca] desafiar el carácter disciplinar de la Historia del arte”.³⁹ Para ella, existe un ala reivindicativa, políticamente

comprometida, de los Estudios visuales, en muchos casos protagonizada por historiadores del arte “ansiosos de renovar la vieja disciplina desde formas de interdisciplinariedad más allá de análisis estilísticos, iconografía e historia social”.⁴⁰ Así, Anna Maria Guasch reivindica la interdisciplinariedad que brindan los Estudios visuales como una táctica de libertad epistémica.⁴¹

Ejercicio programático rayando en lo prescriptivo, las “Doce reglas” de Guasch proponen una serie de premisas que, más que caer en un desglose de categorizaciones binarias, nos ofrecen coordenadas para navegar a través del monumento-mapa que es este estado de la cuestión de los Estudios visuales. Ella misma se sitúa en una posición más cercana a Bourdieu, en tanto que reclama una supresión de fronteras entre cultura elevada y popular, para reubicar el concepto de “valor” en un mundo dominado por la experiencia

³⁸ Véase W.J.T Mitchell, “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre de 1995: 540-544; y José Luis Brea, “Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal & ARCO, 2005: 5-14.

³⁹ Anna Maria Guasch, “Doce reglas para una Nueva Academia: la ‘nueva Historia del arte’ y los Estudios audiovisuales”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal & ARCO, 2005: 59.

⁴⁰ Guasch, “Doce reglas”, *op. cit.*: 60.

⁴¹ Guasch, *idem*.

³⁵ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 97.

³⁶ Hernández, *idem*.

³⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980.

de lo cotidiano. Así, sus reglas están basadas en un sistema de hibridación, inclusión y alianza, más que en filiación o binarismos.⁴² Las oposiciones que presenta en cada regla deben entenderse, pues, como una provocación dialéctica que a su vez brinda coordinadas para la situación de los tópicos más apremiantes en los Estudios visuales.

En la primera regla, Guasch opone lo “visual” al “arte”. El desplazamiento hacia lo visual durante la posmodernidad confirma la emergencia de un nuevo estatuto de la visualidad, unida a una reactualización de la tradición ocularcentrista, en la que ya no es viable encasillar a la imagen dentro de un paradigma lingüístico.

En la segunda regla opone el “giro de la imagen” al “giro lingüístico”, abundando sobre el nuevo estatuto de lo visual discutido en la primera regla. El llamado “giro de la imagen” o “giro pictórico” brinda un modelo para la interpretación de fenómenos visuales, que cede mayor importancia a modelos de recepción y visualidad centrados en la “condición del espectador”.⁴³ Para Guasch, se trata de un momento poslingüístico y postsemiótico de la imagen, que comienza a ser abordada a partir de la compleja interrelación entre visualidad, sistemas, instituciones, discursos, cuerpos y figuralidad.

En la tercera regla ubica lo visual entre lo cultural y lo social. Afirma que la visión es un modo de expresión cultural y una forma de comunicación, de tal suerte que los Estudios visuales no solamente se dedican a la interpretación de las imágenes, sino que abundan en la descripción del campo social de la “mirada”. Se plantea las siguientes preguntas: cómo se ve, a quién se le permite ver, qué, bajo qué condiciones...

En la cuarta regla, Guasch opone el modelo de cultura al modelo histórico. Siguiendo la noción de “giro cultural” planteada por Jameson, recalca que los Estudios visuales no priorizan una interpretación o hermenéutica de la imagen. En cambio, llevan a cabo análi-

sis de las complicidades entre el poder y las imágenes, “por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos”.⁴⁴ En esta regla, Foucault y Bourdieu son referencias clave en tanto que su pensamiento contribuye al “desmantelamiento de la tenaz hegemonía del historicismo: las rupturas reemplazan todo proceso de evolución, continuidad, causa-efecto, antes-después”.⁴⁵

En la quinta regla, Guasch propone el modelo antropológico como un desplazamiento disciplinar de la Historia del arte. Siguiendo a Foster, ella propone que la antropología sería el “discurso guardián” de los Estudios visuales,⁴⁶ desplazamiento en el cual la obra de Aby Warburg sería fundacional.

En la sexta regla, Guasch proyecta la disyuntiva entre interdisciplinariedad y disciplina. La interdisciplinariedad es, para ella, un lugar de convergencia y conversación mediante el encuentro entre distintas líneas disciplinarias. Va más allá de la lógica de la oposición y la jerarquía, fungiendo como una “colisión académica” que confronta a la Historia del arte con la literatura, la filosofía, la historia social, los estudios fílmicos, la cultura de masas, la sociología, la antropología, etcétera. No obstante, aquí es importante recuperar a Mitchell, quien afirma que la interdisciplinariedad no implica la no-disciplina, es decir, una carencia de formas o estructura, sino que es una metodología de la disrupción.⁴⁷

La séptima regla contrasta los Estudios visuales con la estética. Cita a Moxey: “las imágenes escapan a los tradicionales métodos de análisis usados por historiadores del arte en un momento en que la cultura aparece más saturada de imágenes que nunca”,⁴⁸ de manera que en nuestra condición contemporánea la relevancia estética se encuentra en lugares en los que la Historia del arte no suele buscar. Como consecuencia, las teorías universales sobre “la Estética” ya no nos sirven para atender el universo actual de la imagen.

⁴² Guasch, *ibid.*: 61.

⁴³ Guasch, *ibid.*: 65.

⁴⁴ Guasch, *ibid.*: 66.

⁴⁵ Guasch, *idem.*

⁴⁶ Guasch, *idem.*

⁴⁷ Mitchell, “Interdisciplinarity”, *op. cit.*

⁴⁸ Guasch, *ibid.*: 67.



Krzysztof Wodiczko, *If You See Something...*, 2005. Cuatro proyecciones de video. Cortesía del artista.

En la octava regla, Guasch recalca la emergencia de una cultura visual sobre una cultura material. Propone que la cultura ha devenido completamente dominada por imágenes en su acepción inmaterial: imágenes cibernéticas, tecnológicas, electrónicas, incorpóreas, ubicadas en el ciberespacio. Esto nos permite, según ella, liberarnos del fetichismo de la antigua Historia del arte hacia las “obras” de arte, superando su mercantilización, museificación y la política de los cánones.

En la novena regla, Guasch reivindica la inclusión versus la exclusión. Para ella, la inclusión de todas las formas de expresión visual que permiten los Estudios visuales es una de sus principales aportaciones. Si bien esta vertiente “ultrademocratizadora” de los Estudios visuales ha generado cierto malestar, la posibilidad de ampliar la noción del arte hasta lograr la inclusión de productos considerados de una supuesta “baja calidad” contribuye a acabar con el concepto elitista del arte y potenciar un análisis de todas las prácticas humanas que participan de la gestación de los objetos estéticos.

La décima regla se refiere al campo epistemológico de los Estudios visuales. Para Guasch, el desarrollo del planteamiento metodológico de los Estudios visuales requiere un nuevo campo epistemológico, algo que asemeje a una nueva burbuja teórica, una constelación conceptual. Guasch propone una configuración basada en la teoría de la multiplicidad no totalizante, resultado del concepto de rizoma planteado por Deleuze y Guattari. En este sentido, Guasch reivindica una aproximación antihistórica de la visión, siguiendo el pensamiento de Foucault en tanto a su historiografía arqueológica que se centra en la triada conocimiento-lenguaje-poder.

La decimoprimera regla discute la relación entre los Estudios visuales y la academia. Guasch considera que los Estudios visuales juegan un papel indispensable dentro de las universidades como una vía fundamental para su renovación y transformación. Para ella, los Estudios visuales son una forma de desactivar las “estructuras” de poder establecidas, en un claro desa-



Antoni Abad Roses, México. Cortesía del artista.

fío a las tradicionales compartimentaciones dentro de la Historia del arte, “especialmente a su tradicional estudio cronológico”.⁴⁹

Por último, la decimosegunda regla atañe a la semiótica visual. Desde un punto de vista metodológico, sostiene Guasch, haría falta reformular el diálogo iniciado en 1991 por Bryson y Bal entre la semiótica y la Historia del arte, produciendo una nueva semiótica visual, siempre considerando la semiótica como una “teoría transdisciplinar”.⁵⁰

Más que monumentos estáticos o mapas bidimensionales, Anna Maria Guasch traza trayectorias, cami-

nos, movimientos⁵¹ en estos estados de la cuestión que proyectan los ires, venires y devenires de los Estudios visuales. Siempre atenta y sensible a los nodos del debate y a las fluctuaciones de los términos de la discusión, Guasch, la arqueocartógrafa, ha sabido proyectar los elementos relevantes para unos Estudios visuales situados en contextos hispano-parlantes, mediando entre las preocupaciones locales, nacionales, regionales y mundiales, y abriendo la puerta para pensar mejor lo que James Elkins ha denominado “Estudios visuales globales”.⁵²

⁴⁹ Guasch, *idem*.

⁵⁰ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 98.

⁵¹ Hernández, *idem*.

⁵² James Elkins, *Visual Cultures*, Intellect, 2010, cit. en Hernández, *idem*.

Geneóloga

La obra de Anna Maria Guasch sobre los Estudios visuales también se ha interesado consistentemente por el poder y sus entramados en la configuración de los saberes. En este sentido, Guasch es una geneóloga en la acepción foucaultiana. Si consideramos que la genealogía es una metodología de análisis del discurso que se centra en las “relaciones mutuas entre sistemas de verdad y modalidades de poder”⁵³ y en su variabilidad a lo largo del tiempo, podemos afirmar que la tarea de Guasch ha sido localizar y hacer visibles estas relaciones de complicidad.

Cabe enfatizar que, como metodología para llevar a cabo el análisis histórico, la genealogía no busca corroborar ni reafirmar nociones de progreso ni continuidades temporales ni sucesiones históricas, evitando así caer en la trampa de los “efectos totalizantes de las ‘superhistorias’”⁵⁴.

Y aunque Guasch ha sido clara en su rechazo a estas “superhistorias”, su constante reivindicación de las resistencias políticas y los cuestionamientos del poder es menos evidente. A partir de una praxis dialógica con la obra (ya sea obra de arte contemporáneo, una imagen, videoensayo) o con el agente cultural (artista, historiador del arte, crítico), ella siempre se detiene en las relaciones de poder y las asimetrías latentes en dicha interacción, delatando una patente preocupación subyacente por lo político. Como observa Miguel Ángel Hernández, el simple hecho de elegir a unos artistas, unas prácticas, unas ideas, unos contextos, es “en sí misma, una toma de postura, una posición”⁵⁵.

Esta toma de postura es especialmente evidente en dos de sus ensayos. El primero, titulado “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, explora las potencialidades del videoensayo como una práctica del pensamiento y producción visual de cono-

cimiento.⁵⁶ Para Guasch, el género del videoensayo es un género híbrido que le permite pensar el presente visualmente, desafiando y re-significando las imágenes de los medios y discursos hegemónicos. Así, al seleccionar un género híbrido de la mano de cuatro artistas específicos (Ursula Biemann, Hito Steyerl, Harun Farocki y Ahlam Shibli) y desarrollar sus argumentos en torno a cuatro de sus obras puntuales, Guasch reivindica la capacidad del medio para pensar el presente visualmente, más allá de los discursos hegemónicos. Para ella, una de las potencias de los Estudios visuales reside en su capacidad de hacer una política de lo visual; la posibilidad “no sólo de estudiar y analizar el mundo, sino de intervenir en él, de transformarlo”.⁵⁷

El segundo, “De la crítica formal a la (con)textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”⁵⁸ aborda el paso del crítico de arte de una postura formal a una (con)textual. Dentro de esta discusión, Guasch recupera el concepto del *pensiero debole* de Gianni Vattimo, un tipo de pensamiento liberado de los sistemas formalistas, esencialistas y taxonómicos, para adentrarse en los terrenos “de la teoría, filosofía, alegoría, pluralidad y, en general, de [todo] aquello que [va] más allá de las formas y de los lenguajes”.⁵⁹ En su paso de la crítica formalista a la textual, Guasch argumenta que se da una nueva lectura de las teorías y conceptos de Benjamin, Barthes, Foucault, Lacan, Althusser, Kristeva e Irigaray, “conceptos que ayudaron a teorizar la posmodernidad y a [apostar] por una escritura palimpséstica donde lo que contaban eran los significados y su contextualización”.⁶⁰ Y, luego, en el

⁵⁶ Anna Maria Guasch, “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Akal / Arte contemporáneo, 2021: 125-136.

⁵⁷ Guasch, *op. cit.*: 125.

⁵⁸ Anna Maria Guasch, “De la crítica formal a la (con)textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Akal / Arte contemporáneo, 2021: 87-94. Originalmente publicado en Paula Barreiro y Julián Díaz Sánchez (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Cendeac, 2013.

⁵⁹ Guasch, “De la crítica formal”, *op. cit.*: 91.

⁶⁰ Guasch, *idem*.

⁵³ Arnold Davidson, “Archaeology, Genealogy, Ethics”, D. Couzens (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Blackwell, 1986: 224.

⁵⁴ Bell cit. en Jean Carabine, “Unmarried Motherhood, 1830-1990: A Genealogical Analysis”, en M. Wetherell *et al.* (eds.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis*, Sage, 2001: 276.

⁵⁵ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 99.

paso de la condición posmoderna a lo que Guasch denomina “una nueva condición postcolonial”, se da un progresivo afianzamiento del discurso de las diferencias. En el giro de lo global, el crítico adopta el papel de teórico cultural, entrando en un terreno “fronterizo y liminar donde el gran aliado son los Estudios visuales”.⁶¹

En pocas palabras, la genealogía de Guasch sigue un modelo rizomático tal como ha sido teorizado por Deleuze y Guattari. Citando a estos autores, Guasch recalca: “[u]n rizoma no empieza ni acaba [...] siempre está en el medio. [...] el rizoma tiene como tejido la conjunción”.⁶² Quizá lo que más llama la atención de este modelo es su horizontalidad, su capacidad para fomentar el pensamiento transversal y antijerárquico.⁶³ En esta etapa más tardía de la obra de Guasch, entra de pleno en una exploración de la filosofía poshumanista, en donde la mutación digital, la globalización económica y el cambio climático han cambiado algo “en la mirada”.⁶⁴ A su modo de ver, el arte (o incluso la imagen) funcionaría como una especie de antena para “la detección de los cambios que ocurren en la esfera visible e invisible de la sensibilidad humana”.⁶⁵

Conclusión: ¿hacia dónde?

Durante esos años de la efervescencia de los Estudios visuales en España, Guasch, Brea y varios otros académicos propugnaron la instauración de esta interdisciplina en la academia española. No obstante, como señala Miguel Ángel Hernández, fuera de algunos másteres e iniciativas puntuales, al día de hoy los Estudios visuales siguen siendo una disciplina periférica. En otras partes del mundo, pareciera que prenden un segundo aire;⁶⁶ en otras más se han institucionalizado y perdi-

do su capacidad para incomodar los límites disciplinares. Pero según Hernández, el “fracaso” institucional de los Estudios visuales en España “ha sido quizá su mayor éxito”.⁶⁷ Para él, ésta ha sido una forma de mantener intacta su potencia desestabilizadora.

No obstante, se respiran aires parecidos a aquellos que dieron forma a los Estudios visuales de los años noventa y principios de los 2000. La cultural visual del momento actual es vasta, omnipresente, prolífera. Sujeta a nuevas condiciones de producción, diseminación y consumo, es innegable que hoy hace falta, más que nunca, un pensamiento que nos ayude a navegar entre este mar de imágenes y visualidades. Confrontados, además, con un planeta en crisis climática, una nueva oleada de “guerras culturales” y una creciente “simulacrización” de la imagen (¿qué escribiría Jean Baudrillard sobre las imágenes generadas por la inteligencia artificial?), quizás nos encontramos ante la emergencia de unos Estudios visuales 3.0. Por tanto, nunca han sido más apremiantes las intervenciones de figuras como Anna Maria Guasch para poner un poco de orden entre la vorágine.

Podemos dirigirnos a los intereses más recientes de Guasch para orientarnos. En los últimos años, Guasch ha entrado en diálogo con diversas tendencias del pensamiento crítico en torno a la cultura. En primera instancia, ha reafirmado la importancia del intersticio o la frontera como el sitio desde donde teorizar el momento actual. En algunos de sus textos recientes se dirige a los nuevos horizontes del pensamiento descolonial, adoptando el concepto de “pensamiento fronterizo” de Walter Dignolo y la noción de pluriversalidad de Enrique Dussel, en una franca apuesta por una

bresaliendo los ejemplos de centros de investigación como la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, algunas líneas de investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas (ambas de la Universidad Nacional Autónoma de México), y la maestría en Estudios visuales en la Universidad Autónoma del Estado de México, sin dejar de mencionar la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT). Marta Cabrera (Pontificia Universidad Javeriana) y Gabriela A. Piñero (UNICEN) brindan unos excelentes estados de la cuestión sobre la fortuna académica de los Estudios visuales en América Latina.

⁶⁷ Hernández, “Introducción”, *idem*.

⁶¹ Guasch, *ibid.*: 92.

⁶² Guasch, “El potencial del arte”, *op. cit.*: 126.

⁶³ Guasch, *ibid.*: 125.

⁶⁴ Guasch, *idem*.

⁶⁵ Guasch, *idem*.

⁶⁶ En países hispanoparlantes, la tendencia a la inclusión de programas de Estudios visuales o Cultura visual ha ido a la alza, so-



Rogelio López Cuenca, *Walls*, 2006. Cortesía del artista.

ampliación de una geopolítica del saber. Más aún, su trabajo reciente sobre las epistemologías indígenas en el arte contemporáneo es una reacción al agotamiento de los sistemas de conocimiento del occidente. Así, su texto de próxima publicación, “Indigenismo” —parte de un compendio sobre los grandes *-ismos* del siglo XXI,⁶⁸ nos aporta una traducción, arqueología y genealogía de los grandes tópicos de un arte indígena contemporáneo que trasciende las categorizaciones

⁶⁸ Julia Ramírez-Blanco y Anna Maria Guasch, *Los “ismos” del siglo XXI*, Cátedra, próxima publicación.

temporales, geográficas e identitarias y que, en cambio, se colocan al pie del cañón de una lucha por la descolonización, lucha que también puede resultar presa fácil de la institucionalización y de la “tokenización”.

Para Anna Maria Guasch, el arte indígena contemporáneo puede aportar una salida epistemológica, cultural, ideológica y simbólica que quizás nos conduzca a una era “pospolítica de la imagen”.⁶⁹ Desde esta postura, la práctica de la cultura visual desembocaría en

⁶⁹ Guasch, “El potencial del arte”, *op. cit.*: 136.

un activismo visual que, según Guasch siguiendo a Mirzoeff, implicaría a artistas, académicos y teóricos que se consideran a sí mismos activistas visuales.⁷⁰ De tal suerte que los Estudios visuales 3.0 serían una interdisciplina para “entender el cambio en un mundo demasiado grande para ser visto pero que resulta vital imaginar”.⁷¹ ●

Bibliografía

- Barreiro, Paula y Julián Díaz Sánchez (eds.) (2013). *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Madrid: Cendeac.
- Carabine, Jean (2001). Unmarried Motherhood, 1830-1990: A Genealogical Analysis, en M. Wetherell et al. (eds.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Davidson, Arnold (1986). Archaeology, Genealogy, Ethics, D. Couzens (ed.), *Foucault: A Critical Reader*. Nueva York: Blackwell.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980). *Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Elkins, James (2010). Visual Cultures, *Intellect*, en Miguel Ángel Hernández, “Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte contemporáneo.
- Evans, Jessica y Stuart Hall (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage & Open University Press.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Éditions Gallimard.
- Guasch, Anna Maria (2023). Los Estudios visuales. Un estado de la cuestión, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- Guasch, Anna Maria (2021). “De la crítica formal a la (con) textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal / Arte contemporáneo.
- Guasch, Anna Maria (2021). “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal / Arte contemporáneo.
- Guasch, Anna Maria (2005). Doce reglas para una Nueva Academia: la “nueva Historia del arte” y los Estudios audiovisuales, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal & ARCO.
- Guasch, Anna Maria (2003). Los Estudios visuales. Un estado de la cuestión, *Estudios Visuales*, 1, noviembre.
- Gutting, Gary (2005). *Foucault. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hernández, Miguel Ángel (2023). Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga, en *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- Marchán Fiz, Simón (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra, en José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal y ARCO.
- Mignolo, Walter (2000). *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1998). *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (1998). *An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995). “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ramírez, Juan Antonio (1997). *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Julia Ramírez-Blanco, “Introducción: Entreviajes”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte Contemporáneo.

⁷⁰ Guasch, *idem*.

⁷¹ Mirzoeff, cit. en Guasch, *ibid.*: 126.