

RESSENYES

GARCÍA VARAS, Ana (ed.) (2011)
Filosofía de la imagen
 Salamanca: Universidad de Salamanca

Desde hace algo menos de dos décadas, se viene denominando «giro pictorial» (*Pictorial turn*), en su vertiente anglosajona, o «giro icónico» (*Ikonische Wende*), en su variante continental, al creciente interés por el estudio de las imágenes y su progresiva recurrencia como tópico central en el ámbito de las ciencias humanas. Con sus obras respectivas, W. J. Thomas Mitchell —*Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994)— y Gottfried Boehm —*Was ist ein Bild?* (Múnich: Fink, 1994)— llegaron, a mediados de los años noventa y por caminos diversos (el de la tradición de los *visual studies*, heredera del más amplio campo de investigación de los estudios culturales, por una parte, y el de la nueva *Bildwissenschaft* alemana, por otra), a un convencimiento común: la especificidad de los elementos semánticos de la imagen y su relevancia en el estudio de los procesos de conocimiento. Bajo el título genérico de *Filosofía de la imagen*, el volumen editado por Ana García Varas recoge sendos ensayos de Mitchell y Boehm, así como una interesante correspondencia epistolar entre ambos en la que abordan tanto los problemas de fondo de sus perspectivas y

tradiciones divergentes, como las motivaciones y los retos de sus estudios respectivos. Los trabajos de Bernhard Waldenfels, Hans Belting, Dominic McIver Lopes, Noël Carroll y Dieter Mersch, junto con la entrevista realizada por la editora a Klaus Sachs-Hombach y al teórico de la cultura Martin Jay, completan la obra.

Uno de los aspectos más atractivos del volumen es, sin duda, la variedad de disciplinas y metodologías que convergen en el estudio y el análisis de las condiciones y los mecanismos de la producción de sentido de las imágenes. Así, a la habitual heterogeneidad disciplinaria de los estudios visuales y a la perspectiva que la filosofía analítica puede aportar, viene a sumarse el desarrollo reciente de una «ciencia de la imagen» en el ámbito alemán (aun poco difundida en nuestro país), destinada al estudio y al análisis de las condiciones y de los mecanismos de producción de sentido de las imágenes, y en la que toman parte la filosofía, la historia y la teoría del arte, así como otras materias afines, como la filología o la psicología. Entre la variedad de enfoques y preguntas planteados en el libro, ambas

tradiciones coinciden en la referencia común a Richard Rorty y, en concreto, a su conocida antología sobre el «giro lingüístico» de 1967, como modelo para señalar el auge que el estudio de las imágenes ha experimentado en los últimos años. La elección del término «giro», de resonancias kuhnianas, apunta desde luego a un desplazamiento del foco de interés en el pensamiento y la cultura actuales, pero asume las consecuencias del modelo anterior e intenta llevarlo más lejos, determinando las características específicas que los elementos visuales aportan al conocimiento humano.

Aceptando, por tanto, que el estudio de la imagen no sustituya, sino que se sitúe hermanado junto al estudio del lenguaje, resulta interesante revisar las importantes diferencias que presentan las premisas generales de las que parten ambos autores, como representantes de las dos principales tendencias mencionadas. Así, para Boehm, historiador del arte de formación y discípulo de Hans-Georg Gadamer, si bien el estudio de la imagen se muestra deudor y continuador de los logros de la crítica lingüística, abre también un nuevo campo cognoscitivo, antes ignorado o minusvalorado, independiente de las manifestaciones del lenguaje verbal. Desentrañar los mecanismos de percepción de las imágenes implicaría, pues, embarcarse en la búsqueda de una nueva lógica, una «lógica icónica» autónoma e independiente de lo lingüístico que no se realiza, por tanto, al hablar, sino al percibir. El esfuerzo principal de la empresa de Boehm consiste en advertir la innecesaria subordinación de las imágenes al lenguaje en el discurso y en determinar su especificidad.

Para Mitchell, la aparición de las imágenes en el horizonte del pensamiento occidental se muestra también como un desarrollo inevitable del proceso que convirtió al lenguaje en el objeto central de la filosofía y vino a sustituir al interés de la filosofía moderna por los contenidos

de conciencia. La diferencia respecto al planteamiento de Boehm radica en que esta aparición de la imagen como objeto independiente y no subordinado del lenguaje verbal, no se refiere a una ampliación del campo cognoscitivo que el pensamiento filosófico es capaz de abarcar, sino que se ve envuelto en un contexto más amplio que implica ámbitos dispares como las artes plásticas y cinematográficas, la cultura popular, la política o la ideología. Es decir, que el aludido cambio de paradigma no apunta únicamente al hecho de que dentro de las disciplinas académicas las representaciones no verbales sean consideradas como un objeto digno de estudio, sino también a la insistente aparición de la imagen en la retórica de la esfera pública, en relación con los cambios que se han producido en los mecanismos de su reproducción, distribución y consumo.

La pregunta, por tanto, que se sitúa en el trasfondo del estudio de la imagen para Mitchell afecta al modo en el que las imágenes, y la imaginación que las produce, se transforman en facultades dignas de confianza y respeto. El conocimiento se convierte, por tanto, para este último, en un asunto de prácticas, disputas y acuerdos sociales y no en la propiedad de alguna forma de representación natural e inmediata. Frente a la idea de que existiría un tipo de reproducción natural, de que las imágenes puedan ser un espejo de la naturaleza, Mitchell nos recuerda que los sentidos son «ventanas a través de las cuales mira una imaginación intencional y culturizada» y no «una puerta que se abre a golpe de llave maestra». La aproximación al objeto de estudio debe entenderse, según él mismo señala, en el marco de un relativismo riguroso que considera el conocimiento como un producto social, como un diálogo o una batalla entre lenguajes, modos de representación y visiones del mundo. Ante la imposibilidad, por tanto, de formular una teoría global del signo, se trataría más bien de advertir

cómo la diferencia, la brecha que separa palabras de imágenes, obedece a poderes e intereses que deben ser desentrañados.

En torno a este núcleo de problemas y aproximaciones a los elementos visuales como herramientas de conocimiento, el libro ofrece, en definitiva, una muestra representativa de las líneas de trabajo actuales sobre la materia y proporciona una herramienta excelente para introducirse en esta nueva corriente de estudios que

afectan a las imágenes artísticas, científicas y cinematográficas, y que otorgan importantes pistas para abordar la proliferación de las mismas en la comunicación y la cultura de las últimas décadas.

Sandra Santana
 Universidad de Zaragoza



WILSON, George M. (2011)
Seeing Fictions in Film
 Oxford: Oxford University Press

It is the standard function of the image-track to *prescribe* what the movie viewers are to *imagine seeing* in individual shots and collection of them. Similarly, the sound-track *prescribes* what the viewer is to imagine hearing from within the world of the story.

George M. Wilson,
Seeing Fictions in Film (cursiva mía)

George M. Wilson trabaja, a lo largo de *Seeing Fictions in Film*, con dos preguntas: 1) *¿cómo vemos* las ficciones? y 2) *¿mediante qué* las vemos? Sus propuestas se alejan de forma explícita de la ontología y la fenomenología de la imagen, así como de los problemas derivados de la *realidad* de las entidades de ficción. Es por ello que preguntarse por qué vemos ficciones queda fuera de los límites del libro. En éste se cuestionan asuntos como qué nos sucede cuando interactuamos con una obra de ficción o cuál es nuestra actividad como espectadores. ¿Tenemos libertad para imaginar lo que queramos sobre el film? ¿Existe algún tipo de agencia que haya dejado su impronta en la obra y que dirija en cierta medida nuestra imaginación hasta algún punto en concreto? Como respuesta rápida a estas

cuestiones, podemos decir: 1) cuando nos encontramos frente a una ficción, como el final de la película *Casablanca*, estamos *imaginándonos que vemos* una ficción en la que el no tan truhan Rick se despidió de Ilsa en un aeropuerto en plena noche, porque renuncia a su *único amor* por la lucha contra el nazi, y 2) nos imaginamos viendo esto de esta forma (y no, en cambio, a Papá Noel volando con su trineo) porque existe una *entidad* que ha ejercido su agencia en montar toda aquella ficción —la *narración*— y así *prescribimos* que nos imaginamos que vemos a Rick y a Ilsa despidiéndose y no a Papá Noel repartiendo regalos. La *entidad* a la que nos referimos sería el narrador.

Seeing Fictions in Film se estructura en tres partes. Wilson dedica la primera parte —el núcleo principal teórico sobre la imagen— a justificar cómo es que, cuando vemos una película, *imaginamos que vemos* tal o cual cosa que allí se nos muestra. Presenta dos hipótesis, la tesis del ver imaginado (*Imagined Seeing Thesis*) y la hipótesis del mostrar la ficción (*Fictional Showing Hypothesis*), además de una variante de la primera que es la que finalmente pretende defender, la versión mediada (*Mediate Version*). La segunda parte explora si puede decirse que haya