

## Deambulaciones contemporáneas. De Visualidad y lenguaje a imágenes del capital.

María Ximena Betancourt Ruiz<sup>(\*)</sup>,  
Alberto Carlos Romero Moscoso<sup>(\*\*)</sup> y  
Angela Liliana Dotor Robayo<sup>(\*\*\*)</sup>

---

**Resumen:** El tradicional estudio de la visualidad a través de las imágenes se ha ampliado en el tiempo presente, por una parte, con el levantamiento arqueológico del discurso oculo-céntrico en occidente y, por otra, con el estudio de la construcción histórica del observador y la visión vinculada al poder social. Las nociones de visión y mirada se han instaurado como ejes sobre los que se ha levantado y articulado una potente reflexión; no obstante, la imagen también ha tenido importantes transformaciones y modulaciones para su actualización conceptual, ejemplo serían algunas robustas líneas de la filosofía analítica y la estética contemporánea. Así las cosas, pensar en lenguaje e imagen es revisar el diferente camino de las nuevas retóricas de la comunicación, pero también de los procesos complejos para pensar la imagen en el mundo actual. El deambular contemporáneo no se da en el espacio urbano, las calles como objeto tangible ya no son su centro, ahora se deambula en interfaces y redes, sin control, sin tiempo, sin crear, sin pensar; se deambula en imágenes. Las expresiones poéticas, condiciones de la imagen, sobre lo sensible, el habitar y el percibir como experiencia se convierten en estrategias controladoras de optimización y consumo, clausurando espacios creativos para dar apertura a imaginarios de verdad técnica y comercial como pruebas y objetos del capital.

**Palabras clave:** Visualidad - mirada - Imagen - lenguaje - Observar - deambular - Imagen-mercado.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

---

(\*) Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Doctora en estudios sociales, Diseñadora Gráfica. mariax.betancourtr@utadeo.edu.co Bogotá, Colombia.

(\*\*) Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Doctor en Estudios Sociales. Magíster en Filosofía. Especialista en Cultura Visual. Maestro en Artes Plásticas y Licenciado en Artes. alberto.romero@utadeo.edu.co , Bogotá, Colombia.

(\*\*\*) Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Doctora en Diseño, Magister en Dirección de Marketing, Diseñadora de Modas y Textiles, angelal.dotorr@utadeo.edu.co, Bogotá, Colombia.

*La perfección de la forma visible, idealizada, en el arte de los griegos, concordaba bien con su amor por el arte teatral. La palabra teatro, como se ha dicho muchas veces, tiene la misma raíz que la palabra teoría, theoria, que significa mirar atentamente, contemplar.*  
(Jay, 2007, pág. 27)

## Estéticas de la visualidad

Rastrear la idea según la cual Occidente ha privilegiado como forma de conocimiento la visualidad, no es una novedad. No obstante, para el propósito que nos ocupa, puede ser un punto de partida coherente en términos de anclar la reflexión en el devenir y consolidación de la consideración de la vista y sus posteriores fortalecimientos en tanto estrategia y herramienta o, claramente, como posibilidad de conocimiento en el mundo actual.

De la misma manera, la estimación del lenguaje en el mundo clásico, como inferior a la vista en tanto camino a la verdad, en razón a que pertenecía al mero universo de la doxa (opinión), y que terminó en que la retórica, por ejemplo, quedara apartada de la genuina filosofía, puede devenir también en escenario introductorio para la reflexión que aquí se propone; en razón a su fortalecimiento durante la modernidad, pero sobre todo, como consecuencia de la alejamiento que menciona efectivamente en tanto posibilidad de construcción de conocimiento que toma distancia de aquella que construye el mundo actual a partir de la imagen.

Sintetiza Martin Jay, para presentar el papel de lo visual en el tránsito del mundo medieval al moderno, tres argumentos: (i) la metafísica medieval de la luz, que mantuvo viva la asunción de que la visión era el más noble de los sentidos (ii) la nueva conciencia sobre la diferencia entre representación y fetichismo, que generó la automatización de lo visual como dominio independiente y (iii) la temprana separación moderna entre lo visual y lo textual (Jay, 2007, pág. 42). Así, se dispuso el escenario para una cultura centrada en la visión que sólo quedó a la espera de desarrollos tecnológicos, entre otros, para desplegar la mencionada primacía.

Lo que se conoce, entonces, como la *racionalización de la vista*, que no es otra cosa que la llegada del régimen dominante, estuvo preparada por importantes innovaciones técnicas, estéticas, políticas y sociales surgidas al inicio de la era moderna y que se combinaron, de igual forma, para consolidar al mismo tiempo la idea de civilización.

Así, por una parte, considerar el camino de las nociones a partir de las cuales los dispositivos de la mirada estaban domesticados o normalizados para la modernidad, e intentar articularlos con los instrumentos que aparecen también durante ese periodo de tiempo y que han sido abordados de manera amplia y que hicieron posible la consolidación del universo de la estética de la representación, puede permitir comprender el indisoluble vínculo ya establecido entre la vista y la representación. Y, por otra parte, roto el equilibrio entre lo textual y lo figurativo, se robustecen las maneras y formas de la narración, pero también se abre, para la visualidad, un nuevo horizonte emancipado de las estructuras usuales del conocimiento y el lenguaje que operara en el mundo occidental como un escenario de pensamiento distinto a los tradicionales escenarios de conocimiento.

La estética de la representación consolidó entonces no solo las maneras a partir de las cuales se producían las imágenes del mundo sino también los procesos y estructuras que permitían articularlas entre ellas y con el mundo, así como también los aparatos para su interpretación y comprensión. Las rutas hermenéuticas, se precisaron y ajustaron y, su cuerpo teórico, aseguró un espacio de pensamiento que las traducía a los lenguajes del conocimiento. Las formas de archivo para contemplar las imágenes y para ordenarlas también se detallaron en instituciones (museos y academias entre otros) y en estructuras de carácter similar a aquellas en las que se prometió la idea de progreso como consecuencia de líneas historiográficas.

Debió occidente, no obstante, permanecer alerta y dispuesto a emergencias y apariciones constantes, sobre todo hacia el fin de la modernidad, de imágenes que no podrían instaurarse directamente como parte de las estructuras mencionadas y que señalaron de diferentes maneras las particularidades de sus intereses (que incluían por demás otras formas de soporte y principalmente de circulación). Empero, una forma de mirar ya construida y unas condiciones de aquello que podría comprender en tanto representación ya consolidadas sugirió para los nuevos modelos de imagen una articulación precisa con los que ya existían, la mayor parte de las veces a partir de principios de jerarquía dependientes de los órdenes discursivos y la hegemonía de sus intereses.

Sabemos que el Impresionismo sería quizá uno de los límites más significativos de esta estética de la representación; la idea según la cual lo que debía aparecer como hecho representado se había esencializado a la inmediatez de lo capaz de ser capturado por el ojo, reñía con el aparato que por siglos había alimentado la idea de que la representación era solo la puerta de entrada al horizonte real de conocimiento, que evidentemente no estaba en las imágenes, sino en los discursos. La imagen tomó la vía de su propia explosión (hacia el espacio, pero también a intereses y consideraciones no solo fuera del mundo de la imagen sino aspirando justamente marcar distancia del mismo) y los discursos se intentaron afinar a nuevas formas de imagen (representación) que ya no eran esencialmente visuales. El mencionado despoblamiento, entonces, del tradicional medio de la representación hizo posible, como sabemos, el advenimiento de otras estrategias de la producción de imagen, que, si bien insistieron en enunciarse desde la representación normalizada, ampliaron las estructuras de circulación y fundamentalmente volvieron al embate de proponer como sinónimos discurso e imagen.

Lo visual y lo anti visual, para los albores del siglo XX estaban articulados de forma tal, que por una parte los productos de la anti visualidad irrumpieron en los espacios consagrados a la imagen y los de la visualidad consolidaron los nuevos espacios de los medios de información comunicación y las estrategias de circulación de la imagen como discurso. De manera que, la producción, interpretación y comprensión de las imágenes, dentro lo que se ha llamado el régimen escópico tiene desde las estructuras de la estética de la representación declaradas sus posibilidades y límites, casi siempre prestando atención, además, a los escenarios epistemológicos o contextuales de su aparición. No ocurre lo mismo con la representación que advierte sobre la no visualidad que, sabemos, privilegia órdenes discursivos que no habían sido contemplados, en particular aquellos que comprendemos como resultado del tránsito de la imagen a *la idea*.

Paradójicamente las artes que recogen la tradición historiográfica de la representación alimentan aun al día de hoy los discursos amplios sobre la imagen, que por demás navegan en escenarios dispares del acontecer social pero también intelectual; asimismo, han logrado consolidar un espacio para madurar la representación como un espacio diferenciado de articulación de pensamiento que no considera como esencial aquello que se dispone para la mirada (en términos de imagen). La imagen no es pues el resultado o manera de la representación, sino deviene un ejercicio de pensamiento que se articula desde lo conceptual y en consecuencia opera en niveles distintos como estructura de conocimiento.

En muchos sentidos lo anterior se ha comprendido como una vuelta a *la palabra* en razón a que la idea requiere de lenguajes distintos a los de la imagen; en palabras de Lyotard: cuando la palabra se convierte en cosa, no es para copiar una cosa visible, sino para volver visible una cosa perdida e invisible. (Jay, 2007, pág. 139). Buena parte de la producción de imágenes en el mundo contemporáneo atiende en mayor medida a la idea de invisibilidad.

## Errantes en la imagen

En consideración a: La idea de observador de Jonathan Crary en *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* y además a lo que se comprendería como *nuevo régimen de lo visible*, visibilidad agente, *flâneur*, *voyeur*, conceptos planteados por diferentes autores a lo largo siglo pasado y comienzos de éste, que nos convocan a reflexionar sobre la idea del observador como centro de la transformación de la subjetividad y por ende del deslizamiento tecno-cultural que tiende a generar representaciones legitimadoras de los nuevos discursos y desde las cuales es posible reconocer en los procesos técnicos de producción de imágenes el desplazamiento de la realidad tangible, origen de las representaciones clásicas para establecer un nuevo orden del discurso, por ende del pensamiento y de la acción.

La relación entre el objeto y el individuo cognoscente que propicia el conocimiento, definitivamente no se limita a su expresión a través de un sólo lenguaje. Sin duda alguna, los procesos de conocer, saber y expresar suponen la configuración de signos que no se encuentran solo en la palabra, la imagen como seña o señal de lo que percibe o siente cada observador como individuo diferenciado físicamente, un cuerpo distinto en un espacio y tiempo cuyo impulso de conocer es natural existe incluso antes del lenguaje. Si bien el lenguaje nos hace existir como seres humanos, incluso la adquisición del lenguaje nos inserta drásticamente en el mundo de los signos articulados como productores de sentido, no todo pasa por él. De tal forma, la imagen se presenta como un discurso meta verbal, una narrativa del mundo que de manera arcaica le habla al cuerpo, entonces la imagen funciona a modo de sustituto de la palabra.

Retomando a Garroni, existe entonces, una experiencia sensible, una experiencia estética, no necesariamente agradable, bella o deseada, sino más bien una experiencia que acerca al observador a la multiplicidad de significados que la imagen del objeto produce. El observador no es inocente, pues cargado de preconcepciones y marcado por su entorno, sus

conocimientos y sus anteriores experiencias estéticas, se enfrenta al objeto óptico preso de su propia percepción, sin embargo, frente a la *imagerie*, esto no le es suficiente para comprender el universo connotativo inmerso en las imágenes de orden numérico en las diferentes interfaces aun cuando estas, empiezan a ser parte constitutiva de su cuerpo. Históricamente es necesario reconocer las condiciones con las que los espacios sociales, culturales y económicos han segmentado y organizado los modos de “hacernos aparecer” los escenarios visuales en los que aparecen los objetos y sus representaciones.

Al respecto, el modelo de visión renacentista o clásico que fundó una idea de realidad sobre lo tangible ya no se sostiene de frente a los nuevos desarrollos de la imagen. El papel del observador frente al sentido y el significado de lo que observa ya es otro, pues las tecnologías emergentes de producción de imágenes han supuesto una escisión entre el observador humano y la producción de sentido, es así que, las nuevas imágenes construyen el modelo dominante de visualización del mundo. Imágenes que no representan una realidad posible, tangible y percibida ópticamente, sino más bien un cúmulo de información en bits, millones de datos a los que subyace una intención estratégica de orden económico, social o político.

De tal forma, la lógica de la visualidad se torna opuesta a la naturaleza del objeto de la visión clásica. Por ello, la relación directa entre el ojo y la imagen supone también, una transformación del sujeto observador frente al sentido y el significado de lo que observa. Su punto de vista y sus formas de construir el mundo y por ende su conocimiento del mismo a partir de lo que observa, han supuesto una escisión entre él y la producción de sentido.

Al respecto, Jonathan Crary afirma que en las décadas de 1820 y 1830 se produjo un nuevo tipo de observador que en consecuencia condujo a la abstracción de la visión y a un nuevo estatuto de visibilidad. Entre el siglo XIX y el siglo XX inicia una época en donde la hegemonía de lo visual va en aumento en una suerte de modernización de la visión ligada a la producción industrial de las imágenes. Lo que ocurre es un desplazamiento sistémico que va desde la visión clásica de una imagen cuyos códigos y signos estaban acotados a un sistema de convenciones y limitaciones hasta una visión de un conjunto casi infinito de posibilidades en donde no hay convenciones y el sentido de los signos es abstracto, una manipulación de la naturaleza de lo real, un simulacro interactivo al decir de Renaud que sustituye el modelo clásico de representación y configura el paso de la imagen a la *imagerie*.

Se hace evidente en esta transición de la mirada el cambio de fuerzas y reglas que componen el campo en que la percepción acontece. (Crary, 2008, pág. 22). El papel de los dispositivos ópticos es relevante en esta transición pues son los que logran anticipar los Real físico, re—producirlo y manipularlo mediante simulación interactiva tal cual como lo manifiesta Alain Renaud, (Renaud, 1990).

Los conceptos de la visión subjetiva en el siglo IX impregnaron no sólo los campos del arte y la literatura, sino que también estuvieron presentes en los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos. Más que enfatizar la separación de arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambos formaban parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica. (Crary, 2008, pág. 24)

Para Gianni Vattimo, la modernidad tiene precisamente estos rasgos «post-históricos» en los cuales la continua producción de lo nuevo es lo que permite que las cosas permanezcan siempre iguales. Se trata de una lógica de lo mismo que se sitúa, sin embargo, en relación inversa a la estabilidad de las formas tradicionales. La modernización es un proceso mediante el cual el capitalismo desarraiga y hace móvil lo que está asentado, aparta o elimina lo que impide la circulación, y hace intercambiable lo que es singular. Esto sirve tanto para los cuerpos, los signos, las imágenes, los lenguajes, las relaciones de parentesco, las prácticas religiosas y las nacionalidades como para las mercancías, la riqueza y la mano de obra. (Vattimo, 2015, pág. 27)

La producción de signos en la modernidad es clave para entender las formas de comprobación de las realidades vigentes que proponen al observador la consecución de los objetivos de felicidad y adquisición de derechos entre otras cosas. En este sentido Baudrillard (Baudrillard, 2005) enuncia que mientras que, en el inicio de la modernidad, cada signo podría corresponder a un estatuto particular con una función relativamente conocida y estable, en el siglo XIX esta reciprocidad del signo queda sujeta a la arbitrariedad desapareciendo así el problema de la mimesis.

De tal forma, se configura el espacio tecnocultural desde el cual el observador ya despojado de su corporalidad como la sentía, como la conocía, transgrede su propia subjetividad (Ortiz, 2004) enfrentando así la pregunta por el ser y el accionar político en este espacio. Sin duda alguna la visibilidad de la modernidad unida a la idea de representación suponía un observador cuya disposición para ver estaba determinada por una reglas, regulaciones y prácticas acotadas al tiempo y lugar en el que se producían. “Un observador es, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones” (Crary, 2008). En este marco era posible encontrar ciertas tipologías que contravenían en cierto marco lógico esas reglas. La primera, la mirada del voyeur, una mirada proscrita, la mirada deseante sobre el cuerpo, base de la prohibición de imágenes sobre el mismo, declina en la observación desafortada de todo tipo de imágenes. Entonces ante el espacio tecnocultural y la producción asistida de imágenes que evoluciona en *imagerie*, ¿en que deviene el voyeur? La idea de espiar, vigilar, observar también se transforma al mismo tiempo que se normaliza, hoy todos somos voyeurs, pero también todos somos exhibicionistas. La producción de imágenes numéricas proporciona un exhibicionismo extremo que globaliza la pulsión del ver y la incorpora a la industrialización de la visibilidad.

De igual forma sucede con la mirada del *Flaneur*, la mirada paseante, creativa, reposada y urbana, “se trata de una forma de pasar el tiempo en la ciudad, una manera de tomar la relación tiempo-espacio, (...) que se desarrollaría al menos en tres acepciones: pasear lentamente y sin rumbo, dejar libre la imaginación y divagar; y, por último, sencillamente perder el tiempo” (Lesmes, 2011, pág. 58). ¿Existe aún ese observador? También afectado por la velocidad se transforma, ahora el deambular no se da en el espacio urbano, las calles como objeto tangible ya no son su centro. Ahora deambula en interfaces y redes, sin control, sin tiempo, sin crear, sin pensar. Su relación con el cuerpo, con su cuerpo, ahora se limita al movimiento incesante de su dedo índice que sobre la superficie de la pantalla

recorre solo lo que el mismo algoritmo le permite. A diferencia del *Flaneur* de Baudelaire y de Balzac, quienes involucraban todos los sentidos en el acto de mirar, en una pulsión escópica en la cual se deleitaba en mirar y ser mirado, éste se centra en la vista y limita el tacto solo al movimiento febril. A inicios del siglo XXI, el *flaneur* se desvanece en la transformación de la mirada sobre su propia individualidad carente de reflexión, solo prima el goce de la imagen por la imagen, convirtiéndonos a todos en voyeurs.

### **Imágenes de mercado.**

Son múltiples las reflexiones sobre la imagen, si bien para algunos representa y graba momentos que pueden llegar a ser registro e incluso memoria de contexto e historia, para otros la imagen está relacionada de manera directa con la representación y construcción de imaginarios que sin duda desborda la representación desde el momento mismo en que se produce y gesta.

La visión de Derrida, (Derrida, 1998) en *La diferencia*, propone un juego y diálogo revelador que constituye una suerte de relación entre las ausencias, las huellas y diferencias que se postergan y cambian constantemente, así la imagen se aleja de la idea estática de un signo perenne y fijo, para ser comprendida y analizada como un complejo campo de significación que va de la imagen al texto, de lo visible a lo imaginado.

En lo complejo de la comunicación a través de redes y medios, se da mayor importancia y ritualidad a lo imaginado, tanto construido a través de la imagen que a la misma realidad, en este sentido desde los algoritmos de las redes sociales, la inteligencia artificial, la imagen migra de ser una interface a ser un continuo semiótico productor de múltiples sentidos.

En esta senda, podría afirmarse que la imagen se afirma como el paisaje ideal más allá de la realidad. Siguiendo a Ingold: “tratamos el paisaje como una vista e imaginamos ver al mundo en fotografías, proyectadas ópticamente dentro de nuestra mente como sobre paredes blancas de un cuarto”. Nuestros antecesores no habrían pensado así,” (Ingold, 2015, pág. 70) En este sentido, y con la mirada crítica sobre la diferencia entre imagen y realidad se enfoca en como cada una se propone como mediación y memorias del mundo. Para Bachelard el paisaje producto de la imagen no es una realidad objetiva, sino un producto de la imaginación que narra la experiencia del espacio, el entorno, lleno de proyecciones y sensaciones subjetivas, para Ingold la imagen, no es una réplica de la realidad, en tanto son huellas, trayectorias y significados que modifican la percepción del entorno.

Sin embargo la lógica de la representación y la significación de las imágenes no son la única perspectiva en la mirada contemporánea, a hoy, la imagen producto del diseño y el mercado inmersa dentro de las industrias creativas del diseño, el cine y los medios digitales, responden y se relaciona con complejas construcciones de sentido que a su vez muestran discursividades, contextos, afectos y realidades tanto en lo que ocultan como en lo que revelan a quienes las perciben.

En el mundo actual, la visión capitalista y mercantil no es ajena al arte, así la producción y las imágenes actúan como dispositivos generadores de sentido bajo el discurso que ordena lo real y no refleja el mundo de manera objetiva, así reconfigura afectos, estructuras simbólicas y por qué no formas de consumo.

Sobre la afirmación anterior, y teniendo en cuenta la economía liberal, el sistema capitalista globalizante Gilles Lipovetsky (Lipovetsky & Seroy , 2014) señala como en el mundo actual la imagen está inserta y embebida por la visión y dinámica del mercado, este sentido opera no solo como dispositivo constructor de sentido sino también lo instrumentaliza.

Con esta visión, Lipovetsky (Lipovetsky & Seroy , 2014) afirma entonces que la lógica de la especulación y el consumo priman sobre el aspecto creativo y artístico de la producción de la imagen. Con este argumento, sostiene también que se diseña para y a partir de imágenes constructoras de deseo para posicionar identidades en el marco del consumo y la producción.

Así Lipovetsky afirma sobre la visión de economía de mercado:

La economía liberal destruye los elementos poéticos de la vida social, produce paisajes urbanos fríos, monótonos y sin alma, impone en todas partes las mismas libertades de comercio, homogeneizando los modelos de los centros comerciales, urbanizaciones, cadenas hoteleras, redes viarias, (...) (Lipovetsky & Seroy , 2014, pág. 8).

Así las cosas, en el mundo contemporáneo, la imagen deambula entre su potencial creativo y carácter de instrumento y dispositivo de mercado, lo que debería cuestionar a los creativos sobre las posibilidades de emancipación sobre las imágenes, en un mundo donde la realidad puede ser reconfigurada, delimitada y transformada por las representaciones de las imágenes.

En esta perspectiva, Tim Ingold menciona como la percepción del paisaje se modela por la imagen técnica a modo de verdad, pero para Lipovetsky esta es la lógica del capital, sobre la cual no solo se manipula y afectan los mercados sino también se moldea la estética, la sensibilidad y el espacio, homogeneizando la vida social, disminuyendo la belleza de la originalidad y aumentando la fealdad.

En este sentido las expresiones poéticas sobre lo sensible, el habitar y el percibir como experiencia se convierten en estrategias controladoras de optimización y consumo, clausurando espacios creativos para dar apertura a imaginarios de verdad técnica y comercial como pruebas y objetos del capital, así “ el estilo, la belleza, la movilidad de los gustos, y las sensibilidades se imponen cada día más como imperativos estratégicos de las marcas: lo que define el capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético. (Lipovetsky & Seroy , 2014, pág. 9) construyendo una estetización de la vida cotidiana a través de una dimensión estética y emocional, que se convierte en la mirada central para la comprensión de la imagen contemporánea cuyo fin se integra a la conquista de audiencias y mercados.

En este sentido para Lipovetsky el capitalismo financiero contemporáneo no excluye al arte y mucho menos a la imagen.

## Referencias Bibliográficas

- Baudrillard, J. (2005). *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo xxi Editores.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Derrida, J. (1998). *La diferencia*. Madrid: Cátedra.
- Ingold, T. (2015). *The live of lines*. New York: Routledge.
- Jay, M. (2007). *Ojo abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Lesmes, D. (2011). *El flaneur, errancia y verdad en Walter Benjamin*. Paralaje, 55-68.
- Lipovetsky, G., & Seroy, J. (2014). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Ortiz, R. R. (2004). *Tecnocultura y sujeto cyborg: esbozos de una tecnopolítica educativa*. Bogotá: Editorial Universidad Central.
- Renaud, A. (1990). *Comprender la imagen hoy*. Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Cátedra.
- Vattimo, G. (2015). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

---

**Abstract:** The traditional study of visuality through images has expanded in the present time, on the one hand, with the archeological survey of the oculo-centric discourse in the West and, on the other hand, with the study of the historical construction of the observer and vision linked to social power. The notions of vision and gaze have been established as axes on which a powerful reflection has been raised and articulated; however, the image has also undergone important transformations and modulations for its conceptual updating, an example would be some robust lines of analytical philosophy and contemporary aesthetics. Thus, to think about language and image is to review the different path of the new rhetorics of communication, but also of the complex processes to think the image in today's world. The contemporary wandering is not in the urban space, the streets as a tangible object are no longer its center, now one wanders in interfaces and networks, without control, without time, without creating, without thinking; one wanders in images. The poetic expressions, conditions of the image, on the sensitive, the inhabiting and the perceiving as experience become controlling strategies of optimization and consumption, closing creative spaces to give opening to imaginaries of technical and commercial truth as proofs and objects of capital.

**Keywords:** Visuality-gaze, Image-language, Observing-wandering, Image-market.

**Resumo:** O estudo tradicional da visualidade por meio das imagens se expandiu na atualidade, por um lado, com o levantamento arqueológico do discurso oculo-cêntrico

no Ocidente e, por outro, com o estudo da construção histórica do observador e da visão vinculada ao poder social. As noções de visão e olhar se estabeleceram como eixos sobre os quais se construiu e articulou uma poderosa reflexão; no entanto, a imagem também passou por importantes transformações e modulações para sua atualização conceitual, um exemplo disso seriam algumas linhas robustas da filosofia analítica e da estética contemporânea. Assim, pensar em linguagem e imagem é rever o diferente caminho das novas retóricas da comunicação, mas também dos complexos processos de pensar a imagem no mundo atual. A perambulação contemporânea não se dá no espaço urbano, as ruas como objetos tangíveis não são mais seu centro, agora se perambula em interfaces e redes, sem controle, sem tempo, sem criar, sem pensar; perambula-se em imagens. As expressões poéticas, as condições da imagem, o sensível, o habitar e o perceber como experiência tornam-se estratégias de controle de otimização e consumo, fechando espaços criativos para abrir-se a imaginários de verdade técnica e comercial como provas e objetos do capital.

**Palavras chave:** Visualidade - olhar, Imagem - linguagem, Observar - perambular, Imagem - mercado.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---