

**EL GIRO VISUAL Y LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA:
EL ABORDAJE FILOSÓFICO DE W. J. T. MITCHELL**

NAHIR L. FERNÁNDEZ
(UNMDP-UBA-CONICET)
MARIANO O. MARTÍNEZ ATENCIO
(UNMDP)

Resumen

El universo de teoría y análisis sobre la imagen excede con mucho los límites de la apropiación filosófica. Desde escritos sobre historia del arte y estudios culturales, hasta indagaciones semiológicas y transmediales, el escenario de reflexiones comprometido con el estudio y alcance del concepto de imagen es múltiple y vario. El presente escrito ofrece ocasión de recuperar el planteo general que W. J. T. Mitchell promoviera a propósito del tema como plataforma para repensar el puesto y la función de la imagen en una actualidad atravesada de virtualidad.

Un primer momento hará hincapié en el desarrollo hecho por el autor en su obra fundamental *Iconología* (1986). La intención focalizará la especificidad de las imágenes y su vínculo con el discurso o lenguaje verbal. A continuación nos detendremos en los artículos de 1995 y 1996, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual* y *¿Qué quieren realmente las imágenes?* respectivamente. Un tercer bloque brindará ocasión de indagar acerca del rol que desarrolla un tipo particular de imagen identificada como “metaimagen” o imagen “multiestable”. Por último, se intentará la articulación del concepto de *imagen* desde la asunción de un enclave configurador central: el escenario global de Internet como plataforma reguladora de los consumos actuales asociados a las imágenes.

Palabras clave: Estudios visuales – imagen – semiología – cultura transmedia – filosofía de la imagen

Abstract

The universe of image theory far exceeds the limits of philosophical appropriation. From writings on the history of art and cultural studies, to semiological and transmedia inquiries, the scenario of reflections committed to the study and the scope of the concept of image is multiple and varied. This writing offers an opportunity to recover the general approach of W. J. T. Mitchell in order to rethink the position and function of the image in a current situation crossed by virtuality.

A first moment will emphasize the development made by the author in his fundamental work *Iconology* (1986). The intention, there, will focus on the specificity of the images and their link with the discourse or verbal language. Then we'll stop at the articles from 1995 and 1996, *Showing the Seeing: A Critique of Visual Culture* and *What Do Images Really Want?* Respectively. A third block will provide an opportunity to investigate the role played by a particular type of image identified as a "metaimage" or "multistable" image. Finally, the articulation of the concept of *image* will be attempted from the assumption of a central configurator enclave: the global scenario of the Internet as a regulatory platform for current consumption associated with images.

Keywords: Visual studies – image – semiology – transmedia culture – philosophy of image

El Giro Pictorial y la filosofía de la imagen desde la perspectiva de W. J. T. Mitchell

Desde hace algunas décadas, tanto en el ámbito filosófico como en los estudios culturales, asistimos a lo que se ha dado en llamar giro icónico o giro pictorial. Se trata de un "énfasis en la imagen como lugar del pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura".¹ El debate alemán, que utiliza la noción de "giro icónico", ha sido desarrollado por Hans Belting y Gottfried Boehm entre otros. Desde el punto de vista anglosajón, se trabaja en torno al giro pictorial, principalmente con los abordajes de William J. Thomas Mitchell. En lo que sigue daremos cuenta de las indagaciones que ha desarrollado Mitchell respecto de la noción de imagen. Para eso nos basaremos en algunos de sus trabajos: en primer término, su obra *Iconología*, publicada originalmente en 1986, y luego dos artículos más recientes. Comenzaremos con una reconstrucción del trabajo del autor sobre el concepto mismo de imagen. Eso nos llevará a comentar, luego, lo que sostiene respecto de la visión. Por último, resaltaremos algunas cuestiones relacionadas con la circulación y el poder de las imágenes en la era digital, enfocándonos en los estudios sobre la cultura visual.

La iconología es la tarea que se propone realizar Mitchell en su texto que tiene ese título: ocuparse discursivamente mediante un estudio crítico de las imágenes, las figuraciones o los parecidos². Sus reflexiones giran en torno a dos preguntas: ¿Qué es una imagen? Y ¿Cuál es la diferencia entre imágenes y palabras?³. Este recorrido es tan amplio que abarca desde la idea de los seres humanos hechos a imagen y semejanza de su creador, hasta la generación de imágenes propia de la publicidad y la propaganda. A modo de recorte, Mitchell se centra en unos pocos textos de teoría de la imagen, ya que su objetivo es "mostrar cómo la noción de imagen sirve como una suerte de correa de transmisión que conecta las teorías del arte, del lenguaje y de la mente con las concepciones del valor social, cultural y político"⁴. La iconología se convierte, así, es una psicología política de los íconos con el estudio de la iconofobia,

1García Varas, Ana (ed.) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2011, p.11.

2 Recientemente se ha publicado la traducción al español de otro texto de Mitchell titulado "La ciencia de la imagen" (2019).

3 Mitchell, William John Thomas, *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016, p. 21.

4 Mitchell, William John Thomas, *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016, p. 16.

la iconofilia y la lucha entre iconoclasia e idolatría. De allí que el subtítulo de su propuesta sea “imagen, texto, ideología”.

Desde el comienzo Mitchell advierte la recursividad que se presenta al pensar la idea de imagen, ya que la misma palabra “idea” en su etimología griega se encuentra atada a la noción de “imagen”. Pero en lugar de pretender huir de esa recursividad, Mitchell propone zambullirse en dicho juego. Pone atención en el modo en que las imágenes se duplican, por ejemplo, cómo figuramos el acto de figurar, o cómo imaginamos la actividad de la imaginación⁵.

El conflicto que atañe al uso de los íconos en la disputa entre la iconoclastia y la idolatría, puso de manifiesto la conexión entre causas políticas y la cuestión de la naturaleza de la imagen. Si bien se ha trascendido ese contexto particular, la crítica actual continúa manejando ciertos presupuestos al abordar al lenguaje y su relación con la imagen. Por ese motivo, la propuesta de Mitchell es “sondear los juegos de lenguaje que jugamos con la noción de imagen”⁶, puesto que usamos “imagen” de distintas maneras, en distintos juegos de lenguaje entretejidos con formas de vida históricas⁷. Mitchell describe una familia de imágenes donde se encuentran la gráfica, óptica, perceptual, mental y verbal, y señala que hay disciplinas puntuales que se ocupan de cada tipo de imagen, aunque los límites entre éstas sean algo difusos. Lo que se ha considerado “imagen” en sentido estricto sería, según la clasificación anterior, la imagen gráfica. Aquí se abre la cuestión de la legitimidad en la adscripción de la categoría “imagen”, dado que las demás imágenes (como la mental o la verbal) son consideradas hijas bastardas de la imagen en sentido propio (la imagen gráfica). Esta es la motivación que conduce al autor a rastrear las distintas perspectivas que se han desarrollado acerca de la imagen gráfica. Con ese objetivo reseña algunas

5 *Ibid*, p. 27.

6 *Ibid*, p. 30.

7 Estas nociones fueron propuestas por Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* (1999). Si bien Wittgenstein niega la posibilidad de definir esencialmente cualquier término dado y se abstiene de hacerlo con los suyos, es posible establecer, a grandes rasgos, que identifica al significado de una palabra con su uso (§43) y a este como enmarcado en una o varias prácticas sociales normadas que comportan “juegos de lenguaje”. Así, el significado de una palabra resulta indisolublemente atado a su tierra natal: el juego al que pertenece (§261). Las prácticas sociales previamente mentadas son lo que el autor llama “formas de vida” y suponen una serie de actividades ejercidas en un contexto normado. Estas prácticas sustentan las acciones lingüísticas que les corresponden; también las implican y las exceden (puesto que engloban también el aspecto extra-lingüístico de la acción). Las nociones de “juego de lenguaje” y “forma de vida”, así, son codependientes (§23), ya que las prácticas sociales humanas afectan el uso del lenguaje referido a ellas tanto como ocurre lo inverso. A esto se le agrega una última consideración, y es que las formas de vida y sus respectivos juegos de lenguaje no están rígidamente definidos, ya que mutan, nacen y mueren en todas las comunidades reales (nuevas actividades y modos de usar el habla surgen, se mezclan y confunden en cada época y situación particular) (§23).

críticas que se han dirigido hacia los otros tipos de imágenes, fundamentalmente a la imagen mental y a la verbal, es decir, intentos de restarles legitimidad de pertenencia a la categoría “imagen”. Por ejemplo, Wittgenstein atacó la noción de imagen mental, cuestionando el supuesto acceso privilegiado que las caracterizaría y las ubicó, en cambio, al nivel de otras prácticas sociales en el campo de los juegos de lenguaje. Por otra parte, la imagen verbal se ha clasificado como lenguaje ornamentado o metafórico, en contraposición al tono literal respecto del cual significa un desvío.

Otro modo de entender el concepto de *imagen* se encuentra ligado a la tradición que asocia su vínculo con lo real (o referente) con el orden de la semejanza. Esto es, aquella que deriva de la versión que entiende al hombre como hecho a “imagen y semejanza” de Dios. La relación asume un modo participativo en términos de parecido de algún tipo (en este caso, espiritual). Según esta modalidad, se establece una asimetría contraria al modelo anterior, en la que lo real y verdadero estaría dado por la imagen mental o espiritual antes que por la encarnación sensible de ella. Ésta última, la forma física capaz de impactar nuestros sentidos, se asume como una derivación corrupta de la imagen espiritual. Este sentido de la expresión o concepto de “imagen” supone entender el mecanismo que opera en ellas representacionalmente como si se tratase de un conjunto de definiciones o caracterizaciones y no como si aludiesen a una forma inequívoca traducible a signos gráficos o pictóricos. Es decir, el sentido de la imagen como semejanza supone un conjunto de afirmaciones que trascienden un mero esquematismo gráfico.

Todos estos predicamentos hasta aquí reseñados se realizaron sobre la base de la *imagen* definida en términos de su función o su génesis, ambos refiriendo a la noción de parecido o semejanza. Es decir: la imagen gráfica representa por semejanza (en la terminología peirceana, es ícono). Otro camino para desarmar la noción de *imagen* en aquel sentido estricto, ha sido atacar el rol que la noción de semejanza o parecido juega en la definición de lo que es una imagen (gráfica, material). Este es el camino que siguen, por ejemplo, Nelson Goodman y Ernst Gombrich⁸.

Por último, Mitchell analiza la dialéctica entre imagen y palabra: “la historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre los

8 Para un resumen de estos argumentos, se puede consultar la entrada sobre *figuración en la* Stanford Encyclopedia of Philosophy (Hyman, John y Bantinaki, Katerina. Depiction. En Edward N. Zalta (ed.), 2017, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/>>).

signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí ciertos derechos de propiedad sobre una 'naturaleza' a la que solo ellos tienen acceso"⁹. La disputa entre imagen y texto, entre pintura y poesía, se erige motivada por la pretensión compartida de dominar el territorio de la representación, la denotación o el significado. También se sostiene, según Mitchell, en el supuesto de que imágenes y palabras son clases de signos diferentes e incluso contrapuestas. Esto nos conduce a que "el *paragone* o debate entre la pintura y la poesía nunca es simplemente una competencia entre dos clases de signos, sino una lucha entre el cuerpo y el alma, el mundo y el espíritu, la naturaleza y la cultura"¹⁰. Lo que el autor extrae de estos debates es la pregunta acerca de cómo transformar a las imágenes y la imaginación en fuerzas dignas de confianza y respeto¹¹.

Años después de haber publicado *Iconología*, Mitchell continúa su abordaje de las imágenes en una serie de artículos. En *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual* (2003, publicado originalmente en 1995) se propone "descorrer el velo de la familiaridad y la evidencia que rodea la experiencia de la visión"¹². Para ello comienza por señalar tres aspectos paradójales en torno a la cuestión de la mirada: La mirada es en sí misma invisible; No podemos ver lo que la mirada es; El globo ocular no es nunca transparente. Luego despliega esos aspectos y su rol para la cultura visual.

En lo que hace a la delimitación del campo de los estudios visuales en tanto disciplina, Mitchell sostiene que su objeto de investigación es la cultura visual. A la vez muestra que la relación de éstos con otras disciplinas es ambigua. Su diagnóstico es que los estudios visuales "no constituyen un campo de entrenamiento en el que se preparen sujetos para una fase ulterior del capitalismo global"¹³, pero tampoco se cuestionan suficientemente sus supuestos ni su impacto. Advierte, entonces, que hay un potencial para la crítica política en la idea de que la representación visual no es transparente. De esta manera abre la posibilidad a una superación de la pretendida actitud natural, pero sin que ello se convierta en un axioma. Propone que los estudios visuales no son sólo indisciplina sino también interdisciplina, e indaga en la

9 Mitchell, William John Thomas, *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016, p. 65.

10 *Ibid*, p. 74.

11 *Ibid*, p. 53.

12 Mitchell, William John Thomas, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Estudios visuales* nro. 1. Pp. 17-40, 2003, p.18.

13 Mitchell, William John Thomas, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Estudios visuales* nro. 1. Pp. 17-40, 2003, p.23.

construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social. La tesis central de su trabajo es que la visión es una actividad cultural, un proceso psico-social (intersubjetivo), y que todo lo que parece transparente y evidente requiere explicación. Así, entiende a la visión como una construcción cultural que es aprendida y cultivada y por ello tiene una historia, ya que se encuentra entrelazada con las sociedades humanas.

En otra de sus publicaciones, Mitchell se propone repensar el rol que juegan las imágenes en el contexto de la cultura visual. Para eso trata de recuperar el significado de las mismas en el concierto del giro pictorial¹⁴. En este sentido, el reconocimiento de que la pregunta que da título a otro de sus artículos, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (2014, publicado originalmente en 1996) esconde un sesgo mistificador, deviene crucial. Busca entender a las imágenes desde el estigma de la personalidad o subjetividad a fin de lograr una adecuada comprensión de dicha situación, cifrada en la actitud premoderna hacia los objetos e imágenes (fetiches).

El ámbito de la publicidad y el trabajo comunicacional a partir de imágenes (arte, medios, internet, etc.) se consideró como un contexto que maneja convenientemente tales presunciones. La cultura visual imperante conoce a la perfección el poderío social y psicológico que se desprende del uso de las imágenes, al hacer de ellas el punto de gravitación de todos sus relatos. Esto deja ver el carácter de dominación que se sigue de las prácticas actuales inscritas en las redes sociales globalmente expandidas.

En este contexto, el análisis de Mitchell muestra cómo, si la actitud más extendida sobre la cultura visual se identifica con la de cierta *idolatría* hacia las imágenes, dos conductas directamente asociadas a ello se activan: abominación y adoración. Al parecer, ambas actitudes resumen la disposición que se desarrolla, por lo general, en torno al consumo y contemplación de las imágenes. Suele ofrecérseles una franca oposición y rechazo, que en ocasiones coincidirá con el combate iconoclasta, hasta la absoluta fascinación, de consecuencias asimismo negativas. A propósito de ello, al repensar el rol de las imágenes hoy se busca modificar el enfoque, desplazando el eje desde el análisis del *poder* que tienen al *deseo* que

14 A propósito de la noción de "Giro pictorial", ver Mitchell: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009 (en especial el Cap. 1).

persiguen y vehiculizan, con la sospecha de que, si se analizan las imágenes desde una operatoria del deseo propio, se desarticula la lógica de poder que ostentan.

La pregunta por la moral de las imágenes busca entender sus propósitos (deseos). Se la asocia al mismo impulso de las pinturas (arte de museos y galerías): el de superioridad ante el espectador. La imagen busca atraer al espectador, capturarlo y fascinarlo. Ejerciendo ese particular influjo, su relevancia se traduce en términos de carencia. El poder que desean las imágenes se manifiesta como falta, no como posesión. Es por esto que las imágenes reclaman una idea de visualidad adecuada a su ontología, que recupere la trama conductual de mirar y ser mirado desde la relevancia que sostienen en la mediación de las relaciones sociales.

El escenario de relación actual con las imágenes pone al descubierto lo que, en definitiva, está inscrito en el análisis que aquí se desarrolla. Esto es, la idea de que lo que el contacto y consumo visual evidencian es, precisamente, nuestro deseo de ver. La activación de una actitud y una conducta de permanente curiosidad acompaña el impulso de ver y de encontrar en las imágenes la ocasión de una gratificación, sea ésta de consecuencias positivas o negativas, ceñida al propio comercio que se sostiene con ellas.

En definitiva, el planteo hecho por Mitchell señala la conveniencia y la necesidad actual de ofrecer una adecuada caracterización de las imágenes que atienda tanto a la historia de las representaciones artísticas como a los formatos y modalidades propios de la cultura de masas. En tal sentido, tanto si esas imágenes se mueven –como en la trama de formatos audiovisuales–, permanecen quietas, se emplazan en lugares públicos o privados, o inauguran sentidos nuevos a medida que son activadas en cada ocasión, un análisis cuidadoso de su naturaleza deberá contemplar las diferentes instancias que articulan cada uno de sus encuentros. La comprensión de cómo operamos y actuamos a partir de y entre las imágenes –lo que hacemos, lo que se puede hacer con ellas– podría aportar elementos para una mejor comprensión de nosotrxs, de nuestra naturaleza. Es en este sentido que Mitchell compromete el alcance de su tarea en la recuperación del modo en que históricamente se pensó a las imágenes, bajo la forma de un rastreo genealógico.

En una línea que podría suponerse articulando el análisis y el tratamiento acerca de las imágenes, David Freedberg¹⁵ enfatiza el carácter iconoclasta que

15 Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

históricamente acompañó el vínculo con las imágenes. Sin dudas, parte del enfrentamiento que esas actitudes sostienen ante la contundencia de las imágenes descansa en el hecho de conocer su valor y su poderío. La apelación, incluso, de algunos grupos terroristas a atentarse hacia ellas, pone en evidencia el sesgo trascendente que las envuelve. En esa dirección, muchos de ellos han empleado alguna forma de violencia contra las imágenes por considerarlas tan vivas como sus potenciales espectadores. Asimismo, una lectura crítica del desempeño del vínculo y naturaleza de las imágenes deberá dar cuenta de la creciente atrofia de su artificialidad, en pos de una cada vez mayor relevancia de su apariencia. Dicho de otro modo, deberá atender al hecho de que, en la actualidad, y de manera cada vez más frecuente, una imagen es en un sentido mucho más fuerte que la trama de representaciones a ella asociada.

El recorrido que traza Mitchell en su obra respecto de los modos en que históricamente el giro pictorial produjo transformaciones sustantivas en el vínculo con las imágenes, asume el ingreso en la era digital como su instancia de desarrollo actual. La tarea, empero, no supone un fin. Sostiene, en cambio, una adecuada vigilancia de dichas transformaciones. La intención se conecta nuevamente con el punto de partida. Esto es, reinterpretar el uso y la generación de imágenes como ejercicio cultural que compromete la actividad humana desde los inicios mismos de su evolución creativa: Si podemos entender cómo las imágenes llegaron a poseer su poder actual sobre nosotros, es posible que nos encontremos en condiciones de reapropiarnos de la imaginación que las produce¹⁶

No hay en su planteo un privilegio o predominio específico de un tipo de imagen sobre otros, dentro de la familia que componen. El concepto mismo de *imagen* no opera sobre la base de un fundamento distintivo. *Imagen* es un concepto que activa diferentes anclajes con una dinámica de “parecidos de familia”. Ello justifica, entre otras cosas, el hecho de que el planteo se asuma genealógico. El rastreo de las diferencias o similitudes sostenidas a lo largo de la historia entre imagen y palabra –el segundo eje sobre el que gira su planteo original que enfrentaba imágenes gráficas o pictóricas a imágenes mentales– acaba sellando una indagación de corte historicista, dado que su resolución así lo fuerza. No hay diferencias

16 Mitchell, William John Thomas, *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016, p. 54.

sustantivas entre un tipo de representación y otro. Se trata, antes bien, de coyunturas históricas que justificaron ciertos usos.

Los trabajos de Mitchell como punto de partida

A partir de lo expuesto hasta aquí, consideramos que pueden abrirse diversas líneas de indagación que nos conduzcan a un abordaje sobre la imagen contemporánea. En primer término, el tratamiento de la noción de *imagen* desde la perspectiva wittgensteiniana de los parecidos de familia, nos permite esquivar interrogantes acerca de la autenticidad de la representación gráfica y nos conduce, en cambio, a sumergirnos en la indagación sobre el rol cultural que juegan y han jugado las imágenes, es decir, su poder. El entrecruzamiento entre teoría del arte, comunicación y estudios visuales se vuelve entonces el terreno propicio para delinear un nuevo enfoque acerca de las imágenes en la contemporaneidad¹⁷. Este nuevo enfoque se aleja tanto de la iconofobia como de la iconofilia y, podríamos decir, retrocede y abre paso al interrogante sobre cómo funcionan las imágenes. Se trata de desarticular los presupuestos de la denostación y del endiosamiento de las imágenes para revelar la complejidad de su potencial. Potencial que puede configurarse de distintas maneras, abriendo o silenciando discursos emancipadores. La revolución digital a la que asistimos desde hace apenas algunas décadas tiene un impacto aun difícil de dimensionar respecto tanto de la noción misma de *imagen* como del poder que entrañan en su circulación. Consideramos que la línea de trabajo propuesta por Mitchell puede guiarnos en la dirección de una mejor comprensión sobre la articulación de la cultura visual y mediática que construimos (y no en la que meramente nos hallamos, como sujetos pasivos de la fuerza de las imágenes).

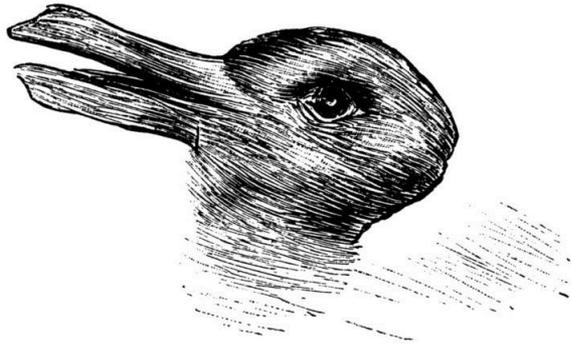
Imaginaciones: la metaimagen como imagen paradigmática

En *Teoría de la Imagen*, Mitchell dedica buena parte de su desarrollo al tratamiento y caracterización de un tipo particular de imagen al que refiere como *metaimagen*. Busca poner al descubierto ciertos aspectos que este particular tipo de imágenes encarnan. Algo, en la operatoria y funcionamiento de éstas, señala modos de ser de la imagen en general que ayudan a su comprensión.

17 Kellner, Douglas. *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre la modernidad y la posmodernidad*. Madrid: Akal, 2011.

Como las palabras, y buena parte de los signos en su generalidad, las imágenes desarrollan (promueven) acciones diferentes en diferentes contextos, aunque más no sea a un nivel semántico. Puede afirmarse, en este sentido, que una imagen activa determinadas asociaciones, *significa*, o establece determinado contenido según el enclave en que se desarrolla o introduce. Así como ocasionalmente utilizamos el lenguaje para referirnos al lenguaje, para conocerlo y analizarlo, así también parece darse este juego en el campo de las imágenes. Algunas de ellas participan de una lógica de señalamiento semejante. Se tornan particularmente curiosas por cuanto establecen relaciones transversales a distintos niveles de interpretación. Como algunas expresiones del lenguaje en su uso metalingüístico, son algo así como imágenes que refieren a las imágenes. El intento de Mitchell apunta a ejemplificar esto a partir del análisis de una serie de ejemplos clave tomados de una disparidad de contextos.

Algunos de los casos analizados por Mitchell participan específicamente de la trama que se teje por lo general entre el discurso acerca de las imágenes, o el lenguaje, y las imágenes mismas. Otros, simplemente muestran activaciones ocurrientes a nivel de las interpretaciones que disparan. Este es el caso de aquellas imágenes que podrían incluirse en un conjunto liderado por el famoso caso del «Pato-Conejo» (figura 1). Especialmente interesante para la filosofía, tal vez por haber sido objeto de análisis del propio Wittgenstein en distintas partes de su obra, este ejemplo participa de lo que Mitchell llama imágenes “multiestables”. Se trata de una serie de imágenes que permiten lecturas dobles, como en este caso (Pato-Conejo) o lecturas encontradas que se superponen, se obstruyen y exigen predominio. En ellas, un recorrido de lectura puede dar lugar a determinadas interpretaciones y otro a interpretaciones distintas, ambas igualmente válidas. Para muchos, dicha validez no puede sostenerse al mismo tiempo. Es decir, la activación de un recorrido interpretativo particular anula el/los otro/s.



(figura 1)

Según Mitchell, la naturaleza de *hiperícono* que acompaña a este tipo de imágenes permite develar el atasco inherente y subyacente a buena parte de las imágenes en general. La tendencia a ligar indiscutidamente determinadas asociaciones sobre ellas y la resistencia que ellas mismas ocasionalmente ofrecen sobre ello se hace especialmente evidente en estos casos. ¿Se trata de una imagen de *pato*? ¿Es una imagen de *conejo*? ¿Constituye una imagen dual que debe ser pensada y tenida por un “pato-conejo”? El tipo de imagen inestable que constituye este ejemplo renombrado hace visible la dificultad que encierra toda adecuada comprensión de las imágenes como elementos particulares de toda cultura.

El ejemplo del pato-conejo no constituye específicamente un caso de metaimagen, en el sentido de “imagen de otra imagen” o “imagen que señala/significa otras imágenes”, aunque puntualiza el enredo al que con frecuencia se ven asociadas las imágenes, o parte de su funcionamiento. Otro de los casos, ahora tomado de la historia del arte, lo ofrece la enigmática pintura de Velázquez. Sus *Meninas* (1656) constituye el ejemplo por antonomasia de metaimagen.

La serie de pliegues interpretativos que se suscitan a partir de lo que muestra ha sido fuente de inagotables análisis. Más allá del acierto de algunos de ellos, es interesante ver cómo la pintura compromete cara a cara la obra, el autor, su potencial audiencia y una serie interminable de asociaciones encontradas. En lo que constituye uno de los análisis más interesantes para la bibliografía filosófica, Foucault la utiliza como representación de representaciones¹⁸, puntualmente de la representación clásica. La pintura pone al descubierto, de un modo mucho más efectivo que el propio discurso filosófico, la noción que éste último se esfuerza en develar: una *episteme*. Lo que estaría aparentemente puesto en juego a partir de la imagen es todo un sistema

18 Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

de relaciones y tensiones entre representación e interpretación, o en palabras de Foucault, de poder y conocimiento, propios de una época y de una cultura.

Otro caso emblemático tomado del arte y que activa singularmente el enredo entre discurso verbal y discurso visual lo constituye la famosa pintura de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29) (figura 2). El modo en que ambos discursos se enfrentan a nivel interpretativo es singular y el ejemplo instancia el singular atasco que suele rondar el cruce de lecturas. Claramente la pintura, como la frase inscrita declama, no es una pipa. Claramente, tal y como sugiere la representación plástica allí expuesta, se trata de una imagen-de o representación visual-de una pipa.



(figura 2)

Lo que de acuerdo con Mitchell sucede aquí es la configuración de una metaimagen de tercer orden. Esta “nueva imagen” deconstruye y muestra la tensión entre un primer orden visual y un segundo orden discursivo. Las metaimágenes, así, producirían una doble visión, pero también una doble voz. Como en el caso del pato-conejo estas imágenes no proponen una explicación de las cosas o una visión particular del modo de ser. Reclaman una adecuada interpretación que haga justicia a su carácter dual o “multiestable”. Exigen permanecer como aquello que son: una encrucijada.

En una línea similar a la que ha sido comentada aquí respecto de los ejemplos considerados por Mitchell podrían pensarse algunos de los ejercicios conceptuales de Joseph Kosuth. Su singular propuesta de 1965 *One and three chairs* (figura 3) forma parte de una serie de experiencias conceptuales elaboradas por el autor con el objetivo de colapsar algunos regímenes. Kosuth lleva el conceptualismo en arte a ciertos límites de exploración jugando con la autorreferencialidad de sus propuestas, e incluso de las fronteras entre categorías de obra.

Una y tres sillas juega con el modo en que algo es o puede ser, siempre al interior de un universo de sentidos posibles. En rigor, la obra muestra una silla común y corriente que podría pertenecer al mobiliario de cualquier hogar, una reproducción fotográfica en tamaño real de la misma y la ampliación de la entrada de diccionario de la palabra *silla*. El ejemplo constituye uno de una serie completa de experimentos afines. Según su autor, cada obra de arte expresa una definición del arte, de manera ostensiva. Se auto-señala en un pliegue punto a punto que acaba acercando incómodamente discurso, representación gráfica y materialidades. A su manera, también ellas ponen al descubierto un sistema de “imaginaciones” en el que cada imagen requiere de las otras.



(figura 3)

Las metaimágenes constituyen nodos particulares de funcionamiento. Son imágenes que descubren parte de la operatoria que articula el funcionamiento general de las imágenes, y sobre todo de nuestro modo de relacionarnos con ellas y a través de ellas. A partir de una comprensión de las mismas puede que se aclaren ciertos aspectos constituyentes de las imágenes, aun cuando ello suponga habitar la indecisión y el carácter múltiple que acompaña a muchas de ellas. No es que las metaimágenes constituyan el modo en que las imágenes hablan de sí, que refieran explícitamente al modo en que las imágenes son, sino que en su activación develan elementos propios de la operatoria del uso signico de tales soportes, las imágenes.

En este sentido, un campo potencialmente rico de indagación quedará sugerido por la producción y el consumo de otro tipo de imágenes que ofrecen la más amplia gama de potencialidades en la actualidad. Se trataría de incorporar al análisis de la iconología el presupuesto potencial que esconden las imágenes digitales o *virtuales*.

Las imágenes ahora

El universo virtual en que parece desarrollarse el mayor flujo de intercambios con imágenes ofrece, en la actualidad, nuevas maneras de pensar y estimar nuestro vínculo con ellas. A lo largo de este escrito hemos referido la forma en que conocer, al menos parcialmente, los distintos modos de vinculación con y desde las imágenes, permite un conocimiento siquiera parcial de su naturaleza y constitución. Algo semejante a conocer aquello que *son* a partir de lo que puede *hacerse con* ellas, y las modalidades de transacciones que ello habilita.

El apartado anterior recuperó una serie de reflexiones acerca de un tipo de imagen particularmente interesante. Esto es, las *metaimágenes*, o imágenes *multiestables*. Algo en ellas cifraba, según la lectura de nuestro autor, una serie de características aplicables o trasladables al resto de las imágenes, aunque más no fuese a los usos derivados del contacto con ellas. Y es que, precisamente, la metaimagen supone una interfaz capaz de activar, de manera muchas veces simultánea, una pluralidad de sentidos y recorridos interpretativos diferentes¹⁹. Aún más, tales recorridos no simplemente se diferencian, sino que a menudo se enfrentan y tensionan la interpretación en procura de apropiaciones contrapuestas.

Algo de lo que ocurre ante casos tales (imágenes multiestables/metaimágenes) parece corresponderse con el funcionamiento habitual del contacto con cualquier imagen. Recordemos que, para Mitchell –tanto como para cualquier otro/a adherente con compromiso respecto al “giro pictorial”–, cualquier imagen soporta una estructura tal que la libera de cualquier anclaje discursivo absoluto. El carácter de *presentación* que ronda a toda imagen hace posible su liberación en términos de ausencia de sujeción. Dicho de otro modo, el espesor de concreción que porta habilita diferentes interpretaciones, las cuales varían, a su vez, según lógicas y contextos distintos. De allí que atar sus sentidos y alcances a los del lenguaje a ellas vinculado no haga justicia a la multiplicidad inherente a éstas.

Si lo determinante en la constitución de toda imagen se halla inscrito en su presencia bastará, entonces, con un escenario suficientemente plural y una suma de anclajes potencialmente infinita para liberarla de toda constricción y dominio. El resultado no podrá menos que cuestionar las clásicas interpretaciones que ligan un dominio de origen (autora/or – intención) con uno de llegada (audiencia-recepción). El

¹⁹ Al respecto ver Catalá, Josep. *La imagen interfaz*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.

hecho, aún, polemiza el vínculo histórico y temporal que tradicionalmente uniera el impacto originario de su propuesta (creación) con el sostenimiento de su alcance semántico más o menos específico.

Existe, en la actualidad –aunque a decir verdad desde hace ya algunas décadas– un escenario que facilita la creación, circulación y consumo de este tipo de operatoria en torno a las imágenes. Se trata del universo virtual del internet de las *redes sociales*²⁰. En él, una imagen absolutamente desprovista de su magnetismo original no deja, empero, de instanciar referencias, usos, sentidos y resultados impensados y asimismo inagotables. De modo semejante a lo que ocurre con las imágenes multiestables la imagen digital se quita de encima toda posible significación precisa e instancia múltiples arraigos. Dichos arraigos, a su vez, promueven acciones diferentes en contextos de uso e intención distintos.

Desde la evolución de los soportes y el desarrollo ininterrumpido de la red la imagen actual parece encontrar su arquetipo generacional en la virtualidad que dichos enclaves facilitan. En el escenario global de la red cobran espesor los millones de imágenes que circulan, se generan, y se consumen en procura de objetivos disímiles. Aún más, una misma imagen forja sentidos a medida que circula y es resignificada desde los consumos que de ella se realizan²¹. Así, los últimos años fueron testigos del surgimiento de un tipo de imagen-vehículo novedoso. Se trata de la instalación de los *memes* como estrategia comunicacional diversa²².

Desde su reconocimiento inicial asociado al ámbito de la evolución genética y la biología²³ hasta su apropiación desde el dominio de las indagaciones y estudios culturales acerca de los *media*, el meme devino el caso paradigmático de comunicación. En su formulación original Dawkins asoció la noción de *meme* a la de *gen*. Para este autor, ciertas características como la distribución, supervivencia y fecundidad, son rasgos compartidos en ambos casos. Según este enfoque, los memes facilitan el tránsito informacional entre individuos y generaciones, tal y como sucede con los genes. Por ello, su identificación inicial tuvo la forma asociada de la unidad mínima informativa que puede transmitirse intersubjetiva y generacionalmente en una comunidad.

20 Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2015.

21 Martínez Luna, Sergio. *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2019.

22 Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.

23 Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

Si bien esta asociación inicial se vio obturada con el cambio de siglo²⁴, la noción de *meme* sigue iluminando matices verdaderamente ricos al momento de pensar la serie de consumos culturales, modos de comunicación y estrategias de viralización de contenidos a los que nos encontramos expuestos y expuestas en la actualidad. La plasticidad y flexibilidad que poseen, junto a su capacidad de anclar sentidos múltiples con cada reapropiación, hacen del meme una unidad de transferencia altamente versátil y potente. En tal sentido, posiblemente se trate de su capacidad de adaptación lo que comporte su especificidad más valiosa. Esto es, el hecho de poder abrigar sentidos y producir distintas reacciones a expensas del sentido original que la imagen sostuvo en su dominio de origen. Tal disposición hace del meme un vehículo extremadamente útil en la promoción rápida de ciertas ideas y expresiones. Con el tiempo han sabido acompañar acciones de las más variadas, y si bien sus orígenes se remontan a la comicidad que acompañara el hecho de recontextualizar elementos dislocando sus sentidos primeros, hoy en día habilitan luchas sociales, campañas electorales, y la gestación de las más variadas ocurrencias.

Son, en la terminología de Mitchell, imágenes multiestables. Quizá el paradigma mismo de la multiplicidad que acompaña el devenir de toda imagen: una suma potencialmente infinita de arraigos y sentidos. En cualquiera de sus formatos el meme activa características que poco o nada tienen que ver con el encuadre de sentido originario en que dicha imagen surgiera. Bastará, en ocasiones, con que se sostenga una transferencia de sentido mínimo. Aunque, a menudo, todo lo que se requiere es que el contexto de recepción ofrezca las condiciones adecuadas para su activación. No habría, ante casos tales, una continuidad metonímica de rasgos y características compartidas, sino la necesaria participación de elementos contextuales que habilitan su ejercicio. Un meme es, antes que una imagen, la suma de activaciones que suscita.

Un sesgo anteriormente mencionado a instancias de la relectura de Mitchell y su análisis de las imágenes puso al descubierto la relevancia de la noción de *uso* a ellas vinculado. En esta línea, son los consumos y utilizaciones que se hacen de toda imagen los que mejor definen su naturaleza iluminando, incluso, características propias de quienes las emplean. Algo de esto parece suceder en torno a la creación,

24 Denisova, Anastasia. *Internet, Memes, and Society. Social, cultural and political contexts*. New York: Routledge, 2019. p.6-12.

circulación y consumo de los memes. La relevancia recae en el contexto de acogida, de llegada, en la activación renovada de sentidos, antes que en la especificidad propia de lo que ellos vehiculizan en términos de contenido. Más allá de la pluralidad de formatos que comporta la familia genealógica de memes, la capacidad para desmarcarse y proliferar hacia nuevos destinos hace del meme el vehículo adecuado para la transmisión rápida de afectos, sensaciones, ideas, contenidos informativos, etc.

La imagen ahora es la imagen virtual. Esto no supone la inexistencia de otro tipo de formatos y soportes, consumos y utilidades de las imágenes. Lo que quiere decir es que el escenario actual se encuentra signado por la serie de transacciones que se establecen en torno y en medio de las imágenes que circulan por la red. La imagen virtual es la interfaz que hace posible el mayor número de activaciones de sentido y usos y permite la configuración no sólo de lo que hacemos, sino, presumiblemente, de lo que somos en un buen sentido.

El resultado y constatación de algunas derivas que se siguen de estos tratamientos acerca de las imágenes permite reavivar algunas conjeturas a propósito del carácter de realidad asociado a ellas. Si anteriormente, y a lo largo de muchísimos años, se pensó a la imagen como instancia signica de una realidad por ella referida, las últimas décadas ayudaron a consolidar una noción de concreción en torno de ellas de inusitado compromiso. Según esto último, una imagen existe por derecho propio y su naturaleza ya no se encuentra sujeta semánticamente a ningún dominio de origen.

Si, tal y como sucede con la lógica que sustenta el contacto con la imagen virtual, la imaginería actual instancia modos operativos de acción y reacción múltiples en escenarios asimismo diversos, quizá debamos dejar de considerarlas simplemente ficciones antepuestas a la realidad. La potencia a ellas vinculada y que se sigue de sus muchos y variados usos certifica un componente de realidad concreto y específico por derecho propio. Así, por fuera ya del debate acerca de si una imagen *dice* o *muestra*²⁵ podremos pensar en lo que una imagen *hace*. La intermitencia operacional que ellas introducen en la trama de los días, cada acto y desarrollo concreto por ellas promovido alrededor de nuestras prácticas y ejercicios cotidianos, supone la

25 Pese a que el tratamiento ofrecido por Schaeffer se vincula específicamente al ámbito de la imagen fotográfica, nos ha parecido oportuno extender su alcance al resto de la familia de imágenes con la cual sostenemos vínculos transaccionales (Ver Schaeffer, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990).

realización cabal de sus capacidades. Hoy más que nunca las imágenes *son* en la medida en que ejecutan instancias concretas de nuestro permanente ser lo que somos en vínculo con el entorno.

Conclusiones

A lo largo de este escrito se ensayaron algunas estrategias reflexivas conducentes al planteo crítico de la noción de *imagen*. La intención, a lo largo del mismo, fue la de recuperar una serie de elementos de análisis clave en el desarrollo y obra de W. J. T. Mitchell, de referencia ineludible tanto para los estudios visuales más vinculados con un acercamiento de corte semiológico, como para los distintos sondeos en materia de cultura visual y los encuadres disciplinares humanísticos.

Así, como punto de partida se buscó el replanteo de la pregunta por la naturaleza de la imagen y su vinculación con estructuras mentales del orden del discurso verbal, tanto como un repaso por las comparativas pertenecientes a sus distintos órdenes (gráfica, material). El planteo allí cifró la intención por la hegemonía en términos contenciosos. Desde ello, cada tipo de imagen activa estrategias de legitimación en procura de su reconocimiento singular. La necesidad de comprensión guió la búsqueda tras la aparente voluntad que esconden las imágenes en sus múltiples activaciones. El planteo de Mitchell se mostró, así, a mitad de camino respecto de posiciones más extremas. De un lado, los acercamientos teóricos comprometidos con el análisis de la base ideológica que sostiene la creación y el consumo de imágenes. Del otro, la serie de actualizaciones que buscan, desde el campo de los estudios visuales, adjudicar a las imágenes cierta voluntad inherente a su naturaleza capaz de intencionar determinados destinos.

Un tercer momento puso en evidencia el carácter múltiple que sostiene el funcionamiento de las imágenes desde el tratamiento mitchelliano de un tipo de imagen paradigmático: la *metaimagen*. La posibilidad de hallar en ella elementos de relevancia para el análisis de cualquier imagen significó un punto de inflexión en el estudio de las mismas. Algo de lo que cifra el funcionamiento de las imágenes multiestables permite aventurar el reconocimiento de señas propias pertenecientes a sus usuarios/as. Dicho de otro modo, en el uso que hacemos de las imágenes se esconde mucho de lo que ellas son y representan.

Por último, se ensayaron algunas actualizaciones respecto del análisis de la imagen y sus consumos a partir de la configuración actual que sostiene su desarrollo. Esto es, el escenario expandido de Internet como plataforma de intercambios. Se consideró un tipo de imagen-interfaz virtual de particular efectividad en la serie de relaciones que se sostienen a diario en las redes sociales. Allí, la noción de *meme* como enclave configurador de reactivaciones de sentidos, a menudo muy diferentes de su supuesto anclaje originario, permitió estimar el alcance que nuestro trato con la imagen sostiene hoy. Ejemplo claro de multi-estabilidades contextuales, y consecuentemente de sentidos, la imagen virtual activa competencias históricamente vinculantes al tiempo que motiva el rastreo de su potencialidad siempre renovada. Así, cualquier análisis que pretenda recuperar el devenir que acompañó nuestros intercambios con las imágenes deberá detenerse en la configuración actual que se asienta en el internet de las redes sociales como motor de conexiones múltiples.-