

# 1. LA CONFIGURACIÓN DEL VER [DEL OJO DE LA ÉPOCA AL RÉGIMEN ESCÓPICO]\*

Miguel Á. Hernández-Navarro

En 1972, Michael Baxandall publicaba su célebre *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*<sup>1</sup>. Frente a la historia tradicional del arte, que situaba su centro de tensión en el ámbito de la producción –en el artista y su glorificación, o en la obra y su interpretación–, Baxandall se encargó de reconstruir el entramado de condiciones sociales, religiosas y comerciales que estructuraban los modos de ver y de conocer propios de la Italia del Quattrocento. De este modo, la obra de Baxandall, operaba un giro copernicano en la Historia del Arte, pasando del texto al contexto, de la obra al medio en que era producida y recibida, pues para el historiador británico “los hechos sociales conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales, distintivos, y estos hábitos y mecanismos visuales se convierten en elementos identificables en el estilo del pintor”<sup>2</sup>. Como ha observado recientemente Nathalie Heinich, en este giro social se encuentra el germen de muchos de los logros de la historia social del arte<sup>3</sup>.

El “giro contextual” lleva a la obra –pues, Baxandall en este momento, y siempre, la entiende como el punto de partida y llegada– más allá de los confines del arte o de la alta cultura. Para su comprensión, la obra ha de ser situada en la esfera de las cosas, en el mundo de vida. Y es sólo a través de la atención a dicho contexto que es posible abarcar el estudio de lo artístico. Como si, de algún modo, se hubiera visto influido por la pérdida del pedestal de los objetos artísticos del minimalismo y la atención al mundo real de la neovanguardia artística de los sesenta, Baxandall baja a la obra del arte del pedestal de la cultura erudita en el que se hallaba a causa del desarrollo de la “Historia del Arte como disciplina humanista”<sup>4</sup>. Y, sobre todo, atiende también a otros aspectos de la vida cultural que son esenciales en la configuración de los modos de ver y apreciar, pero también en los modos de hacer. Como sostiene Pierre Bourdieu, que ha utilizado a Baxandall para reformular su proyecto de una “sociología de la percepción artística”<sup>5</sup>, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* trata, en última instancia, de “restituir una ‘experiencia social’ del mundo, entendida como la

---

\* Este texto es el primer capítulo del libro *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad*, Alcobendas, Colección de Arte Público, 2006.

<sup>1</sup> Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> Nathalie Heinich, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 33. Heinich distingue entre sociología del arte, estética sociológica e historia social del arte, tres formas que se desarrollan sincrónica y diacrónicamente según la disciplina raíz de la que se parte (sociología, filosofía o historia del arte). La obra de Baxandall, como es lógico, se encuadraría en la historia social del arte.

<sup>4</sup> Cf. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu fue, de hecho, el verdadero introductor de Baxandall en el contexto francés. En 1981, junto a Yvett Delsaut, realizará la primera traducción parcial del libro de Baxandall en un número especial dedicado a la sociología de la percepción: Cf. Michael Baxandall, “L’œil du Quattrocento”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 (1981), pp. 10-49.

experiencia práctica que se adquiere con la frecuentación de un universo social particular”.<sup>6</sup>

Es en el segundo capítulo de su obra donde Baxandall introduce el concepto fundamental en la genealogía de lo que aquí presentaré como un “régimen escópico”: “el ojo de la época”<sup>7</sup>. Tras explicar el funcionamiento del ojo y la retina desde la fisiología, el historiador observa que lo fisiológico, en principio, es lo único común a todos los seres humanos: en todos los casos el ojo, a grandes rasgos, funciona de modo semejante, pero “este es el punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo”.<sup>8</sup> La percepción, entendida en sentido amplio, es relativa, pues está sujeta a “tres clases de cosas, variables y en verdad culturalmente relativas”: un depósito de modelos, categorías y métodos de inferencia: la práctica y el hábito en una serie de convenciones representativas; y la experiencia contextual sobre “cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta”.<sup>9</sup> Estas tres variables, evidentemente, no funcionan por separado, sino que se entrelazan de modo sincrónico con la propia fisiología ocular proporcionando el modo de ver sociohistórico y contextualmente construido y determinado. O lo que es lo mismo:

Parte del equipamiento con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre las variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que adopta hacia el tipo de objeto artificial visto.<sup>10</sup>

La obra de Baxandall ha sido reclamada como fundacional para varios modos de comprender el comportamiento histórico. Hemos visto a Henich reclamarla para la historia social según su atención al contexto y los hechos sociales<sup>11</sup>. Pierre Bourdieu sugiere que se encuentra en los orígenes de una “sociología de la percepción artística”<sup>12</sup>. Y en este sentido, Dario Gamboni también ha planteado que Baxandall abre el camino que ya iniciara Riegl para una “historia de la recepción”<sup>13</sup>, donde se da un paso crucial desde el ámbito de la producción a los estudios del espectador, un cambio semejante al que en la teoría de la literatura se operó más o menos por el mismo tiempo, un cambio de paradigma desde el autor al receptor<sup>14</sup>. El lector se había convertido, para H. R. Jauss, en la verdadera “instancia de una nueva historia de la literatura”<sup>15</sup>, y, de modo

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 465.

<sup>7</sup> Michael Baxandall, “El ojo de la época”, capítulo 2º de *Arte y experiencia en el Renacimiento*, Cit., pp. 45-138.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>11</sup> Ver también Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>12</sup> Este el proyecto llevado a cabo por Bourdieu tempranamente desde *La distinción al trabajo con los museos*. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós, 2004 (junto a Alain Darbel).

<sup>13</sup> Esta es la interpretación de Dario Gamboni, “Histoire de l’art et ‘reception’: remarques sur l’état d’une problématique”, *Histoire de l’art*, 35/36 (1996), pp. 9-14.

<sup>14</sup> José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1997; Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor DL, 1989.

<sup>15</sup> Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-85. Véase también H. R. Jauss, *Pour une*

semejante, coincidiendo con un cambio primordial en la relación del público con las prácticas artísticas<sup>16</sup>, el espectador se convierte también en “una instancia privilegiada de la historia del arte”<sup>17</sup>.

Aunque de lo anterior se pueda desprender que realmente la estética de la recepción y su aplicación a la Historia del Arte se aleja de los propósitos de este ensayo, encontramos, sin embargo, en la dicha estética un concepto, emanado de la hermenéutica gadameriana que se puede situar como correlato al mencionado “ojo de la época”. Dicho concepto no es otro que el de “horizonte de expectativas”: la reconstrucción de lo que espera ver el espectador de una época determinada y el modo en el cual se puede llegar a producir un entrelazamiento entre la visión del espectador de la época, el espectador dentro del cuadro y el espectador contemporáneo. Una especie de lugar quiasmático de confrontación de miradas, un umbral donde lo que vemos y lo que nos mira, lo que otros miraron, lo que esperaron ver y lo que esperamos ver se unen en una suerte de campo de visión común. Es en esta arena de miradas donde toma sentido, por ejemplo, un concepto como el de historia “preposterior”, enunciado por Mieke Bal, según el cual la obra es un acontecimiento que opera en el presente, incidiendo en él con toda su fuerza, y es la mirada del espectador la que realmente construye el pasado, en constante movimiento.<sup>18</sup>

Pero dejemos de lado el complejo panorama de las relaciones entre Historia del arte y Estética de la recepción, y volvamos a la noción de “ojo de la época”. “Ojo” y “época” hacen referencia a lo natural y lo cultural, a la diferencia que podríamos establecer, entre visión y visualidad<sup>19</sup>. Tal diferencia no existe sino en el enunciado, pues, en la práctica, visión y visualidad son una misma cosa. La “mirada del quattrocento” supondría, entonces, el sistema de los esquemas de percepción y valoración, de juicio y de goce que,

adquiridos en las prácticas de la vida cotidiana, en la escuela, en la iglesia, en el mercado, asistiendo a clases, oyendo discursos o sermones, midiendo pilas de trigo o cortes de paño o resolviendo problemas de intereses compuestos o de seguros marítimos, son utilizados en toda la existencia corriente y también la producción y en la percepción de las obras de arte”<sup>20</sup>.

---

*esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978; ídem, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002; ídem, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la literatura*, Madrid, Taurus, 1986.

<sup>16</sup> Es un lugar común sugerir que a partir de los años sesenta el espectador se convierte en uno de los motores fundamentales de la creación artística. El ejemplo del Minimal art será, en este sentido, fundamental. Precisamente una de las razones del ataque furibundo de Michael Fried al minimalismo fue la cuestión de la “teatralidad”, de la apertura de la obra al espectador y de su inclusión en ella como parte fundamental de la realización (Cf. Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004). Mientras que en el arte moderno la obra se mantenía cerrada en sí misma, absorta, el arte de lo que se llamará posmodernidad utiliza una serie de estrategias apelativas al espectador (Cf. Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Visor, 2000).

<sup>17</sup> Wolfgang Kemp, “The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception”, en M. A. Cheetham, M. A. Holly y K. Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

<sup>18</sup> Cf. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. El centro de la reflexión de Mieke Bal es sin duda el espectador y el proceso de reconstrucción intersubjetiva del horizonte de expectativas. Aunque es la figura del “espectador presente” la que se encuentra en el centro de su práctica, ya que está convencida de la imposibilidad de “restaurar” la complejidad originaria de la obra.

<sup>19</sup> Cf. Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1989.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Cit., p. 465.

La visión –ya lo intuyó Benjamin en su más famoso ensayo–, se construye históricamente, de tal manera que cada época tiene “un modo de ver” o un paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de épocas pasadas y futuras: la visión o la visualidad son, pues, discontinuas<sup>21</sup>.

Norman Bryson observa que el concepto de “ojo de la época” sugiere un espectador único y deja de lado cualquier grupo minoritario, ya sea de clase, de género o de religión<sup>22</sup>. La idea de un concepto tal remite, según Bryson, a un espectador descorporalizado e ideal, alejado de criterios de recepción minoritarios. Los diversos grupos sociales poseen diferentes códigos y medios de acceso a los códigos. Un análisis de la recepción debería, entonces, atender a todas y cada una de las modalidades de experiencia para evitar caer en el idealismo. Tal tarea, sin embargo, es para Baxandall una aporía, pues de lo que se trata es de exponer las condiciones “hegemónicas” que rigen la percepción y no tanto sus desviaciones<sup>23</sup>.

El ojo de la época, en realidad, no se refiere a otra cosa que a la “cultura visual” de un tiempo concreto, a un régimen de visión gestado en el complejo entramado del mundo de vida, en el que lo artístico no es sino uno más de los factores que lo componen. En este sentido, la obra de Baxandall, junto a la de Svetlana Alpers<sup>24</sup>, ha sido reclamada en más de una ocasión como el primer uso “legítimo” del término “cultura visual”, pues, en ambos casos, fue utilizado para referirse al “espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular”<sup>25</sup>.

La noción de “modos de ver” o “modos de mirar”, no tanto en un sentido fenomenológico como el expresado por Jonh Berger<sup>26</sup>, sino más bien bajo la forma de

---

<sup>21</sup> “A lo largo de amplios períodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia” (Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 98).

<sup>22</sup> Norman Bryson, “Art in Context”, en Ralph Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville y Londres, University of Virginia Press, 1992, pp. 18-42.

<sup>23</sup> En otro lugar, y a la hora de observar los modos de ver de los espectadores de exposiciones de objetos antropológicos, Baxandall acude “conscientemente” a un espectador ideal, al visitante del museo como “un adulte d’une société développée”(Michael Baxandall, “Exposer l’intention. Les conditions préalables à l’exposition visuelle des objets à fonction culturelle”, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, 43 (1993), pp.35-43).

<sup>24</sup> Svetlana Alpers, *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987.

<sup>25</sup> Keith Moxey, “Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004, p. 126. Esta idea también ha sido empleada y desarrollada más ampliamente por Mathew Rampley, “Visual Culture and the Meanings of Culture”, en Mathew Rampley (ed.), *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005, pp. 5-18; y por Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005. Dikovitskaya, por ejemplo, encuentra aquí los dos pilares fundamentales, si bien observa toda una serie de estudios anteriores a los de Baxandall o Alpers que utilizan el término “cultura visual”, pero están vinculados con los estudios de la imagen de masas. De modo que tendríamos una doble genealogía de la cultura visual, por un lado como estudio de la imagen contemporánea de masas, y por otro como dentro de la propia historia del arte, con una atención al contexto de producción, mediación, recepción y recirculación de la obra y el espectador. Rampley, por su parte, sostiene que la verdadera génesis de la cultura visual se encuentra más fielmente en el debate postestructuralista frente los presupuestos del modernismo, en especial en el surgido en torno a la revista *October*, junto al proyecto de la *New Art History*. Véase también: Mathew Rampley, “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”, en José Luis Brea, *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, 39-57.

<sup>26</sup> Cf. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980; ídem, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990. Sobre la obra de Berger véase también: Marcos Mayer, *John Berger y los modos de mirar*, Madrid, Campo de Ideas, 2004.

una *weltanschauung*, una cosmovisión o espíritu dominante de una época que, de algún modo, está presente tanto en las realizaciones artísticas como en la manera en que los individuos tienen de percibir el mundo, no es ni mucho menos nueva, sino, más bien, fruto de una larga tradición en la historia del arte cuyos orígenes pueden ser rastreados desde Hildebrand a Panofsky, pasando por Wickhoff, Riegl, Wölfflin, Worringer o Warburg. La distinción que hace Hildebrand entre una visión cercana, óptica, y una visión lejana, táctil, por ejemplo, sirve a Riegl para, tras enunciar el concepto de *kunstwollen* (voluntad de forma), delinear una periodización que, metafóricamente, camina de lo háptico a lo óptico, manifestando una cada vez mayor “optimización” en los “modos de experiencia sensual”<sup>27</sup>. Lo mismo podríamos decir de la polarización entre abstracción y empatía realizada por Worringer, según la cual se podría distinguir entre unas épocas en las que el hombre mantiene una relación de terror y hostilidad ante la naturaleza y el medio que le rodea, y otras, en las que el ser humano se identifica “empáticamente” con el contexto, comulgando con él<sup>28</sup>.

Una distinción de parámetros semejantes, si bien tamizada por un determinismo cultural relacionado con las ideas de Jacob Burckhardt sobre el cambio en los modos de percepción del mundo, sería la llevada a cabo por Heinrich Wölfflin entre el modo de ver clásico, caracterizado por lo lineal, y el modo de ver barroco, dominado por lo pictórico<sup>29</sup>. Aunque sin duda, quizá el lugar donde la idea de una visión del mundo construida socioculturalmente se presenta como aquello que rige y se “visualiza” en la obra de arte, aunque no de modo evidente, es en el proyecto iconológico de Erwin Panofsky<sup>30</sup>, tanto en su estudio sobre la perspectiva renacentista, en el que observa cómo el sistema de representación espacial renacentista es fruto de una configuración mental determinada, la de la Italia de la época<sup>31</sup>, como en el modo en que relaciona el pensamiento de la Escolástica medieval con las formas de la arquitectura gótica<sup>32</sup>.

En cierto modo, toda esa serie de nociones sobre la historicidad de la percepción y la construcción cultural de la mirada culminarán en la idea de “régimen escópico”, puesta en circulación por Martin Jay en 1987 en el célebre encuentro *Vision and Visuality* organizado por Hal Foster dentro del programa de actividades científicas de la Dia Art Foundation<sup>33</sup>. Desde la publicación de dicho texto, el concepto se ha popularizado hasta el punto de erigirse en palabra maestra de los estudios de cultura visual.

---

<sup>27</sup> Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992. Sobre Riegl véase: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mas., The MIT Press, 1993.

<sup>28</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.

<sup>29</sup> Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1985; ídem, *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>30</sup> Cf. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Nueva York, Cornell University Press, 1984. La figura de Panofsky parece haber sido relegada a un segundo plano en los estudios de cultura visual. Salvo los ejemplos de W.T.J. Mitchell, Keith Moxey o Michael Ann Holly, quizá su vinculación con el eruditismo burgués y las formas de alta cultura ha hecho que sea otra figura, como la de Aby Warburg, preocupado por las formas no exclusivamente artísticas y lo cultural en sentido antropológico, la que se reclame ahora como un modelo a seguir para la nueva disciplina de la cultura visual. Véase la discusión sobre el tema entre Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey, “Estudios visuales, Historiografía y Estética”, *Estudios visuales*, 3 (2005), pp. 99-126.

<sup>31</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

<sup>32</sup> Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1986.

<sup>33</sup> Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture 2*, Nueva York, Bay Press, 1988. En el presente trabajo utilizaré la traducción castellana: “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 221-252. Jay es autor del hasta el momento más completo estudio sobre el papel de la visualidad en la modernidad: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994.

El término “régimen escópico” proviene del teórico del cine francés Christian Metz, quien, a la hora de examinar las relaciones entre cine y voyeurismo, sostiene que “aquello que define el régimen escópico propiamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida, o el cuidado que se pone en mantenerla, cuanto la ausencia del objeto visto”<sup>34</sup>. Para Metz, el régimen escópico propio del cine, sería algo así como el modo “socialmente instituido” de mirar, “lo propio” de la mirada cinematográfica. Jay recoge el término de Metz, pero su aplicación es bien distinta. Aunque no llega del todo a definirlo nunca<sup>35</sup>, los sinónimos que utiliza a lo largo de su trabajo –“cultura visual”, “campos oculares” o “modelo visual dominante”– nos hacen pensar en que el significado de régimen escópico no es sólo el de “lo propio” de un medio o un espacio, como lo era el cine y la sala de cine para Metz, sino en cualquier caso “lo propio” de una época, su modelo particular dominante. En otro lugar, viene a decir que realmente un régimen escópico es sinónimo del término “visualidad”, como aquello cultural que desplaza el modelo natural del estudio de la visión<sup>36</sup>. La reconstrucción, llevada a cabo recientemente por Antonio Somaini, del sentido que tendría un régimen escópico para Jay es quizá una de las más elaboradas, tanto, que merece la pena citarla en extenso:

[Un régimen escópico] presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador (el beholder's shaer de que habla Gombrich), se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando como dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes<sup>37</sup>.

Un régimen escópico, pues, sería mucho más de un modo de representación o un manera de comprensión. Ha de ser entendido como el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado. Para entender lo que significa un régimen escópico, habría que atender, como ha intuido Mitchell, no sólo a la “construcción social de lo visual”, es decir, a lo manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la

---

<sup>34</sup> Christian Metz, *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 71.

<sup>35</sup> Ni siquiera en su monumental *Downcast Eyes* (Cit.) proporciona Jay una definición del término. En el capítulo 3, “The Crisis of the Ancient Scopic Régime” (pp. 149-210), se dedica a observar el cambio paradigmático de un régimen antiguo a un régimen moderno de mirada, sin embargo siempre da por sentado que se conoce el significado que pueda tener el término para nosotros.

<sup>36</sup> “Culturally specific ‘visuality’ —or what the French film critic Christian Metz called different ‘scopic regimes’— has displaced ‘vision’ as the central concern of scholars in many different disciplines” (Martin Jay, “Vision in Context: Reflections and Refractions”, en Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Routledge, 1996, pp. 1-14, p. 3).

<sup>37</sup> Antonio Somaini (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milán, Vita & Pensiero, 2005, pp.7-27, p. 13.

“construcción visual de lo social”, al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> “La visibilidad, entendida no sólo como la ‘construcción social de la visión’ sino con la construcción visual de lo social” (W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 19-40, p. 39).