

# LOS ESTUDIOS VISUALES EN PERSPECTIVA LATINOAMERICANA

Entrevista a María Elena Lucero

Visual Studies in Latin American Perspectives

Interview with María Elena Lucero

Lucía Gentile | [luciagentilelucia@gmail.com](mailto:luciagentilelucia@gmail.com)

Laboratorio de Investigación y Documentación en  
Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de  
Acción Política en América Latina / Instituto de Historia  
del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 16/02/2017

Aceptado: 03/05/2017

## RESUMEN

Los estudios visuales se han consolidado como perspectiva epistemológica para el estudio de las imágenes debido a su abordaje amplio e interdisciplinario. María Elena Lucero reflexiona sobre la actualidad de estos estudios, la forma en que su avance interpela a la historia del arte, sus diferencias con el enfoque semiótico y las influencias de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y el giro decolonial. También da cuenta de las características particulares que estos estudios adquieren en el marco de América Latina, y de la historia y fundamentos de la ReVLAT.

## PALABRAS CLAVE

Estudios visuales; historia del arte; América Latina; estudios culturales; semiótica

## ABSTRACT

Visual studies have been consolidated as an epistemological perspective for the study of images due to their wide and interdisciplinary approach. María Elena Lucero reflects on the current state of these studies, the way their advance questions art history, their differences with the semiotic approach, and the influences of the cultural studies, the postcolonial studies and the decolonial turn. She also describes the particularities that these studies acquire within Latin America, and of the history and fundaments of the ReVLAT.

## KEYWORDS

Visual Studies; Art History; Latin America; Cultural Studies; Semiotics



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

María Elena Lucero es Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT) de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y delegada por Argentina de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT). Se desempeña como profesora en Argentina y Brasil y sus investigaciones se focalizan en la cultura visual latinoamericana, el pensamiento decolonial y el feminismo.

En diciembre de 2016 se desarrolló en la Facultad de Humanidades y Artes de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, el *I Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen* «Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos», organizado por el CEVILAT y con el auspicio de la ReVLAT. El encuentro permitió a los asistentes actualizarse sobre el estado de los estudios visuales en la región a partir de las intervenciones de académicos provenientes de diversos países latinoamericanos y de los debates que se suscitaron. En esa ocasión, tuvimos la posibilidad de iniciar un diálogo con María Elena Lucero, que continuó posteriormente de manera virtual y que dio como resultado este escrito.

*En el discurso inaugural del I Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la imagen usted mencionó la relación entre los estudios visuales y la historia del arte. ¿Podría describir esa relación?, ¿cuáles son los puntos de contacto y las diferencias entre ambos enfoques?*

La relación entre los estudios visuales y la historia del arte es evidente e inevitable. Buena parte de los temas y de los problemas interpelados por los estudios visuales se encuentra en la tradición disciplinar instaurada por la historia de las artes visuales. Pero hay diferencias sustanciales que bosquejan sus perspectivas ideológicas. En principio, como bien lo observa Anna María Guash, los estudios visuales sustituyen la palabra *historia* (en el caso de la historia del arte) por la de *cultura*, para delinear una orientación contextualizada, politizada y con una fuerte inserción en lo social. Las antologías o las publicaciones que han circulado en las últimas décadas en torno a la cultura visual originaron una serie de debates que colocan como epicentro a la historia del arte y que anuncian la irrupción de nuevos puntos de vista en el contexto de las imágenes actuales. En definitiva, los estudios visuales dislocan el enfoque hegemónico que primó en la elaboración de la historia del arte tal como la hemos estudiado todos y todas en los recintos académicos —con una insistencia en la sucesión temporal y en los episodios artísticos de los países centrales—, especialmente porque esa historia ha instalado una narrativa jerárquica, donde

algunas obras —sean pinturas, esculturas, grabados o fotografías— ingresan al campo específico y otras quedan en los márgenes.

En esa circunstancia nos resulta muy útil refrescar las reflexiones de Keith Moxey (2009), quien subraya cómo los debates generados dentro de los estudios visuales incorporan y analizan artefactos de la cultura visual con distintas tipologías de percepción y con visualidades generadas por esos mismos objetos. Como lo mencioné en un análisis reciente sobre Rubén Santantonín, las «cosas» y los objetos (en tanto producciones artísticas y materialidades que transitan paisajes culturales), y las manifestaciones visuales excluidas de los análisis de tipo estético pasan a ser tema de interés para los estudios visuales. Cuando Moxey define que «los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasadas por alto» (2009: 2) nos está alertando sobre aquellas visualidades que la historia del arte canónica pasa por alto.

Al igual que los estudios visuales, el enfoque semiótico para el estudio de las imágenes también toma como objeto de estudio a las imágenes «no artísticas». ¿Qué diferencia hay, entonces, entre un abordaje y otro?

Intuyo que la diferencia principal es la cercanía o la apoyatura teórica que la semiótica posee con relación a la lingüística. Al menos en nuestros recorridos curriculares universitarios, hemos asimilado el estrecho vínculo entre la semiótica y el lenguaje mediante la lectura de autores decimonónicos, como Charles S. Peirce o Ferdinand de Saussure. En los trabajos posteriores de semiólogos, como Julia Kristeva, Umberto Eco, Gianni Vattimo, Maurizio Ferraris, Mario Perniola, Paolo Fabbri —algunos de los cuales formaron parte del ciclo sobre pensamiento italiano contemporáneo organizado en Rosario en 1989— o de especialistas locales, como Rosa María Ravera, Lucrecia Escudero (radicada en Francia) y el recordado Nicolás Rosa, también lo lingüístico determina la imagen y le confiere sentido. Al revisar, poco tiempo atrás, los escritos en los que Jorge Glusberg teoriza sobre las ideas que guiaron al Grupo de los Trece en el CAYC en 1978, leí expresiones, tales como «el arte es un sistema semiológico, ya que discurso es todo sistema de signos» o «el arte es una forma de significación de la realidad, es decir, un sistema semiológico cuyas leyes y mecanismos han comenzado a ser explorados». Más allá de una coyuntura histórica y social concreta, donde estos marcos teóricos impregnaban las especulaciones sobre las prácticas artísticas, el énfasis aparece generalmente en la lengua, en la comunicación y en los modos de enunciación.

Los estudios visuales beben de varias fuentes, hay una plataforma heterogénea que convendría explicitar. Por un lado, existe una deuda con los *Cultural Studies* surgidos en los sesenta con Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward Thompson o Stuart Hall: en el intento de visibilizar las articulaciones entre cultura y poder se abre una nueva óptica sobre cómo analizar las producciones culturales. Creo que, además, el recorrido iniciado por los estudios poscoloniales (Homi Bhabha, Gayatri Spivak) también aportó conceptualizaciones clave para repensar aspectos hegemónicos que interceptan las manifestaciones visuales, luego deberíamos situarnos en nuestras latitudes donde surge el giro decolonial. Estas epistemes tienden a edificar marcos de referencias más democráticos o diversos que permiten abarcar comunidades culturales excluidas. En el campo específico de la imagen debemos mencionar la impronta de Aby Warburg, cuyo modo (singular) de leer las imágenes ha sido estudiado con detenimiento por George Didi-Huberman. El entramado conceptual warburgiano dejó una herencia muy valiosa y estimo que ese abordaje aleatorio, intuitivo y, en gran medida, político —al deslizarse del discurso central y lineal fraguado por la historia del arte— fue recuperado con habilidad por los estudios visuales. En tiempos más cercanos, cabe citar a autores y autoras, como Svetlana Alpers, Willian T. J. Mitchell, el ya mencionado Keith Moxey, Mieke Bal, Nicholas Mirzoeff, Susan Buck-Morss, Martin Jay, entre otros, sin olvidarnos de la labor seminal de José Luis Brea o Anna Maria Guasch.

Por otro lado, si buscamos operatorias estéticas descolonizadoras (o miradas críticas hacia la historia del arte convencional), en la cartografía latinoamericana encontramos argumentos teóricos donde la inclusión de la periferia o, mejor dicho, de lo apartado del canon occidental, se bosqueja en nuevas dimensiones ideológicas. Sin duda las contribuciones de Néstor García Canclini sobre cultura popular y políticas culturales en los años ochenta, o las de Juan Acha sobre la problemática artística en América Latina en los setenta, han sido relevantes para los estudios sobre cultura visual dentro de nuestro contexto geográfico. En ocasión de realizarse, en octubre de 2016, un coloquio internacional en México sobre Juan Acha —por el centenario de su nacimiento—, varios especialistas, investigadores y gestores culturales deliberaron sobre las contribuciones del crítico peruano al terreno de las artes visuales latinoamericanas. Rita Eder redactó un magnífico artículo en el que relata su experiencia con Acha, posicionándolo como un pionero en este terreno: «Al pensar la visualidad y la interacción de lo artístico en sincronía con la idea de imagen y la cultura, Acha se adelantó al advenimiento de los estudios visuales como forma de comprender los cambios en la percepción y en los propios géneros artísticos» (2016: s/p).

En 1984, momento crucial del retorno democrático, don Juan nos visitó en el Taller de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), invitado por el entonces director Rubén Naranjo —integrante de Tucumán Arde, acción colectiva de 1968—. Fue un verdadero placer conocerlo, su relato resultó iluminador para aquella platea de jóvenes de dieciocho años que escuchábamos con atención su particular visión del arte latinoamericano. Esas vivencias persistieron en nuestras mentes a lo largo del tiempo. Pero retomando la pregunta, pienso que los estudios visuales se desplazan del foco puramente lingüístico de la semiótica y abarcan otras dimensiones arraigadas en el plano social, en el cultural y en el colectivo.

Con relación a la formación, ¿qué bases o qué conocimientos disciplinares son necesarios para un abordaje desde la perspectiva de los estudios visuales?

Pese a que los estudios visuales interpelan a la historia del arte es importante conocerla como disciplina para comenzar a examinarla y para desmenuzarla desde una perspectiva crítica. Entiendo que la historia de las ideas —esto es, el conjunto de aquellos paradigmas que han identificado los diferentes periodos temporales— también nos permite abarcar con mayor experticia el análisis de la cultura visual. Los estudios culturales, la sociología del arte y la antropología visual constituyen otras ramas teóricas que colaboran en la comprensión de las visualidades —en lo que respecta a los efectos promovidos por las imágenes en las diferentes culturas y sociedades—.

¿Qué motivaciones dieron origen a la ReVLat?, ¿cómo está conformada?

La Red es una organización sin fines de lucro y posee un directorio de tres representantes (presidente, secretaria y tesorera) del cual soy parte. Se inició en el año 2012 en un primer encuentro en la ciudad de Tunja (Boyacá, Colombia). Al año siguiente, se celebró en Morelia (Michoacán, México), ciudad donde me integré al grupo como miembro fundadora. En las sucesivas ediciones las reuniones se efectuaron en Pachuca y en Querétaro, también en México. Hoy vamos por el quinto encuentro que se realizará en Sevilla, España. Su presidente, el Dr. Antonio Elías de Pedro Robles, impulsó este proyecto que satisfactoriamente cada año crece e incorpora nuevos socios y socias de países como Colombia, México, España, Suiza, Argentina, Brasil, Alemania, Estados Unidos, Venezuela.

La Red está conformada por investigadores cuyos objetivos se

apoyan en las reflexiones sobre las imágenes y sus efectos en el campo social, la circulación y la percepción de objetos y de artefactos, los regímenes del ver, las modalidades en que se visibilizan las producciones estéticas (de artistas legitimados o no) dentro y fuera de las instituciones, etcétera. Entre todos y todas procuramos tejer una trama de producciones teóricas que den cuenta de estas prácticas visuales.

¿Qué implica que sea una red latinoamericana? El texto de presentación afirma: «Toda producción (audio) visual latinoamericana es potencialmente objeto de estudio de nuestra Red». ¿Cómo se define esa producción?, ¿hay una «imagen latinoamericana»?

El hecho de denominarse «latinoamericana» entraña una localización, esto es, que los objetos de estudio que abordamos se enmarcan dentro del contexto latinoamericano sean prácticas artísticas, objetos, producciones audiovisuales, etcétera. El término *latinoamericano* aplicado a una producción, a una imagen y a sus características, nos resulta problemático porque a veces resuena como un multiplicador de una cultura heterogénea y múltiple, cuya unidad geográfica es controvertida o porque conduce a una suerte de etiqueta sobre qué es o qué no es «latinoamericano», cuando en la actualidad se debate sobre la sincronización de las prácticas artísticas latinoamericanas a nivel global, lo que Andrea Giunta ha denominado «vanguardias simultáneas». No obstante dicha problemática, el término es, a la vez, productivo. Hace poco, en una entrevista acerca de su proyecto curatorial sobre el arte abstracto latinoamericano, *Abstraction in Action*, Cecilia Fajardo Hill aludía a este dilema y afirmaba que el concepto de *lo latinoamericano* es aún un laboratorio de trabajo útil para profundizar las iniciativas inclusivas de muchos artistas locales, con relación a las especificidades culturales. En el caso de la Red, el adjetivo *latinoamericana* supone inscribirnos dentro de una territorialidad con sus dilemas teóricos, sus preocupaciones estéticas y sus emergentes culturales.

¿Hay un marco teórico particular desde el cual pensar las producciones latinoamericanas?

En principio podemos considerar aproximaciones teóricas abiertas por los estudios culturales ante un objeto de análisis vinculado a la imagen. También cuando William T. J. Mitchell habla del «giro pictórico»

surgen perspectivas teóricas con una necesidad interdisciplinar (operatoria verbal-visual) para reflexionar sobre la cultura visual desde la posición del observador, es el caso de *The visual culture reader* (2002), de Nicholas Mirzoeff. En la esfera regional existe un plus heredado, nuestras lecturas e hipótesis de trabajo se nutren de otras genealogías, de legados potentes de décadas anteriores que inauguraron nuevas vías de pensamiento crítico, como los textos de Acha, García Canclini, Adolfo Colombres, Nelly Richard, Marta Traba (revisitada), Mirko Lauer o Ticio Escobar, para mencionar autores y autoras de trayectoria y con un corpus teórico voluminoso.

Quisiera repasar un párrafo de Ticio Escobar, perteneciente al libro *Imagen e intemperie*, donde ajusta una aproximación teórica sobre la imagen que podría afiliarse, sin duda, en los estudios visuales: «La imagen es capaz de zafarse, aun fugazmente, de las dicotomías que inevitablemente sigue promoviendo el lenguaje —forjado en clave metafísica—, tales como las oposiciones entre autonomía y heteronomía estéticas, forma y contenido, signo y cosa, y sujeto y objeto, por citar sólo algunas de las dualidades que escinden el discurso occidental sobre el arte» (2015: 15). En ese intersticio creo que se posicionan los estudios sobre cultura visual. Nos faltaría anexas las generaciones más cercanas, nuestra masa crítica es extensa. En el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos opino que los marcos comienzan a construirse y que empezamos a dialogar con líneas teóricas provenientes de distintos países con las cuales existe un denominador común: distinguir la porosidad de los discursos, incentivar la interdisciplinariedad y el cuestionamiento de los parámetros históricos que orientaron por décadas, o siglos, los actos del ver, los regímenes escópicos y sus consecuencias. Estudiar la visualidad y, por ende, acceder a los debates sobre lo visual, conlleva un factor político referido a las modalidades en las que las imágenes circulan y en las que fueron y son apropiadas, decodificadas y manipuladas. Sus efectos nos conducen, justamente, a desentrañar una política de las imágenes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escobar, Ticio (2015). *Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mirzoeff, Nicholas (2002). *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.

Moxey, Keith (2009). «Los estudios visuales y el giro icónico». *Revista Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), pp. 8-27. España: Cendeac.

## REFERENCIA ELECTRÓNICA

Eder, Rita (2016). «Juan Acha: pensar el arte desde América Latina». En *Post* [en línea]. Consultado el 9 de mayo de 2017 en <[http://post.at.moma.org/content\\_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina](http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina)>.