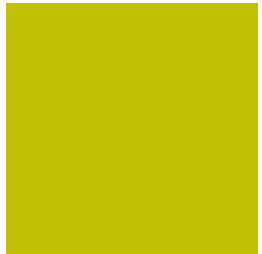


James Elkins

Un seminario sobre la teoría
de la imagen



Un seminario sobre la teoría de la imagen

James Elkins

1. ¿Cuántas teorías de la imagen hay?

Un primer problema que surge al ocuparse de las imágenes es identificar las principales teorías sobre las que se han apoyado las consideraciones sobre la imagen. La semana de debate se estableció desde la imposibilidad de enumerar teorías, al modo de una antología. Pero la cuestión persiste, ya que eminentes teorías, o grupos de teorías, siguen articulando el discurso sobre las imágenes.

*No es difícil enumerar nombres y textos que son centrales para la teoría de la imagen. Antologías tales como *l'Image* o el reader en inglés *Images* ofrecen muchos ejemplos.¹ A lo largo de la semana mencionamos o discutimos acerca de casi trescientos autores. Aunque hubo numerosos textos cruciales que no aparecieron (no se menciona en las treinta y cinco horas de transcripción a Burke, Guy Debord, el Maestro Eckhart, Marshall McLuhan, Juan Damasceno o Plotino) las conversaciones fueron lo bastante largas como para que la mayoría de los autores fueran incluidos repetidas veces. Pero incluso a pesar de tener tiempo de sobra, dio la impresión de que para hablar sobre teorías no dispusimos del suficiente.*

James Elkins: Antes de empezar, me gustaría adelantar cuatro razones por las que no podemos simplemente enumerar teorías, y a partir de ahí empezar a compararlas. Primero, las teorías están interrelacionadas. Se encuentran imbricadas, dependen las unas de las otras, y además existe un indeterminado número de ellas. Lo que podría contar como teoría resulta claro unas veces y otras no. Algunas descripciones de las imágenes son lo que yo llamo teorías-metáfora. Las imágenes han sido vistas como recuerdos del amor;² como mnemotecnia de la divinidad;³ como cosas que nos tocan sólo levemente, lo mismo que las flores;⁴ e incluso como los besos.⁵ Desde luego la lista es infinita. El libro de artista de Paul Zelavansky, titulado *24 Ideas About Pictures*, tiene breves capítulos con títulos tales como "Pictures Give Direction", "Pictures Eliminate Doubt"(seguido inmediatamente por "Pictures Mask Doubt"), "Pictures are Asleep Until They Are Awake",

"Pictures are Scapegoats" y "A Picture is in Fact a File."⁶ Ya que hablaremos de la teoría de las imágenes de Goodman, es curioso señalar que el conjunto de libros teóricos, teorías-metáfora y otros muchos pronunciamientos acerca de las imágenes forman lo que Nelson Goodman llamó un conjunto sintácticamente *no disjunto* que no se encuentra finita y sintácticamente diferenciado: en otras palabras, es un embrollo.⁷

Tom Mitchell: Yo lo expresaría de modo distinto. Es completamente posible enumerar teorías. El problema es simplemente enumerar: tenemos a Didi-Huberman, Goodman, Wittgenstein, Husserl... Eso es enumerar, no clasificar. Así no se crea una taxonomía de un nivel más alto que distinga las diferencias fundamentales de cada posición.

James Elkins: Exactamente.

Tom Mitchell: El reto, el que yo he afrontado -y es algo en lo que Gottfried está interesado, y que Jacqueline ha ilustrado con cuestiones acerca de la identidad de la pintura en relación con la imagen-, el problema, es encontrar un modo de hacer algo más que meramente enumerar.

La ciencia de la imagen demanda una autonomía. Me he ocupado en recoger las palabras que hemos estado usando en expresiones del tipo *imagen y...* Hasta hoy tenemos imagen y *miedo, odio, amor, deseo, terror*. Y luego están las palabras generales que resumen a aquellas, como *emoción y afecto*. Digamos que es un buen montón de asuntos. Otras palabras serían *verdad, realidad, belleza, confianza, autoridad, bondad, maldad...* los temas de las ramas de la filosofía conocidos como estética, epistemología, ética y teoría política. Y finalmente estarían las cuestiones internas: imágenes y otras imágenes, imágenes y palabras, imágenes e *imágenes (pictures)* ..., e iconos, y analogía, y lógica, el signo, el símbolo. Eso es el análisis interno, la diferenciación interna, lo que las imágenes hacen visible. Una ciencia que trató de aproximarse a ello fue la semiótica, y tiene sus límites.

Así que esto podría ser sólo intuitivo, podría ser la taxonomía equivocada. Todo lo que estoy diciendo es que (a) podemos hacer muchas listas, y (b) que si eso es todo lo que queremos hacer, mejor nos vamos a casa.

James Elkins: Sí, lo que es completamente compatible con mi punto de vista. Déjame insistir en esto un momento más, porque nos conducirá a lo que creo que puede resultarnos productivo hoy. Una segunda razón por la que es imposible enumerar teorías es que aquellas que están especialmente bien articuladas tienden a ser teorías que resultan ajenas.

La teoría de Goodman es ejemplar en este sentido, y hablaremos de ella enseguida. No quiero decir que tales teorías sean rechazadas sino que ellas no son habitualmente objeto del trabajo académico -no nos ponemos a trabajar en ellas, a mejorarlas o a ajustarlas. Así mismo, se tiende a pensar que las teorías bien articuladas o extensivas tienen un alcance limitado o que tienen principalmente un valor heurístico o de apoyo. Ellas facilitan otro tipo de trabajos.

Tercero: una lista de teorías ignoraría necesariamente lo bien que funciona la academia sin teorías articuladas. Muy pocos historiadores de arte han aclarado lo que quieren decir con imagen o *imagen*. Podría nombrar a Gottfried Boehm, Hans Belting, Georges Didi-Huberman, Daniel Arasse, Hubert Damisch, Erwin Panofsky... pero ahí ya estoy remontándome al pasado. La abrumadora mayoría de los historiadores de arte prefieren trabajar usando ideas recibidas acerca de las imágenes. Aún más cierto es esto en los estudios visuales. Y todavía más interesante es, para mí, el hecho de que sea tan fácil para los estudiantes de arte graduarse con un Máster en Bellas Artes o incluso un Doctorado sin desarrollar en ningún momento un discurso sobre lo que las imágenes significan para ellos. Está claro que hay mucho que decir acerca de finalizar esos estudios sin un discurso sobre lo que son las imágenes. Por eso cualquier consideración que desarrollemos durante esta semana irá a contracorriente del mundo del arte, que prefiere quedarse como está, sin reflexionar sobre su tema central. Espero que podamos meditar más tarde acerca de lo que significa esto.

La cuarta razón por la que es imposible enumerar teorías es que son clases *diferentes de cosas*: no se ajustan a una lista, rompen sus límites. El ejemplo más claro de esto, creo, es la diferencia entre teorías que tratan de entender lo que son las imágenes (como la de Goodman) y las teorías que parten de algún significado de imagen, que, en términos generales puede quedar sin especificar, y se preguntan lo que les sucede a las imágenes cuando son producidas y diseminadas.

Jacqueline Lichtenstein: Me siento un poco incómoda respecto a lo que queremos decir con la palabra *teoría*. Tú nombras a Goodman, Didi-Huberman y otros muchos, pero no creo que la palabra *teoría* tenga el mismo sentido para todos ellos. No hay una teoría de las imágenes en Jean-Luc Nancy, por ejemplo. Él tiene una aproximación filosófica a las imágenes, pero eso no es una teoría. Hay una potente teoría de las imágenes en Goodman, eso está claro. Hay una teoría de las imágenes en Jean Paul Sartre. Así que no es suficiente con tener una aproximación filosófica, o teórica, a un problema como el de la imagen.

Hay también teorías fuertes y débiles. La de Goodman es una teoría fuerte, pero no estoy segura de hasta dónde resulta útil. ¿Me ayuda a pensar acerca de la diferencia entre imagen y pintura? No estoy de acuerdo con algunos de sus puntos, por ejemplo, la distinción entre alografía y autografía *a causa de* la historia del arte. Aunque acepte como una elección metodológica no tomar en cuenta la diversidad y la variedad del arte, algunas de sus distinciones siguen sin funcionar. Y quizá os sorprenda, pero, para mí, la teoría de Didi-Huberman es muy débil. ¡Eso no significa que no sea una teoría!

James Elkins: Espero que volvamos sobre estos problemas según vayamos hablando. Un gran número de aproximaciones pueden resultar fructíferas ya que estamos concentrados en cuestiones que recorren la naturaleza problemática de una antología o una enciclopedia de teorías.

Aud Sissel Hoel: Dado que estamos haciendo un inventario provisional de las principales teorías que fundamentan el discurso sobre las imágenes, me gustaría señalar algunos notables candidatos que están ausentes de nuestra conversación. Puede que los hayas omitido, Jim, porque son demasiado obvios. Sin embargo, creo que merece la pena mencionarlos. Estoy pensando en aproximaciones que conciben a las imágenes como registros de la percepción, como en Gombrich, y las versiones de esta teoría en aproximaciones inspiradas por la ciencia cognitiva. Pienso también en aproximaciones que conciben a las imágenes según las líneas de un modelo de lenguaje, como la semiótica.

Llamo la atención sobre estos acercamientos porque cuando los académicos actuales interesados en la imagen se ocupan de sus asuntos usando ideas recibidas acerca de las imágenes tienden a echar mano de una de estas teorías o de alguna forzada combinación de ambas. Son nuestras teorías por defecto, y necesitan una profunda revisión.⁸

2. Lo que está fuera de las imágenes

Una de las primeras cuestiones que surgieron durante la semana fue la forma negativa de nuestra cuestión inicial. Steffen Siegel fue el primero en preguntar, ¿qué no es una imagen? La cuestión resultó ser muy difícil, en el sentido de que las respuestas que se ofrecieron no se ajustaban bien entre ellas. Poco quedó claro en esta conversación, pero fue muy reveladora del "espacio negativo", como dicen los artistas, que parece envolver al desconocido objeto de nuestra atención.

Steffen Siegel: Me gustaría plantear una pregunta acerca del objeto de nuestros estudios.

Cuando leo tus libros, Jim, veo un gran número de ejemplos -tablas, diagramas, modelos, mapas- que también pueden ser imágenes. Así que me gustaría proponer que habláramos sobre los límites de nuestro tema: ¿Qué *no* es una imagen? ¿Y puede eso ser un concepto distinto? ¿Estamos limitados por pensar la imagen en los términos de lo visible?

James Elkins: Déjame proponer que tomemos esta cuestión en dos direcciones. Por un lado está la posibilidad de *dividir* las imágenes, como yo he tratado a veces de hacer, de modo que trataríamos de empezar de nuevo con palabras tales como *tabla* o *diagrama* en vez de imagen e *imagen*. Dejemos esta cuestión por el momento, porque creo que conforma una problemática distinta.⁹ Por otro lado está la cuestión de lo que se encuentra fuera de las imágenes, o de la imagen. Esta es una cuestión diferente porque empieza con el concepto como un todo, no diferenciado, y plantea una pregunta acerca de lo que podría ser omitido u oculto.

Marie-José Mondzain: Acabas de decir que la pintura no es necesariamente un objeto. Yo diría que la imagen no es necesariamente un objeto. Primero, me parece que la presencia del pensamiento en las imágenes, en la pintura, se encuentra *dentro* de las imágenes. Como ha dicho Gottfried, aprendemos cosas a través de las imágenes. Pero hay una distinción que hacer entre imagen y mirada (*gaze*). La visibilidad de un objeto no puede ser reducida a lo que está en juego en la mirada en relación con la invisibilidad. Está tanto el significado, que es construido, como lo que yo llamo el *no-objeto*. Es una cuestión acerca del *deseo* de ver, el *deseo* de mostrar. Eso está dentro, en el sujeto.

Gottfried dijo, en relación con la preeminencia de la imagen, que en el principio fue la imagen. Yo habría dicho que en el principio fue el deseo. Es la condición que mueve a todos los humanos. Funciona a través del movimiento. Y si el deseo de ver es el principio del propio pensamiento, hay algo en la imagen que comparte algo con la condición del pensamiento mismo.

Cuando hablo de *no-objetos*, no es la mejor expresión. Me disgusta el neologismo: pero diría que el objeto de la mirada no está lejos de lo que Jacques Lacan trató de designar como *objet petit a*, el objeto de deseo. No sigo a Lacan porque en él el objeto de deseo es siempre un objeto de *falta*. Yo no estoy segura de que sea necesario situar la cuestión de la falta en el centro de nuestra pregunta, y creo que basta, en cambio, con la cuestión de la separación, la brecha (*gap*). Lo que quiero decir es que la función de la imagen es separar. Cuando dices que la pintura es un objeto, entonces este objeto que llamas pintura es una imagen *cuando* separa. Se convierte en un operador de separación. Levanta,

construye la mirada entre los sujetos: desde aquel que ve a aquel que muestra. La circulación de la mirada es inseparable de la cuestión de la imagen. La imagen es una especie de centro vacío de circulación. Ese es el sentido que doy a la inadecuada expresión de *no-objeto*.

Jacqueline Lichtenstein: Según tu análisis de la imagen como el centro vacío de la mirada, ¿qué dirías sobre los artistas que trabajan con cosas que no pueden ser vistas, como es el caso de *Invisible Monument* de Jochen Gertz?

Marie-José Mondzain: Es un buen ejemplo de un *dispositif* -en inglés tanto un aparato (*apparatus*) como un instrumento (*device*). Gertz usa el espacio y el tiempo para crear un trabajo en el que no hay nada que ver, pero sí mucho que compartir.

Tom Mitchell: Tengo una sugerencia acerca de cómo pensar esta cuestión, ¿Qué no es una imagen? -y se remonta a los fundamentos de la lingüística. Pienso concretamente en el cuadrado de oposición de Greimas. Pongamos que el término inicial es *lo viviente*. Así que puedes preguntar, por ejemplo, ¿qué no es lo viviente? Introduces el concepto de lo vivo en el cuadro de Greimas, y preguntas, ¿qué es lo contrario, cuál es la negación, y cuál es el tercer término, el que ocupa un lugar diferente? En relación al concepto de lo viviente, un opuesto es *lo muerto*, y el otro es *lo inanimado* -algo que nunca estuvo vivo frente a algo que una vez sí lo estuvo pero que ya no lo está (de aquí una oposición temporal). ¿Y qué es lo que ocupa la tercera posición, para completar el cuadrilátero de oposición? El candidato más a mano sería *lo no muerto* -una solución de conveniencia.

¿Podemos hacer eso con la imagen? ¿Hay algo que fue una imagen y ya no lo es? ¿O qué no es todavía una imagen, pero está a punto de serlo? ¿O hay algo, análogo a lo inanimado, que nunca puede ser una imagen? ¿La *no-imagen*? ¿Qué es eso? ¿Es cómo la tabla en relación a la *imagen*? No lo sé: sólo estoy planteando esto como una manera de pensar, de delinear la cuestión.

James Elkins: Me gusta esta idea. Y me llama la atención que si delineas *la imagen* de esa manera, probablemente no te parecería adecuado ubicar la *escritura* como uno de los otros términos, aunque la literatura esté dominada por numerosas versiones de la relación entre palabra e imagen, palabra/imagen (como tú dices), y tantas otras. O quizá la escritura sería eso que las imágenes una vez fueron, pero ya no son...

Tom Mitchell: ...o podrían llegar a ser.

He aquí otro candidato, completamente *ad hoc*: la imagen no es una palabra. Ésta es una afirmación obviamente falsa. Puedo desmontarla ahora mismo, estoy seguro de que todos nosotros podemos. Algunas palabras son imágenes, hay una poética llamada imaginismo. Con todo, esa afirmación es un lugar común, así que *palabra* podría estar en una esquina del cuadrado.

Está también el reino de los objetos, y de las cosas particulares -siendo la distinción que un objeto es una cosa que tiene una imagen. Sabes cómo describir algo, o reconocerlo, porque ha llegado a ti por segunda vez. Pero si alguien dice, "Acércame esa cosa. Ésa cosa verde de ahí", entonces es una cosa porque no sabes lo que es: aún no es un objeto. Así que, ¿es una *cosa* uno de los extremos del cuadrado?

Otro candidato sería algo como *lo sin imagen (imageless)*, signifique esto lo infigurable (*unpicturable*), lo obviado (*overlooked*), lo que no puede ser mostrado, o lo que puede ser visto pero no se ve, como el punto ciego. (Esto nos lleva a una serie de cuestiones acerca de las rutas sensoriales a través de las cuales las imágenes vienen a nosotros. ¿Son todas ellas visuales? No lo creo. Pero si constreñimos esto a la imagen visual, entonces debemos tomar en consideración estas cuestiones.)

IMAGEN		PALABRA
COSA		LO SIN IMAGEN (imageless)

James Elkins: Si el punto ciego, o lo no visto, va a formar parte del cuadrado, entonces éste tiene que ocupar su lugar en la historia de las interpretaciones. Digo esto porque la idea de que haya algo infigurable, irrepresentable o ininterpretable tiene su propia historia dentro de las interpretaciones de la imagen. Tú has dicho mucho a este respecto en "Vital Signs: Cloning Terror" -creo que lo asociabas a la hermeneútica y a la semiótica¹⁰- y yo soy culpable de haber explorado lo irrepresentable, lo infigurable, y lo inconcebible, como si fueran necesariamente opuestos, fuera de las historias que le dieron sentido o pertinencia.¹¹ Reconozco eso, ahora, como un esquema tardoromántico.

Así que, para mí, en este punto, el propio cuadrado de Greimas sería más el reflejo de nociones corrientes, de principios del siglo XX, tardorománticas.

IMAGEN		INFIGURABLE (Unpicturable)
INCONCEBIBLE		IRREPRESENTABLE

Gottfried Boehm: Creo que no empezamos buscando una definición de las imágenes, sino más bien pensando acerca de la cuestión en sí misma. Las dos cosas son bastante diferentes. Reclamar una definición, incluso con sus oposiciones y complementariedades, antes de que hayamos abierto suficientemente la cuestión, sólo nos conducirá a respuestas falsas. Que preguntes qué es una imagen o qué no es una imagen no importa. Creo que deberíamos detener la conversación en este punto.

Un primer avance podría ser usar el plural. No ¿Qué no es una imagen? sino, ¿Qué no son las imágenes? La razón es que ellas son elementos singulares, y son históricas. Incluyen la materialidad, y muchas más cosas. Así que el primer paso podría ser considerar lo que somos capaces de reflejar con la idea de la pluralidad de la imagen.

Marie-José Mondzain: La cuestión, ¿Qué no es una imagen? depende de cómo ordenes la proposición. Así:

¿Qué *no* es una imagen?

¿Qué es una *no* imagen?

Según sea el orden la cuestión es completamente diferente. Querría ofrecer un ejemplo, sacado del campo que yo conozco. Para los cristianos, la cuestión ¿Qué no es una imagen? tiene una respuesta: el judío. Él odia las imágenes, y no hay imagen para él, ni imagen *de* él. Así que si la imagen es vida, entonces cualquier cosa que no sea una imagen está muerta, o muriéndose, o susceptible de ser exterminada. No hay imagen, no hay vida.

La distribución de la vida y la muerte depende a lo que tú llares una imagen, porque depende de cómo ordenes la frase. Cuando los Padres de la iglesia hablaban en contra de las imágenes, o defendían las imágenes frente a los iconoclastas, una de sus discusiones era que cuando usamos una palabra, siempre usamos también su negación. Podemos expresar oposición, negación, crítica y muchas otras cosas. Pero cuando mostramos una imagen no hay negación, ni respuesta, ni oposición. Ninguna imagen es opuesta a otra

imagen. La imagen de Cristo no tiene su opuesto en la imagen de un no-Cristo. Así que la imagen no sabe de ninguna oposición dentro de sí misma, y no tiene réplica.

Tom Mitchell: Eso suena como si una imagen pudiera ser la negación de una negación.

Marie-José Mondzain: Sí.

Jacqueline Lichtenstein: Respecto a la idea de que no hay imagen negativa. Éste es un interesante asunto que los filósofos han tomado como un problema *lógico*. Pienso por ejemplo en los lógicos de Port-Royal. Puedes decir: la tierra es redonda. Y, aunque no lo sea, tienes, sin embargo, la misma imagen de la tierra y su redondez en tu imaginación; pero no puedes tener una imagen de la no-redondez.¹² Hasta Freud la idea de la imposibilidad de una imagen negativa fue muy importante. Tiene que ver con la imagen de la muerte: puedes tener la imagen de un cadáver, pero no puedes tener una imagen de una persona que no existe.

James Elkins: Para continuar con la cuestión de Steffen: querría considerar aquellas cosas de las que quizá no podamos ser capaces de hablar tan fácilmente si seguimos usando imagen y los cada vez más numerosos términos respecto a los que ésta se perfila. Podríamos preguntarnos qué es lo que este discurso limita, aquello que lo hace posible y aquello que lo hace difícil.

Me doy cuenta aquí, por ejemplo, de que no tenemos mucho que decir acerca de imágenes individuales de cualquier tipo, sean consideradas como cosas históricas o no. Dudo de que fuéramos capaces de llevar a cabo con éxito el paso de esta conversación a una discusión detallada acerca, por ejemplo, de los métodos de exploración del pecho en busca de signos de tuberculosis mediante rayos-X o acerca de las casi microscópicas marcas que bordean las tiras de pintura de Mondrian, por referirme a ejemplos de mi charla introductoria. Los lenguajes especializados no se añaden simplemente a lo que estamos considerando aquí, respecto a lo cual, intuyo, se encuentran profundamente desajustados. Pero esto nos lleva de vuelta a la dimensión de la diferenciación en la pregunta de Steffen.¹³

Otro modo de pensar acerca de este tema es considerar cómo se entienden imagen e *imagen* en otros idiomas. No quiero resultar reiterativo refiriéndome a recursos y materiales extensamente disponibles en todas partes, pero me pregunto si a alguien le gustaría contribuir con alguna idea pertinente para el problema que nos ocupa ahora mismo, ¿Qué no es una imagen?

Jacqueline Lichtenstein: Gottfried, yo participé en el *Dictionary of Untranslatable Terms*.¹⁴ ¿Crees que la palabra alemana *Bild* tiene el mismo sentido que imagen? "Imagen" no tiene el mismo sentido que *eikon* o *eidolon*. En griego no hay conexión entre la problemática de la imagen y la de la imitación. *Eikon* y *mimesis* pertenecen a dos campos completamente distintos. No es el caso del latín, donde esa conexión sí existe -*imago*, *imitando*- y pienso que este sentido de *imagen* es completamente ajeno al idioma y el pensamiento alemán.

Gottfried Boehm: Tienes toda la razón. Las diferencias entre los términos pertenecen a los campos culturales de los lenguajes. En alemán, *Bild* se refiere al aspecto material y espiritual de la imagen, tomados juntos, y al poder de producción, de conformación.¹⁵

Jacqueline Lichtenstein: Así que es un concepto *dinámico*.

Gottfried Boehm: *Einbildungskraft* significa el poder de producir una *imagen*. *Bildung* hace referencia al proceso por el cual llegas a formar parte de tu propia cultura. En alemán esas distinciones se encuentran ligadas siempre a través de la palabra *Bild*, y creo que en esto difiere de otros idiomas.

James Elkins: Así que en ese sentido, lo que está fuera de la imagen -considerada como *Bild*- es lo estático, cualquier cosa que esté fuera de la cultura: algo que no es susceptible de ser formado como persona o como cultura.

Jacqueline Lichtenstein: En mi opinión esta distinción tiene una importancia crucial. A causa de la influencia de la filosofía alemana -Kant, Hegel, Heidegger- nuestra teorización de la imagen está atravesada por esta acepción de *Bild*. En Francia incorporamos la concepción alemana de *Bild* en nuestro discurso. La idea de proceso y producción está completamente ausente de la palabra latina, que es usada en francés e italiano.

Si Han: Para mí, la cuestión ¿Qué no es una imagen? depende de cómo definamos el término imagen. Hay dos palabras en chino para lo que en los idiomas occidentales se llama *Bild* o imagen. Una es *tu*, que hace referencia a las imágenes gráficas, y *xiang*, que se refiere a toda clase de imaginaria y ha sido entendida como *fenómeno*, *apariciencia*, *similitud*, *imitación*, *parecido*, *figura*, *símbolo*, *metáfora*, *imaginario* e *imaginación*. Esto me recuerda a la distinción entre imagen e *imagen*. Si pienso según los términos de la palabra china *tu*, las únicas imágenes que habríamos visto durante esa semana serían las del díptico de Marie Krane y varios filmes, entre ellos algunos de la colección Stone.

Las cosas que no son imágenes están habitualmente yuxtapuestas con las palabras que usamos para imagen. En chino *tu* se encuentra yuxtapuesto con *textos*; *xiang* lo está con *significado* y *habla* (*speech*). Para el filósofo chino Wang Bi (226-249 d.C.), *textos* (*shu*) no puede expresar del todo *habla* (*yan*), y así mismo *habla* no puede expresar significado (*yi*) -y esa es la razón por la que necesitamos imagen (*xiang*). Una vez que tenemos la imagen, no podemos olvidar el habla, y una vez que tenemos la idea, no podemos olvidar la imagen. Así que si definimos la imagen como *xiang*, entonces el significado y el lenguaje no son imágenes en la jerarquía china de *texto-discurso-imagen-significado*. Pero lo que está incluido en *xiang* es realmente extenso.

Tom Mitchell: Déjame proponer algo que quizá es sólo posible en inglés: la distinción entre imagen e *imagen*. En un sentido vernacular, de sentido común, tomo esto como un modo de designar el objeto material que contiene la *imagen* y, por otro lado, la imagen en sí misma. Hay un sentido en el que la imagen es inmaterial: se nombra una aparición, un fenómeno, o quizá una relación que llega a la conciencia. Es una imagen de algo para alguien. Pero una *imagen* es la realización material: un fotografía real, una pintura o -forzando el lenguaje- una estatua. En inglés decimos que puedes asir una *imagen*, pero no puedes asir una imagen. Puedes partir una *imagen* en dos pero, ¿qué significa partir una imagen en dos?

Marie-José Mondzain: En griego las diferencias son muy notables, porque *eikon* es un verbo, no un objeto. Si tomas *ikon* como imagen, tienes *eikonisma*, *homoiôma*, *miméma*, todas palabras del lenguaje natural -pero *eikon* está en el mismo espacio que *mimesis*, no en el de *miméma*. En griego *eidolon* se encuentra del lado del mundo natural, de los mundos naturales.

La distinción léxica en griego es muy clara: *eikon* es un verbo, y envuelve acción y proceso. No siempre implica que haya algo que ver. Pero cuando sí implica eso, las preguntas siguen ahí: ¿Qué es *eikon* en aquello que vemos? ¿Dónde está el proceso? ¿Dónde la efectación temporal de la mirada (*gaze*)? Dentro de la cosa a la que estamos mirando.

Cuando hablamos de mimésis es importante hacer la distinción con *miméma*. Lo mismo con *homoiôsis/homoiôma*, y con *poiesis/poema*.¹⁶ Y todo esto puede suceder dentro del mismo objeto.

Joel Snyder: Admito que me encuentro perdido. Seguimos volviendo a los orígenes, a los griegos. Bien, yo quiero remontarme a los escolásticos. En Tomás de Aquino y sus

seguidores en la interpretación de Aristóteles, imagen aparece en los términos de un producto de la imaginación. La imaginación se usa para mantener unido un mundo que nos es transitorio, que no es estático. Puedo reunir sensaciones para formar una imagen. Así es como entiendo en términos generales a John Peckham, o a Tomás de Aquino. Pero bajo esa perspectiva sufrimos la tiranía de lo visual. Siempre que identifiques algo puedes sentir que has formado una imagen. Esto significa que habría imágenes del gusto, imágenes acústicas, imágenes musicales, imágenes olfativas. Cuando hablamos sobre imágenes aquí, queremos decir imágenes *visuales*: pero si prestamos atención al sentido que dan los escolásticos a las imágenes, podríamos aprender mucho acerca de ese sentido de imagen por el que se mantienen unidos todos nuestros significados.

James Elkins: Y eso haría mucho más difícil decir qué no es una imagen. O para decirlo de manera distinta, la interpretación escolástica podría explicar por qué la cuestión ¿Qué no es una imagen? resulta tan difícil de fijar.

Jacqueline Lichtenstein: Incluso en Platón, la imagen puede ser un medio de buscar la verdad, la relación entre *mythos* y *logos*. Pero la imagen puede ser también un obstáculo para alcanzar la verdad. ¿Por qué? Porque una imagen nunca es un universal. Es siempre la imagen de un objeto sensible, particular. En Platón la imagen no es sólo ontológicamente opuesta a la Idea, es además un obstáculo que nos impide llegar hasta la Idea e, incluso, nos impide buscar la Idea. Hay dos aspectos en la definición platónica de la imagen. Primero resulta ser un obstáculo, pero también es algo que nos *seduce*, nos desvía del buen camino. Éste es el punto crucial de la crítica platónica: la imagen es peligrosa porque es un obstáculo, y también porque nos impide desear la verdad, en la medida en que nos satisface, nos da placer.

3. Discursos sobre las imágenes, y discursos que parten de las imágenes.

No hay un modo conciso de denominar nuestro tema aquí. Algunas teorías de las imágenes se proponen de inicio explicarlas directamente: Goodman y Peirce son ejemplos de ello, como lo son Sartre y Merleau-Ponty. Otros discursos toman la imagen como un término indefinido, o que tiene un significado comúnmente aceptado, y se ocupan de lo que les sucede a las imágenes y a las imágenes en el mundo. La diferencia entre esas dos clases de aproximaciones es una razón fundamental por la que no es posible hacer una lista, o siquiera una clasificación, de teorías (véase la sección 1). Esta parte de la conversación estuvo dirigida a comprender esa diferencia, y a encontrar un modo de hablar sobre este

problema capaz de salvar la distancia entre diferentes conceptualizaciones acerca de lo que un discurso sobre las imágenes podría ser.

James Elkins: Me gustaría centrarme por un momento en una de las más importantes razones por las que hacer una lista de teorías es demasiado complaciente y por eso poco prometedor (como dice Tom), o imposible (como he dicho yo). Se trata de la diferencia entre discursos que intentan dirigirse a las imágenes directamente, que incluirían a casi todos de los que hemos hablado hasta ahora, y discursos que toman una noción de la imagen o de lo visual como un punto de partida, como una noción, en un sentido matemático, dada. La forma más común del segundo tipo de discurso es aquella interesada en la política y la sociedad.

Hay numerosos ejemplos, pero quiero empezar con la distinción planteada por Marie-José el otro día, que nos hizo pensar en este asunto a muchos de nosotros. Ella asoció la diferencia entre los dos tipos de aproximaciones a una diferencia entre la tradición platónica y la aristotélica. La tradición platónica, señaló, es la que pregunta ¿Qué es una imagen? mientras que la aristotélica dice ¿Qué hacen las imágenes? Aristóteles estaba interesado en la política, en la *doxa*, y cosas parecidas, y por eso -según la descripción de Marie-José- su planteamiento no era sólo que no podemos pensar sin imágenes, sino que no podemos vivir juntos, *dar sentido juntos*, sin imágenes.

Toda la semana he estado dándole vueltas a la manera de introducir este tema, ya que hoy es un discurso predominante aquel que considera que todas las interpretaciones están ya siempre implicadas en las cuestiones de la política, la comunidad y la sociedad. Todos sabemos cómo argumentar que toda estética es política. Así que puede ser problemático abrir esta cuestión, y le agradezco a Marie-José que haya introducido esa genealogía.

Un segundo modo de pensar sobre esto es bibliográficamente. En este sentido pienso que es indiscutible que algunos modos de escribir sobre las imágenes se ocupan de cómo las imágenes están estructuradas en sí mismas, lo que son y lo que significan. Esta semana tenemos con nosotros algunos colegas cuyo trabajo se centra en esos asuntos -estoy pensando en Alexis Smets, Steffen Siegel, Aud Sissel Hoel y Catherine Burdick, por ejemplo. Y tenemos otros para quienes la cuestión es realmente algo más, ¿qué hacen las imágenes? ¿cómo funcionan en el mundo? Dos o tres conferencias estuvieron muy centradas en la política -pienso en la de Marie-José y en la de Tom.

Así que el problema parece empezar a complicarse, y parece necesario decir que todos somos necesariamente aristotélicos en ese sentido, y también que ninguna investigación

puede proceder sin interrogarse por la imagen en sí misma. En consecuencia es útil recordar las notables diferencias bibliográficas que separan nuestras prácticas en estos dos grandes grupos.

Tom Mitchell: No creo que Marie-José quiera llevar mucho más lejos la idea de que Platón se pregunte únicamente ¿Qué es una imagen? y de que Aristóteles se pregunte sólo ¿Qué hacen las imágenes? Aristóteles también se pregunta ¿Qué es una imagen? y viceversa. Para mí la diferencia es que Platón se acerca a las imágenes con una profunda sospecha. Él estaba muy interesado en lo que las imágenes hacen, y en limitar su poder, así como en apropiárselas -como hace en la alegoría de la caverna- con el fin de producir una metaimagen (*metapicture*) que nos permitiese salir fuera de la imagen, y luego volver a ella críticamente. Así que para mí, es el fundador de la gran tradición crítica.

Por su lado, Aristóteles se acerca a las imágenes como un taxonomista, como un biólogo. Pregunta, ¿Qué son las imágenes? ¿Cómo se ramifican? ¿Cuáles son sus variedades? Creo que él ya vio lo que Wittgenstein va a entender como una distinción entre mostrar y ver, en la teoría de la mimesis. Unas veces, en el teatro, contamos una historia, y otras la interpretamos, la mostramos. Así que yo no separaría a Platón y a Aristóteles de ese modo.

James Elkins: La distinción entonces se convierte en un mito de origen...

Jacqueline Lichtenstein: Creo que Platón, entre los filósofos, es el que con más agudeza fue consciente del poder de las imágenes. La máquina que construye contra la imagen muestra lo muy al tanto que estaba de su increíble poder. Así que estoy de acuerdo contigo, Tom. Aristóteles pensó que las imágenes hacen cosas buenas, que tienen una acción positiva.

Tom Mitchell: Aprendía de ellas.

Jacqueline Lichtenstein: Mientras que Platón sospechaba de ellas.

James Elkins: No me importa abandonar esa distinción, entendida como una caracterización de Platón y Aristóteles, y tomarla como un mito de origen -que creo que es como Marie-José planteaba la conversación. Deseaba usar esa distinción como un trampolín, ya que el discurso contemporáneo hace realmente difícil dirigirse a la cuestión como tal. Aquellos para los que la comunidad, la sociedad y la política no son asuntos centrales se encuentran en cierto modo sin voz, porque lo que ellos tienen que decir está subsumido bajo, o es

visto como parte de, aquello que se considera inevitable o esencialmente que es el discurso político.

Jacqueline Lichtenstein: La teoría de las imágenes en Aristóteles está desarrollada en la *Poética*, la *Ética* y la *Retórica*. Hay unas pocas sentencias en la *Metafísica*, en los trabajos analíticos...

Tom Mitchell: Hay también material sobre las imágenes en la psicología, en la teoría del alma...

Jacqueline Lichtenstein: Sí. Esto es muy interesante como contraste con Platón, en el que el tema de las imágenes está desarrollado junto con una teoría general del conocimiento, perfilada contra un fondo metafísico. En Aristóteles, la imagen se relaciona enseguida con la comunidad, con las relaciones con los otros.

Es significativo que la teoría de la imagen, en Aristóteles, sea desarrollada dentro de una teoría del teatro y no de la pintura. Lo que es completamente diferente a Platón. La insistencia en el teatro, y en el papel paradigmático del teatro, es crucial. Aristóteles vuelve, contra Platón, al origen del concepto de *mimesis*. El sentido original de la palabra viene del teatro, y esto es importante porque el teatro es un arte público: tiene que ver con la relación entre la audiencia y los actores.

Gottfried Boehm: Dos cosas muy breves. La cuestión, ¿Que es una imagen?, considerada como una cuestión platónica, está ligada a otra cuestión, ¿Cómo funcionan las imágenes? No puedes responder a la primera pregunta si no es en relación con la segunda.

Un segundo punto respecto a Platón: si amplías el problema desde la imagen al mito, las cosas parecen bien distintas. El asunto se complica porque Platón se refiere a los mitos con el fin de explicar las teorías. Eso es muy extraño.

Pero para volver a tu propósito inicial, Jim, cuando introdujiste esta alternativa entre Platón y Aristóteles. Para mí es decisiva la cuestión de si nos relacionamos con las imágenes de una manera iconofóbica, iconoclasta, o de una manera que reconozca el poder de las imágenes.¹⁷ Se encuentra ahí el principio de una discusión sociológica acerca de las imágenes, por ejemplo. Ésta no es nuestra cuestión, pero es interesante reparar en tal debate: ¿Esta relacionada con el poder de las imágenes o con una determinación que intenta devolver las imágenes al lenguaje, o *mortificar* a las imágenes?¹⁸

Tom Mitchell: Me alegra que Jacqueline haya introducido los ejemplos paradigmáticos de cada filósofo, la pintura para Platón y el teatro para Aristóteles. Esto conecta con la suposición, que he estado tratando de poner en cuestión desde el principio, de que la imagen es siempre visible.

Las imágenes acontecen en todos los media, en todos los sentidos. Para Aristóteles, la *mimesis* se da en la música y en la danza, y en la imitación del lenguaje del héroe y del bufón. La imagen recorre los medios. Empieza en la conjetura ontológica de que el ser humano es el animal imitativo, de que es natural para nosotros imitar, crear artificios, producir representaciones...

Gottfried Boehm: ... semejanzas.

Tom Mitchell: Y en muchos sentidos no sólo a través del ojo. Hay una especie de hipertrofia del ojo de Platón.

James Elkins: Advierto que estamos llegando a una lectura diferente de Platón y Aristóteles, una que parece más plausible porque es menos un mito de origen que una justificación, y una posible explicación, de la distinción con la que empecé, entre teorías de las imágenes y teorías acerca de cómo funcionan las imágenes. Me gusta también la idea de que la iconofobia y la iconoclastia puedan ser modos de entender esa distinción.

Quiero traer otra vez la cuestión al presente. Tengo dos ejemplos en mente: primero está Jacques Rancière, que prefiere el término *imagineidad* (*imagineess*), lo que define como "un régimen de relaciones entre elementos y entre funciones" o una "interacción entre operaciones." Rancière tiene un modelo simple para las imágenes en el sentido ordinario: ellas están principalmente implicadas con la similitud, la semejanza, o sus opuestos modernistas. Lo que le interesa no son las imágenes en sí mismas, ni siquiera el discurso tradicional acerca de ellas, sino las relaciones entre ellas y los modos en los que pueden "producir una discrepancia, una desemejanza."¹⁹ En este sentido no es una teoría de las imágenes, ni siquiera una teoría preminentemente centrada en los objetos visuales. (Pienso que esta distinción entre *imagineidad* e imágenes está en relación con los motivos por los que Rancière se ha vuelto tan popular en el mundo del arte.²⁰)

Segundo, no es un secreto que uno de mis intereses en esta cuestión es entender la separación entre estudios sobre la ciencia, la tecnología, y otras prácticas no artísticas -que a menudo se ocupan de la naturaleza de la imagen en un caso particular- y un buen

número de estudios de cultura visual, que dan por supuesta una idea de las imágenes y se preguntan por su diseminación a través del mundo. Tenemos, por ejemplo, el estudio de los dientes de porcelana de Francis Burke y Catherine Gorman en *Visual Practices Across the University*.²¹ Un trabajo por entero dedicado a estudiar los procesos de coloreado de los dientes de porcelana...

Tom Mitchell: ¿Dientes de porcelana?

James Elkins: Es un tema poco habitual para un estudio de las imágenes.

Tom Mitchell: Al contrario. Deberías leer el estudio sobre los dientes blancos de Ronald Paulson en *Critical Inquiry*.²²

James Elkins: Esto parece un ejemplo perfecto de lo quiero decir. Por un lado un análisis social e histórico de los significados de los dientes blancos, por otro, un análisis técnico de lo que implica un diente blanco. Mándame ese ensayo y te mando yo éste.

¿Puedo considerar esto como un problema sin solución? Desde mi punto de vista apenas hemos abierto la cuestión.

4. Ontología

Una de las más profundas diferencias entre distintas teorías de las imágenes puede ser identificada con la ontología. Hay quienes, como Gottfried Boehm, que están comprometidos con entender la naturaleza de las imágenes -lo que las hace diferentes de otras cosas, tales como el lenguaje. Para otros escritores, la ontología puede tener un poder real en los modos en los que las imágenes son usadas y entendidas, pero esto es algo en lo que creen otros. Esta es una de las más delicadas cuestiones en teoría de la imagen, porque puede ser extremadamente difícil saber dónde se sitúan unos u otros autores respecto a este tema. Sin embargo, existe una enorme distancia entre los que piensan que las imágenes tienen una naturaleza esencial, y aquellos para los que cualquier "naturaleza" es un deseo, el producto de un cierta historia de los modos de conceptualizar a las imágenes, o una ficción que resulta útil para algún proyecto más amplio.

En el verano de 2006, Tom Mitchell y Gottfried Boehm intercambiaron varias cartas para comparar sus intereses, que tienen que ver con ese asunto. En esas cartas uno de los pocos puntos de discrepancia es respecto a la ideología, no a la ontología. Boehm advierte que para él el giro pictorial (pictorial turn) tiene el sentido de "una crítica de la imagen, más que de la ideología", y Mitchell replica que su objetivo era mostrar "...que la misma

*noción de ideología se sostiene sobre un repertorio específico de imágenes."*²³ *Volveremos a esta cuestión más tarde. Lo apuntamos aquí para sugerir que otra, quizá más profunda, diferencia queda inarticulada en esa discrepancia.*

En una de las cartas Boehm repite la cuestión que le ha preocupado durante años: ¿Cómo crean significado las imágenes? Esta cuestión está articulada a través de una serie de otros conceptos, incluyendo el de logos icónico. La idea recurrente es preguntarse por cómo el significado "puede articularse a sí mismo sin recurrir a modelos lingüísticos... o a instrumentos retóricos" -en otras palabras, antes, por debajo o fuera del lenguaje. No hay correspondencia a este interés por la ontología en el trabajo de Mitchell, pero en la medida en que los poderes de las imágenes son visibles para todos, los dos mantienen un amplio acuerdo en muchos puntos. Este intercambio fue quizá útil desde ese punto de vista.

James Elkins: Hasta ahora, apenas si hemos tocado la cuestión de la ontología de las imágenes. Para abrir este tema, dejadme denominar provisionalmente "lectura ontológica" a aquella que se propone encontrar en las imágenes algo distinto al lenguaje o a la lógica -algo inherente a las imágenes. Hay un contraste entre las lecturas ontológicas y aquellas llevadas a cabo por autores que prefieren hablar de cómo las imágenes son tratadas, qué reacciones provocan en el mundo, y muchos otros *efectos* cuyo interés no está -según estos discursos- dirigido a explicar la *naturaleza* de las imágenes.

Desde luego Gottfried Boehm lleva trabajando sobre la naturaleza de las imágenes desde hace años, y por eso pienso que debería referirme someramente a algunos de los conceptos operativos que ha venido usando.

Quizá el más fundamental sea la noción del "logos no verbal, icónico" (*non-verbal, iconic logos*), que tú describes en algún pasaje como el origen de un "conocimiento icónico" distinto, y posiblemente el fundamento, de otro conocimiento, por ejemplo el conocimiento lingüístico.²⁴ Abres tu último libro deteniéndote en la frase "das Iconische zu denken": pensar lo icónico, entender cómo las imágenes crean significado aparte del lenguaje, y, por eso, también aparte de la semiótica.²⁵ En muchos momentos dices que el significado pictorial (*pictorial meaning*) es no predicativo, y que no implica verdad o falsedad, sino que plantea en su lugar cuestiones de claridad u oscuridad, una "lógica de la intensidad o de las fuerzas."²⁶

Hay otros muchos conceptos: hablas también sobre una cosa llamada "inteligencia icónica"²⁷ y has desarrollado la idea de que las imágenes poseen o evocan "una manera diferente de pensar"²⁸ -pero con esto ya es suficiente para abrir la cuestión.

Gottfried Boehm: Creo que un punto de partida adecuado podría ser elegir el término que habitualmente es usado, el de *iconología*. Es un buen término para nuestra cuestión de la ontología, ya que determina una relación entre los iconos y lo que puede ser dicho de ellos. Los iconos son capaces de reflejar la realidad, y por ello es importante desarrollar un conocimiento crítico de tal capacidad. La cuestión tiene dos caras, externa e interna. Es importante desarrollar un conocimiento acerca de la imagen como copia, como *Abbild*, acerca de sus relaciones con las realidades externas. Por otro lado, es necesario desarrollar ideas sobre el sentido *interno* del icono. Tom y yo tenemos aquí diferentes planteamientos.

En relación al término *iconología*, el acento se desplaza del *logos* al *icono*, con la consecuencia de que el *logos* es el *icono*, o para decirlo de otra manera, el *icono como logos* es tematizado. ¿Cómo es esto posible? Es cuestión de diferenciar entre estructuras del lenguaje y estructuras que generan sentido dentro de las imágenes. Hemos discutido sobre los mecanismos para hacer eso; algunas de nuestras conversaciones sobre estos temas fueron muy intensas, y podemos volver a ellas aquí.²⁹ En mi lenguaje para hablar sobre las imágenes, estos mecanismos tienen que ver con la *diferencia icónica*: una cualidad que puede, desde mi punto de vista, participar en todas las imágenes, todas las *imágenes*. Tiene que ver con diferencias transformadas histórica y antropológicamente entre un *continuum* -fondo, superficie- y lo que es mostrado *dentro* de este *continuum*. La diferencia está constituida por elementos -por ejemplo signos, objetos, figuras o figuraciones- y tiene que ver con los contrastes. Aparecen en un infinita "multiplicidad de modos", formados en el curso de la historia. Crear una imagen, que significa nada más que llevar a cabo este contraste, dándole una apariencia distinta. Marie Krane, por ejemplo, sigue un modo de repetición. Ella conecta elementos muy pequeños con una retícula visualmente inestable. Vistos simultáneamente, los puntos generan una totalidad oscilante, que conduce al espectador al umbral de la percepción. Otras obras de distintos artistas siguen estrategias bastante diferentes, pero básicamente todos trabajan con el contraste y la unidad visual. La diferencia icónica, en el sentido en el que yo la entiendo aquí, es la consecuencia de una interacción, de una intersección, o de un agrupamiento de estas dos clases ontológicas, que son *totalmente diferentes*. Son como el agua y el fuego, pero son una.

La cualidad de horizonte, y la cualidad que es mostrada delante de ese horizonte, son completamente diferentes, y es un milagro que se reúnan en la imagen. El punto crucial para mí es entender cómo llegan a reunirse. Esto es lo que la iconología debería ser, y también lo que serían las condiciones de la ontología de la imagen.

Por cierto, aquí el término *ontología* no es usado en el tradicional sentido metafísico. No

tiene nada que ver con una esencia, o con una distinción muy general: significa *esta* imagen, *esta* pintura, *este* dibujo, se refiere al estatus del fenómeno. Quiero discutir el acontecimiento o el proceso icónico prevaleciente, la imagen o la *imagen* en su singularidad. Los aspectos generales y teóricos recaen en el fenómeno en sí mismo.

Aud Sissel Hoel: Gottfried, ¿puedo pedirte que elabores este punto? ¿En qué difiere tu aproximación de la ontología en su sentido metafísico tradicional?

Gottfried Boehm: Gracias, Sissel, por plantear esta complicada e importante cuestión. Para decirlo brevemente: mi posición se basa en la crítica de la metafísica tradicional y la ontología que fue establecida durante el siglo veinte por filósofos como Husserl, Wittgenstein, Heidegger, Whitehead, Derrida y otros. El punto central es que los términos generales (es decir, ontológicos) no descienden del cielo de las ideas, sino que dependen de procesos en el tiempo, la historia y la percepción. Si uno quiere establecer una teoría o, como decimos, una ontología de la imagen, este griego "on" debe ser derivado de nuestras experiencias en el tiempo. Husserl llamó a estos actos de experiencia *intencionalidad*, Heidegger *Dasein* o *historicidad*, los filósofos analíticos debatieron acerca de los juegos del lenguaje (*Sprachspiel*) y basaron su argumentación teórica sobre una crítica del lenguaje. Tras estas críticas, la ontología ya no es pura; es menos general y ya no se eleva sobre la realidad sensual. Una teoría de la imagen debe por ello estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones explícitas o implícitas. La imagen como un objeto teórico es un acto concreto en el sentido del verbo latino *concreescere*, que significa crecer junto con otro, acrecentarse. Lo general y lo individual son una única cualidad.

James Elkins: ¿Puedo preguntar acerca de las intersecciones entre el discurso que parte de esos lugares y el discurso que hace uso del concepto de *lógica*? En tu ensayo sobre la indeterminación, dices que el sentido pictorial es "no-predicativo", y que no implica verdad o falsedad sino que plantea cuestiones de claridad u oscuridad -una "lógica de la intensidad o de las fuerzas."³⁰

Aquí me surgen dos cuestiones. Primera, existe una literatura sobre lo que Susan Haack llama "lógicas desviadas", sistemas lógicos que no operan de acuerdo a las normas aristotélicas.³¹ Así que siento curiosidad por saber si tú has desarrollado conexiones entre el interés que tienes por las lógicas "no-predicativas", o las lógicas de las fuerzas, y los diversos sistemas que han sido propuestos como alternativas a la lógica aristotélica. Y la segunda cuestión, entonces, es cómo hablarías acerca de las conexiones entre la

lógica, tal y como tú usas el concepto, y los términos que has venido alumbrando, tales como *diferencia icónica*, el *logos del icono*, la *inteligencia icónica*, la noción de *pensar lo icónico*, y otros.

Gottfried Boehm: Estás completamente en lo cierto cuando dices que la determinación común de la lógica no puede ser usada en este campo, y que, no obstante, es necesaria para formular el significado de *lógica* apropiado para las imágenes. La lógica, en este contexto, significa la determinación de las reglas que se ponen en juego cuando uno observa los mecanismos de las *imágenes* y las imágenes. Estas reglas tienen que ver con fenómenos visuales. Por ejemplo, está el recién mencionado fenómeno del *contraste*: éste es, bajo mi punto de vista, una condición "lógica" de la imagen, forma la base del poder de la diferencia icónica, la cual genera sentido. Es muy notable el hecho de que Alfred North Whitehead introdujera el contraste visual -inevitablemente visual- en su filosofía teórica y le concediera un importante papel como una de sus ocho categorías fundamentales.³²

Así que podemos discutir la lógica como un fenómeno visual, fuera del lenguaje. Es muy importante que no usemos el modelo del lenguaje: quiero hacer hincapié en esto porque es tremendamente importante evitar la trampa que se esconde en la estructura: *S es P*. Esta estructura refleja también cómo vemos el objeto: es algo, una cosa o un objeto con ciertas cualidades.

James Elkins: ¿Sería posible manejar todo esto sin usar el concepto de lógica? Si tienes reglas, estructuras tales como el contraste, y otras muchas, que se hacen evidentes a sí mismas...

Gottfried Boehm: Es posible, sí. Pero hay un hechizo alrededor de la palabra "lógica", porque está relacionada con el *logos*, quedando ligados *logos*, *lógica* e *icono*. Y esto demuestra que el *logos* es más que verbal: la palabra tiene un sentido más rico que aquel que se agota en lo que puede ser dicho o descrito. Más allá del decir se encuentra el mostrar, la revelación a través de la imagen (por no hablar de la música y otros lenguajes culturales no verbales). Fuiste tú, Jim, quien condujo la discusión en esa dirección, con tu lúcido y audaz libro *Pictures and The Words That Fail Them*. Pero sería suficiente con llamar a las cosas de las que estoy hablando reglas -*Regeln*, en el sentido de Wittgenstein.

Jacqueline Lichtenstein: Gottfried, estoy de acuerdo en que la ontología puede ser engañosa. Pero no creo que haya necesidad de temer ningún malentendido. Desde hace

cincuenta años, la ontología tiene un sentido completamente distinto. Ahora, cuando hablamos de ontología, nadie se refiere a contenido metafísico alguno.

Sólo quiero añadir, porque quizá los lectores americanos no lo sepan, que el primero en usar la expresión "ontología del arte" fue un filósofo francés, Etienne Gilson, en un libro llamado *Art and Reality*.³³ Gilson es un realista, un tomista. Gilson está interesado en lo que llama "modo de ser" de la obra de arte; distingue el modo estético de ser y el modo artístico de ser.

Mi pregunta es sobre la palabra *iconología*. Me pregunto si no podría ser engañosa a causa de su historia. Es difícil separar el uso de una palabra de su historia. En este caso, *iconología* viene de Cesare Ripa; y, en este sentido, el *logos* de la *iconología* pertenece al lenguaje.³⁴

Así que, ¿no crees que esta palabra, *iconología*, mantiene un sentido al que tú quieres enfrentarte? ¿No se conserva el privilegio del lenguaje? ¿No deberíamos inventar otra palabra?

Gottfried Boehm: Estás en lo cierto. Esa es la razón por la que empecé con la palabra misma. Ripa da la impresión de que hay un *topos* natural, de que el lenguaje es el lugar donde nuestra cuestión de la imagen debe ser localizada. La definición del término está recubierta por el lenguaje. Quizás no es posible cambiar el sentido del término, pero me parece que, para los propósitos de una investigación acerca de la naturaleza de las imágenes, sería interesante ver lo que se puede hacer partiendo de esa posición, de esa historia.

Jacqueline Lichtenstein: Cada vez que usas la palabra *logos*, o *lógica*, hemos de redefinir mentalmente la palabra. Así que a lo mejor la cosa se puede poner en marcha en unos veinte años...

Adu Sissel Hoel: Sí, y por esta razón me gustaría traer al debate algunos términos alternativos. Hace un momento, Jim preguntó si sería posible manejar esta discusión sin usar el término *lógica*. Entiendo muy bien las razones que tiene Gottfried para mantener el término. Sin embargo, me gustaría proponer algunas alternativas, ¿qué tal el "poder formativo de las imágenes" o "el poder diferencial de las imágenes"?

James Elkins: Además de esta cuestión histórica e historiográfica -que debería también incluir los usos de la palabra *iconología* en Aby Warburg y otros autores- existe también una cuestión práctica. No hemos mencionado el hecho de que Tom Mitchell usa la misma

palabra, *iconología*, en un sentido muy distinto. Él no trata de conjurar el *logos* del *icono*. He estado recogiendo los usos de la palabra iconología entre jóvenes doctores, y he encontrado a algunos que adoptan el sentido de Gottfried y a otros que prefieren el de Tom. En ambos casos se toma como una licencia para acceder a alguna clase de libertad respecto a las prácticas existentes en historia del arte -una libertad que no está necesariamente conectada con los respectivos contextos críticos de la obra de Tom y Gottfried.³⁵

Gottfried Boehm: Pero quizás podríamos también ampliar la discusión de la iconología y la ontología para incluir el problema de la historia. ¿En qué medida -me dirijo a ti, Tom- necesitamos la historia para hacer nuestro trabajo? Está es una cuestión abierta en las rivalidades entre historia del arte, estudios visuales, y lo que estamos haciendo. ¿Cuánta historia hace falta para entender qué es una imagen, nuestra cuestión?

Tom Mitchell: Siempre necesitamos más historia de la que tenemos. ¿Es la historia suficiente? No. ¿Es Lascaux un lugar histórico? Sí. ¿Es un lugar no-histórico? Sí, y necesitamos ambas respuestas. Creo que la mitad de la cuestión de la iconología está respondida por el mandato *¡Historicemos siempre!*. Coloquemos siempre la imagen en su contexto -y contexto incluye siempre discurso, lenguaje, palabras. Pero también: descontextualizemos siempre, porque la imagen siempre se resiste al texto, se le escabulle. Así que el segundo imperativo, sugeriría, es *¡Anacronicemos siempre!* Desafiemos siempre la noción de que la historia puede explicarlo todo. Si Lascaux fuera puramente una cuestión de historia, ni siquiera podríamos ver las imágenes. El hecho de que ellas trascienden la historia, de que pasan por encima de los límites históricos, es lo que les permite hablarnos (no diría que las imágenes nos son inteligibles, sino que nos hablan). Se muestran a sí mismas ante nosotros, y entendemos algo.

Gottfried Boehm: ¿Y qué hay de la antropología, el término que ha usado Hans Belting?³⁶

Tom Mitchell: No entiendo la antropología en el sentido preciso que usa Belting. La antropología ha pasado por un giro cultural; recuérdese el "Cuestionario de cultura visual" en *October*.³⁷ Allí se acusaba a la cultura visual de ser una antropología visual, y, en consecuencia, se llegaba a la conclusión de que era ahistórica. Para mí esto delata un desconocimiento de lo que realmente sucede con la antropología. En mi opinión, la antropología plantea la pregunta ontológica ¿Qué es lo humano? Eso es su *logos*, el *anthropos*. Creo que hay un profundo núcleo ahistórico en la antropología. Trata sobre el espacio, el ambiente, la ubicación de lo social, la articulación de lo social como un asunto sincrónico. La antropología clásica estaba tratando de llegar a la ontología de lo humano, a preguntar: ¿Cuáles son los universales antropológicos?

Nuestras discusiones de los últimos días han desvelado uno de esos universales: los seres humanos son animales que usan la imagen (*image-using animals*). ¡Eso no es un hallazgo de estas conferencias! Sabemos desde hace mucho tiempo que el hombre es el animal que habla, el animal que hace herramientas, y que por todas esas cosas el hombre existe en la historia. Forma parte de nuestra naturaleza cambiar la naturaleza, transformarnos a nosotros mismos.

Pienso en lo histórico y lo antropológico como cosas distintas, pero no como los dos términos de una elección que estemos obligados a hacer. Creo también que la diferencia entre nosotros, Gottfried, descansa en tu esfuerzo por purificar el icono de la contaminación de la lingüística, acaso de la semiótica, del análisis del discurso... Así lo entiendo yo. De hecho, comparto ese impulso. Lo que pasa es que yo no creo que se pueda purificar la imagen.

¿Cómo hablamos del *logos* y del *icono*? La misma cuestión hace retornar lo reprimido. No queremos lenguaje, pero las imágenes siguen hablando. No queremos palabras, pero la imagen no puede existir sin ellas.

James Elkins: Mirando a mi propio trabajo, en comparación con los de vosotros dos, me pregunto si existe una tercera vía. Siento la atracción de lo que estamos llamando ontología -que entiendo como la idea de que las imágenes tienen algo fundamentalmente no lingüístico, algo fuera del lenguaje y de la lógica, algo que necesita ser experimentado como "puro" en el sentido que da Tom a la palabra- pero no creo en ello. Así mismo, tengo una respuesta distinta a la tuya, Tom. Yo diría que la historia que conduce a la posición que Gottfried representa tan bien -la historia que conduce desde Plotino, a través de la idea de jeroglífico, a través del romanticismo, hasta, y hacia el interior de, la semiótica- es todavía nuestra historia, y que no tenemos la distancia que se requeriría para ver esa historia, y su pretensión de una "pureza" ontológica entendida como uno de los muchos deseos y anhelos que se proyectan sobre las imágenes.³⁸ La atracción de la ontología funciona, en este sentido, como una marea, es distinta al atractivo que ejercen otras comprensiones de la imagen. Considero un exceso de confianza por parte de algunas historias del arte modernistas y postestructuralistas -no te incluyo a ti, Tom- el que esta cuestión ontológica pueda ser simplemente pospuesta o reducida al nivel de una herencia intelectual.

Estaba pensando en que sería útil hablar de lo que podría ser establecido como "ontología" de las imágenes en otros sentidos distintos al que Gottfried ha esbozado. Hay discursos que encuentran lógicas y sentidos alternativos en las imágenes, en parte dentro y en parte

fuera del lenguaje, más o menos integrados en la materialidad de las imágenes: existe una enorme variedad de discursos como esos, desde Leibniz a Wittgenstein, de Hubert Damisch a Michael Polanyi. Permitirme proponer que estos pueden ser diferenciados de aquellos discursos que quieren llegar de manera más concluyente a algo que se encuentre fuera de lo racional o lo lógico: algo no racional o extralingüístico. Un ejemplo muy concreto, pero creo que muy claro, es el de Rosalind Krauss en el *Inconsciente óptico*, donde trata de rescatar a sus modernistas favoritos de su tratamiento racional citando a Jean-François Lyotard y su libro *Discurso y figura* y a *Más allá del principio del placer* de Freud.³⁹ Así es como se llega a una diferencia entre discursos que enfatizan el retorno inevitable de la lingüística, o la lógica, y los que ponen el énfasis en aquello que se considera que es irrecuperable.

Tom Mitchell: ¿Crees que la irracionalidad y la ilógica son atributos únicos de la imagen? ¿O se pueden encontrar igualmente en el lenguaje?

James Elkins: Se pueden encontrar también en el lenguaje, pero se sienten de manera diferente en las imágenes, y eso es porque ellas tienen que ver más con los deseos y los anhelos. Sospecho que desde mi punto de vista habría una dificultad en remontarse tan lejos como tú a veces haces, porque yo no puedo evitar quedar enredado en ello.

Tom Mitchell: ¿Remontarse a dónde?

James Elkins: A la idea de que podría haber algo no lógico o no racional en las imágenes. Simplemente porque veo en ello tanto discurso como para no sentirme libre de él.

Gotfried Boehm: No comparto la idea de que hay un contenido o un fondo irracional en las imágenes que no pueda ser explicado o deba ser aceptado. Desde una perspectiva metodológica, es una concepción falsa, porque establece que existe la irracionalidad, de lo que se deduce que hay una racionalidad. Esta oposición no responde a la situación del debate intelectual sobre arte. Lo siento.

Así que cuando hablamos acerca de las imágenes tenemos que relacionar siempre lo invisible y lo visible, lo ausente y lo presente, lo indecible y lo que puede ser dicho y determinado, como ha mostrado Marie-José. La teoría de la imagen trata sobre esa relación. Naturalmente lo irrepresentable existe, y tenemos que aceptarlo. Es muy importante, pero no es una máxima intelectual: se trata del horizonte de nuestro mundo intelectual, que debemos aceptar. No es una distinción que debamos traer a nuestra discusión. Así que no estoy de acuerdo con Rosalind Krauss.

James Elkins: ¡Yo creo que ella no está de acuerdo consigo misma! En sus siguientes libros ella abandona ese intento. Pero es significativo que el callejón sin salida exista. Es muy parecido al punto de no retorno en el que acaba Roland Barthes en "The Photographic Image", donde llega a un lugar sin esperanza en el que está condenado a no decir nada, porque ha desmantelado todos los códigos fotográficos. En términos topográficos, el horizonte, como tú dices, se convierte a veces en una traicionera clausura.⁴⁰

Jacqueline Lichtenstein: Creo que lo más importante para nosotros es no quedar atrapados en todas esas oposiciones binarias provenientes del lenguaje. La teoría de la imagen puede ayudarnos a pensar en una nueva palabra. Las distinciones entre racionalidad e irracionalidad funcionan en un dominio constituido por el lenguaje. Si intentamos encontrar una lógica específica de la imagen -y es eso lo que estamos tratando de hacer, de diferentes maneras- *debe* ser una lógica que no obedezca a las distinciones entre racional e irracional, filosofía e historia, lógica e ilógica, y tantas otras.

James Elkins: Me atrevería a proponer un rápido y radical desplazamiento aquí, y hablar acerca de otros modos de pensar lo que estructura a las *imágenes*. Nelson Goodman resulta ser un escritor muy penetrante, y creo que Tom diría lo mismo con diferentes palabras. Él pone a disposición de aquellos de nosotros que queremos hacer una específica pregunta por las imágenes fuera del contexto en el que habitualmente trabajamos un tipo de discurso sobre lo que son las imágenes -sobre aquello que las estructura *como* imágenes. Hablando en mi nombre, Goodman es el aire que respiro cuando reflexiono sobre lo que son las imágenes, al menos en ese sentido. Trabajo muy a menudo directamente a partir de Goodman de ese modo -como en *The Domain of the Images*, donde los capítulos dedicados a cosas tales como los subgrafemas y la semasiología son ciertamente deudores de Goodman. Pero normalmente estoy detrás de algo más, y Goodman está sólo en el aire, o es el aire.

Estoy sugiriendo que hay un paralelismo entre tus conceptos, Gottfried -quiero decir, ideas de contraste, reglas, diferencia icónica, y otros- y algunos de los principales conceptos de Goodman. Pero los dos grupos de vocabulario configuran diferentes discursos acerca de las imágenes. Quizás haya dicho esto de forma demasiado poco clara, pero si tu sentido de las imágenes proviene de cosas tales como *diferenciación semántica finita*, *densidad* o *sintaxis*, entonces es probable que hables de las imágenes de un modo diferente a como lo haces cuando tu sentido viene de conceptos como contraste, reglas y cosas así.

Dos propuestas, en consecuencia: primero, que Goodman puede ocupar un lugar análogo a la comprensión de cosas como la diferencia icónica. Sin embargo, las dos aproximaciones

se encuentran conectadas de forma diferente al tipo de discurso sobre las imágenes que ellas posibilitan.

Tom Mitchell: Esto no devuelve, Jim, a tu idea de la "primera nota a pie de página."

James Elkins: La idea de que hay algunos autores, y también algunas teorías, que son citados en la primera nota a pie de los ensayos académicos, pero que luego no son articulados a lo largo de los textos.⁴¹

Tom Mitchell: Yo puedo hablar acerca del sentido en el que entiendo a Goodman. Sí, es verdad, en algún sentido he interiorizado su vocabulario y sus ideas. Me apoyo en ellas a la hora de desarrollar una cierta clase de análisis acerca de ciertas lógicas de la imagen. Se encuentra ahí, en concreto, el concepto de lo analógico y lo digital, y también de lo denso y lo diferenciado, y de lo repleto y lo articulado. Hay todo un conjunto de oposiciones que me resultan extremadamente útiles, y que se conectan también con las distinciones respecto de otras teorías. El discurso habitual sobre los medios digitales y analógicos, por ejemplo, saldría muy beneficiado si se recordara el rigor con el que Goodman analizó este tema. Lo digital no es una invención del ordenador. Tenemos códigos y formas de representación desde que tenemos signos y símbolos de cualquier clase, y eso incluye a las imágenes. La pinturas de arena de los aborígenes australianos contienen distintos tipos de arena de colores. Tienes un puñado de arena ocre, negra, dorada. Sabes cuántos granos tienes. No los cuentas, pero tus manos los cuentan según vas pintando. Esto es pixelización, digitalización. Goodman nos ayuda a ver eso *porque* él es ahistórico.⁴² Creo que es crucial para el mantenimiento del rigor de su análisis el que Goodman no trate de abordar asuntos históricos: de hecho, él renuncia a ello explícitamente. Dice: estoy buscando una teoría general de los lenguajes del arte, de los sistemas simbólicos y de los esquemas de notación. Eso no sólo hace a Goodman penetrante como el aire. Para mí lo convierte también en un objeto de análisis. He escrito dos extensos ensayos sobre él, uno en *Teoría de la imagen...*⁴³

James Elkins: Yo también he escrito sobre él. Podríamos detenernos en esos trabajos...⁴⁴

Tom Mitchell: Muy bien. Mis ensayos fueron intentos de analizar de dónde viene su lenguaje, como se relaciona con Peirce, cuáles son sus límites. En concreto siempre me llamó la atención cómo su teoría del realismo se topa de forma inevitable con la cuestión de la historia, de modo que simplemente no puede decir mucho acerca del realismo -ese es un límite de la teoría. Así que no comparto que Goodman sea tan penetrante como el aire.

James Elkins: De acuerdo. Estas metáforas del horizonte y del aire son siempre problemáticas. Pero aquí hay otro modo de pensar sobre esto. Goodman ofrece conceptos útiles, fundamentales, para nosotros dos. Así, cuando Goodman no es el objeto del análisis, puede hacerse otra *clase* de discurso sobre las imágenes, abandonando el análisis estructural y dirigiéndose a puntos diferentes -en tu caso intereses políticos y sociales. Gottfried, creo que el movimiento desde *tus* conceptos formativos se encuentra relacionado más orgánicamente con su continuación posterior -por ejemplo, tu trabajo sobre la pintura modernista.

Algo más puede decirse, para ser consecuentes, acerca del movimiento desde Goodman hacia el interior o el exterior de otros conceptos, y estoy proponiendo un paralelismo aquí con tu trabajo, Gottfried, para sugerir lo muy problemático que es para mí (y, querría sugerir, para Tom) moverme desde Goodman, o Peirce, hacia "fuera", hacia los asuntos que nos preocupan.

Gottfried Boehm: Admiro tanto *Los lenguajes del arte* como *Maneras de hacer mundos*.⁴⁵ Pero mi problema con *Los lenguajes del arte* es la actitud generalizadora. Goodman trata de explicarlo todo acerca del arte, sus símbolos, y otras tantas cosas. Tengo la impresión de que su actitud destruye la posibilidad de ir hasta el punto crucial. Así que desconfío un poco de las posibilidades que contiene su teoría.

Yo fui educado en una tradición filosófica muy distinta: Husserl, Heidegger, Gadamer y más tarde Wittgenstein. Para mí, la posibilidad de construir toda una filosofía desde la intuición, como hizo Husserl, era una idea filosófica muy atractiva. No hice uso de su sistema de intencionalidad, pero sí de algunas ideas centrales, que encontré muy adaptables a la cuestión de la imagen. Está, por ejemplo, la diferencia entre fondo y figura; el concepto de *Abschattung*, el *continuum* en el que las cosas son mostradas, se presentan; y la manera en que las cosas singulares son presentadas en este *continuum*. Es un estilo de filosofía que me interesa, y que siempre se encuentra un poco enfrentado con la filosofía de Wittgenstein.

Me fascina la distinción entre *mostrar* y *decir*. ¡Esto es crucial! La idea de que hay dos técnicas culturales, mostrar y hablar, es realmente importante, y no hemos entendido, hasta recientemente, lo que puede ser hecho con ella.

Así que esa es mi fascinación, y por ello desconfío un poco de comprometerme con lo que a ti te ha fascinado -Goodman y Peirce.

James Elkins: Quiero insistir en esto un poco más. Me preocupa mucho la coherencia de los cuerpos de trabajo. Me inquieta esto con respecto a mi propio trabajo -fallos que ya no tienen remedio, incoherencias de muchos tipos. Sin embargo, veo en el de Gottfried una sólida coherencia. Veo el elemento wittgensteiniano, y aprecio cómo es articulado dentro de lo que yo llamaría tu discurso ontológico.

En lo que toca a mi propia obra, y extendiendo esto en cierta medida a la tuya, Tom, hay ciertas discontinuidades. Lo que quiero decir, respecto a tu trabajo, Tom, sucede en pasajes en los que dices cosas como "hay diferencias profundas y fundamentales entre las artes visuales y verbales."⁴⁶ Este es un ejemplo de un momento en el que el lector es invitado a aceptar que sabemos cuáles son algunas de las diferencias entre imágenes y palabras.

Tom Mitchell: Bueno, es muy parecido a la idea de partir del lenguaje común. Si pregunto a la sala cuál es la diferencia entre palabras e imágenes, nadie se quedará callado. Todo el mundo tendrá una respuesta.

James Elkins: Ya veo. He estado recogiendo citas así en un sentido diferente. Al leerlas me ha dado la impresión de que, en algún momento, surge la necesidad de recurrir a Goodman. Quizás algo así como un fondo desde el que decir cuál es esa diferencia. Pienso en esos pasajes como momentos análogos a las ocasiones en las que el trabajo de Gottfried trata explícitamente acerca de cómo son las imágenes, qué son: es *como si* fueran ontología.

Tom Mitchell: No, es sólo que Goodman ha ofrecido una de las más poderosas, sistemáticas y ambiciosas respuestas a la cuestión. Pero es una cuestión que todo el mundo tiene que responder. Después, las respuestas pueden ser hechas inteligibles, más coordinadas, más sistemáticas, remitiéndose a Goodman. Esa es la que creo que es la gran virtud de su generalización.

Gottfried, no estoy de acuerdo con la idea de que Goodman trata de explicarlo todo. Una de sus grandes virtudes es su renuncia a una cierta pretensión de totalidad teórica. Él renuncia explícitamente a la historia. Dice: ni siquiera voy a abordar la historia de este problema. Se encontrarán muy pocas referencias a la historia de la filosofía, a Platón o a Descartes. Pero el movimiento se demuestra andando: ¿Es ésta una buena manera de pensar? ¿Resulta clarificadora? Sí, hasta cierto punto. Y lo que me encanta de Goodman es que él sabía qué punto era ése. Él lo estableció, dijo: éste es un campo restringido, el dominio de mi sistema.

James Elkins: Bien. He creído oportuno que nos detuviéramos en el tema de la ontología porque me parece que es uno de los pocos asuntos verdaderamente cruciales en el estudio de las imágenes. Si nuestra conversación fuera más larga podríamos haber hablado de cómo esos momentos fundacionales funcionan en Jean-Luc Nancy o en Georges Didi-Huberman... Pero yo siempre vuelvo a estas dos cuestiones: ¿Cuál es el sentido de imagen que alienta una cierta discusión? ¿Y cómo se conecta ese sentido de imagen con lo que dice el escritor a continuación?

Gottfried Boehm: Una última puntualización. Es importante recordar que existen otras posiciones que no estamos aquí tocando. Si tuviéramos otros participantes aquí, nos podríamos haber remontado a la pregunta: ¿Qué instancia podríamos usar para hacer avanzar a nuestras explicaciones o a nuestras investigaciones? ¿Cómo podemos juzgar lo que es correcto y lo que es equivocado? ¿Existe tal instancia? Por instancia entiendo una categoría de legitimación y justificación.

James Elkins: Sí, y para mí el mayor desafío ahí es la tremenda división entre teorías que están comprometidas con la ontología y las que hablan de forma diferente. Aquí tengo un pasaje de Georges Didi-Huberman en el que estaba pensando hace un momento: *"Debemos intentar, delante de la imagen, pensar en la fuerza negativa que hay dentro de ella... Hay un trabajo de lo negativo en la imagen, una eficacia "oscura" que, por así decir, corroe lo visible (el orden de las apariencias representadas) y asesina lo legible (el orden de las configuraciones significantes)."*⁴⁷

Tom Mitchell: Oooh! [*Elevando sus manos como en un gesto de invocación -risas en el público.*]

James Elkins: Gracias, transcribiré eso. Pero aquí está la clave: esto es lo que algunos llamarían un discurso místico, y otros un discurso psicoanalítico.

Tom Mitchell: Yo lo llamaría gótico.

James Elkins: Un modo por el que podemos seguir insistiendo en nuestra cuestión es plantear cómo tal momento conforma el resto del discurso de Huberman. Un pasaje como éste es una forma de compromiso muy diferente con la naturaleza de las imágenes, y difiere radicalmente de aproximaciones como la tuya, Tom, no sólo porque tú no seas gótico. Es necesario hacer estas comparaciones.

Aud Sissel Hoel: Me disgusta el hecho de que, en vuestra conversación, el reconocimiento de que las imágenes tienen un poder formativo por ellas mismas siga estando asociado a un compromiso con alguna clase de pureza ontológica o de esencialismo. No creo que eso sea necesario en este caso.

Es verdad que el giro icónico o pictorial nos invita a concentrarnos en los modos específicos en los que las imágenes crean significado, y creo que deberíamos hacerlo. El surgimiento del campo de los estudios de cultura visual, por ejemplo, podría considerarse como una reacción a la ya superada hegemonía de aproximaciones basadas en el lenguaje, tales como la semiología y el postestructuralismo. No es sorprendente que, en consecuencia, la fenomenología parezca ahora estar disfrutando de un renacimiento.

Sin embargo, creo que es importante que no abordemos la tarea de redefinir la imagen como si el postestructuralismo nunca hubiera existido. A día de hoy, la imagen no puede, no debería, ser introducida de nuevo en el rumor silencioso de la sensación. Así que supongo que todo se reduce a la siguiente pregunta: ¿Cómo se ha de comprender lo visual *después* del postestructuralismo?⁴⁸

Tom Mitchell: No me gustaría dar una respuesta demasiado extensa a eso. Déjame sólo decir que esa es la cuestión que se suscita en mi ensayo, "The Pictorial Turn," que explícitamente rechaza la idea de que lo que sucede aquí sea un mero retorno (*re-turn*) a nociones más tempranas como inefabilidad, naturalidad y auto-evidencia, a veces asociadas a ideas sobre las figuras retóricas, y plantea que se trata más bien de un momento "post-semiótico" y "post-post-estructural," en el que nos encontramos con la cuestión de las imágenes e *imágenes* de un modo enteramente nuevo, como problemas teóricos por derecho propio. Creo que este es el núcleo del acuerdo entre Gottfried y yo mismo: nuestra intuición de que hay algo genuinamente nuevo en el mundo en lo que toca a nuestra comprensión contemporánea de la imagen, y desde luego, algo radicalmente nuevo en el uso y la existencia práctica (¿Podríamos llamarlo "ontología cotidiana"?) de las imágenes.

James Elkins: Sissel, déjame sugerirte que hay dos maneras de entender tu cuestión. La primera sería un pregunta histórica: ¿Cómo hemos heredado estas ideas, incluyendo la de pureza? ¿Cómo ha llegado a parecer que una idea como la de pureza, o la de indeterminación, se presente como un punto de partida óptimo, o que sea esencial para las imágenes, o que resuma incluso su rasgo distintivo? ¿Dónde fueron estas ideas elaboradas por primera vez? Ésta es una cuestión que ha sido estudiada, por ejemplo, por Mark Cheetham, que ha

escrito sobre la historia de las ideas de pureza en la abstracción del siglo XX. Pero otra forma de entender tu pregunta sería reconocer nuestra implicación en estas cuestiones. Nosotros no sólo estamos implicados con este asunto sino implicados *en* él. Simplemente no podemos dar un paso atrás para salirnos de él y quedarnos a un lado considerando otros posibles conceptos -como los que tú reúnes bajo la denominación de postmodernismo.

Aud Sissel Haud: Una cosa más. El otro día Markus preguntó si necesitábamos una "superteoría" sobre la que apoyar nuestras consideraciones sobre las imágenes.⁴⁹ Como hemos visto en nuestras conversaciones, el concepto de imagen está profundamente relacionado con otros conceptos, tales como pensamiento, percepción, imaginación, lenguaje y otros muchos. Por esta razón es muy difícil pensar la imagen de forma aislada, esto es, sin abordar la tarea desde un punto de vista conceptual más inclusivo. Por lo mismo pienso que es necesario, o al menos útil, desarrollar una noción más comprensiva del significado simbólico que no esté anclada a un marco semiótico. Lo que estoy diciendo es que cuando nos proponemos definir la imagen, sería necesario hacerlo con un marco más amplio en mente y con un ojo puesto también en otras clases de simbolismos. De este modo podemos evitar reintroducir dicotomías antiguas e improductivas...

James Elkins: De acuerdo, la consecuencia de redefinir el concepto de imagen es la redefinición de *todos* los conceptos que están ligados a ella, y eso produciría una nueva *configuration* (en francés), un nuevo campo. Eso es exactamente lo que Tom y Gottfried están haciendo.

Tom Mitchell: Estoy completamente de acuerdo. Creo que cualquier redefinición de la imagen envolverá una redefinición de todos los sistemas de significación que la acompañan. El lenguaje se convertiría en algo diferente. Esto es por lo que Gottfried sostiene que el giro pictorial surge del giro lingüístico. La imagen se encuentra en el corazón del lenguaje de un modo nuevo.

La idea de pureza es uno de los síntomas de un giro pictorial. Esa es la razón por la que la cuestión de la ontología es inevitable, y también el porqué de no aceptar la anterior caracterización que hizo Jim de mi trabajo, al señalar que no estaba interesado en la ontología, sino más bien en los usos políticos y sociales de la imagen. Empecé este tipo de trabajo en los años ochenta con un ensayo titulado "¿Qué es una imagen?", me parece a mí que si hay en este contexto una pregunta ontológica es ésta. Pero para mí la ontología

no es sólo el estudio del "ser", sino más fundamentalmente el estudio del "ser en el mundo" y del "ser con." Así que la cuestión es qué significa estar *con* o *en* una imagen.

Aud Hissel Hoel: Comparto totalmente la idea de que la redefinición de la imagen implica una redefinición de toda la gama de conceptos relacionados, incluyendo el de logos. Eso era exactamente lo que quería señalar.

En realidad mi intención era llevar las cosas incluso más lejos en esa dirección. Quiero cuestionar la misma dicotomía de intuición y concepto sobre la que se sostiene la distinción entre mostrar y decir. Quiero llamar la atención sobre el hecho de que hay un modo de mostrar, una *deixis*, que trabaja en el lenguaje, así como hay un modo de decir, o articulación, que trabaja en las *imágenes*.

Por eso soy reticente a aceptar la indeterminación como la única propiedad o rasgo distintivo de la imagen. A mi parecer, hay una indeterminación productiva, un juego libre de la potencialidad, en el corazón de todas las clases de simbolismo, incluido el lenguaje.

James Elkins: Pero Sissel, el modo en el que hablas implica que das la *misma* preeminencia a *cada uno* de estos elementos, de modo que puedes reordenar cada uno de ellos. Mientras que lo que yo entiendo de las respuestas de Jacqueline y Gottfried es que no podemos alejarnos tanto de la pureza, o de la indeterminación, como lo hacemos respecto de otros conceptos.

Lo que estoy diciendo atraviesa los comentarios que Tom, Gottfried y Jacqueline han hecho: no discuto los términos en sí mismos, sino nuestra capacidad para reordenarlos. Esa capacidad varía de acuerdo con el término. Ese es el sentido en el que diría que yo estoy situado entre la perspectiva de Tom -en la que la pureza de la imagen puede ser observada, por decirlo así, desde fuera, atendiendo a los modos en que funciona dentro de la comprensión de la gente- y la de Gottfried -en la que la indeterminación es una condición, un hecho de las imágenes, que espera a ser más plenamente comprendido. No creo que las imágenes estén constituidas de acuerdo con la indeterminación, pero tampoco pienso que ésta sea parte de una serie, potencialmente equivalente, que nosotros podemos controlar. La indeterminación controla la mayor parte de nuestro pensamiento: la controlamos a través de otros conceptos, por ejemplo, *completud* (*repleteness*), o *diferenciación sintácticamente finita*. Éste es un punto abstracto, sujeto a redefinición.

Aud Sissel Hoel: No estoy del todo de acuerdo contigo aquí. No creo en perspectivas divinas desde las que simplemente podemos reordenar nuestros conceptos. Más bien creo en elegir el marco más convincente para reelaborarlo luego desde dentro. Eventualmente, podría resultar un nuevo marco.

James Elkins: No digo que haya una "perspectiva divina": estoy sugiriendo que tu proyecto se verá en dificultades ya que no ejercemos un control igual para todos los elementos que proponemos para elegir, ordenar o reelaborar. Algunos de estos conceptos nos dominan

Tom Mitchell: Con respecto a las "superteorías", no disponemos de cosas así. La de Goodman es una "superteoría" que conoce sus límites. La de Peirce es una "superteoría" que no reconoce sus límites. (Es una "teoría súper guay.") [*Risas.*]

James Elkins: ¿Es eso un nuevo término técnico?

Tom Mitchell: Sí. Y luego tenemos teorías débiles, yo estoy proponiendo una "teoría intermedia."

Markus Klammer: Esa es la diferencia entre hacer una investigación sobre las imágenes y hacer una investigación dentro de la estética. El ejemplo de los dientes de porcelana tiene que ver con hacer distinciones. Respecto al sentido de *logos* de Gottfried: haciendo un juego de palabras puedo asociar *logos* con *legein*, que significa "recoger" o "reunir" (*to collect*). Para reunir en este sentido uno tiene que hacer distinciones: el arte del *logos* es encontrar diferencias. Durante mucho tiempo, el localizar diferencias ha estado limitado al campo del arte. Pero Jim, el ejemplo de los dientes de porcelana tiene que ver también con hacer distinciones, aunque sea algo que se encuentre desconectado de algún modo de la estética.

James Elkins: Markus, si te he comprendido correctamente esa es una cuestión muy aguda. Entiendo que estás implicando dos cosas: primero, que Gottfried y yo podríamos estar trabajando en algo relacionado con la estética, y segundo, que esto -el tipo de investigación que hacemos- podría estar oculto. (Quizás es una continuación de la estética *fin-de-siècle*, o incluso se trata de coleccionar en el sentido de Benjamin).

Me pregunto acerca de las palabras *de algún modo* -el que un estudio sobre los dientes de porcelana, por ejemplo, se encuentre desconectado *de algún modo* de la estética. Al

menos en el ejemplo de los dientes de porcelana, el dentista (¡Es gracioso el peso que le estamos dando a la contribución de un confiado dentista!) podría pensar acerca de su trabajo en términos no de distinción sino de expresión de sus habilidades profesionales, el resultado de una investigación. Es cierto que estoy muy interesado en las distinciones, de suerte que podría asociárseme con la estética, y la verdad es que he sido acusado de ser un esteta al estilo decimonónico.⁵⁰ Pero me pregunto también si estas nuevas formas de ver, prestadas de territorios tan distantes como la ciencia de los dientes de porcelana, no son sino diferentes discursos que nos parecen -desde la posición de superioridad que nos ofrecen las humanidades- estética encubierta o desplazada, cuando sus distinciones se encuentran *realmente* en su vocabulario. Pero quizás es que la estética ciertamente se re-imagina a sí misma -o se disfraza- como ontología.

Si Han: Gottfried, en *Tao y el Logos*, Zhang Longxi examina las similitudes entre ambos conceptos.⁵¹ Acude a Gadamer, quien nos recuerda que el significado original de logos es principalmente *lenguaje*, aunque a menudo se traduzca como *razón* o *pensamiento*. Considera que *Tao* y *logos* son comparables y que su significado es tanto pensamiento (*Denken*) como habla (*Sprechen*). Pero para Laozi, el *tao* inmutable no se puede "mostrar," y tampoco se puede "hablar de él." Mi cuestión no tiene que ver con las comparaciones -¿Pero puedes, Gottfried, explicar un poco más claramente en qué sentido usas el término *logos*?

Gottfried Boehm: La principal dificultad parece ser que *logos* es al mismo tiempo "la palabra" y más que la palabra. Esta diferencia a menudo desaparece cuando el *logos* es identificado con la capacidad humana para hablar. Pero el lenguaje es más. Desde mi punto de vista es posible definir el *logos* como lenguaje si uno está dispuesto a ensanchar y ampliar el significado de ambos términos. Entonces ellos incluyen otros sistemas simbólicos. Incluso los griegos llamaban también *logos* (no sólo el habla) al número (y a la música). Es sabido que tenemos un completo espectro de capacidades que producen significado a nuestra disposición. Están todas basadas en el movimiento de nuestro cuerpo, en el gesto, en la voz, en el mostrar, y tenemos tecnologías culturales como el canto, la danza, el mimo o el uso de diferentes tipos de signos. Todo ello nos permite enriquecer nuestras experiencias. En este contexto la imagen juega un papel destacado. Pero subrayar su importancia no significa posicionarse contra el lenguaje. Significa que hay otros modos de comunicarse con la realidad además de las meras sentencias, proposiciones o palabras. El concepto de *logos icónico* se dirige a la reconstrucción del *logos* como una nueva totalidad de sentido y de los significados simbólicos. Cuando entendemos cómo las

imágenes funcionan y cómo están conectadas con el espectador y las diferentes esferas de la cultura, entonces entendemos aún mejor lo que es realmente el logos, o el lenguaje.

Una última puntualización con respecto a tu referencia a Gadamer, Si Han. Es cierto: en el último capítulo de *Verdad y método* Gadamer se ocupa de nuestras cuestiones. No la de la imagen en sí misma (algo en lo que, no obstante, Gadamer estaba profundamente interesado), sino en otras relacionadas con sus cualidades simbólicas, por ejemplo, la experiencia de la belleza. Lo que trataba de hacer se encuentra resumido en el título del capítulo: "El lenguaje como experiencia del mundo" ("Sprache als Welterfahrung"). También para Gadamer el lenguaje es más que eso que decimos cuando hablamos.⁵² ■

.....

Traducción Sergio Martínez Luna

Notas

¹ *L'Image*, editado por Laurent Lavaud (Paris: Flammarion, 1999); *Images: A Reader*, editado por Jon Simons, Sunil Manghani y Arthur Piper (Londres: Sage, 2006); *Was ist ein Bild?* editado por Gottfried Boehm (Munich: Fink, 1994).

² Véase la alegoría en André Félibien, tal y como es recogida por Jacqueline Lichtenstein: "*Como el sustituto de una ausencia, la imagen pictórica tiene todas las características de un signo, pero es el signo de un amante, nacido de la dolorosa experiencia de una falta, la única forma de representación capaz de satisfacer un deseo que busca una presencia.*" (*The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age* [Berkeley: University of California Press], 123.) Esta consideración tiene interesantes correlaciones. Como apunta Lichtenstein, hay un interesante paralelismo con la comparación de Alberti entre pintura y amistad. Su aproximación a Félibien tiene un paralelo contemporáneo en las teorías del arte de David Summers. El arte es entendido como un remedio para el "vicio de la distancia", algo que Summers recoge de *Discourse on Images* de Gabriele Paleotti. Ese "vicio de la distancia" conforma la mayor parte del trabajo de Summers *Real Spaces*, aunque esté omitido del texto. Véase mi reseña de *Real Spaces* en *The Art Bulletin* 86, nº 2(2004): 373-80.

³ Entre otros muchos ejemplos está la teoría de Juan de Damasco: "*Vemos imágenes en las cosas de la Creación que nos recuerdan débilmente a los signos de la divinidad.*" (*Apología Against Those who Decry Holy Images*, III.16, disponible en www.fordham.edu/halsall/basis/johndamascusimages.html)

⁴ Jean-Luc Nancy: "toda imagen es à fleur, o es una flor... que se aproxima a través de la distancia, pero lo que hace próximo es una distancia. La fleur es la más delicada, la más sutil parte... que uno meramente roza[effleure]" Nancy, "The Image-The Distinct," en *The Ground of the Image*, trad. Jeff Fort (New York: Fordham University Press, 2005), 4.

⁵ Esto está en Wolfgang Wackernagel: uno puede asociar el griego *philos*, es decir, amigo, y la raíz indoeuropea **bhilo* (el origen de la palabra alemana *Bild*). En este caso, *Bild* podría estar asociado con los significados que Émile Benveniste propone para *philos*: "señal de posesión," "amigo," y, por derivación verbal, "beso." Examinó esto en *On Pictures, an the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 208-9.

⁶ Zelavansky, *24 Ideas About Pictures* (S.I.: Great Blankness Press, 2008). Estoy agradecido a David Raskin por haberme llamado la atención sobre esto.

⁷ Se trata de una disyunción sintáctica en el sentido de que consideraciones individuales (tales como la similitud entre imágenes y besos) pueden ser asignadas a más de una teoría; y es sintácticamente densa o no diferenciada finitamente porque no es siempre posible decir si un discurso dado debería ser parte de una teoría o no. Véase el desarrollo de estas definiciones en Goodman en *Languages of Art* (Indianapolis IN: Hackett, 1976), 133-35; y su discusión en mi *Domain of Images* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1999), 69. Trad. en castellano: *Los lenguajes del arte* (Barcelona: Seix Barral, 1976), 140 y ss. Trad. J. Cabanes.

⁸ Para una discusión de las limitaciones de las aproximaciones semiológicas y cognitivas véanse los capítulos 3 y 4 de mi disertación, *Fremstilling og teknikk: Om bildet som formativt medium* ("Image and Technics: On the Formative Power of Pictures," Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 2005). Estos acercamientos se suelen presentar como opuestos, pero yo muestro que tienen un buen número de premisas implícitas en común. El mayor inconveniente que tienen estos discursos es que ambos, de maneras diferentes y por distintas razones, acaban por privar a la imagen de sus poderes formativos.

⁹ Ver sección 9.

¹⁰ Mitchell: "La cuestión del significado ha sido ampliamente explorada -se podría decir que exhaustivamente- por la hermenéutica y la semiótica, con el resultado de que todo teórico de la imagen parece encontrar siempre algún residuo o "plusvalía" que va más allá de la comunicación, la significación y la persuasión." ("Vital Signs: Cloning Terror," *What Do Pictures Want?*, 9.)

¹¹ Los conceptos de irrepresentable, etc., son explorados en un sentido ahistórico en *Pictures of the Body* (Stanford: Stanford University Press, 1999), y otros libros. Escribí una reseña crítica sobre todo esto en "Einige Gedanken über die Unbestimmtheit der Darstellung [On the Unrepresentable in Pictures]," en *Das unendliche Kunstwerk: Von Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, editado por Gerhard Gamm y Eva Schürmann (Berlin: Philo, 2006), 119-40.

¹² Arnauld y Nicole, *La logique ou l'art de penser*, capítulo 1, "Des idées selon leur nature et leur origine": "celui qui juge que la terre est ronde, et celui qui juge q'elle n'est pas ronde ayant tous deux les mêmes choses peintes dans le cerveau, savoir la terre, et la rondeur; mais l'un y ajoutant l'affirmation qui est une action de son esprit, laquelle il conçoit sans aucune image corporelle; et l'autre une action contraire, qui est la négation, laquelle peut encore moins avoir d'image." (Flammarion), 66. Trad. en castellano: *La lógica o el arte de pensar* (Madrid: Alfaguara, 1987). Trad. G. Quintás.

¹³ Ver comienzo de esta sección.

¹⁴ *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, editado por Barbara Cassin (Paris: Seuil, 2004), próximamente en inglés: *European Vocabulary of Philosophies: Dictionary of Untranslatable Terms* (título provisional).

¹⁵ Una buena introducción a los significados de *Bild* se encuentra en Marion Müller, "What is Visual Communication. Past and Future of an Emerging Field of Communication Research," *Studies in Communication Sciences* 7 n° 2(2007): 7-34.

¹⁶ Para estos términos, véase Mondzain, *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Trad. Rico Franses (Stanford: Stanford University Press, 2005), 70, 85, 89.

¹⁷ Boehm, "Ikonoklasmus. Auslöschung-Aufhebung-Negation," en: *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007, 54-71).

¹⁸ Jeffrey Alexander, de Yale, y otros sociólogos alemanes discuten el giro icónico en el campo de la sociología. Véase, por ejemplo, la comunicación de Jeffrey Alexander "The Performativity of Icons: Architecture, the 'Critic' and the Variability of Iconic Power," presentada el 18 de noviembre de 2008 en el Twentieth Century Colloquium en la Yale University, y también en la Conferencia sobre el giro icónico(II) en la Konstanz University, 14 de diciembre de 2008.

¹⁹ Rancière, *The Future of Image*. London: Verso, 2007.

²⁰ La influencia de Rancière en el mundo del arte es diferente de su recepción en la academia. Véase el "Diary" en *Artforum*, que incluye una mención de Paul Chan como seguidor de Rancière; También Ben Davis, "Rancière, for Dummies," una reseña de *Politics of Aesthetics* de Rancière. (New York: Continuum, 2006), en www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp (consultado en julio de 2008)

²¹ Francis Burke y Catherine Gorman, "Matching Shades of Crowns," capítulo 11 de *Visual Practices Across the University* (Munich: Wilhelm Fink, 2007).

²² Pulson, "The Perfect Teeth: Dental Aesthetics and Morals," *Critical Inquiry* 34 (2008).

²³ Citado en la versión inglesa (no publicada): "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters," carta de Boehm a Mitchell, sección 2, ||3; carta de Mitchell a Boehm, ||5. Véase Boehm, "Iconic Turn: Ein Brief," y Mitchell, "Pictorial Turn: Eine Antwort," en *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften in Aufbruch*, editado por Hans Belting (Munich: Fink Verlag, 2007), 27-48. La frase de Boehm en el original es "Mein turn ist also eher bild-als ideologiekritisch", 31.

²⁴ Boehm, "Iconic Knowledge: The Image as Model," no publicado en inglés. En ese texto, el "conocimiento icónico" aparece primero como una pregunta: "¿Existe algo así como el conocimiento icónico?" y eso conduce, varias frases más tarde, a otra cuestión: "¿Cómo se encuentran mutuamente la imagen y el concepto dentro de la imagen en sí misma?" El concepto de *modelo* y el de "entrelazado" (*interlacing*) de conceptos e imágenes son los medios por los que el concepto de conocimiento icónico es desarrollado en este ensayo. *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007), 120: "Wie lässt sich mit Bildern überhaupt Wissen erzeugen? Gibt es dergleichen wie ikonisches Wissen?"; ver también la carta a Mitchell, op. cit., ||2.

²⁵ *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007), 9. La expresión está inicialmente asociada a Bildwissenschaft ("*Das Iconische zu denken führt auf schwankenden Boden, auch dann, wenn eine gewachsene öffentliche Aufmerksamkeit, ein sich ausbreitendes Forschungsinteresse und das Aufkommen des Titels Bildwissenschaft Stabilität und sichere Wege verheissen*") aunque las preocupaciones del libro son más amplias, especialmente en términos ontológicos.

²⁶ Boehm, "Indeterminacy; On the Logic of Images," 6-7. "Ubestimmtheit: Zur Logik des Bildes" en *Bild und Einbildungskraft*, editado por Bernd Hüppauf y Christoph Wulf (Munich: Fink Verlag, 2006), 248. Próximamente en versión inglesa. El contexto de la discusión era un análisis de las pinturas de Monet y Cézanne, especialmente acerca del concepto de "sensación": "In unserem Sinne eröffnet die Sensation einen Zugang zu jener Potentilität des Bildes durch die der Mangel an Bestimmtheit in einem Überschuss an Sinn umschlägt. Seine Logik hat mit der Differenz von Energien zu tun, mit der Organisation visueller Kräfte." 247-48.

²⁷ Carta a Mitchell, II, ||3.

²⁸ Carta a Mitchell, ||1.

²⁹ En concreto el seminario se había centrado antes en discutir el *paper* de Boehm "It Reveals Itself: Gesture, Deixis, Image," versión inglesa no publicada de "Was sich zeigt: Geste, Deixis, Bild" (próximamente aparecerá en un libro editado por Gabriele Brandstetter en 2009).

³⁰ Boehm, "Indeterminacy: On the Logic of Images," (no publicado). Versión alemana: "Unbestimmtheit: Zur Logik der Bilder," en *Bild und Einbildungskraft*, editado por Bernd Hüppauf y Christoph Wulf 8Munich: Fink Verlag, 2006), 248.

³¹ Haack, *Deviant Logic, Fuzzy Logic; Beyond the Formalism* (Chicago: University of Chicago Press, 1974); también Haack, *Philosophy of Logics* (New York: Cambridge University Press, 1978).

³² Frederic Fitch, "Combinatory Logic and Whitehead's Theory of Prehensions," *Philosophy of Science* 24 n° 4(1957): 331-35; Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology* (New York: The Free Press, 1977), capítulo II, 2.

³³ Gilson, *Painting and Reality* (London: Kegan Paul, 1958), traducción de *Peiture et réalité* (Paris: J. Vrin, 1958). Trad. en castellano: *Pintura y realidad* (Pamplona: EUNSA, 2000). Trad. R. Fernández Urtesun.

³⁴ Sobre la *Iconologia* de Ripa véase especialmente Gerlind Werner, *Ripa's Iconologia: Quellen, Methode, Ziele* (Utrecht: Haentjens, Dekker and Gumbert, 1978).

³⁵ Por ejemplo, un proyecto muy interesante en Leuven llamado Iconology Research Group, www.iconologyresearchgroup.org. Uno de los organizadores, Barbara Baert, entendía el trabajo de Mitchell como un impulso para el uso que ellos hacían del término iconología. Pero la página web traza otra genealogía: "La iconología es un animal de dos caras. Para los estudiantes, se presenta a menudo como una subordinación funcional para la historia del arte. En la práctica de la investigación, la iconología transgrede los límites de su disciplina y puede abarcar todo el universo de las imágenes. De hecho, la iconología, tal y como la entiende Warburg, se supone que es el estudio de las imágenes dentro y fuera del reino del arte. Y para trazar los significados, las historias y las transformaciones de las imágenes, la iconología es en esencia interdisciplinaria. Por eso Warburg exploró la antropología, Panofsky se interesó por el cine y Gombrich usó la psicología y las ciencias sociales. Tras estas conocidas aventuras "desde dentro", el giro pictorial fue anunciado, sin embargo, por otras disciplinas, e implicó una crítica de las aproximaciones conservadoras a las imágenes por parte de las historias del arte. Los estudios visuales abrieron el reino de las imágenes a la teoría literaria, los estudios de género, los estudios de performance, los estudios filmicos y a muchos otros. Sin embargo, en el esfuerzo por estudiar la visualidad en todas sus facetas el campo parece quedar de algún modo indeterminado..." (consultado en julio de 2008; comunicación personal, mayo de 2008).

³⁶ Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eien Bildwissenschaft* (Munich: Wilhlem Fink, 2001). Próxima traducción en Columbia University Press. Trad. en castellano: *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007). Trad. G. Vélez Espinosa.

³⁷ "Visual Culture Questionnaire," *October 77* (verano de 1996): 25; y véase Rosalind Krauss, "Welcome to the Cultural Revolution," *October 77* (verano de 1996): 83-96. Trad. en castellano: "Cuestionario sobre Cultura Visual," en *Estudios Visuales*#1 (noviembre de 2003): 82-125.

³⁸ Donde esos anhelos y deseos son también disciplinas que pueden ser elegidas o enfatizadas cuando quiera que ellas puedan ser capaces de ayudar. Tom Mitchell enumera éstas en su carta a Boehm: "Sospecho que, para ti, la ciencia que resulta relevante es la hermenéutica, el estudio del modo en el que las imágenes crean sentido en la historia humana. Pero habría otras ciencias: la semiótica y las condiciones formales del significado; la psicología, la fenomenología y la ciencia cognitiva, y el estudio de las condiciones de la percepción y el reconocimiento de las imágenes; la teoría de la retórica y la de los media, centradas en la circulación y el poder de las imágenes, así como en las innovaciones técnicas en los medios, que transforman las mismas condiciones bajo las que las imágenes se nos aparecen. Y luego está lo que llamamos ciencias exactas- matemáticas, física y biología." (Mitchell, carta a Boehm, ||3).

³⁹ KRAUSS, R. E., *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997. LYOTARD, J. F., *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. FREUD, S., *Psicología de las masas: Más allá del principio del placer. El porvenir de la ilusión*. Madrid: Alianza, 1972.

⁴⁰ Véase la discusión en *Domain of Images*, 55-56.

⁴¹ Esto es algo que ya mencioné a lo largo de la semana en referencia a Didi-Huberman quien, sugerí, es ahora citado por rutina en el primer par de notas a pie de página de los ensayos académicos sobre el Renacimiento, aunque después no reciba un tratamiento serio. Véase *Renaissance Theory*, editado por James Elkins y Robert Willimas (New York: Routledge, 2008).

⁴² Sobre esta cuestión véase el debate entre Tom Mitchell y Catherine Z. Elgin en *The Journal of Aesthetics Education* 25 n° 1(1991).

⁴³ Mitchell, "Realism, Irrealism, and Ideology: After Nelson Goodman," en *Picture Theory* (Chicago IL: University of Chicago Press, 1994), 345-70. Trad. en castellano: *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009) Trad. Y. Hernández.

⁴⁴ Elkins, *Domain of Images*, capítulo 5.

⁴⁵ Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis IN: Hackett, 1978). Trad. en castellano: *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor, 1990) Trad. C. Thiebaut.

⁴⁶ Mitchell, *What do Pictures Want?*, 55. El pasaje es parte de una respuesta a la cuestión What do Pictures Want? -está entrecomillado porque es parte de las respuestas que él ha dado a versiones más tempranas de la pregunta- "¿Se aplica la cuestión, ¿qué quieren las imágenes?, a las imágenes e imágenes verbales así como a las visuales?"

⁴⁷ Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trad. John Goodman (University Park, PA: Penn State Press, 2005), 143. La cita continua: "Este trabajo o construcción puede ser juzgado como una regresión, ya que nos lleva, con una fuerza siempre sobrecogedora, hacia esto de acá ("vers un en-deçà"), hacia algo que la elaboración simbólica de la obras de arte ha recubierto o remodelado. Hay una especie de movimiento de anadyómene aquí... por el cual algo que se ha sumergido momentáneamente en el agua re-emerge, nace antes de sumergirse rápidamente otra vez..."

⁴⁸ Esta cuestión podría también ser formulada como sigue: ¿Qué hemos aprendido del postestructuralismo? En este contexto me limito a sugerir las cuatro lecciones que merece la pena tener en mente mientras hacemos el esfuerzo por reconcebir la imagen fuera del modelo del lenguaje: que las imágenes no son inocentes, que las imágenes recorren y son recorridas por los significados culturales, que no hay un origen puro y que tampoco existen formas privilegiadas de expresión (esto es, formas de expresión que sean capaces de dar expresión al "ser" desde su mismo comienzo).

⁴⁹ [Markus Klammer añade: El otro día expuse la diferencia entre una teoría de la imagen y una teoría de (diferentes tipos de) las imágenes. Traté de sugerir que el uso de la palabra "imagen" en frases como "¿Qué es una imagen?" y "¿Qué son las imágenes?" era más bien homónimo que unívoco o incluso analógico. Al evocar irónicamente una "superteoría" de las imágenes quería apuntar la radical diferencia que separa las cuestiones acerca de la esencia de las cosas (cuestiones en singular) de aquellas que parten de prácticas dadas y modalidades de uso ya establecidas (cuestiones en plural). Como una posible referencia para tratar esta diferencia mencioné *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.]

⁵⁰ Si la estética es entendida como una tarea que consiste en hacer distinciones, entonces mi libro ilustrado *How to Use Your Eyes* (New York: Routledge, 2000) es lo más cercano al argumento de Klammer. Se puede ver, a través de sus capítulos, a la estética redescubriéndose a sí misma en nuevos contextos no estéticos. Quizás cuando los objetos, y las imágenes de ellos, no provocan ya placer estético el vínculo con la estética pierda fuerza -como en *Visual Practices Across the University*. Mi trabajo ha sido acusado en varias ocasiones de ser una regresión al esteticismo *fin-de-siecle* de Walter Pater; véase por ejemplo la muy poco favorable reseña de Robert Williams, "Sticky Goo," *Oxford Art Journal* 25 n° 1 (2002): 97-102, pero véase también una segunda lectura en el ensayo de Williams para *Key Contemporary Thinkers*, editado por Diarmuid Costello y Jonatahn Vickery (en prensa, 2008).

⁵¹ Zhang Longxi, *The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West* (Durham: Duke University Press, 1992).

⁵² Hans George Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B. Mohr[Paul Siebeck], 1960), III, 3c: "The Universal Aspects of Hermeneutics"; y mi comentario, "Zuwachs an Sein: Hermeneutische Philosophie und bildende Kunst," en mi *Wie Bilder Sinn Erzeugen*, 243-67. Trad. en castellano: *Verdad y método*. (Salamanca: Sígueme, 1977): "El aspecto universal de la hermenéutica", 567 y ss. Trad. A. Agud y R. de Agapito.