

DE MOSTRAR EL VER A LA IMAGEN QUE SE MUESTRA.
SOBRE LA TEORÍA DE LA IMAGEN DE W. J. T. MITCHELL

SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Universidad Carlos III de Madrid, España
sermarti@hum.uc3m.es

La expresión “mostrar el ver” tiene en la obra del teórico estadounidense W. J. T. Mitchell (2003), un carácter programático, polémico y resueltamente propositivo. La posibilidad de una ciencia de la imagen solo puede asentarse, y siempre de forma provisional, en los límites cada vez más difusos entre ciencias blandas y duras (Purgar, 2017). La ciencia de la imagen se encuentra tensada entre el compromiso de aportar herramientas para el análisis de las imágenes y el de abordarlas críticamente, buscando interferirlas, interrumpirlas, y, quizás, oponerse a ellas y hasta combatirlas. La propuesta de “mostrar el ver” recoge esta doble exigencia junto con la necesidad de articularla en el discurso y la práctica crítica. En un primer momento, se trata de entender las reglas sociales, culturales y técnicas que producen la imagen y la condicionan. Es así posible, a continuación, abordar desde un cierto extrañamiento cómo las imágenes nos presentan el mundo y cómo median nuestra experiencia y percepción, cómo generan creencias, valores y juicios. Para entender el ver, en su entretrejerse con aquellas reglas, es necesario visibilizar el sistema de representación que posibilita y descarta unas u otras formas de ver, unas u otras visibilidades y prácticas visuales. En segundo lugar, se tratará, una vez entendidas las lógicas de un determinado

orden de la representación, de apropiárselas y finalmente revolverlas contra sí mismas.¹ En el estudio de la imagen se dibuja aquella correspondencia deseada por Benjamin entre la complejidad del aparato analítico y la complejidad de su objeto (Brea, 2010). Un programa de interpretación crítica de las imágenes no es separable ya del proyecto de transformarlas y emanciparlas de los órdenes de representación que las instrumentalizan para el sostenimiento de un discurso normativo.

De este modo, el análisis de la imagen debe asomarse al encuentro polémico con un objeto de estudio, que no es pasivo y que va a reclamar jugar un papel en el despliegue del propio ejercicio de interpretación crítica. Esto es así porque las imágenes perfilan y condicionan siempre dos formas de relación con el mundo: la intersubjetiva y la interobjetiva (Purgar, 2017). En la primera, la imagen media en las interacciones comunicativas entre los sujetos generando alianzas, rechazos o conflictos que pueden conducir a cosas como la adoración, la censura o la prohibición de algunas imágenes. En la segunda, la imagen media en las relaciones entre los objetos, entre las propias imágenes y entre éstas y los objetos que representan. Es en esta doble relacionalidad de la imagen donde descansa la dificultad de su estudio, porque éste se propone aproximarse a unos objetos, las imágenes, que al participar en la conformación del marco epistemológico donde se pretende incluirlas lo cuestionan, ponen en crisis sus distancias y sus límites interpretativos. Tal es la base de la estrategia metodológica que Mitchell ha denominado *picturing theory*, por la que invita a conjugar la teoría de la imagen con el esfuerzo por dar imagen a la teoría (Mitchell, 2009).

Una posible ciencia de la imagen —llamémosla, en el caso de Mitchell y en el contexto anglosajón, Estudios Visuales— encuentra en la complejidad de su objeto la mayor dificultad para delimitarse y legitimarse como disciplina. La advertencia frente a una inconsistencia epistemológica a la hora de analizar las imágenes asocia esta falta a una ilimitada inclusividad, de forma que las diferencias entre arte y no arte, entre imágenes de la alta cultura y de la baja cultura quedan desdibujadas, cuando no apresuradamente superadas. Ahora bien, para Mitchell esta cuestión no es la debilidad de los Estudios Visuales, sino al contrario, su mayor fortaleza (Mitchell, 2003). Los Estudios Visuales no pueden partir de una aceptación implícita de jerarquías o cánones

¹ Se trataría, en otras palabras, tal y como propone el pensador argentino Hernán Ulm (2017), de desvelar los “rituales de la percepción”, conocer sus reglas para reelaborarlas y cuestionarlas.

(empezando por la distinción arte/no arte) bajo la premisa de que tal orden no se verá modificado a lo largo del despliegue del análisis. Por ello, nunca ha estado entre las preocupaciones de este autor la consolidación disciplinar de los Estudios Visuales sino más bien su inserción en los límites entre disciplinas establecidas para agitarlos y evidenciarlos —para darles imagen podríamos de nuevo decir—. Pero no se trata solo de trastocar fronteras. Para Mitchell la cuestión clave es sobre todo entender que ninguna disciplina por sí sola puede abordar la tarea de definir qué es una imagen y comprender qué hacen y qué quieren. Los Estudios Visuales no son una nueva disciplina amenazante para las disciplinas que tradicionalmente han estudiado lo visual (como una suerte de suplemento peligroso, según la expresión de Jacques Derrida, a la que acude Mitchell), sino más bien una llamada a la interdisciplinariedad (e incluso a la indisciplina) que quiere emplazarse dentro de aquellas disciplinas, pero también dentro de las formas y prácticas comunicativas y culturales ejercidas por una variedad de actores sociales.

Desde esta perspectiva el estudio de la cultura visual no trabaja, según la falacia democrática (Mitchell, 2003), para sancionar el fin de la distinción entre imágenes artísticas y no artísticas. Se tratará más bien de entender tales distinciones, tomándolas como objeto de estudio para atender al hecho de su movilidad a lo largo de diferentes contextos socioculturales e históricos, y oponiéndose así no tanto a esas separaciones como a su sistematización metafísica, ejercicio que siempre es cómplice de una voluntad de poder. Lo mismo vale, porque en realidad es una cuestión ligada a la anterior, para la división entre medios. La afirmación de que no existen medios visuales (Mitchell, 2005), apunta al hecho de que la visualidad es siempre impura e irreducible a los actos fisiológicos de la visión —ni siquiera estos, como parte de la experiencia corporal son nunca enteramente visuales: la visión siempre es sinestésica (Bal, 2004)—. De aquí el llamamiento a mostrar el ver y la mirada, en la medida en que no son ajustables al ojo, digamos, fisiológico.² Por eso esa impureza no es un

2 Aquí por cierto, los Estudios Visuales pueden acudir a la teoría de la esquizia del ojo y la mirada en Lacan. Pero ello se las debe ver con la tormentosa relación del psicoanálisis con las imágenes, que tradicionalmente las tomó como síntomas o ilusiones que deben ser descodificados para acceder a un contenido latente que al final será expresado por el lenguaje (Mitchell, 2017).

rasgo que presenten únicamente los medios mixtos, porque en último término ningún medio es puro. Con todo, esas hibridaciones, intensificadas hoy por los procesos de convergencia y remediación digital, no significan la intercambiabilidad de unos medios por otros ni, menos aún, la desaparición del propio concepto de medio como tal. Señalan en cambio la oportunidad de estudiar las relaciones y las contaminaciones complejas entre distintos media en el presente y en el pasado, empezando por las relaciones entre palabras e imágenes, la literatura y las artes visuales, los modos semióticos y sensoriales, o la construcción mediática del conjunto de las percepciones sensibles. De este modo es posible abrir la reflexión sobre el problema del medio más allá de la narrativa modernista de su especificidad —para, por ejemplo, revisitarla desde el marco de la reflexión sobre la tecnología en la que Walter Benjamin la ubicó (Hansen, 2004)—, o recordar que la autonomía del arte liberó en un primer momento una cierta eficacia de los objetos de arte, por la que los espectadores se sentían interpelados a establecer conexiones entre artefactos e imágenes diversos que no tenían por qué corresponderse con el canon establecido por el discurso experto (Rancière, 2014).

La cuestión de los medios mixtos, en cuanto que apunta a la imposibilidad de definir unos u otros medios como medios visuales, conduce a la refutación de la denominada, por Mitchell (2003), falacia de la hegemonía de lo visible. Si la visualidad y los medios nunca son esencialmente visuales deja de sostenerse la idea de que la modernidad implica la hegemonía de la visión y de los medios visuales y que, como consecuencia, vivamos hoy en una época predominantemente visual en la que vendría a cumplirse aquella hegemonía. Asociar la hegemonía de lo visible a la modernidad (que parece en este enunciado hacerse una vez más sinónimo de lo occidental), o proclamar que la visión es un sentido hegemónico (o no hegemónico), en determinados contextos o momentos acaba dificultando la labor de diferenciar histórica y críticamente las relaciones específicas de la visión con la variedad heterogénea de las prácticas culturales particulares. Ni la pintura, ni la fotografía, ni el cine, ni el resto de medios “visuales” pueden abordarse desde la asunción de una hegemonía moderna de lo visible porque el término abstrae la especificidad de unas prácticas variables en las que intervienen los otros sentidos, las palabras, los sonidos, los textos y los cuerpos. De este modo, nuestra época tampoco es esencialmente visual. No obstante, esto no significa que no debamos prestar atención al fenómeno de la proliferación multiplicada y ubicua de imágenes, pantallas y dispositivos de (re)producción visual. Pero en vez de emplear adjetivos como el de esencial o hegemónico para calificar a la

visualidad contemporánea sería más adecuado entender esa proliferación como un exceso de imágenes al que los desarrollos teóricos y filosóficos elaborados en torno al estudio de la imagen y la cultura desean enfrentarse críticamente (Purgar, 2017). Ahora bien, ese exceso no es un fenómeno simplemente cuantitativo, ni significa como tal una mutación en la estructura formal de las imágenes, sino que predice un cambio profundo, un giro, en este caso visual, en los universos culturales y los mundos de vida.³

Por eso ese giro es saliente, en primer lugar en un territorio que, al menos en principio, no es el propio de las imágenes visuales, es decir, la filosofía y el lenguaje. En efecto, el giro visual (o más bien, en Mitchell, giro pictorial: *pictorial turn*), no solo se interesa por las imágenes porque éstas sean hoy más numerosas, sino por el estudio de lo real y lo cultural a través de sus expresiones icónicas, que manifiestan aspectos no abordados de la cultura y la realidad, y por el papel no suficientemente atendido de lo visual en el desarrollo del pensamiento y la ciencia (García-Varas, 2015). Desarrollado en paralelo al giro pictorial de Mitchell el teórico alemán Gottfried Boehm también subrayó, por medio de los conceptos de giro icónico (*ikonische Wende*) y de diferencia icónica (*ikonische Differenz*), la necesidad de elucidar en qué consistiría el estudio de las imágenes y con ello qué son las imágenes y cuáles son sus formas propias de generar significado. Boehm quería subrayar que la imagen no es en realidad un tema nuevo, sino una cuestión que toca a un tipo concreto de pensamiento —latente al menos en el pensamiento filosófico y científico moderno—, lo cual plantea nuevas exigencias a las ciencias y debe situar a la imagen como objeto de estudio de pleno derecho (Boehm, 2011). Ambos giros invitan a romper con las dependencias que el análisis mantiene con categorías lingüísticas y semióticas que acaban sujetando a la imagen (silenciándola diría Mitchell), dentro de modelos de explicación basados en el lenguaje, el signo o el discurso con el fin de componer un acercamiento más ajustado al sentido propio de las imágenes, su eficacia icónica y sus dimensiones no lin-

3 Si bien es defendible que la expansión cuantitativa de las imágenes y su circulación acelerada sí impactan en la consistencia icónica y formal de las imágenes (Steyerl, 2014), e incluso que juegan un papel en la redistribución de las capacidades y funciones representativas y performativas de la imagen.

güísticas.⁴ Como el objeto que aparece en la imagen —el objeto animado por ella, según Mitchell— no es separable del lugar, el contexto y las condiciones de su aparición, ser y aparecer son indisolubles en la imagen. De aquí que la ontología de la imagen esté ligada al acontecimiento icónico nunca verbalizable en su totalidad, algo que solo desde una perspectiva logocéntrica puede tomarse como una carencia lingüística de la imagen que deba ser subsanada por y en el lenguaje (García-Varas, 2011).

Según esto, el giro pictorial se proyecta en primer lugar sobre una forma de pensamiento que debe reconocer en el despliegue de sus lógicas y sus metáforas el papel de lo visual y, en consecuencia, que éste abre dimensiones que aquellas no alcanzan a iluminar. En todo caso, tal giro apunta también a un cambio en los modos de eficacia y presencia de las imágenes, un poder renovado de las formas visuales que solo es abordable desde ese primer reconocimiento (Mitchell, 2003). El giro pictorial no viene únicamente a reivindicar a la imagen contra las acusaciones de falta de fiabilidad o de complicidad con la duplicación embaucadora de la realidad, lo cual, por cierto, ya implica atribuirles un poder que a la vez se teme y se desdeña. Este giro, como advierte Jacques Rancière (2016), señala un cambio histórico que toca al modo de presencia de las mismas imágenes. Tal mutación puede tomarse como una venganza de las nuevas potencias de la imagen contra todos aquellos que negaban sus poderes al considerarlas como instrumentos para la propagación de la confusión entre realidad y representación, procesos hoy intensificados por los desarrollos de la digitalización

4 Aunque hay que recordar las diferencias entre Mitchell y Boehm. Si tomamos a Mitchell como una figura clave en el desarrollo de los Estudios Visuales debemos recordar que la tradición con la que éstos enlazan es la de los Estudios Culturales. De este modo, los Estudios Visuales asumen en términos generales la tarea de una crítica ideológica a la representación que presta atención, desde una perspectiva multidisciplinar, al papel de las imágenes y la visualidad en los ámbitos de lo político y lo social, lo cultural y lo ideológico. Mientras, Boehm, como impulsor de la ciencia de la imagen alemana, sin dejar de estar abierto al enfoque multidisciplinar, se centra sobre todo en la filosofía y la historia del arte para enunciar una pregunta: ¿qué es una imagen?, centrada en la definición de las imágenes y en la exploración de sus formas concretas de crear sentido y significado (García-Varas, 2015). Mitchell y Boehm han mantenido un diálogo sobre estas cuestiones que se puede consultar en castellano en Boehm (2016) y Mitchell (2016). El debate está recogido también por Ana García Varas (2011), quien además aporta un esclarecedor análisis.

y los nuevos media que desembocan en la sofisticación de las fuerzas alienantes del espectáculo y la vigilancia. Pero en ello implícitamente aparece también la afirmación de que las imágenes por sí mismas están dotadas de una vida, de una potencia y una vitalidad que las hace en efecto temibles. Una enmienda a la totalidad de las imágenes que las denigre como vehículos pasivos para la cosificación y la manipulación, dibuja en negativo el alcance de su poder y de su capacidad de agencia. La iconoclastia es solo el ejemplo más extremo de la creencia en ese poder y las ansiedades que provoca.

Esta vitalidad de las imágenes permanece a pesar de todo en un mundo en el que las imágenes parecen ser abstraídas en la inmaterialidad informático-cibernética de los flujos comunicacionales. De hecho, como resulta ejemplar en el ámbito de la fotografía, la ruptura entre el universo analógico y el digital no deja de ser un mito (Mitchell, 2006). La digitalización no hace a la fotografía menos creíble ni menos fiable, ni la separa de su contacto con lo real, sino que, al contrario, renueva la inquietud por desarrollar cada vez más elaboradas formas de realismo que vienen a mejorar los logros de la fotografía tradicional. Las tecnologías digitales no implican una ruptura en el proyecto de búsqueda del realismo fotográfico, ni una eliminación del referente o de lo real, sino el relanzamiento de tal proyecto impulsado por las posibilidades de las nuevas tecnologías visuales. La imagen digital no tiene una ontología diferente a la de la imagen analógica porque no presenta una relación distinta con el referente. De hecho, según Mitchell, mantiene preocupaciones, como la búsqueda del realismo, la autenticidad, la afectividad, o la legitimidad como documento, comunes a las de la fotografía analógica por mucho que ésta se base en lo indexical y aquella en la gestión logarítmica. Lo que se opone a la reducción de la imagen a una serie numérica que la conduce a ser mera conductora de mensajes codificados es esa vitalidad icónica, que compone el mundo de la imagen como un tejido vivo en el que las imágenes, como formas animadas, como organismos, se resisten a aquella abstracción, que es parte del proyecto biopolítico de codificación exhaustiva de la vida. Pero tal deriva a su vez produce una inesperada prodigalidad de la imagen, una nueva especie de imágenes definidora de una potencia renovada de la vida —resumida por la figura del clon y con la oveja Dolly como su asombrosa encarnación material y simbólica (Mitchell, 2017)—, que “no se deja separar de sus imágenes y de sus monstruos, de sus enfermedades y mitologías” (Rancière, 2016: 82).

Así la imagen presenta una vida individual vibrante y viral, relanzada por los propios desarrollos de lógicas comunicacionales que la secuestran para los fines del

rendimiento, la eficacia y la producción de beneficio. Parafraseando a Bruno Latour, Mitchell (2017), ha señalado que tampoco en lo que respecta a las imágenes hemos sido nunca modernos. La modernidad operó una individualización y purificación entre cosas, objetos, animales y personas —en un impulso por superar la indiferenciación premoderna anclada en lo masivo, lo primitivo y lo supersticioso—, pero centrándose únicamente en el yo y las relaciones humanas. Se desatendió así al hecho de que aquellos imperativos se vieron acompañados por la expansión de una variedad de entornos centrados en objetos, que ubican a los individuos definiendo sus identidades en el mismo plano sobre el que se configuran las relaciones sociales entre comunidades, familias o grupos humanos. Los seres humanos, a través de la intensificación y perfeccionamiento de los procesos tecnológicos, responsables de aquellas operaciones segregadoras, establecen hoy relaciones con entidades no humanas que conviven, compiten y hasta reemplazan las relaciones humanas (Laddaga, 2010). De aquí la importancia del concepto de “totemismo” para Mitchell (2017), que le sirve, triangulándolo con los de fetiche e ídolo, para explicar el hecho de que la vida de las imágenes es también una vida social productora de relaciones y conectividad. Si como ídolo el clon recoge la pulsión escópica por reconocernos en una imagen acabada, perfecta e idealizada, el clon como fetiche representa, sublimando la tecnología en teología, nuestra obsesión por el poder, el control y el deseo del Otro. El *tótem* por su parte representa una relación distinta con la tecnología por la que el clon, como resultado de la ingeniería genética, desvela nuestro parentesco (*kinship*) y dependencia con la naturaleza, de forma que abre la posibilidad de explorar hibridaciones y comunalidades alternativas, obturadas en su momento por los mandatos modernos de purificación (Curtis, 2009). Si el *tótem* es un vigoroso instrumento para naturalizar las sociedades y las culturas en la medida en que genera una representación colectiva y familiar del grupo o la comunidad, desvela a la vez las funciones conectivas que la imagen despliega entre objetos, artefactos, seres humanos, animales y las propias representaciones.

Este es el escenario donde Mitchell (2017), enuncia la pregunta de qué quieren las imágenes. La afirmación de que las imágenes tienen una vida, el concepto de la imagen como organismo, es solo, recuerda este teórico, una metáfora, una analogía que debe reconocer sus límites. Pero también una metáfora inevitable y necesaria porque en la vida social de las imágenes, en nuestras relaciones diarias con las imágenes, las

percibimos a menudo “como” mostrando agencia y poder.⁵ Las imágenes por tanto participan eficazmente en la elaboración del pensamiento y los valores, conformando imaginarios y procesos de identificación que entran en competencia con otros repertorios de construcción social y subjetiva. La pregunta ¿qué quieren las imágenes?, no elimina la interpretación de los signos sino que disloca tanto al sujeto como al objeto de interpretación en dos sentidos. Primero, reconocer la ficción constitutiva de las imágenes como seres animados con capacidad de agencia y; segundo, la conceptualización de estos simulacros de personas como seres subalternos marcados por el estigma de la diferencia y la tarea, muchas veces ingrata e incluso trágica, de intermediar en el campo social de la visualidad humana (Mitchell, 2017). La vida de las imágenes, a la que la pregunta por lo que ellas quieren está ligada, presenta así una doble solicitud. Una es la que surge de la vida como el anhelo y el deseo de aquello que precisamente carece de vida y que pugna por adquirirla. La imagen, al mostrarse, reclama del espectador-usuario ser participada para convertirse en el organismo del cual ella solo es un pálido reflejo, pero, a continuación, una vez que accede a ese estatus, alcanza la potencia de una vida proliferante, contagiosa e imprevisible, capaz de movilizar el deseo, el temor y la afectividad de los individuos (Rancière, 2016). Por eso la vida de las imágenes apunta a que la respuesta a la pregunta de qué quieren las imágenes sea en realidad que probablemente ellas no quieren nada en absoluto, o que acaso su presencia muda sea el resultado del silenciamiento de su demanda por una idea de visualidad adecuada para su propia ontología (Mitchell, 2017). El ofrecerse sin pedir nada de las imágenes es precisamente lo que nos impela a atribuirles o negarles una vida y una agencia. Ello nos destina a preguntarnos una y otra vez qué quieren las imágenes, aunque ellas solo devuelvan como respuesta apenas un interrogante, pero es que es justamente ésta la forma que las imágenes tienen de ejercer su voluntad sobre nosotros.

5 La aproximación de Mitchell a esta cuestión presenta así puntos en común con la teoría de la agencia del antropólogo del arte Alfred Gell (2016).

REFERENCIAS

- Bal, M. 2004. "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales" en *Estudios Visuales*, núm. 2, pp. 11-45.
- Boehm, G. (ed.) 1994. *Was ist ein Bild?*, München, Fink Verlag.
- Boehm, G. 2016. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I)" en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de Teoría y Crítica, pp. 15-30.
- Brea, J. L. 2010. *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal.
- Curtis, N. 2009. "'As if': Situating the Pictorial Turn" en *Culture, Theory and Critique*, núm. 50, pp. 95-101.
- García-Varas, A. 2011. "Lógica(s) de la imagen" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-56.
- García-Varas, A. 2015. "Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento" en *Paradigma*, núm. 18, pp. 4-7.
- Gell, A. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, SB Editorial.
- Hansen, M. 2004. *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), London, The MIT Press.
- Laddaga, R. 2010. *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Mitchell W. J. T. 2006. "Realism and Digital Image" en Jan Baetens y Hilde van Gelder (eds.) *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven, Leuven University Press, pp. 12-27.
- Mitchell, W. J. T. 2003. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 17-40.
- Mitchell, W. J. T. 2005. "No existen medios visuales", en José Luis Brea (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, pp. 17-25.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal.
- Mitchell, W. J. T. 2016. "El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)" en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de teoría y crítica, pp. 31-48.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?*, Buenos Aires, Sans Soleil.
- Purgar, K. 2017. "Introduction" en Kresimir Purgar (ed.) *W. J. T. Mitchell's Image Theory. Living Pictures*, New York, London, Routledge, pp. 1-25.
- Rancière, J. 2014. *Aesthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila.

- Rancière, J. 2016. "¿Quieren realmente vivir las imágenes?" en Raúl Rodríguez Freire (ed.) *El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, Cuadernos de Teoría y Crítica, pp. 75-88.
- Steyerl, H. 2014. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Ulm, H. 2017. "Rituais da percepcao. Construccoes políticas da sensibilidade" en Alex Martoni y Adalberto Müller (eds.) *Rituais da percepção*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel Editora (En Prensa).