



JACQUES RANCIÈRE: DESAJUSTES METODOLÓGICOS EN EL TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES

Andrea Soto Calderón
Dra. Pela U. Autónoma de Barcelona
Prof. Visitante em Paris VIII

Resumo: O presente artigo pretende argumentar que nas colocações de Jacques Rancière existe um discurso sobre as imagens que implica um desajuste com os principais paradigmas metodológicos de aproximação ao estudo das imagens visuais. Nossa proposta não consiste tanto em aprofundar esse desajuste, mas sim esboçar um panorama geral no qual Rancière constituiria um desvio, contribuindo para localizar o debate em coordenadas que possibilitem gerar um relato de proporções que permitam a palavra poética e a forma plástica tecer seus intercâmbios e reforçar seus poderes.

Palavras-Chave : Jacques Rancière, estética, filosofia francesa contemporânea, imagens visuais, desajuste.

Resumen: El presente artículo pretende argumentar que en el planteamiento de Jacques Rancière existe un discurso sobre las imágenes que implica un desajuste con los principales paradigmas metodológicos de aproximación al estudio de las imágenes visuales. Nuestra propuesta no consiste tanto en ahondar en ese desajuste sino en esbozar un panorama general en el que Rancière constituiría un desvío, contribuyendo a ubicar el debate en unas coordenadas que posibiliten generar un relato de unas proporciones que le permitan a la palabra poética y a la forma plástica tejer sus intercambios y reforzar sus poderes.

Palavras-Clave: Jacques Rancière, estética, filosofía francesa contemporânea, imagens visuales, desajuste.

Introducción: contexto para esbozar un paisaje teórico

El corpus teórico de Jacques Rancière tiene una vertiente bastante amplia que reflexiona en torno a las artes visuales y al cine en particular. Sin embargo, no es claro que esto implique una reflexión específica sobre las imágenes. En este sentido, las

cuestiones que aquí esbozamos buscan ser una aportación para una línea de interpretación de la filosofía de Rancière que hasta ahora no ha sido muy explorada¹. Existe un texto clave en su producción filosófica en donde esta problemática es abordada no de un modo tangencial, sino deteniéndose en su especificidad y que podría ofrecernos los indicios para sostener una hipótesis de las características que proponemos, se trata de *Le destin des images* (Rancière, 2003), el cual reúne cinco artículos, intervenciones y conferencias por él trabajadas entre marzo de 1999 y octubre de 2002. A partir de los cuestionamientos que aquí se sugieren, es posible rastrear en el transcurso de toda su obra² diversos conceptos que pueden dar ocasión a la articulación del problema desde otro eje de comprensión. Esta transposición conceptual solo es posible gracias a lo que el mismo Rancière argumenta sobre su modo de trabajar: un pensamiento no sistémico, sino procesual, experimental y performático, en el que las diversas problemáticas cohabitan y dialogan.

Desde luego no se trata de afirmar que exista algo así como un principio de fundación que determine unas categorías de la imagen y que asigne una significación que permita nombrarla de una vez para siempre. Sino que analizar lo sensible desde la perspectiva de Rancière desplaza el interés hacia los bordes, hacia las prácticas de repartición donde se marca la frontera entre lo que figura en un campo perceptivo y lo que permanece borroso e invisibilizado. Por eso su interés reside en los momentos de

¹ Si acaso lo más próximo a la línea de trabajo aquí presentado es el libro que compila diversos artículos sobre la política de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière, véase (POLITIQUES DE L'IMAGE. QUESTIONS POUR JACQUES RANCIÈRE, 2013). Sin embargo, los artículos ahí reunidos se enfocan en un análisis acerca de una discusión que puede ser inscrita en el diálogo abierto por Walter Benjamin, acerca de la 'estetización de la política', con el cual Rancière se muestra crítico, véase (Rancière, 2000, p.13; Rancière, 1995, pp.87-88; Rancière, 2004, p.39). Simplificando, podemos decir que Benjamin cuestiona el lugar que tienen las artes en la cultura de su época, sosteniendo que anteriormente las obras de arte ejercían efectos educativos y emancipatorios. Pero con la reproductibilidad y la pérdida del aura que ella conlleva las artes son, como mucho, adecuadas para exposiciones y solo se presentan para su consumo. El principal riesgo que Benjamin advierte es cómo el fascismo se vale de esta situación, creando un aparato puesto al servicio de las operaciones de culto, estetizando la vida política. Ante esta estetización el comunismo responde con la politización del arte, según la tesis benjaminiana. Rancière le objeta a Benjamin que la política sea estética porque utilice medios estéticos para hacerse aceptar. Se trata, más bien, de que la política es estética porque supone un reparto de lo sensible que determina qué cuerpos forman una comunidad. Así, para Rancière la relación entre estética y política no viene dada porque la política haya sufrido recientemente la desgracia de verse subordinada a la estetización o al espectáculo, sino que la política es estética en su constitución misma. Véase (Ruby, 2009, pp.71-72).

² Con todas las salvedades que este concepto pueda requerir cuando se trata de un trabajo cuya única sistematización es la resistencia a devenir un corpus sistemático.

conflicto cuando se trazan esas designaciones, y no donde se cierra el consenso sino en los momentos de indecisión, de indeterminación que todo conflicto posee.

Rancière realiza una propuesta tripartita que expresa diversos modos en que se ha configurado la sensibilidad. Más que una partición histórica es un análisis de procedimientos que han estructurado maneras de sentir, de hacer y de pensar; y, con ello, determinado las formas de inscripción del sentido de la comunidad. Cuando Rancière se refiere a una configuración, no es solo con el objeto de distanciarse de términos adoptados por la sociología o el estructuralismo, tales como formación social, estructura, etc., sino que, para él, una configuración es principalmente “[...] una máquina de poder y una máquina de visión” (Rancière, 2000). Para Rancière una configuración es un *a priori* histórico, un espacio discriminante (Ruby, 2009, p.56) que da cuenta de un determinado recorte y repartición de funciones y de valorizaciones en una sociedad, un recorte que distribuye los espacios y los tiempos. Respecto a este planteo quizá la mayor objeción, no resuelta por Rancière, es la que dice relación con lo problemático que resultan las condiciones concretas de los pasos de una configuración a otra o cómo justificar las transformaciones que determinan los contornos de una determinada configuración (Balibar, 1997).

Estas configuraciones son generadas por lo que Rancière denomina ‘reparto de lo sensible’ *–partage du sensible–*, una economía de espacios, tiempos y formas de actividad. Como él mismo dice: “[...] llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière, 2000, p.9). Un reparto de lo sensible determina entonces, al mismo tiempo, lo común y lo que queda excluido de ese reparto. Este reparto de lugares, de espacios, tiempos y formas de actividad es precedido por otro reparto anterior, que es el de quiénes tienen parte en ese reparto. Por tanto, el reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común “[...] en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común” (Rancière, 2000, p.10). Este hecho de ser o no visible en un espacio común es el que hace a Rancière afirmar que hay en la base de la política una estética, en tanto configuración que pre-figura lo que se da a sentir, en tanto espacio de representación.

Estética no entendida como una teoría del arte, sino como un régimen específico de identificación del pensamiento, como un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensar sus relaciones.

En este sentido, sus reflexiones sobre las imágenes vienen a ser un cuestionamiento del sistema de inscripciones en las cuales se ha realizado su identificación. La pregunta que abre Rancière sobre las imágenes pulula en el clima intelectual desde principio de los años noventa: qué decimos cuando decimos imagen, a qué realidad estamos refiriendo, a una única realidad o a una múltiple potencia reunida bajo el nombre de imagen. Es una inquietud que comienza a modularse – en contextos muy diferentes y con horizontes que, en principio, no se encuentran – como una resistencia al carácter disciplinar con el que se ha abordado el tratamiento de las imágenes, principalmente, la metodología de la historia del arte. Reflexiones que surgen en relación a una serie de objeciones a la modernidad, y que beben, directa o indirectamente, de los desplazamientos generados por la demanda ontológica que ha caracterizado al pensamiento del siglo XX, esto es, que la presencia ha sido pospuesta en favor del sentido. Por tanto, se inscribe en la sospecha de los referentes o lo que más comúnmente se ha llamado crisis de la representación³. Una serie de discursos son desestabilizados a la luz de estas nuevas perspectivas. La lingüística, la retórica, la semiótica, la condición del saber científico son puestos en cuestión en tanto relatos. La pregunta que insiste es quién ha legitimado estos saberes.

El cuestionamiento que Rancière hace respecto de lo que se ha comprendido por estética y por política, como de lo que ha sido la teoría crítica los últimos cuarenta años, se establece sobre una sospecha común, a saber, que las diversas narrativas que se han elaborado bajo el nombre de crítica configuran un orden de dominación que perpetua el lugar que pretende desestabilizar. Por ello, repensar las categorías sobre las cuales se ha

³ Concepto utilizado por Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte, “Ceci n’est pas une pipe”, donde Foucault cuestiona el concepto clásico de representación, especialmente los criterios de semejanza e identidad, así como su significación como modelo o copia, en (Foucault, 1973). Crisis en la que es posible inscribir el proyecto filosófico de Jacques Derrida, de Gilles Deleuze y de Jean-François Lyotard, en tanto búsqueda de deconstrucción del sentido asociado a la significación, como desplazamiento hacia aquello que siempre escapa a la representación y que ha sido pospuesto, desde hace largo tiempo, por la tradición filosófica que se ha asentado sobre la afirmación del sentido pleno, expurgando todo aquello que insiste como resto o exceso.

estructurado todo intento revolucionario exige una contrarrevolución intelectual que pasa necesariamente por pensar las condiciones mismas del pensamiento. En este sentido, si bien la hipótesis que primero se deja ver es la puesta en cuestión⁴ del pensamiento crítico, su análisis es también una crítica epistemológica. Rancière sostendrá que los supuestos teóricos desde los cuales se han elaborado las apreciaciones de las implicancias políticas del espectáculo y de la alienación se configuran desde un modelo de racionalidad desde el cual es imposible habilitar la capacidad de pensar las potencialidades de la palabra y de la imagen.

Entendemos que el lugar desde el cual Rancière piensa las imágenes es desde el cuestionamiento del privilegio epistemológico de la palabra. Decir ‘lugar’ no es una elección antojadiza, porque su pensamiento da gran importancia al espaciamento. Si bien no se trata de afirmar que el lugar produzca por sí mismo una subjetivación, si es necesario un lugar estructural que permita una desubjetivación, un desencaje. Por tanto, no es la apuesta por un construccionismo, sino el despliegue desde una negatividad. Se trata de un espacio relacional que marca las ligazones de dominación en una confrontación con el poder.

Así, las prácticas de poder son comprendidas en su íntimo vínculo con los efectos políticos que se derivan de las prácticas de conocimiento; y, a su vez, cómo las prácticas de poder constituyen nuestro conocimiento; cuestionar los dispositivos epistemológicos que organizan nuestros mundos desde una determinada distribución. Rancière ensaya y explora los emplazamientos posibles cuando se parte de otros supuestos, de ahí su interés, por ejemplo, por Jean-Luc Godard y su tratamiento de las imágenes como experimento con la realidad; un pensamiento que no excluya al cuerpo; un espaciamento que dé ocasión al temblor de una subjetividad no cerrada.

El pensamiento de Rancière se despliega como un tejido. De ahí que nos parezca fundamental no abstraer sus reflexiones sobre las imágenes de los planteos que tiene respecto a otras problemáticas, no solo por no ejercer violencia a su *praxis* filosófica, sino también porque consideramos que su aproximación a las imágenes como modo de

⁴ Puesta en cuestión que ya estaba presente en las reflexiones de Adorno, Horkheimer y luego en Marcuse: en el sistema capitalista el discurso crítico es despotenciado; los dispositivos críticos acaban siendo mercancía.

pensamiento o como régimen de “imageidad”⁵ es desde su comprensión como trama. Esto es, un régimen de relaciones entre elementos y funciones, un lugar de operaciones entre lo visible y lo decible. Para Rancière, la imagen, la palabra y el sentido es siempre un nudo que no puede ser abordado desde solo una de sus hebras. Es por ello que cada vez que Rancière se refiere a las imágenes siempre lo hace en términos de relación.

Si bien es posible afirmar que existe una relativa proximidad con discursos contemporáneos sobre las imágenes, diríamos que hay en el planteamiento de Rancière un desajuste con los principales paradigmas metodológicos⁶ de aproximación al estudio de las imágenes visuales⁷. Sus reflexiones son un esfuerzo por desplazar el debate del lugar que tradicionalmente se le ha otorgado a esta discusión; las sospechas que suscitan las imágenes son variadas y básicamente se fundamentan en el poder que ellas ostentan; en la capacidad que tienen para seducirnos inhibiendo la reflexión y el conocimiento verdadero, reduciéndonos a una experiencia inmediata, emocional y pasajera. Sospecha presente no solo en los discursos herederos de la mítica teoría platónica acerca de la imagen como acceso a una realidad ausente que es evocada simbólicamente y como obstáculo a esa misma realidad, sino también en el discurso iconoclasta heredado de la tradición de Moisés⁸. La denuncia, articulada en términos contemporáneos, se resume en

⁵ Rancière extrapola el concepto desde la literatura en donde ‘literaturidad’ es aquella cualidad susceptible de definir lo literario, su especificidad. La pregunta por qué hace a una obra dada ser una obra literaria – inquietud modulada en estos términos por un grupo de jóvenes lingüistas formalistas rusos, a principios del siglo XX–, formulan algunas de las grandes líneas del debate sobre este problema. Para ellos la pregunta no era la literatura, sino la ‘literaturidad’. El desplazamiento que realiza Rancière tiene rasgos de doble distorsión si consideramos que para él no existe lo ‘propio’ como característica constitutiva de cualquier objeto. Por tanto, en ese juego que cuestiona la disciplina, y que en el caso de la imagen intenta ir más allá de una búsqueda de definición de qué es la imagen como sentido cerrado sobre sí, sino que si ésta puede ser definida, solo es posible desde una aproximación de relaciones multimodales. Véase (Rancière, 2003).

⁶ Véase (Elkins, 2010), debate amplio respecto de las dificultades que supone enumerar las diversas teorías existentes, así como los principales exponentes. En este seminario, se mencionan casi trescientos autores y quedan otros muchos fundamentales que no figuran. En él se esbozan los cuestionamientos que dirigen el debate en la actualidad respecto de la naturaleza de las imágenes, como de sus modos de funcionamiento.

⁷ Postular un espacio para el debate sobre la imagen exige adoptar una posición que inevitablemente sesga otras. Nuestra elección se limita a abordar una perspectiva desde el sentido de la visión, lo cual no pretende sugerir que las imágenes se reducen a lo visible, puesto que siempre que se identifique algo, que se reúnan un cierto número de sensaciones, podemos decir que tenemos una imagen. Las imágenes no siempre alcanzan una visibilidad a través de la cual emerger en un ámbito intersubjetivo. Podemos tener imágenes del gusto, imágenes del tacto, acústicas, musicales, olfativas, etc. Cuando nosotros hablamos de imágenes nos referimos a las visuales, teniendo presente que no toda imagen alcanza un estatuto de visibilidad.

⁸Véase (Rancière, 2003; Rancière, 2008).

la creencia de que son elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas.

Rancière también se distancia de los planteamientos que argumentan que imagen es todo lo que vemos, propuesta según la cual la imagen ya no cabría como significado simbólico, sino que sería pura generación de simulacros⁹, duda que se inscribe no solo en cuanto a las referencias, sino que se desconfía de las imágenes en cuanto su origen ya no se ubicaría desde la copia. Y, de igual manera, se distancia del análisis de las imágenes a partir de los nuevos soportes técnicos por medio de los cuales ellas son generadas; para él, un nuevo funcionamiento no tiene que ver necesariamente con la comprensión de una nueva tecnología en términos de avances tecnológicos, sino que tiene que ver ante todo con un gesto. Así, el interés de Rancière se centra más bien en la comprensión de las imágenes en tanto dispositivos, al entender de Foucault, esto es, como máquina que dispone las cosas de una determinada manera. Un paradigma que produce eventos, discursos, formas de vida. Una tecnología que construye un modo de narrar y un mundo de referencias.

La pregunta para Rancière sería: cómo es posible articular o anudar un modo de pensamiento con los modos de hacer de las imágenes. Para él, preocuparse por el estatuto de la imagen en la actualidad pasa necesariamente por pensar sus vínculos con la palabra y la representación.

Desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes

Nuestro interés no es abrazar todo el planteamiento teórico de Rancière, como tampoco desconocer las insuficiencias o problemas que supone su pensamiento –nos referimos, por nombrar solo un ejemplo, a la teoría de los regímenes que remite a la instauración de los mismos a través de momentos más o menos fundacionales, cuyo cierto margen de arbitrariedad no es posible de ser justificado en la inevitable tensión de la instauración de ciertos horizontes de sentido–, sin embargo, creemos que existe en su propuesta una reorganización fecunda del terreno de discusión de los diversos discursos de recuperación de la imagen desde la segunda mitad del siglo XX.

⁹Como es el caso de la propuesta de Jean Baudrillard.

Cuando decimos que Rancière aporta otras coordenadas para el debate tradicional en el que ha sido inscrita la reflexión sobre las imágenes, nos referimos a las distancias que asume su planteamiento respecto a las principales corrientes de pensamiento que han hecho de la imagen su objeto de estudio, entiéndase por éstas: el enfoque fenomenológico; el enfoque semiótico; la sociología crítica; la historia del arte; la antropología de la imagen¹⁰.

Nuestra intención no es realizar un análisis comparativo entre las reflexiones de Rancière y los postulados precedentes que estas corrientes de pensamiento han sostenido. Pensamos que un propósito de tal envergadura excede las posibilidades de abordarlo en un artículo. Más bien se trata de esbozar un paisaje y situar el contexto en el que surgen las consideraciones de Rancière. Es por esto que nos limitamos a señalar en notas a pie de página las referencias en donde se recoge ampliamente este debate. En este sentido, es abierta la discusión con Ronald Barthes, de cuya obra Rancière recupera la noción de imagen como un *habla que calla*, según la pretendida antítesis “presencia sensible versus cifra de una historia”. Pretendida porque es la genealogía de la imagen misma lo que Barthes, en el afán “anti-semiológico” de su producción tardía, debe borrar para sostenerla. Rancière se dedica a recuperar esa genealogía, y así demuestra la ambigüedad constitutiva de la semiología como pensamiento crítico de la imagen (Goldzycher, 2012). Rancière dirá:

Barthes borra la genealogía misma del *esto-ha-sido* (...) su gesto hace desaparecer todas las mediaciones entre lo real de la impresión y lo real del afecto; las mediaciones, precisamente, que hacen ese afecto sensible, nombrable, fraseable. Borrar esa genealogía que hace que nuestras ‘imágenes’ sean sensibles y pensables (...) es el elevado precio que paga la voluntad de liberar el goce de las imágenes de la autoridad semiológica (Rancière, 2003, p.38).

Desde la interpretación de Rancière, Barthes al pretender establecer una relación directa entre la naturaleza indiciaria de la imagen fotográfica y el modo sensible por el cual la imagen nos afecta, borra por completo la historia de sus relaciones.

A la sociología crítica, a las teorías del simulacro y a la realidad devorada por las imágenes mediáticas, Rancière les formula la siguiente pregunta: ¿Qué se está afirmando

¹⁰ Para una cartografía amplia sobre este debate véase (García, 2011).

cuando se dice que hoy en día no hay realidad sino solamente imágenes? Para Rancière, la alteridad de las imágenes es su condición necesaria, puesto que si no existe lo ‘otro’ de la imagen, la noción misma de imagen pierde su contenido. Por tanto, bajo qué supuesto es posible sostener que no existe nada fuera de la imagen. La argumentación crítica, que desarrolla Rancière con el trabajo de Guy Debord es, tal vez, la más conocida, especialmente en la recepción que se ha hecho de su pensamiento en el arte contemporáneo, tanto desde el punto de vista de la producción artística como de su recepción teórica. Sin embargo, no necesariamente porque se asocie con un discurso del funcionamiento de la imagen en particular, sino como parte general de una crítica; especialmente, en lo que refiere a la figura del espectador, al lugar de pasividad en el que se le ha situado desde hace larga data, y su relación con las posibilidades que puede ofrecer el arte en la construcción de la emancipación social. Con todo, no es éste el enfoque que nos interesa abordar.

El diagnóstico de Debord es categórico en afirmar el acuerdo entre imágenes y consumo, como expresión del capitalismo tardío, dando un rol fundamental a la palabra. Para Rancière, la problemática que Debord denuncia como una “[...] incapacidad para comprender la profundidad de una sociedad de la imagen” (Debord, 1967), y cuyo proyecto pretende abordar, se anula como posibilidad debido a que sus presupuestos no dan cabida a pensar la imagen en cuanto tal, puesto que parte de una concepción de mirada que es asociada como lo opuesto a la acción –que es lo que tendría valor en el proyecto de emancipación y lucha contra la espectacularización de la existencia. En esta concepción, las imágenes son puestas de un lado y los espectadores de otro, están los que miran y los que saben. Rancière propone que este modelo epistemológico exige ser revisitado y pensar tensiones entre palabra e imagen. Es importante que existan interferencias que permitan conformar contextos que subviertan estos regímenes de percepción, afecto y habla; que posibiliten movilizar la configuración rígida que se cristaliza en una impotencia radical cuando se considera que todo el mundo está en el espectáculo, o que no existe nada fuera de la imagen (Baudrillard).

A nuestro entender, Rancière introduce un desplazamiento en la lectura que hace de Debord, si bien no coincide con él en que el procedimiento de la crítica deba consistir en abolir la distancia entre apariencia y realidad, como tampoco en que deba recuperarse

una unidad perdida. Sí se detiene en el tratamiento cinematográfico que Debord hace de las imágenes, puesto que, aunque persiste en la denuncia de una realidad en que nuestra vida está separada de nosotros mismos y la acción se presenta como la única respuesta al mal de la imagen, son imágenes lo que presenta al espectador. Rancière sostiene que, bajo el razonamiento que realiza Debord, lo suyo habría sido suprimir las imágenes de la pantalla en la oscuridad, a fin de llamar a la acción, pero Debord no dejaba la pantalla en negro (sí lo había hecho antes de *La sociedad del espectáculo* en la película *Aullidos a favor de Sade*), sino que hacía de la pantalla un juego estratégico de tres términos: imagen, acción y palabra. En este sentido, nos parece que Rancière se distancia críticamente de las conclusiones a las que llega Debord, pero recupera y pone en otra relación los elementos que él pone en juego, ya que, como antes hemos dicho, para Rancière la imagen nunca es autónoma, siempre remiten a un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible; lo visible y la palabra; lo dicho y lo no dicho (Rancière, 2008, p.98). Además, mirar es siempre una acción. Por tanto, una ‘crítica de la crítica’ ha de pasar por una nueva mirada a la historia de la imagen. Cuestionar la radical oposición entre lo activo y lo pasivo, que es lo que posibilita ver al espectador como a un idiota fascinado por las imágenes que se le presentan –supuesto que permite identificar a la mirada con la pasividad. Los términos pueden cambiar de sentido, pero para ello es necesario desarticular la estructura que opone estas dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no la poseen, ya que alimenta una estructura de poder, la emancipación no vendrá de alguien que nos diga qué hacer y por dónde ir.

Rancière considera que la preocupación obsesiva por la ostentación maléfica de las imágenes tiene mucho que ver con la angustia que produce la circulación de formas inéditas de experiencia. Su propuesta es la de un cambio de trayectoria que desligue la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva. Un giro de la dramaturgia de drama y redención. No existe un régimen único de presentación de lo dado, sino escenas de disenso.

Rancière no solo se distancia de aquellas perspectivas que han tenido una recepción crítica de las imágenes, sino que también establece sus distancias con la corriente que se ha denominado *visual culture*. Partiendo de la comprensión que a cada época corresponde su propia problemática y preocupación filosófica, W.J.Thomas

Mitchell extiende el argumento de Richard Rorty, quien ha descrito la historia de la filosofía como una serie de *giros*, cuyo movimiento está definido por las transformaciones que ocasionan conjuntos de nuevos problemas que desplazan paulatinamente focos anteriores de atención. Siguiendo esta línea de interpretación, Mitchell propondrá, en *Teoría de la imagen* (Mitchell, 1994), que en nuestra época existe un giro cultural hacia la imagen, que denomina *pictorial turn*. Para él, existen diversos síntomas que dan cuenta de una tendencia a considerar otros tipos de sistemas, que en la propuesta de Jacques Derrida (Derrida, 1967) se expresa como una necesidad de descentralizar el modelo fonocéntrico del lenguaje.

El *pictorial turn* que Mitchell argumenta no se ofrecería como respuesta a una inquietud, sino como un cambio de perspectiva, como un modo de recomenzar una pregunta que él estima anterior a las suspicacias respecto a la fabricación extendida de las imágenes que con Guy Debord se ha llamado *era del espectáculo*; y que con Michel Foucault lo era de la *vigilancia*. Mitchell dirá que aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo se debe entender su historia. En concreto, se pregunta por la posibilidad de pensar imágenes sin recurrir a modelos lingüísticos.

Este será el desafío para quienes se adhieren al denominado giro icónico¹¹, atender a las especificidades propias de las imágenes, ya no desde una subsunción al lenguaje, sino prestando atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede las posibilidades de una interpretación desde las convenciones que se han establecido. Mitchell sostiene que las imágenes tienen un poder de agencia que excede a su creador. Para él, el interés por la imagen va más allá de la restricción que agrupa la categoría de arte, ellas se manifiestan de muchos modos. Por esto, es necesario secularizarlas de la historia del arte. Este planteo se encuentra cercano al de James Elkins, quien coincide en que el arte es solo una pequeña isla en un gran océano (Elkins, 1999). Su propuesta es la de una aproximación interdisciplinaria. Mitchell dirá

[...] lo que da sentido al *pictorial turn* no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y

11

“Giro icónico” para la tradición germana y “giro pictorial” para la tradición anglosajona.

desasosiego que atraviesa transversalmente gran variedad de campos de investigación intelectual (Mitchell, 2009, p.21).

Igualmente, lo distingue de un regreso a la *mimesis*, de las teorías de la representación e incluso de la renovación metafísica de la presencia pictórica. Lo sitúa, más bien, en un redescubrimiento postlingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad (Mitchell, 2009, p.23).

En la misma época, en Alemania, Gottfried Boehm publica *Was ist ein Bild?* [¿qué es una imagen?] (Boehm, 1994), donde propone denominar *giro icónico* al creciente interés por las imágenes en el pensamiento contemporáneo¹². Boehm no es tan categórico en la oposición entre *ícono* y *logos*, puesto que recupera la noción de *logos*, en su sentido anterior a la noción asignada desde la Modernidad, y lo comprende desde la amplitud de registro que éste comporta. Para él, el *giro icónico* se entiende como un interés por explorar un *logos* no verbal, que evoque una manera diferente de pensar. El *logos* es más que verbal, en él no solo se encuentra el decir, sino también el mostrar. La tesis de Boehm es “[...] las imágenes tienen una lógica propia y exclusiva, entendiendo por lógica la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos” (Boehm, 2010, p.87). Esta tesis se afirma en el supuesto de que la lógica de las imágenes no es predicativa, por lo que no se constituye a partir del modelo de la proposición, no se realiza desde el habla sino desde la percepción.

La pregunta que guía las investigaciones de Boehm es ¿cómo producen sentido las imágenes? (Boehm, 2007, p.61). El énfasis está en el tratamiento de las imágenes como un proceso activo de pensamiento y como actos que crean sentido –aún cuando permanezca abierta la cuestión de cómo se consigue exponer ese sentido o cómo éste debe ser entendido.

Tanto en los planteos de Boehm como en los de Mitchell, se expresa lo que hoy se distingue como dos líneas de pensamiento: *Bildwissenschaft*, en el contexto alemán, y *Visual Studies*, en el anglosajón. El primero más cercano a lo que podría ser una *ciencia*

¹² Véase (García, 2011), para ver en extenso los autores de referencia desde los que realiza su análisis Boehm, su planteo respecto a lo que él denominaría una “ciencia de las imágenes”, como una acabada introducción a la problemática de una incipiente filosofía de las imágenes.

de las imágenes y el segundo a la *experiencia de la visión y una crítica a la ideología*, prestando especial atención a cómo la cultura visual “[...] se halla profundamente entreverada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y epistemologías del ver y del ser visto” (Mitchell, 2003, p.40), siendo la atención a la ideología uno de los mayores puntos de discrepancia.

Podríamos decir que el aislamiento de lo visual como objeto de estudio, que descuide otras formaciones discursivas, es la mayor sospecha frente a esta metodología para abordar un análisis de las imágenes. Como lo enuncia Griselda Pollock, “[...] el problema surge si se convierte en el único método permitido imaginable” (Pollock, 2004, p.85). Sin duda, este cambio de perspectiva está motivado por atender, de un modo más propio, a la especificidad de las imágenes, a su condición de situadas, sin someterlas a patrones de significado (Moxey, 2009). Pero hecho el desplazamiento del análisis desde una perspectiva *logocéntrica*, permanece abierta la cuestión de cómo es su funcionamiento.

A modo de conclusión

En la conceptualización que se puede desprender del planteamiento que desarrolla Rancière, podemos identificar varios puntos de encuentros con este abordaje. Más en concreto, con el cuestionamiento al sello epistemológico distintivo de la racionalidad moderna: la división entre sujeto y objeto. Sin embargo, habría también un distanciamiento radical (Alloa, 2010), en cuanto Rancière sería crítico con proponer una autonomía de la imagen¹³. Si bien con Rancière podríamos decir que, en el pensamiento contemporáneo, existe un acuerdo relativo respecto a no comprender ya, a la imagen, como una concreción de una abstracción conceptual. Tampoco se trataría de enfatizar el otro extremo de la relación.

Nuestra intención no es clausurar este debate, ni mucho menos ofrecer el planteamiento de Rancière como una respuesta a esta problemática, sino argumentar que si bien no existe una filosofía o una teoría de las imágenes en el pensamiento de

¹³ Boehm constituiría una digresión también de esta línea.

Rancière, sí existe un discurso sobre las imágenes que dispone de otro modo esta problemática.

Para Rancière “[...] las imágenes no son manifestaciones de un médium técnico, sino *operaciones* relaciones, entre una visibilidad y un potencial de significación y afecto que le es asociado” (Rancière, 2003, p.30). Rancière intenta desidentificar la reflexión de las imágenes tanto de su sumisión al discurso o a su producción material. Ambas problemáticas son configuraciones de una misma superficie hecha de deslizamientos y mezclas, de relaciones entre discurso e imagen. Dirá Rancière: la suficiencia de la imagen es un engaño. Por tanto, le interesa detenerse en esta aparente obviedad, especialmente en el espacio liminal, en que ambos límites se tornan difusos.

Rancière intenta aproximarse por otra vía a la problemática de la imagen sustraída del paradigma de la representación, traza su propio punto de vista. Para él, la relación entre un dispositivo técnico y determinado tipo de relato solo puede plantearse en un determinado régimen de sensibilidad. En este sentido, su propuesta, antes que destacar una determinada imprecisión conceptual de sus predecesores, lo que busca es pensar los modos de funcionamiento de las imágenes y cómo ellas articulan las relaciones que desvinculan al no-saber de las redes del saber. Se trata de una duplicidad antitética e indisciplinada, que es también la que desborda los límites y deviene en lo más característico del régimen del pensamiento estético¹⁴.

Para Rancière, hace ya tiempo se comienzan a hacer patentes que los límites del lenguaje son borrosos y están en movimiento porque las fronteras del lenguaje no paran de desplazarse. De modo que en su propuesta no existe la pretensión de sostener que las imágenes están fuera del lenguaje¹⁵, porque para pensarlas siempre tenemos que traerlas al lenguaje, ya que así como somos en un cuerpo, estamos en el lenguaje. El asunto es cómo hacer para que las imágenes no terminen siendo sometidas al lenguaje y puedan conservar su fuerza imaginaria. La posición de Rancière es, más bien, la de poner en cuestión la oposición radical entre dos tipos de registros del pensamiento: la imagen y el

¹⁴ El pensar legitimado desde la antigüedad que contempla la división entre el pensamiento y la sensibilidad, el sujeto cognoscente y el objeto conocido. Es recién cuestionado en el siglo XX. Es Nietzsche el primero en preguntarse qué es lo que sustenta este tipo de pensamiento este cambio de importancia en el papel de lenguaje se inicia con Nietzsche, continúa con Wittgenstein, sigue con Austin y luego con Searle.

¹⁵ Tampoco que sean reductibles a él.

relato por la palabra. No se trata de oponer textos o palabras a imágenes, porque eso es pensar en términos de entidades y no en términos de dispositivos (Rancière, 2008, p.82).

Rancière dirá, en *Les écarts du cinéma*,

[...] la dificultad no radica, como suele pensar la opinión general, en la que la superficialidad de la imagen no se adecua a las profundidades del pensamiento, sino en que la densidad propia tanto de la una como del otro se oponen a que se establezca entre ellos una simple relación de causa y efecto (Rancière, 2011, p.20).

Rancière realiza, entonces, una desinscripción del régimen de visibilidad en el que ha sido ubicado el análisis de las imágenes o la manera en que se han distribuido las relaciones de lo decible, lo visible y lo pensable. Por lo tanto, al mismo tiempo que cuestiona la métrica representacional –una organización en donde la imagen está al servicio de una función discursiva, dispuesta para manifestar en lo sensible ideas o sentimientos–, propone una serie de bifurcaciones para abrir el terreno a replantearse la pregunta de cuál es el potencial de las imágenes al ser liberada de esa signatura, para indagar otros funcionamientos que no los vinculados a la creación de sentido en su función de suplemento o complemento expresivo. La lógica representativa daba a la imagen el estatuto de complemento expresivo, la imagen estaba destinada a intensificar la potencia de la acción de la historia que una obra contaba. El cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen, es precisamente lo que marca el paso de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético. De ahí que Rancière insista en que en el régimen estético la imagen ya no es un complemento expresivo sino un elemento de construcción de otras cadenas narrativas, que no tiene un reparto asignado ni un nombre propio al cual responder. Las imágenes más bien funcionan como operadores de perturbación del orden de propiedades y denominaciones.

Cuando hablamos de imagen en el discurso de Rancière, no se trata nunca de un concepto unificado de imagen, es siempre un ensamble, un acoplamiento de distintos trazos que forman una trama. Su interés se desplaza hacia los modos de funcionamiento, sus modos de producción y, más específicamente, en el trabajo de las imágenes. Para él la imagen es ante todo un trabajo, una puesta en relación, un proceso de articulación. Para

hacer este abordaje relacional –que no el de una relación causal– y evitar pensar en términos de entidades, Rancière escoge el dispositivo de escena. Él dirá,

La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres, e ideas, y en construir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que constituyen o transforman con ese fin. Puesto que el pensamiento siempre es ante todo un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo que era impensable (Rancière, 2011, p.12).

La escena entendida como una máquina óptica que muestra el pensamiento relacionándose. Recurso que le permite ver al pensamiento no como la elaboración de una teoría sino como una acción. Pensar las imágenes desde esta textura –la de un dispositivo de apariencia–, es pensar las imágenes desde sus fracasos, sus fisuras. Por tanto, la invitación que vemos presente en el pensamiento de Rancière es a pensar las imágenes desde esta indeterminación que es la que comporta toda su potencia.

Referencias Bibliográficas

- ALLOA, E (ed.). *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel, 2010.
- BALIBAR, É. *La crainte des masses*. Paris: Galilée, 1997.
- BOEHM, G. *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994.
- _____. El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.Thomas Mitchell, 2007, en: GARCIA, A (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. Cap.2, p.57-70.
- _____. ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes, 2010, en: GARCIA, A (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. Cap. 4, p.87-106.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- ELKINS, J. *The domain of images*. Ítaca: Cornell University Press, 1999.
- _____. Un seminario sobre teoría de la imagen, *Revista Estudios Visuales*, núm. 7, 2010, pp.131-173.
- GARCIA, A (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

GOLDZYCHER, A. Imágenes Paganas, CIA (Centro de Investigaciones Artísticas), núm. 2, 2012, pp.42-43; 322-329.

DEBORD, G. *La Société du spectacle*. Paris : éditions Buchet/Chastel, 1967.

MITCHELL, W.J. T. *Iconology: image, text, ideology*. London: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U. of Chicago P, 1994.

_____. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*, *Revista Estudios Visuales*, núm. 1, 2003, pp.17-40.

_____. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MOXEY, K. Los estudios visuales y el giro icónico, *Revista Estudios Visuales*, núm. 6, 2009, pp.8-27.

FOUCAULT, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane, 1973.

POLITIQUES DE L'IMAGE. QUESTIONS POUR JACQUES RANCIÈRE. Bruxelles: La lettre volée, 2013.

POLLOCK, G. La cultura visual y sus descontentos: unirse al debate, *Revista Estudios Visuales*, núm. 2, 2004, pp.85-96.

RANCIÈRE, J. *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

_____. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

_____. *El teatro de las imágenes*, en: Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales Pesados, 2008, p.69-89.

_____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.

_____. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

RUBY, Ch. *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique, 2009.

[Recebido em maio de 2014; aceito em julho de 2014.]