

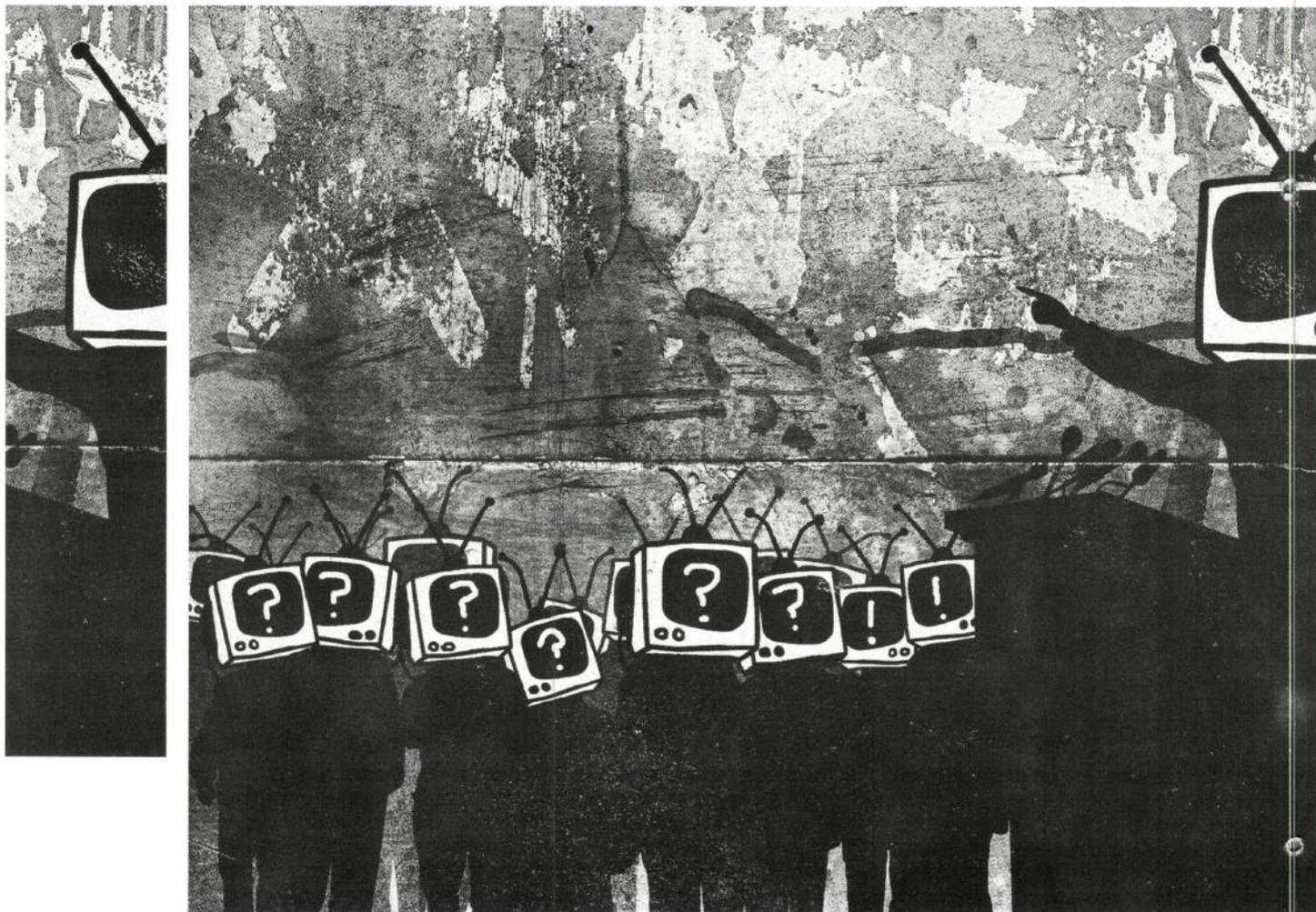


META- IMÁGENES;

EL GIRO PICTÓRICO DE LA
REPRESENTACIÓN VISUAL

LUIS F. VÉLEZ FRANCO

PAG. 62



El poder que tienen las imágenes, además de su función pedagógica, posibilita su estudio, su teorización, es diferente dar imagen a la teoría a desarrollar una teoría de la imagen. ¿Cómo hacerlo? A partir de la teoría de Mitchell, desde tres perspectivas, primero desde un giro pictorial centrado en el modo en que el pensamiento moderno se ha orientado alrededor de paradigmas visuales, mirando a las imágenes en la teoría y a la propia teoría como una forma de dar imagen, segundo, analizando cómo las metaimágenes toman las imágenes en tanto teoría como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual, qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan o se representan a sí mismas y tercero, examinando la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría binaria sobre la relación con una imagen dialéctica de la figura del imagen-texto.

PALABRAS CLAVE: metaimágenes, teoría de la imagen, giro pictórico, teoría y discurso, Mitchell

The power that images have, besides their pedagogical function, allows their study, their theorizing; it is different to give image to the theory than to develop a theory of the image. How to do it? Starting from Mitchell's theory, from three perspectives; first from a pictorial turn centered on the way that modern thought has been oriented around visual paradigms, looking at images in the theory and the theory itself as a way of giving image; second, analyzing how the metaimages take the images both in theory and second-order reflections about the practices of visual representation, what does the images tell us when they are theorized or when they represent themselves? ; And third, examining the relation between images and discourse and trying to replace a binary theory about the relation with a dialectical image of the image-text.

KEYWORDS: meta-images, image theory, pictorial turn, theory and discourse, Mitchell.

A finales de los años 80, en uno de los acostumbrados informes investigativos que las universidades y estamentos oficiales de los Estados Unidos publican, se planteaba que “nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos” (Mitchell 2009, p.9) referenciando al poder de las imágenes cuyo mensaje es a veces más directo que el escrito. Si a esto sumamos, la facilidad discursiva auditiva de la televisión sobre la imagen impresa, nos encontramos con la pasividad y la fijación del espectador en una dialéctica envolvente de amo y esclavo que tiene como resultado el agotamiento de los días en la quietud.

Esta dicotomía Palabra/Imagen rastreada por el informe, es un punto de partida para desocultar las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales y el hecho que estas no pueden “desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política.” (p.11) Palabra/Imagen es una forma amplia de nombrar dos tipos de representación que abarca dimensiones más allá de la mera apariencia; no se trata de un enfrentamiento televisión/libro, es el análisis de su aparición dentro de los medios como entre ellos mismos y la forma como han ido cambiando a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación, por ello resulta determinante preguntarse ¿cómo son las imágenes, qué son, cuál es su relación con el lenguaje? para entender las interacciones entre las representaciones visuales y verbales. La interacción de estas y su relación con intereses como el poder o la axiología, da paso a una afirmación que rebate gestos purificadores de las artes: “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes <puramente> visuales o verbales” (p.12) Las imágenes son creaciones humanas, pero debido a su gran influencia mediática parecen por fuera del control de “alguien”, convirtiéndose en dispositivos que rigen la vida de los sujetos.

El poder que tienen las imágenes, además de su función pedagógica, posibilita su estudio, su teori-

zación, ya que es diferente dar imagen a la teoría a desarrollar una teoría de la imagen. ¿Cómo hacerlo? desde tres perspectivas, primero desde un giro pictorial centrado en el modo en que el pensamiento moderno se ha orientado alrededor de paradigmas visuales, mirando a las imágenes en la teoría y a la propia teoría como una forma de dar imagen, segundo, analizando cómo las metaimágenes toman las imágenes en tanto teoría como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual, qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan o se representan a sí mismas y tercero, examinando la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría binaria sobre la relación con una imagen dialéctica de la figura del imagen-texto.

Entendiendo la historia de la filosofía como sucesivos cambios o giros del objeto de conocimiento (recordemos el giro copernicano de Kant) Rorty pasa desde las cosas en la filosofía antigua y medieval por las ideas, preocupación del siglo diecisiete al diecinueve desembocando en las palabras, importantes para la “escena filosófica ilustrada contemporánea”. El giro pictorial aparece en Mitchell para designar un conjunto de cambios y transfor-



maciones que está experimentando la sociedad, las ciencias humanas y la cultura pública. De esta idea ya se encuentran antecedentes en Pierce y Goodman quienes no parten de la premisa del lenguaje como paradigma del significado, en Derrida con la gramatología girando el modelo monocéntrico del lenguaje llamando la atención de las huellas visibles y materiales del lenguaje, en la escuela de Frankfurt o en la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Wittgenstein. Así, Mitchell complementa el ejercicio interpretativo de la imagen a partir de una fundamentación en la cultura y un recorrido intelectual.

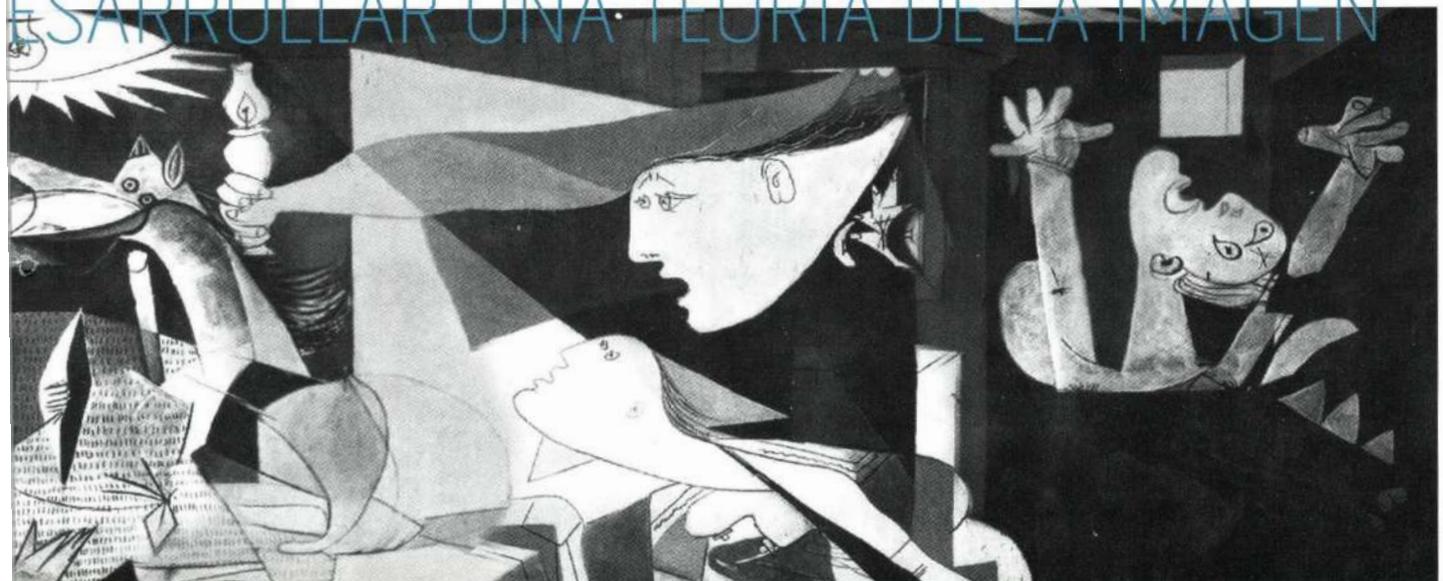
“Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (p.21)

Que sea menester defender lo hablado frente a lo visual, es una muestra de la operación del giro pictórico, movilizándolo paradigmas y esquemas de representación. La multiplicidad de las imágenes, su mensaje, se estructura como un modelo hasta el punto de constituir el objeto de su propia ciencia es lo que Panofsky llamó iconología. Así, el carácter diverso de la relación Imagen/Texto hace clara la

necesidad de trabajar no solamente en la pintura, sino en el cine como medio contextual de la cultura visual y en todas aquellas artes que vinculan la simulación y creación de nuevas formas de ilusión. El giro pictórico es un concepto para designar estas relaciones aparentemente ininteligibles pero inmersas en la vida cotidiana. No es copia o mimesis de la realidad, “se trata más bien de un redescubrimiento pos-lingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad” (p.23) La imagen ejerce presión en todos los niveles de la cultura, aquello que vemos, en lo que nuestra mirada se posa, funge como sistema de representación. En la llamada “cultura visual” que algunos localizan en Panofsky, se elabora una historia del pensamiento centrándose en el cuadro como el símbolo concreto de un campo cultural donde la perspectiva es una “abstracción sistemática de la estructura del espacio psicofísico”

¿Qué papel juega el espectador frente a este espacio simbólico del cuadro? ¿Es acaso objeto de la

S DIFERENTE DAR IMAGEN A LA TEORÍA A
DESARROLLAR UNA TEORÍA DE LA IMAGEN





imagen? Al espectador, etimológicamente, el que “mira un objeto”, tuvo un papel pasivo-contemplativo a través de la historia, la obra se cionó a ello y así mismo la imagen; con las sucesivas transformaciones del pensamiento humano, se dio lugar al cambio sistémico de la mirada a su vez inmersa en un sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. El giro pictórico es una manera de llevar a cabo el análisis entre Ícono/Logos, es una manera de comenzar la pregunta por aquello que resulta de la división entre el poder y el conocimiento de la cultura visual contemporánea, de los órdenes no discursivos de representación. Este resultado, masificado por la cultura del consumo, se encuentra inmerso en las “tecnologías del deseo, de la dominación y la violencia; está demasiado saturado de los restos de la cultura corporativa neo-fascista y global para poder ignorarlo” (p.30).

Semejante panorama, deja clara la necesidad de realizar un encuentro mutuo entre iconología/ideología, asumiendo críticamente el reconocimiento de la dialéctica Imagen/Texto. Para ello, el autor toma una escena de Panofsky en la cual se retrata el acto de levantarse el sombrero. Esta abarca un campo diferente de interpretación al ser una construcción de un ámbito cultural que se ha extendido a otras esferas, una formación que tiene como lugar un espacio y tiempo. La forma, el motivo, la imagen y el símbolo, construyen una dimensión interpretativa de la descripción iconográfica en el encuentro visual y silencioso del cuerpo humano como vehículo del lenguaje analizado a través de la iconología crítica. La figura que constituye “la escena teórica de la ciencia de la iconología” (el saludo del sombrero dado en un

espacio, un plano, un lugar) es lo que Mitchell ha llamado el hiper-ícono.

En contraste a esta escena, tomemos un ejemplo de Althusser (alguien que habla a través de la puerta) de carácter ideológico explícito. Ejemplifica la teoría de la fe, en el reconocimiento de una voz sobre el contacto visual, se da un “preludio de un encuentro narrativo dramático”. En este encuentro se forma la llamada “ciencia de la falsa conciencia” por lo que se hace necesario un examen a la crítica de la ideología que no puede adentrarse en una discusión sobre la imagen o sobre la diferencia entre texto e imagen, “como si fuera un súper método. Se trata de una intervención que a su vez, es intervenida por su objeto. Es por esto por lo que digo que esta noción de la iconología es crítica y dialéctica” (p.35) La dinámica establecida entre una y otra será tan influyente que la idea de historia se basa en su examen perspectivo, es decir, desde una distancia y contemplando los sucesivos procesos del ser humano.

Así, en la relación Imagen/Texto planteada sobre los visual y auditivo que involucra imágenes y a su vez otras imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen, el método para experimentar con las mismas y lo que éstas puedan decir será el de Écfrasis, sin embargo, este como el autor

1 “Panofsky nos proporciona la «escena primordial» de su propia ciencia iconológica en el ensayo introductorio de sus Estudios sobre iconología: «Cuando algún conocido me saluda por la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde un punto de vista formal no es nada más que el cambio de ciertos detalles en una configuración que forma parte de un patrón general de colores, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual». La subsiguiente elaboración de esta escena como una jerarquía de percepciones cada vez más refinadas y complejas resulta familiar a todos los historiadores del arte: la percepción «formal» da lugar a (o es «sobrepasada» por) una «esfera de temática o significado», la identificación «factual» de los patrones formales como «objetos caballero», es decir, la cosa tiene un nombre. Panofsky asocia este nivel de experiencia «práctica» o «natural» de forma antropológica con los salvajes (los aborígenes australianos) y, a su vez, da paso a un nivel secundario de «temática convencional» o significado. El «descubrimiento de que levantar el sombrero representa un saludo tiene que ver con un campo totalmente diferente de interpretación». Finalmente, el saludo llega al nivel del símbolo cultural global: «Además de constituir un acontecimiento natural en el espacio y el tiempo, además de indicar de forma natural el ánimo o los sentimientos, además de indicar un saludo convencional, la acción de mi conocido puede revelar al observador experto todo aquello de lo que se compone su “personalidad”, una lectura que toma este gesto como «sintomático» de una «filosofía», un «bagaje nacional, social y educativo». Mitchell 2009. P.31



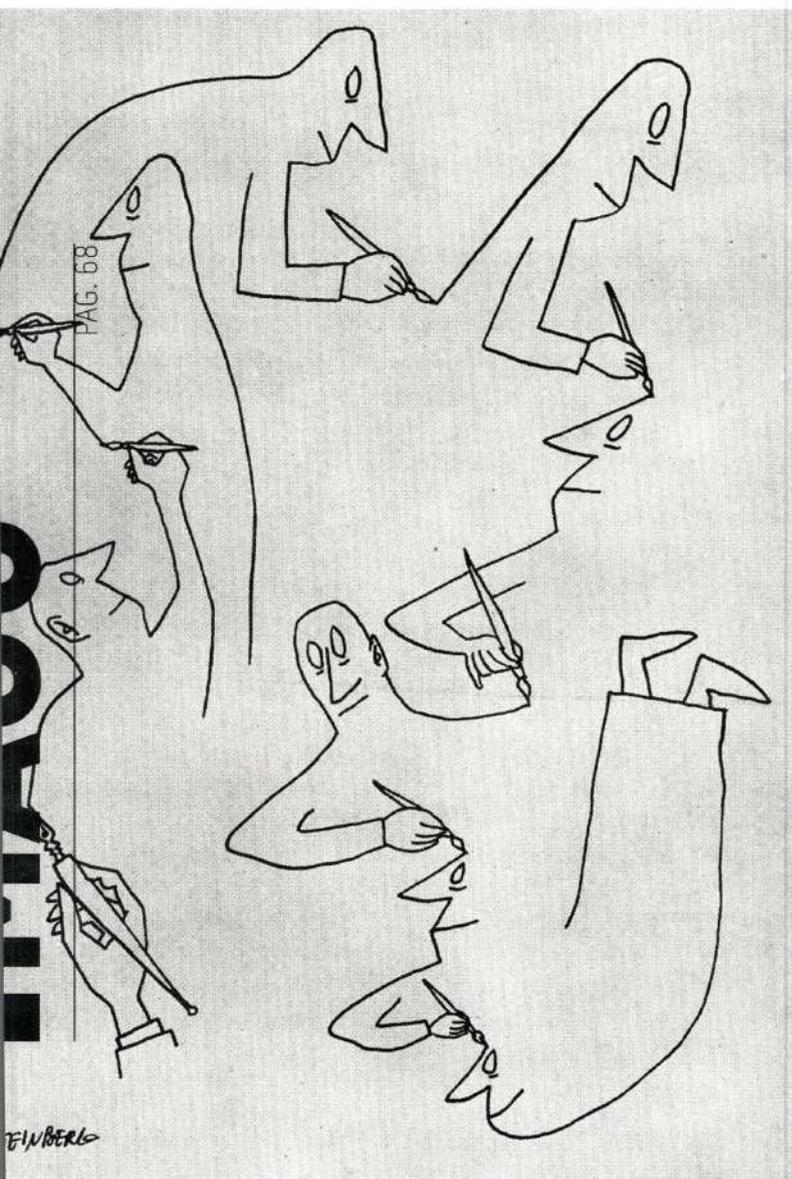


anota, es limitado pues sólo puede intentar ofrecer “descripciones fieles de una serie de imágenes que cada una a su manera, parecen ser autorreferenciales” (p.41) El carácter enigmático de esta metaimagen cuyo contenido semiótico apenas si se descubre, parece tener una vida propia sino ¿De qué forma las imágenes reflexionarían sobre sí mismas? ¿No son acaso éstas, creaciones humanas y por ende llevarían consigo algún tipo de intencionalidad? Por supuesto, si recurrimos a un análisis kantiano del asunto, encontraríamos que difícilmente, alguna estaría desligada del desinterés. La mayoría de las metaimágenes como el dibujo de Steinberg, muestran una imagen dentro de una

imagen con distintos objetos representados leído en el sentido de las agujas del reloj, es una imagen que se construye a sí misma entre múltiples representaciones. No todas las metaimágenes siguen el mismo patrón, pero si conservan un efecto que llamaremos “de espiral”, tal es el ejemplo de Las Meninas de Velásquez, considerada como una meta-metaimagen.

El dibujo podría entenderse como la bien conocida alegoría de una historia de la pintura moderna, que comienza con la representación del mundo externo y se mueve hacia la abstracción pura. Leído en el sentido contrario a las agujas del reloj, el dibujo muestra historia, una que se ha movido desde la figura a la abstracción y de ésta al paisaje y de éste a la escritura de abajo: a un <Nuevo Mundo> que queda más allá de la circunferencia del dibujo. (p.42)

En este vórtice, la imagen nos llama o se dirige a nosotros, “mete al espectador en el juego, envuelve al observador como objeto para la mirada de la imagen.”(p.72) En el análisis del cuadro de Velásquez como un sistema de relaciones de conocimiento/poder dado por Foucault participa la lectura de los elementos que componen la pintura hasta poder leerla, hasta poder ver entre todo lo arquetípico, lo que la obra es “<quizás a través del medio de este lenguaje gris y anónimo... sea posible que la imagen libere poco a poco sus iluminaciones>” (p.60) En otro ejemplo, una metaimagen dialéctica como aquella del pato-conejo tiene como función ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias en una misma, son imágenes multiestables que logran crear relaciones causales para el espectador entre dos tipos de comprensión, una física, digamos con los ojos corpóreos y otra intelectual, captable eidéticamente, en un juego entre lo visual y lo verbal.





Un híbrido como este, que no se parece a nada sino a sí mismo, es una metaimagen que juega en una frontera ambigua “el pato conejo tiene que ver con la diferencia y la similitud con el cambio de nombres e identidades -es decir con la metaforicidad- en el campo de la visión: reclama el autoconocimiento del ojo humano alineado con el ojo animal” (p.57) La autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distingue a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto.

Pero, ¿Qué tipo de imagen es aquella usada como una metaimagen? Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes responde Mitchell. Tal es el ejemplo de la obra de Magritte, Esto no es una pipa, una metaimagen que habla, que es a su vez discurso y representación, una imagen teórica. La autorreflexividad de la imagen depende de la forma en que se introduce el lenguaje en su marco es una metaimagen que nos habla, se dirige a nosotros, reflexiona sobre la relación entre las imágenes y las palabras. Las imágenes son ídolos, objetos que no sólo parecen tener presencia sino vida propia, que hablan y devuelven la mirada, por eso la tendencia a decir de la imagen como si se tratara de la cosa en sí misma. La transversalidad de las metaimágenes les brinda una movilidad por todas las disciplinas, sean científicas o no generando interrogantes sobre su relación e intersección con nuestra experiencia visual.

Más allá del uso del método comparativo entre Imagen/Texto o las técnicas mixtas como el cine (en el que el cambio del cine mudo al sonoro generó oposición entre lo visual y lo verbal) la televisión, el ensayo fotográfico, el comic (cuya palabra es la imagen como el habla es la acción) y las actua-

ciones teatrales, siempre queda la pregunta “¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?” (p.86) El problema Imagen/Texto no es sólo algo que se construye entre las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible dentro de cada una de las artes y los medios audiovisuales, son artes compuestas (tanto el texto como la imagen) que “combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales cognitivos (p.88)

Y aunque no hay necesidad como lo afirma el autor de comparar las pinturas con los textos, ni siquiera cuando el texto está representando en la pintura, podemos concluir por ahora la reflexión con la pregunta ¿Qué tipo de textualidad es provocada por la pintura, cuando el título es una introducido como texto en la misma? Esto precisamente responde la duda del autor ante la cantidad de pinturas modernas que se titulan “sin título”, rompiendo con el tradicional forma de enmarcar la obra a través de un nombre, dejando la obra abierta a la interpretación del público que puede nombrarla según a su comprensión le parezca, dejando espacio al juicio libre e indeterminado. La división entre el habla y la representación visual, lo visible por lo decible, es formalmente descriptivo e histórico, lo que posibilita que se puedan contraponer debido a que la relación Imagen/Texto no es únicamente un temple para reducir todo a la forma, sino una palanca con que abrir el mundo.

REFERENCIAS:
W.J.T. Mitchell, Teoría de la Imagen, Akal 2009