



***Dime para qué sirve,
y te diré qué es una imagen:***

*Los usos de las imágenes y su
incidencia en el conocimiento
sobre las imágenes*

Doctoranda: **Dorota María Kurazyńska**

Tutor y director de la tesis: Dr. D. J. C. **Ramos Guadix**

Programa de Doctorado en Historia y Artes [cód. B 01.56.1]



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA** — Dpto. de Dibujo de la UGR

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Dorota Maria Kurazynska
ISBN: 978-84-1117-841-9
URI: <https://hdl.handle.net/10481/81982>

***Dime para qué sirve
y te diré qué es una imagen:***

*Los usos de las imágenes y su
incidencia en el conocimiento
sobre las imágenes*

***Tell me what it's for,
and I'll tell you what an image is:***

*The uses of images and their
impact on knowledge about
images*

Índice de contenidos

Presentación y agradecimientos (pág. 11)

Rememoración (pág.11)

Agradecimientos (pág. 23)

1. Introducción (pág. 27)

1.1. Resumen (pág. 27)

Título de la tesis (pág. 27)

Resumen de la tesis (pág. 27)

1.1'. *Resume* (pág. 29)

Thesis Title (pág. 29)

Resume (pág. 29)

1.2. *Propósito de este trabajo* (pág. 31)

1.2.1. *El problema* (pág. 31)

1.2.2. *El objetivo* (pág. 36)

1.3. Hipótesis de trabajo (pág. 37)

1.3.1. *Demarcación del objeto de estudio de esta investigación* (pág. 38)

1.3.2. *Premisa* (pág. 39)

1.3.3. *Hipótesis del trabajo* (pág. 39)

1.3.4. *Apéndice 1. Objeto de estudio. Sobre la selección de las imágenes tomadas como «caso de estudio» en este trabajo* (pág. 41)

1.3.5. *Apéndice 2. Sobre el título de este trabajo* (pág. 43)

1.3.5.a. *Aclaración a “Una cosa es lo que esa cosa hace”* (pág. 47)

1.4. Metodología (pág. 54)

1.4.1. *Sobre la definición del objeto de estudio de esta investigación* (pág. 58)

1.4.2. *Sobre la selección de los objetos de estudio* (pág. 60)

1.4.3. *Nota final sobre la metodología de este trabajo* (pág. 81)

1.4.4. *Los usos de las imágenes. Sobre la revisión bibliográfica propuesta en este trabajo* (pág. 81)

2. El conocimiento sobre las imágenes. *Status Quæstionis* (pág. 93)

2.1. *Vivimos en la era de las imágenes* (pág. 93)

- 2.1.1. Testimonios (una selección improvisada) (pág. 93)
- 2.1.2. La doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica (pág. 99)
 - 2.1.2.a. *La reducción de las imágenes a la condición de signos* (pág. 105)
- 2.1.3. La palabra “perro” no muerde, pero la imagen del perro Tefi sí puede guiar a una persona ciega y subir con ella por las escaleras (pág. 111)

2.2. — *¿Qué es una imagen? — Una imagen es una representación. (Aclaración sobre a la explicación de las imágenes actualmente tenida por canónica)* (pág. 120)

- 2.2.1. Sobre la expresión “doctrina canónica de las imágenes” (pág. 136)

2.3. *El malestar con la doctrina de las imágenes actualmente por canónico* (pág. 138)

- 2.3.1. Testimonios (una selección improvisada) (pág. 138)

El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes (pág. 149)

Abstract (pág. 149)

§ 1. Presentación (pág. 150)

§ 2. Maurizio Bettini: Lo que una muñeca es (pág. 155)

§ 2.1. *La muñeca de Crepereia Tryphaena* (pág. 155)

§ 2.2. *Maurizio Bettini: “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana”* (pág. 156)

§ 2.2.1. Escena primera: *El juego privado de la joven con su muñeca* (pág. 158)

§ 2.2.2. *Interludio* (pág. 160)

§ 2.2.2.1. *Excurso: Una estatua no se usa como una muñeca* (pág. 161)

§ 2.2.2.1.a. *Estatuas vs. muñecas, humanitas vs. barbaritas & fieritas* (pág. 165)

§ 2.2.2.2. *La irrupción de hombres con toda la barba* (pág. 166)

§ 2.2.3. *Escena segunda: El juego público de la sociedad con la muñeca* (pág. 167)

§ 2.2.4. *Conclusión: La muñeca es una imagen que significa virginidad – Paradojas y aporías* (pág. 169)

§ 3. Las imágenes no existen (pág. 174)

§ 4. *W. J. T. Mitchell: patos & imágenes de pato tatusas-pato* (pág. 178)

§ 5. Ernst H. Gombrich: ¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación? (pág. 180)

§ 5.1. Muñeca de Crepereia = ser perteneciente a la especie mujer, subespecie mujer de marfil (pág. 185)

§ 6. *El sueño atávico de la muñeca haciéndose realidad* (pág. 187)

§ 6.1. “What Do You Mean, ‘It’s Just Like a Real Dog’?” (pág. 192)

§ 7. *Conclusiones: ‘Dream dolls became physical reality’* (pág. 197)

§ 8. Conclusiones (pág. 200)

Bibliografía (de este artículo) (pág. 203)

4. Conclusiones. *Las imágenes como artefactos–útil* (pág. 207)

4.1. A modo de presentación: recapitulación del trabajo (pág. 210)

4.2. Planteamiento de la tesis (pág. 213)

4.3. Hipótesis de la tesis (pág. 213)

4.4. Conclusiones y aportaciones (pág. 215)

4.5. La imagen como artefacto–útil (pág. 216)

4.5.a. *Las imágenes no son signos* (pág. 216)

4.5.b. *Las imágenes no son para la mirada* (pág. 216)

4.6. La imagen como artefacto–útil: una metodología alternativa (pág. 219)

4.7. Reemplazado la teoría canónica de las imágenes (pág. 221)

4.8. Limitaciones y futuros trabajos (pág. 221)

5. Conclusions. *Images as artifact–utensil* (p. 223)

6.1. By way of presentation: a summary of the paper (pág. 226)

5.2. Thesis approach (p. 228)

5.3. Thesis hypothesis (p. 229)

5.4. Conclusions and contributions (p. 231)

5.5. The image as a useful artifact (p. 231)

5.5.a. *Images are not signs* (p. 231)

5.5.b. *Images are not for the gazing* (p. 232)

5.5.c. *Images that are employed in uses that take place in mente, images that are employed in uses that take place in mundum, and images that are employed in uses that simultaneously take place in mente and in mundum* (p. 233)

5.6. The image as a useful artifact: an alternative methodology (p. 234)

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen

5.7. Superseding the canonical theory of imagery (pág. 235)

5.8. Limitations and future work (p. 236)

Bibliografía (pág. 237)

Índice de imágenes

Fig. 0.1. Tetina de biberón captura de pantalla de un anuncio en Internet (pág. 18)

Fig. 0.2. Ilustración del proceso de la fotosíntesis (pág. 22)

Fig. 1.1. Doble imagen diseñada para el juego “Encuentra las 12 diferencias” (pág. 43)

Fig. 1.2. Ventrilocuo. (“The GreatLester 1904 - Wielki Lester 1904”, Fuente: Wikipedia

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_GreatLester_1904_-_Wielki_Lester_1904.png) (pág. 48)

Fig. 1.3. Señuelos usados por pescadores y por cazadores de patos. Montaje de la autora (pág. 49)

Fig. 1.4. Biberón. *Collage* fotográfico hecho a partir de imágenes usadas para ilustrar el propósito de asemejar el biberón a la forma y la función del pecho femenino lactante. Montaje de la autora (pág. 49)

Fig. 1.5. Biberón. *Collage* fotográfico hecho a partir de imágenes usadas para ilustrar el propósito de asemejar el biberón a la forma y la función del pecho femenino lactante. Montaje de la autora (pág. 50)

Fig. 1.6. Planta artificial. (“A plastic bush”; Fuente: Wikipedia: File:HK SW 上環 Sheung Wan 差館上街 Upper Station Street CRIT Room green plastic leaves September 2020 SS2.jpg) (pág. 50)

Fig. 1.7. *Crash test dummy*. Montaje hecho con fotografías tomadas de la entrada “*Crash test dummy*” de la Wikipedia (accesible: https://es.wikipedia.org/wiki/Crash_test_dummy) (pág. 51)

Fig. 1.8. Cucarachas de broma. *Trompe l’oeil* que replica la forma de un animal tenido por repulsivo (pág. 51)

Fig. 1.9. Caramelos que parecen una “piedra de río”. *Trompe l’oeil* que replica la forma de un canto de río. Montaje fotográfico de la autora (pág. 51)

Fig. 1.10. “Carbón de los Reyes Magos”. (“Dos trozos de carbón dulce.”; Fuente: Wikipedia (pág. 52)

Fig. 1.11. Recolección de semen mediante el uso de una vagina artificial colocada dentro de un maniquí de una alpaca hembra. *Collage* fotográfico de la autora (pág. 52)

Fig. 1.12. Prótesis dental (pág. 52)

Fig. 1.13. Muestra de “falsa” de comida japonesa. (Fuente: “Modelos de alimentos (*Shokuhin sanpuru*)”, “Modelo de alimentos en una ventana de un restaurante en Japón”, Wikipedia.) (pág. 53)

Fig. 14. Muestra de “falsa” de comida japonesa. (Fuente: “Modelos de alimentos (*Shokuhin sanpuru*)”, “Hunger”, Wikipedia.) (pág. 53)

Fig. 1.15. Maniquí de Tutankamón, maniqués en una tienda de ropa en Canadá, y maniquí de sastre. Fuente: Wikipedia (pág. 54)

Fig. 1.16. Huevo “falso” usado para estimular la puesta de las gallinas (pág. 54)

Fig. 1.17. Modelo en escayola de una oreja usado en las academias de Bellas Artes (pág. 70)

Fig. 1.18. Biberón. Montaje fotográfico hecho con imágenes tomadas de la Wikipedia (pág. 71)

Fig. 1.19. César Baldaccini (1921-1998); *Le pouce* [Pulgar], 1963. Museo Ludwig de Coblenza. Fuente: Wikipedia (pág. 71)

Fig. 1.20. Santo Cristo de los Gascones. Fuente: Wikipedia (pág. 72)

Fig. 1.21. Cráneo de Jericó. Montaje hecho con la fotografía de uno de los cráneos de Jericó y un esquema con dos conchas de cauri. La imagen del cráneo, “Cráneo enyesado, Tell es-Sultan, Jericó, c. 9000 a. C. en el Museo Británico”, la tomo de la Wikipedia (pág. 74)

Fig. 1.22. Hermas y biberón. Ilustración del método “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”. Collage fotográfico compuesto con una selección de imágenes donde aparecen hermas antiguas y un biberón (Fuente: Wikipedia.). Obsérvese que una herma es un pilar con forma de paralelepípedo al cual se le incorporan una cabeza, que lo corona en su parte superior, y unos genitales masculinos que son ubicados en su parte frontal. Obsérvese, también, que un biberón estándar es un cuerpo cilíndrico (hueco, etc. — que sirve como depósito de leche) coronado por una “tetina”, es decir, por una re-producción succionable del pecho de una mujer lactante. Lo que quiero decir es que, la conformación de las hermas (columna + elemento figurativo) y la conformación típica del biberón (cilindro + elemento figurativo) son semejantes. Y es al hecho de relacionar estas dos cosas, llamando la atención sobre su equivalencia, a lo que denomino “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen” (pág. 76)

Fig. 1.23. “Hobby Horse” y biberón. Collage fotográfico hecho con imágenes tomadas de la Wikipedia. También este conocido ejemplo de Gombrich aporta una referencia que fundamenta la “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen” que permite ver el biberón como una imagen (pág. 76)

Fig. 1.24. Escultura, prótesis dental y biberón. Collage fotográfico compuesto por la autora. Aquí es la obra *Pulgar*, de César, la que aporta una referencia que fundamenta la “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen” que permite ver la prótesis dental y el biberón como casos de imagen. (pág. 77)

Fig. 2.1. Recordatorio de comunión. 1924. Fuente: Wikipedia (pág. 108)

Dorota M. Kurażyńska

Fig. 2.2. El perro robótico Tefi creado por ingenieros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Captura de pantalla, 6-12-2022 (pág. 112)

Fig. 2.3. El perro robótico Tefi creado por ingenieros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Captura de pantalla, 6-12-2022 (pág. 112)

Fig. 2.4. Entrada “Imagen” de la Wikipedia. Captura de pantalla. (Los subrayados en amarillo son míos.) (pág. 121)

Fig. 2.5. W.J.T. Mitchell; “La familia de las imágenes” (pág. 123)

Fig. 2.6. Signo = significante [componente material del signo] + significado [componente mental del signo] (pág. 130)

Fig. 2.7. Diagrama de la noción “imagen = signo” de Mitchell (pág. 134)

Presentación y agradecimientos

“Tenemos la cabeza redonda para darle vueltas a las ideas”

Atribuido al pintor francés Georges Braque

“Si me pareció, pues, deseable adoptar y mantener este plan, correr el riesgo de resumir varios tratados en un pequeño compendio, fue porque, en primer lugar, para mí no se trataba justamente de ofrecer un tratado, sino de exponer sencillamente el estado actual de las concepciones relativas a la imagen en un cierto número de ámbitos.”

Jacques Aumont; *La imagen*

Rememoración

I

Creo recordar haber leído hace años la ocurrente frase del pintor Georges Braque referida más arriba. Supongo que en alguna monografía sobre este artista. Pero no he sido capaz de volver a localizarla. Soy consciente de que la memoria a veces nos juega malas pasadas, y ocurre que, en ocasiones, olvidamos cosas que en otro momento supimos, o inventamos recuerdos de algo que no sucedió nunca. Digo esto porque, como acabo de sugerir, no puedo estar segura de haber leído nunca la frase que yo le atribuyo a Braque. Sí que he encontrado otra, parecida, del pintor Francis Picabia: “Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction” [“Nuestra cabeza es redonda para permitir que el pensamiento cambie de dirección” (la traducción es mía)]. Pero, aunque la frase de Picabia suena parecida a la frase que yo le atribuyo a Braque, resulta fácil darse cuenta de que su sentido no es el mismo. En el caso de la frase

de Picabia, el argumento es que uno puede cambiar de ideas o pasar de estar pesando en una cosa a ponerse a pensar en otra diferente. En el caso de la frase de Braque, el argumento —entiendo que bastante más gracioso— es que tenemos la capacidad de reflexionar insistente y perseverantemente sobre algo. Esto nos ayuda a encontrar soluciones, respuestas, alternativas, oportunidades, etc. que, en principio, nos han pasado inadvertidas.

En la película escrita, dirigida y protagonizada por Roberto Benigni *La vida es bella* (*La vita è bella* en italiano) (1997), Guido Orefice, el protagonista de la historia, y uno de los personajes, el doctor Lessing (representado por Horst Buchholz), juegan desafiándose el uno al otro con adivinanzas del tipo “¿Qué es lo que desaparece cada vez que lo nombras?”, “Cuanto más grande soy menos me ves” o “Blancanieves prepara la cena de los siete enanitos. Los enanitos tardan en comerse el primer plato lo mismo que lo que les servirá Blancanieves de segundo plato. [¿Cuánto tardan?]”¹. Tal como se desarrolla la película, a mí me da la impresión de que el hallazgo de la solución para cada acertijo no sólo es cosa de ingenio, también lo es de perseverancia y, por lo tanto, de tiempo.

Hay que *darle vueltas a la cabeza*, y sucede a veces que, cuando una tiene en la cabeza algo que le preocupa, mientras que está haciendo alguna cosa que nada tiene que ver con el asunto, se encuentra de repente y azarosamente con algo imprevisto que provoca el súbito “¡eureka!” del descubrimiento. Con mi referencia a la cita de Braque mencionada más arriba estaba aludiendo a este fenómeno —el de la serendipia del perseverante—, que el lector, no me cabe ninguna duda, seguro que conoce bien por experiencia propia.

Digo esto porque me parece que ésta es una buena forma de explicar por qué y cómo he dedicado tantos años de mi vida (hasta la fecha ya más de cinco) a este trabajo de investigación. No me tengo a mí misma por una persona llamativamente inteligente, ni particularmente brillante. Pero sí por una persona tenaz, por alguien que persevera e insiste con firmeza y constancia en los esfuerzos para cumplir un objetivo. Han sido muchas las horas y los días y, finalmente, muchos también los años, que —con mucho tesón— he dedicado a este trabajo, a cada una de las ideas que aquí aparecen consignadas, a cada

¹ Por si el lector, lo mismo que los personajes de la película de Benigni, es un apasionado de las adivinanzas y no conoce la solución a éstas que acabo de referir aquí, he aquí la solución a los acertijos: Para “¿Qué es lo que desaparece cada vez que lo nombras?”, la respuesta es “el silencio”. Para “Cuanto más grande soy menos me ves”, la respuesta es “la oscuridad”. Y para “Blancanieves prepara la cena de los siete enanitos. Los enanitos tardan en comerse el primer plato lo mismo que lo que les servirá Blancanieves de segundo plato. [¿Cuánto tardan?]”, la respuesta es “siete segundos”.

una de las correlaciones que aquí aparecen desarrolladas, a la adquisición y el desarrollo de conocimientos, a la búsqueda, a la clasificación y a la catalogación de información — y supongo que cualquiera puede comprender que este esfuerzo ha sido ímprobo, dada la amplitud, dada la diversidad y dada la disparidad de los asuntos y las cuestiones involucradas en este trabajo. Han sido también, muchas las lecturas y las relecturas, las notas, los resúmenes y los mapas conceptuales realizados en todo este tiempo. Y, en muchos casos, las relecturas provocadas porque, al darme cuenta de algo que anteriormente no había comprendido, me he visto en la necesidad de desandar y volver a andar un camino previamente recorrido. El provecho que una le saca a una lectura o a una conversación depende, casi totalmente, del conocimiento con el que se enfrenta a ella. Así que, a medida que iba aprendiendo más, fui teniendo que reemprender muchas de las lecturas, las notas, los resúmenes y los cuadros sinópticos previamente realizados. Y destaco este hecho porque, el hecho de ser consciente del proceso de re-educación experimentado por mí a lo largo del tiempo dedicado a la realización de este trabajo, me hace tener muy presente que el lector, seguramente, se verá expuesto a una experiencia personal semejante: la experiencia de, partiendo de la idea más común entre nosotros acerca de qué es lo que es una imagen y, también, acerca de cierto repertorio más o menos privilegiado de ejemplos con los que ilustrar dicha comprensión de las imágenes, pasar a pensar las imágenes de otro modo —no como representaciones, sino como una modalidad *sui generis* de artefactos— útil— y a considerar casos de imagen nunca antes tenidos por tales.

Para casi nada de esto estaba preparada cuando empecé esta investigación (aunque, en cierto sentido, mi tesina puede verse como una anticipación de algunas de las cuestiones desarrolladas en esta tesis). Y, por supuesto, cuando abordé esta investigación, ni por asomo vislumbraba, no ya el alcance que acabaría teniendo este proyecto, sino la propia índole de las cuestiones y los temas que lo conforman. Aún me acuerdo muy bien de los listados de tipos de imágenes normalmente no tenidas en cuenta que hacía al principio:

- Estatua — como la *Afrodita de Cnido*, la *Venus de Willendorf*, un *ídolo cicládico*, el *Toro de Picasso* (hecho con un sillín y un manillar de bicicleta), etc.
- Pintura — como la *Mona Lisa*, el *Pantocrátor del Ábside de San Clemente de Tahull*, una ilustración de un Libro de Horas gótico o del proceso de la fotosíntesis en un libro de ciencias, etc.

- Dios (en Pentateuco, “imagen” = “dios”²) — o “ídolo” (“falso dios”)
- monumento (recordatorio para uso público & recordatorio de uso privado)
- imagen como objeto valioso y de tesoro
- agalma (το ἄγαλμα (sede), nombre dado en la antigua Grecia a las estatuas vistas como sedes de las divinidades, eran concebidas como un obsequio —“joyero”— tentador ofrecido a una divinidad para que ésta desee alojarse ahí usándolo como sede. Algo parecido a la “casita para hadas” que hace la niña Lizzy Griffiths en la película *Campanilla* de Walt Disney
- imagen que genera un *trompe l’oeil*; parece contravenir las leyes de la naturaleza; M. Kubovy; *Psicología de la perspectiva*), nos maravilla
- Fotografía — como la del D.N.I.
- *Origami* — como la garza típica de la tradición japonesa. Ojo con el ejemplo del avión de papel: porque es una imagen de un avión o de un pájaro que ¡vuela de verdad!
- Caramelo–piedra³

² Por ejemplo:

“Y Aarón respondió [...]. Porque me dijeron: «Haznos un dios que vaya delante de nosotros [*Fac nobis deos, qui nos praecedan*]; pues no sabemos qué le haya acontecido a este Moisés, el hombre que nos sacó de la tierra de Egipto». Y yo les dije: «El que tenga oro, que se lo quite». Y me lo dieron, y lo eché al fuego y salió este becerro.” (Éxodo 32:22-24.)

“Cuando el pueblo vio que Moisés tardaba en bajar del monte, la gente se congregó alrededor de Aarón, y le dijeron: Levántate, haznos un dios que vaya delante de nosotros...”. (Éxodo 32:1)

“Entonces el SEÑOR dijo a Moisés: Así dirás a los hijos de Israel: [...] «No haréis junto a mí dioses de plata ni dioses de oro; no os los haréis».” (Éxodo 20:22-23)

Para “imagen = dios”, mirar la entrada “imagen” en Haag, Herbert; Van den Born, Adrianus & de Aulsebrook, Serafín; *Diccionario de la Biblia*; Barcelona, Herder, 1981 (1966).

³ Me refería a ese género de caramelos artesanales hechos para que parezcan — de hecho, para que se confundan con— un pequeño canto rodado o “piedra de

- Carbón de los Reyes Magos para los niños malos⁴
- “Sampuru” — modelo de un plato japonés reproducido en cera (食品サンプル [“*shokuhin sanpuru*”], literalmente: “muestra de comida” (la palabra *sanpuru* del inglés “sample”, muestra).
- Animal de pega (cucaracha, lagartija, etc.
- Teta antiestrés (*Squeezy Boob*)⁵ — (teta antiestrés)
- Adivinanza gráfica (*doodle*)
- “icono” (entendido como signo sinóptico de lectura ultrarrápida)
- La cifra “22” (conocida como “los dos patitos”); la cifra “69” (relacionada con una postura sexual y con el símbolo del ying y el yang)
- Logotipo
- Pictograma
- Ideograma

rió”. Tienen un aspecto tan conseguido que, antes de meterlos en la boca, hay que sobreponerse a la duda de si realmente son un caramelo y no lo que parecen: una piedrecita. Hasta donde yo sé, se trata de un producto inventado en España.

⁴ Aquí me refería al “carbón dulce” o “carbón de los Reyes Magos”, que es uno de los regalos de Reyes Magos más tradicionales y graciosos de las navidades españolas. Se trata de un caramelo de color gris oscuro que puede recordar una porción de piedra pómez, pero también un trozo de carbón, de ahí su nombre. Tradicionalmente, este dulce se suele ofrecer como regalo de los Reyes Magos el 6 de enero, día de la Epifanía, a los niños que no se han portado bien durante el año.

⁵ Aquí me refería a un *gadget* comercializado como un producto terapéutico antiestrés o, más específicamente, como un “fidget toys” (algo así como “juguete para nerviosos”) con forma esférica y el tamaño aproximado de una naranja. De alguna manera, esta esfera, “de color carne” —y que también incorpora una zona reproduce el color, la forma y la textura de la areola y el pezón de un pecho—, consigue evocar la estructura y la ductilidad de un seno femenino. Es un artículo que se usa palpándolo y apretándolo suavemente, o estrujándolo con fuerza con una mano. Se supone que esta actividad resulta placentera. Y también que es un ejercicio que, por un lado, contribuye a aliviar el estrés, la ansiedad, la frustración, la agitación y el aburrimiento, y, por otro, ayuda a “conciliar el razonamiento”. Este *gadget* también es recomendado a personas con dificultades sensoriales.

- Obra de Arte
- Comunicación
- Muñeca
- Camión de juguete
- Señuelo
- Espantapájaros
- Imagen apotropaica
- Huevo falso — referencia a palomas⁶...
- Prótesis dental
- Modelo anatómico para estudiantes de medicina
- Mapa
- Globo terráqueo
- Plano de la pieza de un mecanismo diseñado por un ingeniero (ojo, lo que se diseña — lo que se designa⁷— en primera instancia es la imagen que aparece (o que constituye) el plano, no la pieza del motor, es decir, no el elemento físico

⁶ Me refería a las imágenes que reproducen un huevo, por ejemplo, uno de paloma, que se usan para estimular la puesta de la hembra poniéndolos en el sitio donde anidan estos animales. Ésta es una práctica secular, que yo conozco bien porque mi padre, que desde que era niño ha sido un colombicultor apasionado, la practica regularmente.

⁷ La expresión “designia” remite claramente a la idea “designio” y a la de “designar” (del latín *designāre*), “Formar designio o propósito”, “Señalar o destinar a alguien o algo para determinado fin” (“Designar”; Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua, versión *online*, accesible en <https://dle.rae.es/designar?m=form>, consultado el 12-3-2019). Utilizo aquí esta forma, poco corriente, del verbo *designar* relacionándola con la palabra “diseño” (procedente del italiano *disegno* (“Diseño”; Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua, versión *online*, accesible en <https://dle.rae.es/dise%C3%B1o?m=form>, consultado el 12-3-2019). Tanto el verbo diseñar como el sustantivo diseño, que tienen la misma raíz etimológica, remiten a la noción de designar, en el sentido de formar designios (ver la entrada “design (v.)” del Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/design>, consultado el 12-3-2019). En su libro, *¿Qué es el diseño?*, la historiadora del Arte Isabel Campi menciona esta etimología y explica que “El verbo diseñar denomina a una actividad, la de proyectar, que es previa a la producción de las cosas y que en tiempos modernos se ha convertido en una disciplina y en una profesión que se aprende y ejerce” (Campi, Isabel; *¿Qué es el diseño?*, traducción de *Què és disseny?*, (1992) realizada por Unai Velasco; Gustavo Gili, Barcelona, 2020, págs. 11-12.)

que ha de ser acoplado... la pieza es una representación o, si se quiere, una realización o una encarnación de la imagen que es plano.

Ojo, lo que se diseña —lo que se *designia*—, en primera instancia y *de facto*, es la imagen que aparece o, mejor, que constituye el plano, no la pieza del motor propiamente dicha. Es decir, lo que se diseña es una imagen, es la conformación geoméricamente calculada de una imagen, no el elemento físico que, solo más tarde, y en el caso de que se “materialice”, habrá de ser acoplado al mecanismo. Esto es algo que viene después y que resulta de lo anterior. La pieza física que se acopla al mecanismo es una “representación” o, si se quiere, es una realización o una encarnación del modelo constituido por la imagen diseñada por el ingeniero.

- Biberón
- “CandyGirls” (línea japonesa de muñecas sexuales —en la tradición de las “muñecas hinchables” o de la “*dame de voyage*” de los navegantes del pasado— asombrosamente realistas, a tamaño natural, articuladas, etc.). Las recepcionistas de hotel ginoides fabricadas por la empresa robótica japonesa Kokoro, etc. Han vislumbrado estos desarrollos autores como Román Gubern, en *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto* (1996) y en *El eros electrónico* (2000)⁸.

Por supuesto, mi listado de imágenes empleadas en cualquier tipo de uso fue creciendo con el tiempo — en gran medida, a medida que mi mirada iba liberándose de las limitaciones y las cegueras impuestas por los prejuicios.

⁸ En su libro *El eros electrónico*, además de figuras robóticas antropomorfas, aún más o menos de ficción, Gubern menciona también robots como los siguientes:

“De hecho, desde hace años se habían iniciado experimentos en este sentido y se habían producido ya unas tortugas mecánicas que, cuando sus baterías eléctricas estaban bajas, iban a conectarse a la fuente de energía para recargarlas. ¿Significa esta programación que las tortugas estaban «hambrientas», «sedientas» o que tenían «apetito»?” (Gubern, Román, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000, pág. 108.)

Muchas de las entradas de este listado iban acompañadas de indicaciones que, en algunos casos, eran bastante más extensas que las reproducidas aquí.



Fig. 0.1. Tetina de biberón. Captura de pantalla de un anuncio en Internet.

He dicho antes que llevo trabajando en este proyecto de investigación más de cinco años, y ahora me doy cuenta de que los años que he dedicado a este trabajo son bastantes más, en realidad. Porque, aunque es cierto que ése es el tiempo que llevo trabajando oficialmente en esta tesis, dado que se corresponde con la fecha de su inscripción, mi interés por las imágenes que normalmente no suscitan el interés del discurso canónico sobre las imágenes y la exploración de los “casos de estudio” relacionados con imágenes que son empleadas en usos no tenidos por ortodoxos se remonta, al menos, hasta el año 2001. Puedo situar bien esta fecha, porque recuerdo bien la anécdota siguiente:

Recuerdo que mis niños —un chico y una chica, mellizos— aún eran bebés de muy pocos meses. Habíamos decidido empezar a complementar la lactancia materna (que ya empezaba a no alcanzar para satisfacer las “necesidades nutricionales”, cada vez mayores, de mis dos hijos) ayudándonos con el biberón. Así que estábamos explorando el riquísimo y fascinante mundo de esta modalidad de prótesis alimentaria⁹ que viene siendo utilizada por los seres humanos

⁹ Utilizo aquí la palabra “prótesis” para denominar al biberón pensando en la explicación ofrecida por Umberto Eco en la sección “6.10. Prótesis” del capítulo “Iconismo e hipoiconos” (es decir, el capítulo específicamente dedicado a las imágenes) de su libro *Kant y el ornitorrinco*. (Eco, U.; *Kant y el ornitorrinco*. Traducción de *Kant e l'ornitorrinco* (Milano, 1997) realizada por Helena Lozano Miralles. Lumen, Barcelona 1999; págs. 420-421.) Allí, Eco describe las

desde la Prehistoria (se conocen recipientes usados como biberones ya de la Edad de los Metales)¹⁰. En algún momento, mi marido me hizo reparar en un folleto en el que aparecía un montaje fotográfico donde se superponían la imagen del perfil de un pecho y la de un biberón. El objetivo era evidente: “hacer ver” algo que el texto explicaba con palabras: que el biberón promocionado por la marca que había editado ese folleto re– *producía* (al menos hasta cierto punto) un pecho materno, tanto en su forma como funcionalmente.

Recuerdo que estuvimos comentado la imagen y que mi marido me hizo reparar en un pasaje de “Meditaciones sobre un caballo de juguete” donde Gombrich, que discrepa de la comprensión de las imágenes que las reduce a la condición de la imitación de una “forma externa”¹¹, destaca el hecho de que hay casos en los que las imágenes están destinadas a ser empleadas en un uso respecto del cual, lo determinante no es el aspecto (la “forma externa”), sino la funcionalidad de la conformación física de la imagen — de una imagen, dicho sea de paso, que es tangible porque está destinada a ser manipulada físicamente. Tomando como referencia el caballo de madera usado como (pobre) sucedáneo de un caballo de carne y hueso, Gombrich explica:

¿Puede llevarnos aún más allá nuestro sustitutivo? Quizá, si consideramos cómo pudo llegar a ser sustitutivo. El «primer» caballo de madera (para decirlo en términos dieciochescos) no era probablemente una imagen en absoluto: sólo un palo que se consideraba como un caballo porque uno podía cabalgar en él. *El tertium comparationis*, el factor común, era la función más que la forma. O, más exactamente, el aspecto formal que

prótesis diciendo “es prótesis cualquier aparato que extienda el radio de acción de un órgano”. Después, distingue entre varias clases de prótesis (“extensivas”, “intrusivas” y “sustitutivas”), y de las prótesis sustitutivas explica: “las prótesis *sustitutivas* hacen lo que el cuerpo hacía, pero ya no hace por accidente, como son una extremidad artificial, un bastón, las gafas, un *pace-maker* [marcapasos] o una trompetilla.” Teniendo en cuenta este enfoque, el biberón —lo mismo que la dentadura postiza, las pinzas, el marcapasos, etc., mencionados por Eco— admite ser catalogado como una prótesis, capaz de sustituir —al menos hasta cierto punto— cierto órgano del cuerpo humano. (*Op. cit.* pág. 420.)

¹⁰ Ver, por ejemplo, el artículo “First evidence for early baby bottles used to feed animal milk to prehistoric babies”, accesible en <https://phys.org/news/2019-09-evidence-early-baby-bottles-animal.html>, consultado el 1-11-2019).

¹¹ “Ellos”, explica Gombrich, “definen *imagen* como «imitación de la forma externa de un objeto» (Gombrich, E.H.; “Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística” [1951], en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, traducción de *Meditations On a Hobby Horse and Other Essays On the Theory of Art* (1963) realizada por José María Valverde, Editorial Debate, Madrid, 1998; pág. 1).

cumplía los requerimientos mínimos para realizar la función; pues cualquier objeto «cabalgable» podría servir de caballo. Si esto es cierto, quizás estemos en condiciones de cruzar una frontera que suele considerarse como cerrada y sellada. Pues, en este sentido, los «sustitutivos» calan profundamente en funciones que son comunes al hombre y al animal. El gato persigue la pelota como si fuera un ratón. El niño se chupa el dedo como si fuera un pecho materno. En cierto sentido, la pelota «representa» un ratón para el gato, y el pulgar representa el pecho materno para el niño. Pero aquí también la «representación» no depende de las semejanzas formales, más allá de los requerimientos mínimos de la función. La pelota no tiene nada en común con el ratón, sino el ser perseguible. El pulgar, nada con el pecho, sino el ser succionable. Como «sustitutivos», cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o son monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura.”¹²

Lo que me parece más destacable y valioso de este extraordinario pasaje es que considera las imágenes dando más prioridad a la función que a forma, de modo que ésta (o, más bien, determinados aspectos de ésta) pasan a ser relevantes en virtud la función a la cual están

¹² Gombrich, *op. cit.* pág. 4. Han sido muchos los autores que se han interesado por este pasaje de Gombrich. Aquí mencionaré únicamente a dos. En su libro *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora Águila vincula a Gombrich con el anti-iconismo de Umberto Eco justamente apoyándose en el pasaje que acabo de citar:

“Eco [...] recurre al ejemplo célebre que dio Gombrich décadas atrás: «El niño elige un palo como *Ersatz* [sustituto] del caballo, no porque se asemeje a él, sino porque puede usarse del mismo modo». ¿Qué resulta de lo anterior? Con estos ejemplos contrapuestos se demuestra que la noción de «iconicidad» es demasiado abierta, de ahí las confusiones que provoca y, por, ende, su poca o nula utilidad.” (Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP, México, 2007; pág. 142.)

La otra referencia a “Meditaciones” que quiero mencionar aquí es Marjolein E. Dijkstra, quien, en *The Animal Substitute*, se ocupa extensamente del planteamiento desarrollado por Gombrich en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”. Lo hace, sobre todo, en el segundo capítulo de su libro, titulado “Utilitarian Substitution and the Roots of Image-Making” [“La sustitución utilitaria y las raíces de la creación de imágenes”], especialmente en los epígrafes titulados “How de Hobby Horse Got Eyes and Mane” [“Cómo consiguió ojos y crines el caballo de juguete”] y “Meditations on Gombrich’s «Just So Story»” [“Meditaciones sobre «justo tal historia» de Gombrich”] (Dijkstra, Marjolein Efting; *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art*, Erubon, Delft, 2010.)

destinados, es decir, dependiendo del uso en el que van a ser empleados — que “la función sigue a la forma” (“Form follows function”), es una de las máximas que presiden los desarrollos de la teorización sobre las imágenes de Gombrich.¹³

Más adelante, fui encontrándome con todo un repertorio de imágenes desacostumbradas usadas por Gombrich como ejemplos: un orinal metálico, como imagen de un casco militar; la maqueta de un avión (usada del mismo modo que un camión de juguete); los señuelos usados por los pescadores; el osito de peluche; la réplica en plata de un martillo con la que se golpea (“simbólicamente”) la primera piedra de un edificio; los espantapájaros; una imagen en bronce que replica el cuerpo de un cangrejo amenazante usada como tintero, etc.

Y, a partir de los “insights” (eurekas) propiciados por el descubrimiento (el des—*cubrimiento*) de este repertorio creciente de imágenes y por la reflexión acerca de la razón de ser y la naturaleza de cada uno de estos artefactos—útil, esta investigación fue encontrando su camino, cada vez más ancho y más ramificado.

¹³ Hay un elemento “que nunca debe dejar de tenerse en cuenta”, argumenta Gombrich en *El ojo y la imagen*: “la función que se espera que desempeñe la imagen”. Y añade:

“Este importantísimo factor ha quedado de algún modo ensombrecido por el credo crítico del «arte por el arte», que ha presidido el arte [entiéndase: la reflexión sobre las imágenes] de nuestro tiempo. Pero si [...] miramos a nuestro alrededor, esta dependencia se hace sentir aún más. La demanda de imágenes es tan absoluta en la sociedad occidental que una casa que carezca de televisión (preferiblemente en color) se califica normalmente de «desfavorecida», al igual que lo sería un niño cuyos padres no pudieran permitirse comprarle juguetes. Para bien o para mal, tanto la programación de televisión como las muñecas o animales de peluche de los niños están, sin duda, adaptados para satisfacer la función que se espera que cumplan. Los programas de televisión no deben ser demasiado «exigentes» y el juguete debe ser «adorable». Aquí, como en todo lo demás, podemos observar fácilmente cómo la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia. Esta idea intuitiva, la de que “la forma acompaña a la función [...]” (Gombrich, Ernst H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Traducción al español de *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Londres, 2003) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca. Debate, Barcelona, 2003; pág. 7)

Vid., a este respecto, el esclarecedor ensayo de Jan Michl. “E. H. Gombrich's Adoption of the Formula Form Follows Function: A Case of Mistaken Identity?” (Michl, Jan.; “E. H. Gombrich's Adoption of the Formula Form Follows Function: A Case of Mistaken Identity?”; *Human Affairs* (19), 2009; págs. 274–288.)

Por eso, he necesitado años para poder llegar al punto en el que me encuentro ahora, que, por supuesto, dista mucho de ser el de llegada.

II.

“Poco podía prever, al emprender mis exploraciones, a qué remotos campos me llevaría el tema de la ilusión. Al lector que desee unirse a esta caza del Snark sólo puedo instarle a que se adiestre un poco en el juego de la observación de sí mismo, y no tanto en los museos como en su trato cotidiano con fotos e imágenes de toda especie, tanto en el autobús como en la sala de espera.”

Gombrich, *Arte e ilusión*

Debo confesar que, antes de empezar a trabajar en este proyecto de investigación (hace ya tantos años), a mí, como a casi todo el mundo, la palabra “imagen” me remitía a la idea de cosas tales como cuadros, fotografías, estatuas, dibujos y figuras como las que suelen aparecer en los libros (por ejemplo, ilustrando el proceso de la fotosíntesis, ver fig. 2) — así como a cierta clase de sombras: esas que generan una silueta claramente reconocible del cuerpo que las proyecta¹⁴.

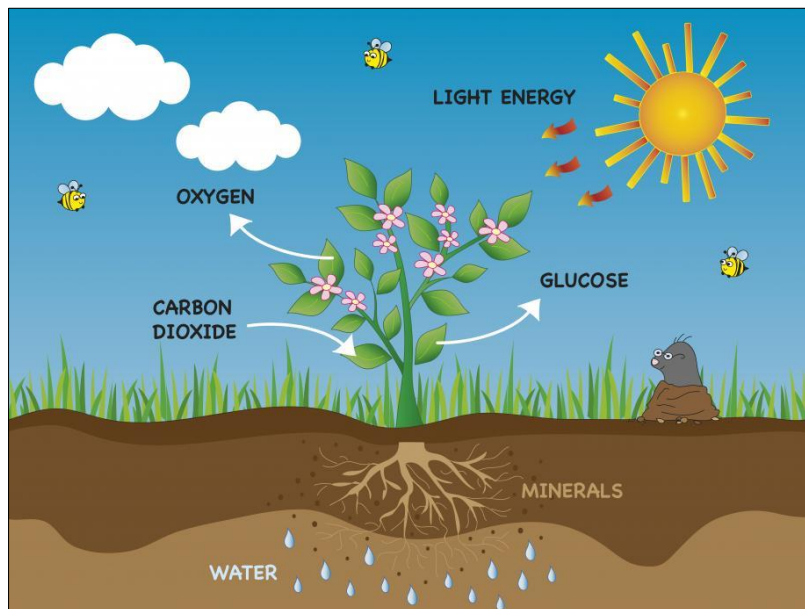


Fig. 0.2. Ilustración del proceso de la fotosíntesis.

¹⁴ Éste era uno de los asuntos tratados en mi trabajo de D.E.A., titulado “La invención de la representación figurativa”, que defendí en 2007.

Naturalmente, la palabra “imagen” también me llevaba a pensar, aunque quizá más indirectamente, en fenómenos ópticos como los observables en los espejos, en las pantallas de cine o en el monitor del ordenador y, cómo no, en fenómenos psíquicos como el de las “imágenes mentales” o las “visiones” oníricas. Cuando emprendí este trabajo, estaba aún muy lejos de poder relacionar la palabra “imagen” con cosas tales como prótesis dentales, biberones, aviones de papel, pelucas y, como dice Gombrich en el pasaje reproducido más arriba, con “imágenes de toda especie”.

Agradecimientos

“Hay tantas conversaciones que se han colado en estas páginas, que resulta difícil dar cuenta de ellas.”

W. J. T. Mitchell; “Agradecimientos”; en *Teoría de la imagen*

Cuando comencé este trabajo, yo diría que hace ya por lo menos una década, poco podía imaginar que se convertiría en un proyecto de este alcance y extensión. Aun así, son muchos los puntos que habría querido tratar que, finalmente, han sido omitidos, unas veces porque he sido incapaz de acabarlos, otras porque ni siquiera he podido emprenderlos. Aun así, confío en que en el futuro el trabajo que ahora presento será completado y ampliado.

Dada la naturaleza tan “generalista” del asunto tratado en esta tesis, ha sido enorme la cantidad de asuntos, con los que estaba poco o nada familiarizada, con los que he tenido que tratar. Confío en que, quienes están mejor preparados que yo, y son más expertos en los asuntos aquí abordados, no se apresuren a señalar las carencias de mi trabajo, y sí a ayudarme a corregir o a refinar todo lo que sea necesario.

Sustanciar un proyecto tan amplio, ambicioso y largo como éste ha requerido una intensa motivación personal. Y digo esto porque deseo manifestar que este trabajo no podría haberse llevado a cabo, de no haber contado con el apoyo, la comprensión y la paciencia de varias personas que han estado muy cerca de mí, alentándome con su cercanía y con su ayuda.

Yo, por supuesto, puedo suscribir al cien por cien la declaración con la que Mitchell inicia el capítulo de agradecimientos de su *Teoría de la imagen*: “Hay tantas conversaciones que se han colado en estas páginas, que resulta difícil dar cuenta de ellas”. Él destaca, sobre todo, conversaciones con compañeros de la Universidad. Mis interlocutores

han sido bastante más diversos, y a continuación quiero mencionar los que, en este momento, me parecen que ha provocado las conversaciones más fructíferas para este trabajo. También los que con su apoyo, con su respaldo y, simplemente, con su acompañamiento, han contribuido a la realización de este trabajo.

Quiero referirme, en primer lugar, al Dr. D. Juan Carlos Ramos Guadix, mi tutor y director de tesis, que siempre me ha respaldado, incluso en las ocasiones en las que ni él ni yo teníamos claro qué es lo que estábamos haciendo. Siempre he recibido de él los ánimos que me alentaban a seguir trabajando. Y me conmuevo recordando este hecho. Es por esto que, en primer lugar, deseo manifestar aquí mi más sincero agradecimiento por su respaldo, su franqueza, su paciencia y sus buenos consejos en el arduo trabajo de amparar y guiar este proyecto a través de su larga y, a veces, dolorosa gestación y nacimiento.

Deseo, en segundo lugar, manifestar mi agradecimiento a Marlena Drosel. Porque, en este caso, “un corrector de estilo” —que es como ella denomina su colaboración conmigo— es muchísimo más que un detector de errores ortográficos y de inconsistencias expositivas o estilísticas. Hay veces, y desde luego ésta una de ellas, en las que la persona que te ayuda revisando tus textos, es una especie de Sócrates, que te ayuda a aclarar [te a ti misma] qué es lo que quieres decir, que te ayuda a pensar, que te ayuda, *mayéuticamente*, a dar a luz tus propias y oscuras ideas.

Y es que, como supongo que todo el mundo lo sabe, hay veces en las que el pensamiento fluye y una puede redactar “de corrido” una explicación con bastante facilidad (sobre todo en su propia lengua materna). Pero también hay veces en las que, no ya construir un argumento o, incluso, redactar simplemente una frase, sino algo tan básico como elegir la palabra más adecuada en español, a mí me ha supuesto un trabajo abrumador, un problema que me llevaba horas resolverlo.

Naturalmente, la dimensión de esta dificultad para encontrar la palabra, la frase o la argumentación adecuada es tanto mayor cuanto mayor es el número de las palabras que hay que poner en juego para darle forma, especialmente en el caso típico de esa idea que, como suele decirse, la tienes en la punta de la lengua, pero no encuentras la forma de decirla. Y es en esto, muy especialmente, donde para mí ha resultado crucial la generosidad, el acompañamiento y la fecunda colaboración de mi gran y vieja amiga Marlena, sobre todo por su asistencia como animosa y paciente “partera socrática” — y debo indicar aquí que la expresión partera socrática (“sokratyczna akuszerka” también se la tomo prestada a ella. Sin lugar a dudas, este trabajo no sería el mismo sin su valiosísima e impagable asistencia.

D. M. Kurażyńska

Así pues, y de todo corazón, dejo aquí constancia de mi infinito agradecimiento a mi amiga Marlena.

Está, también, mi marido. ¿Qué puedo decir de su apoyo? Ninguna palabra sería bastante.

Y están, finalmente, mis niños, que han asistido —a veces como unos espectadores un poco desatendidos— al largo proceso del embarazo y el parto de este trabajo.

También quiero agradecer, cómo no, a mi familia y a mis amigos (Gaba, David, Aga, Ania, Ignacio, Isabel, Marina y Cristina, Mada), su acompañamiento a lo largo de estos muchos años de esfuerzo y perseverancia.

Y, para concluir este apartado de agradecimientos, obligado es manifestar mi gratitud a la Escuela de Doctorado de HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS de la UGR, por haber subvencionado mi participación en el “IV Congreso Internacional de Cultura Visual, Pontificia Università della Santa Croce” (días 28-29 de mayo 2018, Roma, Italia), y también por haber financiado la traducción al inglés del artículo:

Dorota Maria Kurażyńska & Juan J. Cabrera-Contreras;
“Image: From Being a God[dess] to Become a Flatus vocis – Mitchell’s «Family of Images» (part 1) Obraz: Od bycia bogiem [boginią] do stania się flatus vocis – „Rodzina obrazów” Mitchella (część 1)” *Architectus**, Politechnika Wroclawska, 3(59)2019 (pp. 23-32)

http://www.architectus.arch.pwr.wroc.pl/59/59_04.pdf

*. La revista *Architectus* se fundó en 1997, y es hoy la revista académica revisada por pares más antigua de Polonia, con una posición editorial bastante reconocida como revista especializada en Arquitectura y Planificación Urbana. Durante casi un cuarto de siglo, *Architectus* ha estado documentando las últimas investigaciones científicas sobre los asuntos de los cuales se ocupa, gracias a las cuales la revista ganó el estatus de foro para el intercambio de ideas y experiencias sobre diversos aspectos del arte de edificar. Los estudios presentados en *Architectus* hacen una contribución significativa a la profundización del conocimiento sobre la configuración del espacio entendida en un sentido amplio, así como la conservación y protección del entorno construido.

Asimismo, debo agradecer también la atención, el apoyo, la asistencia y la orientación del profesor Dr. D. José Quaresma, quien tuteló mi estancia internacional en la facultade de Belas-Artes de la Universidade de Lisboa, durante el trimestre Septiembre/Diciembre de 2018.

1. Introducción

1.1. Resumen

I

Título de la tesis:

“Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen: Los usos de las imágenes y su incidencia en el conocimiento sobre las imágenes”

Resumen de la tesis

Desde hace varias décadas se insiste en que vivimos en “la Era de las imágenes”. Nunca antes en la historia los seres humanos han vivido tan rodeados de imágenes. Es obvio que las imágenes nos importan, y que, puesto que las imágenes nos importan, el conocimiento sobre las imágenes es importante.

En efecto, el conocimiento sobre las imágenes es importante. Y esto se constata por la creciente proliferación de publicaciones, seminarios, congresos, etc. en torno a la cuestión de las imágenes emergida a partir de la publicación, en 1960, del libro de Ernst Gombrich de *Arte e Ilusión*. No obstante, entre los estudiosos del asunto más comprometidos con la teorización sobre las imágenes, existe malestar. La doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica establece que las imágenes son una modalidad del signo. Pero este enfoque genera insatisfacción, no sólo entre quienes piensan que esta comprensión de las imágenes ignora o desatiende diversos —y a veces muy importantes— usos de las imágenes, los propios promotores de esta forma de ver las imágenes también se muestran descontentos con ella. W. J. T. Mitchell, el promotor de lo que ha dado en llamarse “*Pictorial Turn*”, y uno de los expertos internacionales actualmente más reputados, inicia su libro *Teoría de la imagen* afirmando que “Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas”, y declarando, a continuación, que no cree que esto pueda mejorar.

En este trabajo me ocupo únicamente de imágenes artificiales deliberadamente producidas por las personas. Parto de la **premisa** siguiente: en la medida en que estas imágenes son artefactos producidos deliberadamente por las personas, estas imágenes son una modalidad de artefacto–útil que, lo mismo que cualquier otro artefacto útil producido por los seres humanos deliberadamente, es un instrumento que ha sido concebido y producido con el propósito de que sirva siendo empleado como un útil útil — es decir, como un utensilio eficientemente servicial en el desempeño del empleo que le ha sido encomendado. La idea es que cada imagen es un artefacto–útil cuya razón de ser y cuya existencia vienen determinadas por la “causa final” que lo ha generado¹.

Este enfoque me permite prestar atención a usos de las imágenes con los que todos estamos muy familiarizados: los que se sirven de ellas empleándolas como obras de Arte, como medios de comunicación y como fuentes de información. Pero también me permite reparar en la existencia —hasta ahora prácticamente ignorada— de toda una constelación de imágenes que conviven cotidianamente con nosotros, a menudo sin que reparemos en que son imágenes. Imágenes tales como los señuelos que reproducen el cuerpo de un pato o de un pez usados por los cazadores y los pescadores, el muñeco y el camioncito de juguete con los que juegan nuestros hijos, los caramelos que replican perfectamente la forma y el aspecto de una piedra de río, las prótesis dentales, los biberones, los aviones de papel, las pelucas, los globos terráqueos, los modelos anatómicos usados para mostrar los órganos del cuerpo humano, los “huevos falsos” usados para estimular la puesta de las aves domésticas”, los “*crash test dummies*”, los robots antropomorfos o zoomorfos (muchos de ellos provistos de Inteligencia Artificial) que, cada vez más, nos asisten ayudándonos como mascotas, haciendo las veces de perro-guía para invidentes (como Tefí, el perro robótico fabricado por el CSIC), como “compañeros”, etc.

Partiendo de esta premisa, la **hipótesis** que sustenta este trabajo es la siguiente: el estudio de las imágenes que las considera como una modalidad de artefacto–útil permitirá reparar tanto en formas de emplear las imágenes como en modalidades de imágenes normalmente desatendidas o ignoradas; también podrá dar cuenta de ellas (de todas las imágenes y de todas las formas de emplearlas) describiéndolas y explicándolas de una forma inasequible para la doctrina de las imágenes que asume que las imágenes son una modalidad de signo. La comprensión de las imágenes aquí propuesta, que las considera como una modalidad de artefacto–útil, permitirá —ésta es la **hipótesis** de la

¹ Insistiré en este asunto más adelante: *vid.* apartado “1.3.5. Apéndice 2. Sobre el título de este trabajo” de este mismo capítulo.

cual se parte, y también el **objetivo** de este trabajo— sacar al conocimiento sobre las imágenes actualmente tenido por canónico del *impase* en el que actualmente se encuentra, contribuyendo al desarrollo —éste es el **propósito** de esta investigación— de un entendimiento del asunto mucho más amplio y con una orientación bastante más empírica (y fácticamente aplicable) hacia las cosas que suceden con las imágenes que, cada vez más, y cada vez en formas más anonadantes, conviven con nosotros.

En este trabajo se da cuenta del actual *Status Quaestionis* del conocimiento sobre las imágenes; se plantean y argumentan algunas **cuestiones metodológicas** — la especificación del “objeto de estudio” de esta investigación, la de la noción de “artefacto–útil”, la de la distinción entre imágenes que son empleadas en usos que tienen lugar *in mente* e imágenes que son empleadas en usos que tienen lugar *in mundum*, etc. Finalmente, tomando como referencia el entendimiento obtenido a partir de la amplia selección de “estudios de caso” analizada, se exponen las conclusiones, dándose por validada la **hipótesis** propuesta para esta investigación y por razonablemente alcanzado el **objetivo** de este trabajo.

De entre el vastísimo repertorio de autores estudiados, destacaré únicamente los tres que, de alguna manera, constituyen los polos entre los que se sitúa este trabajo: W.J.T. Mitchell, Jacques Aumont y Ernst H. Gombrich.

II

1.1'. *Resume*

Thesis Title:

“Tell me what it's for, and I'll tell you what an image is: The uses of images and their impact on knowledge about images”

Resume

Images”. Never before in history have human beings lived in an environment so surrounded by images.

Indeed, knowledge of images *is* important. And this is evidenced by the increasing proliferation of publications, seminars, conferences, etc. on the subject of images that has emerged since the publication, in 1960, of Ernst H. Gombrich's book *Art and Illusion*. However, there is a certain uneasiness among those academics who are most committed to theorizing on images. The current canonical doctrine on images

states that images are a modality of the sign. But this approach generates a feeling of dissatisfaction, not only among those who think that this understanding of images ignores or neglects various – and sometimes highly important – uses of images, but also among the very advocates of this way of looking at images.

W. J. T. Mitchell, the proponent of what has come to be called the “Pictorial Turn”, and arguably one of today's foremost international experts, begins his book *Image Theory* by stating that, “Although we have thousands of words about pictures, we do not yet have a satisfactory theory of them”, and goes on to state that he does not believe that this can be remedied.

In this paper I only deal with artificial images deliberately created by people. I start from the following **premise**: insofar as images are artifacts deliberately made by people, images are a modality of artifact-utensil that, just like any other useful artifact purposely produced by humans, is an instrument that has been conceived and produced for the purpose of being used and employed as a useful utensil (“*útil útil*”). The idea is that every image is an artifact-utensil whose *raison d'être* and existence are determined by the “final cause” that has created it.

This approach allows me to focus on uses of images with which we are all highly familiar: those that make use of them as works of Art, as means of communication and as sources of information. But it also allows me to point out the existence —until now practically ignored— of a whole constellation of images that coexist with us on a daily basis, often without us noticing that they are images. Images such as decoys used by hunters and fishermen that mimic a duck or a fish, dolls and toy trucks our children play with, candies that are perfect copies of a river pebble, dental prosthesis, baby bottles, paper airplanes, wigs, globes, anatomical models used to show the organs of the human body, “fake eggs” used to stimulate domestic birds to lay, “crash test dummies”, and anthropomorphic or zoomorphic robots (many of them equipped with Artificial Intelligence) that increasingly assist us by being our pets, acting as seeing-eye dogs (such as Tefi, the robotic dog manufactured by the CSIC), as “companions”, etc.

Taking this premise as a starting point, the **hypothesis** supporting this work is the following: the study of images that considers them as a modality of artifact-utensil will make it possible to reconsider both forms of using images, and modalities of images, that are normally neglected or ignored; it will also be able to account for them (all images and all forms of their use) by describing and explaining them in a way that is unattainable for the doctrine of images that assumes that images are a form of sign. The understanding of images proposed here, which considers them as a form of artifact-utensil, will allow —

and this is the **hypothesis** from which this paper starts, as well as the objective of this work— the knowledge of images currently considered canonical to be freed from the impasse in which it currently finds itself, contributing to the development – the **purpose** of this research – of a much broader understanding of the subject and with a much more empirical (and factually applicable) orientation towards the things that happen with the images that, and in more and more anonadant forms, coexist alongside us.

In this paper, an account is given of the current *Status Quaestionis* concerning knowledge of images; some **methodological issues** are raised and discussed: the definition of the “object of study” of this research, that of the notion of “artifact-utensil”, that of the distinction between images employed in uses that take place *in mente* and images employed in uses that take place *in mundum*, and so on. Finally, on the basis of the understanding gained from the wide selection of “case studies” analyzed, the conclusions are outlined, the **hypothesis** proposed for this research is considered validated and the **objective** of this work reasonably achieved.

From the enormous range of authors studied, I will highlight only the three who, in some way, constitute the poles between which this work is situated: W.J.T. Mitchell, Jacques Aumont and Ernst H. Gombrich.

1.2. *Propósito de este trabajo*

Vivimos en la “era de las imágenes”. Habitamos un mundo donde, cada vez más, convivimos e interactuamos con una cantidad y con una diversidad abrumadoramente crecientes de imágenes. Esto quiere decir que, en nuestra sociedad, las imágenes importan, y mucho. Y, si las imágenes importan, está claro, entonces, que el conocimiento sobre las imágenes es importante.

1.2.1. *El problema*

Pero sucede que, a fecha de hoy, los expertos más comprometidos con el desarrollo del conocimiento sobre las imágenes se muestran insatisfechos con el actual *Status Quaestionis* del asunto. Entre otras razones, porque se ha llegado a un punto en el que ya no se sabe bien de qué es de lo que se habla cuando se habla de imágenes. De hecho, ha llegado a plantearse que el interrogante acuciantemente urgente de resolver ya no es el planteado por la pregunta “¿qué es una imagen?”, sino el planteado por la cuestión “¿qué es lo que no es una imagen?” (ver el apartado dedicado al “Malestar con el discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico” del capítulo *Status Quaestionis* de esta tesis).

Hay dos cuestiones relevantes:

- Por un lado: el hecho de que la amplitud de la dispar diversidad de cosas tenidas por “imagen” es tal que, como ha quedado dicho, el problema ha pasado a ser “¿qué no es una imagen?” (ver el apartado “2.1. *Status Quæstionis*. El malestar con la doctrina canónica de las imágenes”).
- Por otro lado, el hecho de que hay toda una constelación de imágenes, más o menos cotidianas y humildes (como los camiones de juguete, los aviones de papel, los biberones, las plantas artificiales, los espantapájaros y las prótesis dentales), o más o menos llamativas (como las mascotas y los compañeros robóticos provistos de Inteligencia artificial²), que conviven con nosotros, aunque el discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico no dice nada sobre ellas. De hecho, el discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico —que asume que las imágenes son una modalidad de signo— no puede decir nada de ellas. No puede porque, en la medida en que, da por descontado que las imágenes son una modalidad de signos, ni siquiera las considera imágenes (ver la sección de esta tesis “2.1. — ¿Qué es una imagen? — Una imagen es una representación. La explicación de las imágenes actualmente tenida por canónica”, allí se refiere que Mitchell niega la condición de imagen a las imágenes que no son reconocidas como la representación de otra cosa, es decir, cuando no son reconocidas como un signo, esto es: como algo que está en lugar de otra cosa — Mitchell pone como ejemplo de esto los señuelos usados por los cazadores de patos, a ojos de los patos (que no ven “imágenes” de patos, sino otra modalidad de patos); pero su argumento puede aplicarse a la imagen de una muela usada para masticar la comida mientras que está siendo empleada

² Llevamos medio siglo diciendo que vivimos en la “era de las imágenes”. Llevamos también al menos una década en la que, de una forma cada vez más insistente (y en absoluto meramente ficticia o fantástica), cada vez más, se habla de (y pueden verse) los asombrosos progresos de la alianza entre la industria de la ingeniería robótica, la ingeniería mecatrónica y la Inteligencia Artificial. Ha empezado a decirse que estamos ingresando en la era de los robots (las personas biónicas y los *cyborg* [del inglés *cyborg*, acrónimo de *cyber*, “cibernético”, y *organism*, “organismo” = “organismo cibernético”]). Vid, por ejemplo, Serrano, Javier; *Un mundo robot: La mayor revolución jamás conocida*. Almuzara, Córdoba, 2018.

como prótesis dental , o a la del *crash test dummy* (maniquí) que reproduce la conformación, el tamaño, la articulación, el peso, etc. de una persona, mientras está siendo usado en la industria del automóvil para comprobar los efectos de las colisiones, o a la del biberón con el que se amamanta un bebé, o a la de la planta artificial con la cual se pretende “alegrar la mirada” de los clientes de cierto restaurante, etc.

Tenemos entonces que, el discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico, por un lado, abarca tantas cosas que ya no puede ofrecer una respuesta plausible a la pregunta “¿qué es una imagen?” Y, por otro, y paradójicamente, no permite dar cuenta de muchas de las imágenes con las cuales convivimos. Así pues, de un lado, abarca tanto que no puede dar cuenta de qué es lo que abarca; y, de otro, no puede atender muchas de las imágenes con las que convivimos.

Creo que el asunto puede enfocarse también de otro modo: señalando que una parte del problema con el conocimiento sobre las imágenes actualmente tenido por canónico resulta de una comprensión de las imágenes que da por descontado que las imágenes —todas las imágenes, siempre y en todo lugar— existen para ser miradas, son cosa de la mirada (tal como argumentan muy clara y elocuentemente autores como Jacques Aumont, Michel Melot, Victor Stoichiță o Maurizio Vitta³).

³ En su libro *La imagen*, Jacques Aumont insiste reiteradamente en la idea de que las imágenes son para la mirada, a veces acuñando frases tan elocuentes como “Si hay imágenes, es que tenemos ojos: es una evidencia” y “Las imágenes están hechas para ser vistas” (Aumont, Jacques; *La imagen*, traducción de *L’image* (París, 1990), realizada por Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992; págs. 17 y 81.

En su libro *Breve historia de la imagen*, Michel Melot no solo afirma que las imágenes son para la mirada, llama “imagen” a todo lo que es objeto de la atención de la mirada:

“Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen. Experimentadlo: el marco, la página, la pantalla, el objetivo, el agujero, los lentes o un par de gemelos, o más simplemente uniendo el pulgar y el índice de cada mano delante de los ojos para que hagan de visor o de ocular de un microscopio. Más simple aun: cerrad un ojo; lo que ve el otro es ya una imagen. La realidad cercada deviene imagen.” (Melot, Michel; *Breve historia de la imagen*, traducción de *Une brève histoire de l’image*, (París, 2007), realizada por María Condor. Siruela, Madrid, 2010, pág. 19.)

En su libro *Simulacros. El efecto Pigmalión*, Victor Stoichiță argumenta:

Éste es un prejuicio muy limitador que el pensador, político y crítico de arte británico Herbert E. Read (1893-1968) se esforzó en combatir en su libro *El arte de la Escultura*, donde puede leerse:

“la escultura es primariamente un arte del «espacio táctil» — [esto es lo que] es y siempre debería haber sido— mientras que la pintura es, primariamente, un arte del «espacio visual»; y [...] gran parte de la confusión entre la teoría y la práctica se debe al abandono de esta diferenciación. [...]”

Para el escultor, los valores táctiles no son una ilusión a ser creada en el plano bidimensional: constituyen una realidad para ser transmitida directamente, como una existencia corpórea. La escultura es un arte de la *palpabilidad* — un arte que brinda satisfacción a través del contacto y la manipulación de objetos. Esta es, ciertamente, la única manera en que podemos tener una sensación directa de la forma tridimensional de un objeto.”⁴

Por supuesto, Read está pensando en las imágenes que son usadas como Arte, es decir, en imágenes que, de entrada, son tenidas por

“Las imágenes, como es sabido, se diferencian del resto del mundo por algo fundamental: las imágenes no existen. «Tocar la obra» equivale a retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden de lo imaginario,” (Stoichiță, Victor I.; *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderch de *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra* (Chicago, 2006); Siruela, Madrid, 2006, pág. 11.)

Desarrollando la idea de la impalpabilidad de la imagen y la comprensión que únicamente la considera como el soporte de una percepción distanciada que interpreta eso que está ahí relacionándolo con algún contenido mental, Maurizio Vitta, en su libro *El sistema de las imágenes*, declara:

Copia, representación, similitud, símbolo, signo: la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo, respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia, es ella misma, pero sólo en la medida en que se presenta como algo distinto. Si se muestra ante nosotros en forma de objeto real —un dibujo sobre papel, tela, madera, una pared o una pantalla electrónica— es aspirada por la materia inerte hasta disolverse en la insignificancia. Como la Bella Durmiente del cuento sólo el beso del príncipe —la revelación de su contenido a la conciencia puede infundirle vida.” (Vitta, Maurizio; *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Traducción de *Il sistema delle immagini. Estetica della rappresentazione quotidiana* (Nápoles, 1999) realizada por Manel Martí Viudes, Paidós, Barcelona, 2003; pág. 31)

⁴ Read, Herbert.; *El arte de la Escultura*. Traducción de *The art of sculpture* (1956), realizada por Margarita Tolderlund, Editorial Eme, Buenos Aires (Argentina), 1994; págs. 66 y 67.

inútiles (y no involucradas en actividades pragmáticas), y que, además, son empleadas como soporte de una actividad genuinamente contemplativa (si bien, en este caso, no una actividad distanciadamente visual, estática y sin contacto, sino en una interactivamente palpativa). “Desafortunadamente”, comenta Read en otro sitio,

“a los visitantes a los museos «se les pide que no toquen las obras exhibidas»” — desafortunadamente, porque ese requisito los priva de uno de los modos esenciales de apreciar la escultura, como es palparla y manipularla. [...] Si solamente «miramos» la escultura [...] obtenemos una visión bidimensional de un objeto tridimensional [...] que únicamente puede ofrecernos] una versión fantasmagórica del objeto sólido.⁵

Así pues, la idea dominante entre nosotros es que las imágenes existen para ser miradas — no para ser manipuladas, no para emplearlas en actividades que requieren hacer cosas con ellas físicamente, sino, típicamente, usarlas del modo en que las usamos en los museos de Arte o de una forma parecida.

Dado que la percepción y la contemplación son un fenómeno o un proceso psíquico, que tiene lugar *in mente*, pensar que la razón de ser de las imágenes es ser miradas induce, subrepticamente (esto pienso yo), a prestar atención especialmente —o quizá únicamente, o sobre todo— a empleos en los que las imágenes son miradas, y no a empleos en los cuales, las imágenes son usadas en actividades que involucran su manipulación. Como las imágenes son artefactos con los que esperamos encontrarnos en ciertos contextos, y no en otros, sucede, me parece a mí, que cuando aparecen en esos contextos no previstos por nuestra idea de lo que son las imágenes, tendemos a no percatarnos de su presencia. (Desarrollaré esta cuestión más adelante, en el apartado “1.4.1. *Sobre la selección de los objetos de estudio*”)

Al principio de su libro, *Los usos de las imágenes*, Ernst Gombrich señala lo siguiente:

“[Hay] un elemento en esta situación que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: la función que se espera que desempeñe la imagen. Este importantísimo factor ha quedado de algún modo ensombrecido por el credo crítico del «arte por el arte», que ha presidido el arte de nuestro tiempo. Pero si nos apartamos del mundo de las galerías de arte y miramos a nuestro alrededor, esta dependencia se hace sentir aún más. La demanda de imágenes es tan absoluta en la sociedad occidental que una casa que carezca de televisión (preferiblemente en color) se

^{5 5} Read; *op. cit.*; pág. 68.

califica normalmente de «desfavorecida», al igual que lo sería un niño cuyos padres no pudieran permitirse comprarle juguetes. Para bien o para mal, tanto la programación de televisión como las muñecas o animales de peluche de los niños están, sin duda, adaptados para satisfacer la función que se espera que cumplan. Los programas de televisión no deben ser demasiado «exigentes» y el juguete debe ser «adorable». Aquí, como en todo lo demás, podemos observar fácilmente cómo la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia. Esta idea intuitiva, la de que «la forma acompaña a la función» [...]»⁶

A la hora de comprender y de explicar qué es lo que son las imágenes, en general, y qué es lo que es cada imagen, en particular, hay un elemento, nos advierte Gombrich, que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: “la función que se espera que desempeñe la imagen”. Éste ha sido el principio que ha guiado este proyecto de investigación, pero ampliando los usos (o las funciones) de las imágenes que son tenidos en cuenta. Porque, como ha quedado dicho, a mi entender, uno de los “problemas” del discurso sobre las imágenes actualmente tomado como referencia es que ignora o minimiza una gran cantidad de usos (o funciones) de las imágenes — particularmente aquellos usos (o funciones) que contravienen las exigencias de la idea de las imágenes que asume su identificación con el Arte.

1.2.2. *El objetivo*

Este trabajo de investigación pretende hacer frente a este estado de cosas.

Haciéndose eco de que todos los intentos de ofrecer una respuesta solvente a la pregunta “¿qué es el Arte?” han fracasado⁷, el filósofo

⁶ Gombrich, Ernst H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Traducción al español de *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Phaidon Press, Londres, 1999) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca, Debate, Madrid, 2003; pág. 7. Ya en el primer párrafo de la “Introducción”, Gombrich ha indicado que su propósito con este libro es dar cumplimiento al deseo del “gran estudioso de la civilización y el arte” Jacob Burckhardt, que conminó a sus herederos académicos a analizar cada obra de arte (entiéndase: cada imagen) “como si estas satisficieran una demanda” (*op. cit.* pág. 6).

⁷ Ver el capítulo “El arte: historia de un concepto” de *Historia de seis ideas* del historiador de las ideas polaco Władysław Tatarkiewicz. Allí, en el apartado “Discusiones sobre el concepto de arte”, después de repasar los intentos más destacados de responder la pregunta “¿qué es el Arte?”, Tatarkiewicz concluye afirmando “nuestro siglo ha llegado a la conclusión de que conseguir una

estadounidense Nelson Goodman planteó la cuestión siguiente al principio de su ensayo “¿Cuándo hay arte?”:

“Si todos los intentos de contestar la pregunta “¿qué es el arte?” acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez —y como tantas veces acontece en filosofía— haya que plantear que la pregunta no es la adecuada.”⁸

El propósito de este proyecto de investigación es hacer frente a los problemas del estado actual del conocimiento sobre las imágenes preguntando de otra forma, y sobre otras cosas. No ¿qué es lo que es una imagen”, sino ¿cuáles son los empleos en los que usamos las imágenes?, ¿para qué las hacemos?, ¿qué es lo que nos parece valioso de ellas *en cada caso*?

1.3. Hipótesis de trabajo

“La producción de imágenes nunca es absolutamente gratuita y, en todos los tiempos, se han fabricado las imágenes con vistas a ciertos empleos, individuales o colectivos. Una de las primeras respuestas a nuestra pregunta [«¿Qué es una imagen»] pasa, pues, por otra pregunta: ¿para qué sirven las imágenes? (¿para qué se las hace servir?) Está claro que, en todas las sociedades, se han producido la mayor parte de las imágenes con vistas a ciertos fines [...]”

Jacques Aumont; *La imagen*⁹

“Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne.”

definición de «arte» que sea de una gran amplitud no es sólo muy difícil, sino imposible”. (Tatarkiewicz, Władysław; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción al español de *Dzieje sześciu pojęć* (1975) realizada por Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Madrid 2001 [1987]; pág. 61.)

⁸ Goodman, Nelson; “¿Cuándo hay arte?” [traducción de “When is Art?” (1977), en Goodman, Nelson; *Maneras de hacer mundos*. Traducción de *Ways of wordmaking* (1978) realizada por Carlos Thiebaut, Visor, Barcelona, 1990; págs. 87-102. El pasaje citado aquí aparece en pág. 87.

⁹ Aumont; *op. cit.* pág. 82.

Ernst H. Gombrich; *Historia del arte*¹⁰

Como se ha dicho ya, el propósito de esta tesis es hacer frente a los problemas del estado actual del conocimiento sobre las imágenes preguntando de otra forma, y sobre otras cosas. No encarar el interrogante “¿qué es lo que es una imagen”, sino plantear cuestiones como ¿cuáles son los empleos en los que usamos las imágenes?, ¿para qué las hacemos?, ¿qué es lo que nos parece valioso de ellas *en cada caso*?

1.3.1. Demarcación del objeto de estudio de esta investigación

Empleamos la palabra “imagen” para dar nombre a una diversidad abrumadoramente amplia y extraordinariamente dispar de cosas y de fenómenos. Desde objetos de grandes dimensiones que pesan varias toneladas, y que nos aplastarían si cayeran sobre nosotros —estoy pensando en estatua helenística conocida como *Afrodita de Milo*—, a fenómenos psíquicos tan inefables como las experiencias “visuales” oníricas, o a fenómenos sociológicos como la reputación de una persona o institución (como cuando se dice “la noticia perjudicará mucho la imagen del presidente”), o fenómenos ópticos como las sombras proyectadas en las cuales reconocemos la silueta del cuerpo que las proyecta o los reflejos especulares que podemos percibir cuando miramos los espejos. También se les llama imágenes, a los cuadros de Jackson Pollock, a las cenefas decorativas, a los gráficos con curvas que reflejan la progresión del cambio climático, etc.¹¹

¹⁰ Gombrich, Ernst H.; *Historia del arte*. Traducción al español de *The Story of Art* (Londres, 1950) realizada por R. Santos Torroella. Alianza, Madrid 1981; pág. 32.)

¹¹ Para el tema de la dispar variedad de cosas llamadas “imagen” (desde una estatua a un sueño, o cierto pasaje literario), *vid.* el clásico ensayo de W. J. T. Mitchell donde éste presenta lo que él denomina “La familia de las imágenes”. En él se recogen —y, en teoría, también se explican— todos los casos propuestos aquí como ejemplo de imagen. (Mitchell, W.J.T.; “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, págs. 107-154 (traducción de “What is an image?” (1984), realizada por Ana García Varas).

Para el asunto del cuadro típico de Jackson Pollock o, más en general, de la “pintura abstracta” o “no figurativa”, como casos de imagen [anicónica], ver el último capítulo de *La imagen* de Jacques Aumont, titulado “El papel del arte”, donde este autor argumenta el tópico que identifica la “imagen «pura»” con la obra de Arte, viendo ésta como una manifestación de la excelencia consumada de la imagen como tal, es decir, de lo que él denomina “imagen «pura»”. Aumont dedica la primera parte del capítulo “El papel del arte”, a la

En este trabajo no me ocuparé de todas las cosas llamadas “imagen”. El asunto de esta investigación se limita al estudio de las imágenes artificiales deliberadamente manufacturadas por los seres humanos. Esto excluye, las imágenes que vemos en los espejos y las que son “visualizadas” mientras se sueña. Las pareidolias que descubrimos en las manchas de humedad y en las nubes, y también los fósiles.

El objeto de estudio de esta investigación son, únicamente, las imágenes que son cuerpos tangibles o apariencias físicamente perceptibles en un cuerpo tangible que han sido producidas a propósito por las personas. (Ver al final de este apartado el epígrafe “1.3.5. Apéndice. Objeto de estudio. Sobre la sección de las imágenes tomadas como «caso de estudio» en este trabajo”.)

1.3.2. Premisa

En este trabajo se asume que las imágenes manufacturadas deliberadamente por las personas son una modalidad de artefactos—útil y, como tales, algo definido por el “fin” que (teleológicamente) constituye su “causa final” (más adelante, volveré sobre esta noción) y que, en la medida en que constituye la razón de su existencia, también determina su naturaleza — exactamente igual que en el caso del resto de los artefactos producidos por las personas: los zapatos y las mesas, los puentes, las leyes de la navegación y el diccionario, las pólizas de seguro, etc.

1.3.3. Hipótesis del trabajo

Asumiendo la premisa anterior, la **hipótesis** de la que ha partido este trabajo es la siguiente:

Si, en vez de seguir insistiendo en ver, describir y explicar las imágenes como una modalidad de signo, hacemos las dos cosas siguientes:

- por un lado, prestar atención al hecho (obvio) de que los empleos dados a las imágenes en nuestro mundo

presentación de un extenso apartado dedicado a la “imagen abstracta”. (Aumont; *op. cit.* pág. 13).

También encontramos una elaborada exposición de la doctrina que celebra la excelencia de la imagen “abstracta” en: Groupe μ ; *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, traducción de *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (Éditions Le Seuil, Paris, 1992) realizada por Manuel Talens Carmona, Cátedra, Madrid, 1993.

son extraordinariamente diversos y, a menudo, difícilmente categorizables como semióticos, y

- por otro lado, y teniendo en cuenta lo anterior, intentamos comprender, describir y explicar las imágenes viéndolas como una modalidad de artefacto-útil¹² específica, es decir, viéndolas como un útil cuya utilidad resulta, básicamente, del aprovechamiento de la forma del cuerpo o la apariencia perceptible de la cosa llamada “imagen”,

¿no sucederá que esta forma de enfocar el asunto y de prestar atención a las imágenes permite arrojar luz sobre ellas de una forma inédita, que quizá nos permita a adquirir y a desarrollar un conocimiento sobre las imágenes —en su dispar variedad— teóricamente más adecuado (por conforme a la realidad) y pragmáticamente más “útil” (por referido a la realidad)? Esta tesis surge de la creencia en que la respuesta a esta pregunta es “sí”.

En suma, la **hipótesis** de la que ha partido este trabajo es que, considerando las imágenes —en toda su extraordinaria y dispar diversidad¹³— como una modalidad de útiles, por un lado, nos

¹² Para la noción de “artefacto-útil”, Juan Cabrera y yo nos hemos inspirado en nuestros trabajos en la reflexión que hace Heidegger sobre noción de “útil” —contraponiéndola a la de “cosa” y a la de “obra de arte”— en su ensayo “El origen de la obra de Arte” (“*Der Ursprung des Kunstwerkes*” (1935-1960)) (Heidegger, Martin; “El origen de la obra de Arte”, en *Caminos en el bosque*. Traducción de *Gesemtausgabe. Band 5: Holzwege* realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, Madrid, 1998 [1984]; pág. 11-62.). También nos hemos servido de la entrada “Artifact” de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Preston, Beth, “Artifact”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/artifact/> (consultada en múltiples ocasiones). Nos ha resultado muy provechoso, así mismo, el trabajo de Frederik, Ineke; Sonneveld, Wim & Vries, Marc J. de; “Teaching and learning the nature of technical artifacts”, *International Journal of Technology and Design Education* (21), págs. 277-290 [<https://doi.org/10.1007/s10798-010-9119-3>].

¹³ O, como dijo Jacques Aumont: “todas las imágenes [...] cualesquiera que sean su naturaleza, su forma, su empleo y su modo de producción” y “**sin olvidar sus diferencias**”. Y aclaro que si cito a Jacques Aumont en este punto es porque deseo contrastar mi trabajo con su afamada y trascendental obra sobre teoría de las imágenes *La imagen*, donde, al principio de la Introducción, nos indica expresamente que pretende que lo que va a explicar en su libro sea aplicable a “todas las imágenes visuales, cualesquiera que sean su naturaleza, su forma, su empleo y su modo de producción”, “sin olvidar sus diferencias” (Aumont; *op. cit.* pág. 13). Pero es el caso, según creo, que Aumont incumple su compromiso. Lo incumple, a mi entender, porque él parte de la hipótesis —e insiste reiteradamente en ella— de que las imágenes son algo que existe para la mirada. Así que únicamente toma en consideración empleos de las imágenes

daremos la oportunidad de pensarlas de otro modo y, por otro lado, podremos verlas (entenderlas y explicarlas), quizá —esta ha sido mi esperanza— de una forma más satisfactoria y provechosa que la ofrecida por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica.

Dicho en dos palabras, la **hipótesis** que pretendo comprobar con esta investigación es la siguiente: Si consideramos las imágenes como una modalidad de artefacto—útil cuya razón de ser es servir siendo útil como útil al ser empleado en un uso precisado de antemano, y hacemos esto prestando atención a la diversidad de los empleos en los que las imágenes son usadas, tratando describir esta diversidad de empleos en su amplia y multifacética disparidad, y tratando, también, de entenderlas y explicarlas en función de la “causa final” que, *en cada caso*, constituye la razón de ser *de cada imagen*, es posible — esta es la **hipótesis**— que obtengamos un conocimiento sobre las imágenes menos insatisfactorio y más útil que el derivado de la *petitio principii* que estipula que las imágenes son signos.

Por lo tanto, el trabajo que presento tiene la intención de llamar la atención sobre empleos de las imágenes normalmente no atendidos por el discurso sobre las imágenes y, a partir de aquí, sobre imágenes que a menudo ni siquiera son tenidas por imágenes, y lo haré sirviéndome de una enfoque que, según creo, tiene toda la apariencia de ser una forma natural de enfocar la explicación de las imágenes: pensándolas, describiéndolas y explicándolas como artefactos producidos deliberadamente por las personas, es decir, considerando la función o “causa final” para la cual han sido concebidas y realizadas, y en la cual son empleadas, y por la cual son apreciadas.

1.3.4. *Apéndice 1. Objeto de estudio. Sobre la selección de las imágenes tomadas como «caso de estudio» en este trabajo*

Como ha quedado dicho, en este trabajo se presta atención a una selección de imágenes que, por lo general, no son tenidas en cuenta

donde éstas son usadas con fines comunicativos y/o estéticos. De forma que Aumont no tiene nada que decir de un biberón, ni de un avión de papel, ni de una prótesis dental, ni tampoco de un robot zoomorfo usado como mascota.

Aumont también tiene dificultad en ver, describir y explicar imágenes como las prótesis dentales o los aviones de papel —que, claramente, más que imágenes destinadas a ser miradas, son artefactos destinados a ser útiles siendo empleados en usos pragmáticos y mundanos—, porque considera la obra de Arte como una manifestación de la excelencia consumada de la imagen como tal, es decir, de lo que él denomina “imagen «pura»”.

como imágenes. Aquí se hablará, por ejemplo, de imágenes tales como una muñeca o un osito de peluche; un camión de juguete; una prótesis dental [fig. 1.12]; un avión de papel; los planos calculadamente trazados por un ingeniero mientras concibe la pieza del motor que está diseñando; las imágenes usadas en pasatiempos gráficos como “¿Dónde está Wally?”, “Encuentra las 10 diferencias” [fig. 1.1], el “Tangram” o esa modalidad de adivinanza iconográfica conocida como “doodle”; los “falsos huevos” usados para estimular la puesta de las palomas domésticas [fig. 1.16]; las plantas artificiales que contribuyen a alegrar la vista de los clientes de un restaurante [fig. 1.6]; los caramelos-piedra que simulan perfectamente la forma de un canto rodado de río [fig. 1.9], y el carbón (de azúcar) de los Reyes Magos [fig. 1.10]; las cucarachas y otros bichos de plástico que son empleados como animales “de pega” porque funcionan como *trompe l’oeil* [fig. 1.8]; los espantapájaros; el maniquí usado por el sastre como sustituto (paciente y no asustadizo ni quejica) del cuerpo de un cliente “vip”¹⁴, el usado en el escaparate de una tienda de ropa como “percha” para mostrar cómo es y cómo luce cierta prenda de vestir (o el famoso y precioso maniquí de madera policromada de Tutankamón que se conserva en Museo Egipcio de El Cairo y que, según se cree, sirvió de percha para los trajes ceremoniales del faraón) [fig.1.15]; los *dummies* usados para la obtención de semen de animales salvajes (como la imagen de la vaca que hizo Dédalo para Pasífae¹⁵) [fig. 1.11]; el *crash test dummy*, que es un maniquí para ensayos de choque o colisiones de automóvil que replica la forma del cuerpo de una persona (el cuerpo de un adulto estándar, el de un niño de 11 años, etc.), su tamaño, la articulación conjunta de sus miembros y su peso — estos maniqués antropomorfos son utilizados en la industria del

¹⁴ Recuérdese que *vip* es el acrónimo inglés de “very important people” (“personas muy importantes”).

¹⁵ Estoy refiriéndome al relato mítico que refiere cómo nació el Minotauro. La historia narra cómo, para castigar cierto acto de impiedad cometido por el rey Minos de Creta, Poseidón hizo que Pasífae, la mujer del rey, se enamorara ciegamente de un hermoso toro blanco. Para poder satisfacer su anhelo, la reina pidió ayuda a Dédalo. Éste construyó la imagen hueca de una vaca que parecía de verdad. La imagen había sido diseñada de forma que Pasífae podía acoplarse en su interior de forma que, cuando el toro enviado por Poseidón montó la vaca fabricada por Dédalo, la reina quedó embarazada del animal. Así es como fue engendrando el Minotauro. Actualmente se fabrican imágenes de llamas y alpacas hembra (también de otros animales, ciervos salvajes, etc.) destinadas a ser montadas como la vaca de Dédalo. Se trata de maniqués oportunamente provistos de ciertos dispositivos, que permiten emplearlas para obtener semen de animales, tanto domésticos como silvestres. (Vid., Huanca, Wilfredo & Adams, G.P.; “Semen Collection and Artificial Insemination in Llamas and Alpacas” en Robert S. Youngquist & Walter R. Threlfall (eds) (2007); *Current Therapy in Large Animal Theriogenology*, Saunders Elsevier, Missouri (pp.869-873).)

automóvil para comprobar y reforzar la seguridad de los vehículos [fig. 1.7]; las pelucas; etc.

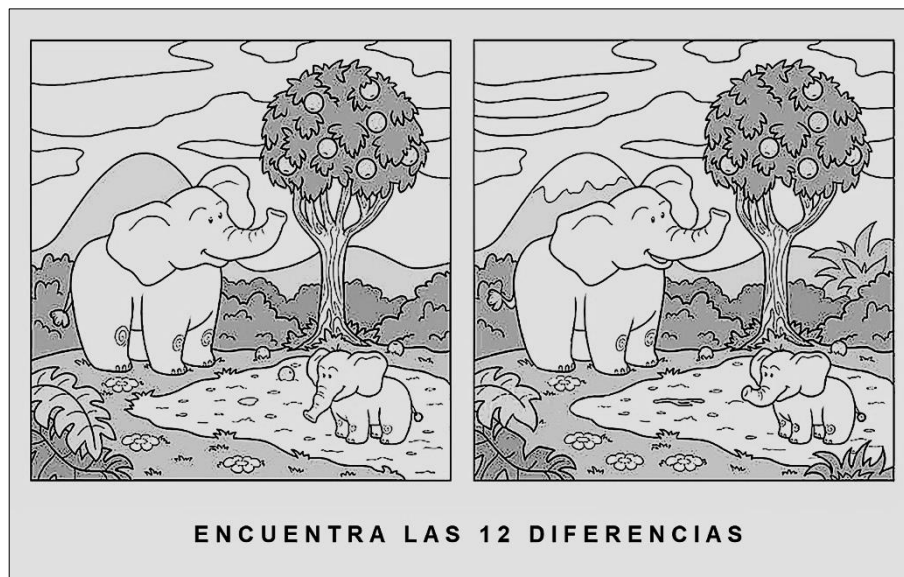


Fig. 1.1. Doble imagen diseñada para el juego “Encuentra las 12 diferencias”.

Dado lo extra-ordinario de esta selección poco habitual de imágenes, entiendo que conviene aportar una aclaración de este inusual elenco de imágenes. Ofrezco esta aclaración en el epígrafe “1.4.1. Sobre la selección de los objetos de estudio” de la “Introducción” de esta tesis.

1.3.5. *Apéndice 2. Sobre el título de este trabajo*

Como ha quedado dicho, esta investigación ha partido de la premisa que establece que las imágenes deliberadamente producidas por las personas son una modalidad de artefacto-útil. Esto quiere decir que, en la medida en que cada imagen es un utensilio que resulta de una actividad intencional, cada imagen es un artefacto que ha sido deseado, concebido, diseñado y fabricado teniendo *in mente* un propósito — es decir, es una cosa que ha sido hecha para algo, es algo que ha sido producido para ser empleado de cierta manera en cierto uso previsto de antemano. Dicho de otro modo: la *razón de ser*¹⁶ de

¹⁶ Utilizo la conocida fórmula “razón de ser” pensando en el uso común de la expresión *raison d'être*, que es un giro idiomático proveniente del francés que ha sido incorporado a diversas lenguas, entre ellas el español, el inglés, el polaco, etc. El significado literal de la expresión *raison d'être* es “razón de ser” o “razón de existir”. La *razón de ser* de una cosa, una persona, una institución, etc., es la *razón* o el *motivo* más importante por el cual dicha cosa existe de la forma en que lo hace. (Aquí, las palabras “razón”, “motivo” y “causa” son sinónimas. La quinta acepción del término “razón” que nos ofrece el Diccionario

cada imagen artificialmente producida es el “fin” (o la “causa final”) que ha determinado su existencia. Por lo tanto, cada imagen artificialmente producida es como es (es de la forma, el material, el tamaño que es) en función del fin que ha motivado su creación¹⁷. A este propósito, o “fin”, se lo suele llamar “causa final”.

es: “motivo (l causa)” (“razón”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, acceso online en <https://dle.rae.es/raz%C3%B3n?m=form>, consultado el 1-5-2017); siendo la segunda acepción del término “motivo” que nos ofrece el Diccionario “Causa o razón que mueve para algo” (“motivo”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, acceso online en <https://dle.rae.es/motivo?m=form>, consultado el 1-5-2017); y siendo la segunda acepción del término “causa” que nos ofrece el Diccionario “Motivo o razón para obrar” —la primera es “Aquello que se considera como fundamento u origen de algo”— (“causa”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, acceso online en <https://dle.rae.es/causa?m=form>, consultado el 1-5-2017). Respecto de la noción “razón de ser”, la Wikipedia nos dice:

“Se trata del fundamento o motivo legítimo que justifica algo, explicándolo. Así, por ejemplo, cuando se dice de alguien que «su trabajo es su *raison d'être*», se da a entender que constituye el motivo y fundamento de su vida. Otro ejemplo: «Para el auténtico creador, su obra no puede sino constituir su *raison d'être*» (o sea, la razón fundamental de su existencia). (“Raison d'être”, Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Raison_d%27%C3%AAtre#:~:text=Se%20trata%20del%20fundamento%20o,y%20fundamento%20de%20su%20vida, consultado el 1-12-2020.)

¹⁷ Ni que decir tiene que, mientras que las exigencias —en lo tocante a la forma, el material, el tamaño, etc.— impuestas por el propósito de hacer imágenes para ser empleadas usándolas como una obra de Arte son prácticamente nulas (se dice que la *raison d'être* del Arte es generar cosas imprevistas de una forma radicalmente libre, es decir, no constreñida por ninguna exigencia ni restricción), las exigencias —en lo tocante a la forma, las propiedades físicas e incluso químicas del material y el tamaño, etc.— impuestas por el propósito de hacer el plano de la pieza de un motor, una prótesis dental o un biberón son bastante más precisas y mucho más rigurosas. Mientras que el grado de autonomía concedido a la práctica de hacer imágenes destinadas a servir como Arte es altísimo, el grado de libertad de la persona o las personas que producen imágenes que han de servir como plano para la fabricación de cierta pieza de un motor, como prótesis dental o como biberón es muy escaso — siendo muy notable la dependencia de cada una de estas imágenes de requerimientos “extrínsecos” impuestos por el uso específico en el que cada una habrá de ser empleada. Por ejemplo, los materiales con los cuales se hace una prótesis dental o un biberón no pueden ser solubles, tampoco tóxicos, etc.; pero los de una obra de arte sí pueden serlo. Y, por seguir con el ejemplo, mientras que el material del cual se hace la prótesis dental tiene que ser muy duro y muy resistente, y también debe tener un tacto, por así decir, pétreo, el material con el cual se hace la tetina de un biberón no precisa ser tan extraordinariamente resistente, pero debe ser elástico y flexible, y conviene que tenga un tacto semejante al de la piel humana.

Tradicionalmente se ha dicho que *se conoce una cosa si se la puede reducir a sus causas*, y también que *explicar una cosa es reducirla a sus causas*. La idea, según creo, procede del filósofo griego Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), quien explicó que *conocer una cosa es reducirla a sus causas*. Aristóteles argumentó que una persona conoce una cosa cuando puede dar cuenta de sus causas, y distinguió cuatro causas distintas:

“Aristóteles distingue precisamente cuatro causas para todas las cosas o estados y para todos los cambios o movimientos, como también puede decirse. La primera causa se conoce como *causa materialis* y significa sencillamente la materia o los materiales necesarios para construir algo, así, por ejemplo, las piezas de chapa (y otros elementos) necesarias para fabricar un automóvil. La segunda causa la encontramos bajo el nombre de *causa formalis* e indica la forma o el aspecto que recibiría una determinada cosa. En nuestro ejemplo del coche se indicaría con esta causa el proyecto del diseñador que ha concebido el formato. La tercera causa en Aristóteles se llama *causa movens* y se refiere a la puesta en marcha práctica o la ejecución concreta del proceso de fabricación, o sea, en el ejemplo escogido, las personas que se encargan de esta etapa, en este caso en particular, los técnicos de montaje que arman el automóvil. La cuarta causa es naturalmente la más importante y tiene que ver con el propósito que, en general, lleva al objeto, cuya causalidad investigamos. Esta cuarta causa se denomina *finalis* y describe el sentido y la finalidad de la cosa existente, y se refiere, en el caso del coche ya fabricado, al propósito de los directivos de la empresa de lanzar precisamente ese modelo al mercado.”¹⁸

Aristóteles expuso su teoría de las cuatro causas en el libro II de su *Física*¹⁹. Allí, además de argumentar lo referido en el párrafo anterior (utilizando no el ejemplo de un automóvil sino el de una estatua de bronce) también manifiesta que, de las cuatro causas, la más importante —por ser la más determinante, dado que las tres restantes dependen de ella— es la última: la conocida como *causa finalis*. Aristóteles expone así su planteamiento:

¹⁸ Tomo esta explicación de: Fischer, Ernst P.; *Aristóteles, Leonardo, Einstein y Cía. La aventura de la ciencia a través de sus protagonistas*. Traducción de *Aristoteles, Einstein & Co. / Leonardo, Heisenberg & Co* (München, 1995 / 2000) realizada por Jorge Salvetti Fernández. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2006; pág. 16.

¹⁹ Aristóteles; *Física*, Libro II-3, 194b-195a.

“Y en otro sentido causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo, por ejemplo, el pasear respecto de la salud. Pues ¿por qué paseamos? A lo que respondemos: para estar sanos, y al decir esto creemos haber indicado la causa. Y también cualquier cosa que, siendo movida por otra cosa, llega a ser un medio respecto del fin, como el adelgazar, la purgación, los fármacos y los instrumentos quirúrgicos llegan a ser medios con respecto a la salud. Todas estas cosas son para un fin, y se diferencian entre sí en que unas son actividades y otras instrumentos.”²⁰

El matemático y filósofo inglés Alfred North Whitehead (1861-1947) condensó la argumentación de Aristóteles sobre la causa final reduciéndola a la siguiente y muy famosa fórmula: “A thing is what it does”, es decir: “Una cosa es lo que esa cosa hace”²¹. También Rudolf Arnheim se menciona este enfoque en su libro *Hacia una psicología del arte*, donde expone el asunto del siguiente modo:

“[el psicólogo belga] Albert Michotte, al afirmar que aprendemos lo que son las cosas por lo que hacen, comunica que uno de sus hijos preguntó a la edad de tres o cuatro para qué servían los cuadros que estaban colgados en la pared del cuarto de estar y, cuando se le dio una explicación, exclamó: “*Mais alors, les tableaux, ce n'est rien!* [«Pero entonces, los cuadros no son nada»]”²²

Una vez hechos estos comentarios, quiero pensar que estará clara la razón por la cual el título de esta tesis es *Díme para qué sirve, y te diré qué es una imagen: Los usos de las imágenes y su incidencia en el conocimiento sobre las imágenes*. La idea, en fin, es que una forma provechosa de explicar un artefacto que ha sido concebido para ser útil sirviendo como útil destinado a un empleo específico es aclarar para qué ha sido concebido — es decir, dar cuenta de su “causa final”, porque, como dice la máxima de Whitehead, “una cosa es lo que esa

²⁰ Aristóteles, *Física*, trad. de G. R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995 (págs. 140-142).

²¹ La famosa máxima de Whitehead “A thing is what it does” aparece en su libro *Adventures of Ideas [Aventuras de las ideas]*. En realidad, la formulación literal de la frase es ligeramente diferente. En el libro de Whitehead, la frase es: “For physics, the thing itself is what it does” (“Para la Física, la cosa misma es lo que ella hace”). Whitehead, Alfred North; *Adventures of Ideas*; Free Press, New York, 1967 [1933] pág. 157.

²² Este pasaje aparece en el ensayo titulado “El petirrojo y el santo”. Arnheim, Rudolf; *Hacia una psicología del arte*. Traducción de *Towards a Psychology of Art* (Berkeley y Los Ángeles 1966 (1949)) realizada por Remigio Gómez Díaz. Alianza, Madrid 1986 [1980]; pág. 326. Arnheim extrae la cita de Michotte de: Michotte, A.; *La perception de la causalité*. Vrin, Paris, 1946.

cosa hace”. Y esto, que es aplicable a todos los artefactos (producidos deliberadamente por los seres humanos), es igualmente aplicable a las imágenes, es decir, al conocimiento y a la explicación de las imágenes.

1.3.5.a. Aclaración a “Una cosa es lo que esa cosa hace”

Para concluir esta sección de la tesis, me gustaría añadir una aclaración a la fórmula “una cosa es lo que esa cosa hace”. Desearía explicar que esta máxima es invocada aquí, en parte, para contrarrestar la noción de las imágenes que explica que la clave para entender una imagen consiste en dar cuenta de su potencial comunicativo, expresivo o estético — ignorando, por lo tanto, el hecho de que, cuando se invocan las intenciones de la persona (o del grupo de personas) que ha producido una imagen, entre los propósitos que motivan la creación de la misma, además de los comunicativos (e informativos), los expresivos y los estéticos, también hay un sinnúmero de otros propósitos fácticos posibles, que pueden haber alentado la producción de la imagen:

producir un juguete (un camión de juguete, una muñeca, etc.); generar un “compañero” (muñeco) de trabajo para un ventrílocuo [fig. 1.2]; producir un señuelo para cazar patos o para pescar truchas [fig. 1.3]; producir una prótesis que replica la forma y la función de un pecho lactante (me refiero a un biberón) [fig. 1.4 y fig. 1.5]; producir algo que “alegre la vida” (me refiero, por ejemplo, a la planta artificial usada de una forma ornamental en un restaurante, etc. [fig. 1.6], pero también a la imagen de un paisaje agradable usada como “fondo de pantalla” (“*wallpaper*”) de un ordenador; producir un sustituto de un cuerpo humano que permita estudiar la seguridad de un vehículo (pienso en un “*crash test dummy*”²³)

²³ En ingeniería, se denomina “*crash test dummy*” (en plural, “*crash test dummies*”) a un tipo bastante específico de imagen. Con la expresión inglesa *crash test dummy* —que podría traducirse por “maniquí para ensayos de choque” o “para colisiones”—, se le da nombre a una imagen antropomorfa empleada en experimentos destinados a comprobar la seguridad de los automóviles (y también la de otros vehículos, aviones, etc.). Un *crash test dummy* es un muñeco a tamaño natural que replica el cuerpo de un tipo específico de persona (el de un adulto, el de un niño de 6 años, el de un individuo obeso, etc.), reproduciendo su conformación, el modo en el que funcionan sus articulaciones y su peso. Es una imagen que ha sido diseñada de forma que puede replicar el comportamiento de un cuerpo humano específico en una colisión de un vehículo. Además, el maniquí está provisto de una serie de instrumentos que permiten registrar una gran cantidad de información útil para analizar las variaciones en el comportamiento de la persona y del vehículo, variaciones dependientes de la velocidad de impacto, la fuerza de compresión, el

[fig. 1.7]; hacer un *trompe l'oeil* que replique la forma de un bicho, de un canto rodado de río o de un trozo de carbón, con vistas a usarlo como un engaño jocoso [fig. 1.8, fig. 1.9 y fig. 1.10]; hacer un maniquí sexualmente excitante y receptivo, útil para la obtención de semen de animales domésticos y salvajes [fig. 1.11]; producir una réplica de una pieza dental que sirva como prótesis dental [fig. 1.12]; producir una imagen de cera policromada que sirva como muestra “falsa” de comida (食品サンプル [*shokuhin sanpuru*], “muestra de comida”) como las empleadas en algunos restaurantes japoneses [fig. 1.13 y fig. 1.14]; etc.



Fig. 1.2. Ventrílocuo. (“The GreatLester 1904 - Wielki Lester 1904”, Fuente: Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_GreatLester_1904_-_Wielki_Lester_1904.png)

doblado o la torsión del cuerpo, así como la desaceleración durante una colisión, etc. (Consultar la entrada “Crash test dummy” de la Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Crash_test_dummy, consultado el 5-10-2020.)

Hoy en día este tipo de muñecos son indispensables en el desarrollo de nuevos modelos de todo tipo de vehículos: desde automóviles hasta aeronaves. Este artículo se focaliza en el papel de los crash test dummies en prevenir daños a los ocupantes de automóviles.

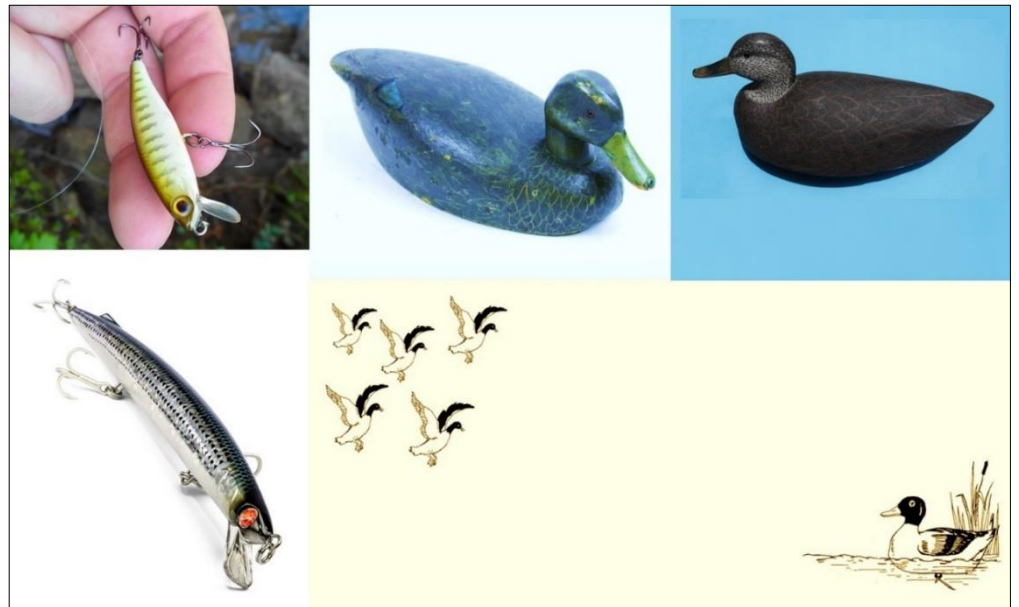


Fig. 1.3. Señuelos usados por pescadores y por cazadores de patos. Montaje de la autora.

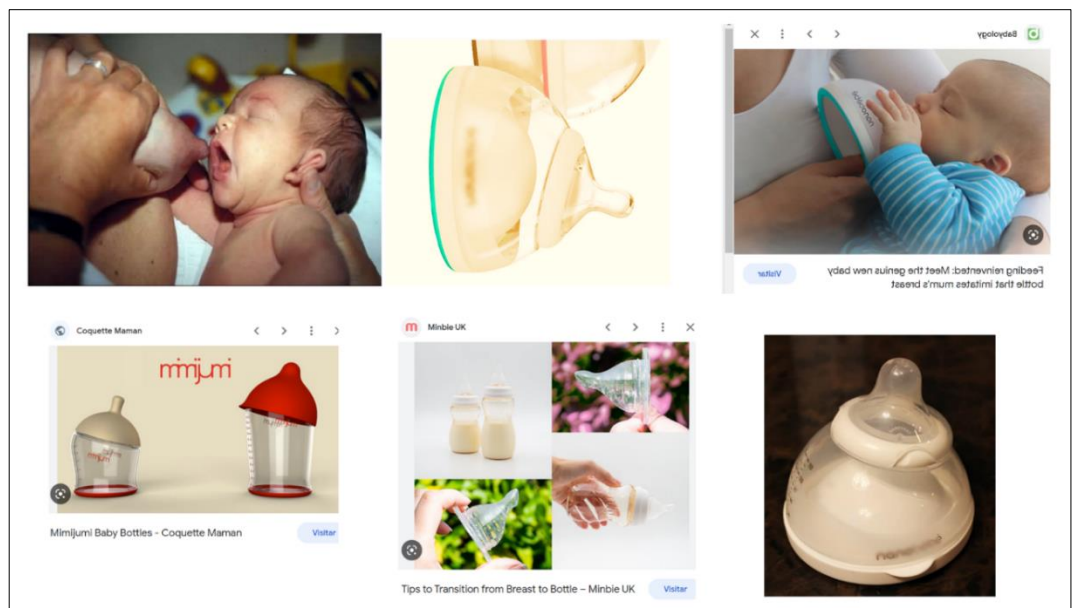


Fig. 1.4. Biberón. Collage fotográfico hecho a partir de imágenes usadas para ilustrar el propósito de asemejar el biberón a la forma y la función del pecho femenino lactante. Montaje de la autora.

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen

Breast Flange Insert Selection Guide

DID YOU KNOW?
Mom's Nipple Changes Shape During Nursing to the Perfect Fit™ Nipple Shape

| Nipple Measurement | Flange |
|--------------------|--------|
| 8-10mm | 15mm |
| 11-13mm | 17mm |
| 14-16mm | 19mm |
| 17-19mm | 21mm |
| 20-22mm | 24mm |
| 23-25mm | 27mm |
| 26-28mm | 30mm |
| 29-31mm | 32mm |

Find the diameter of your nipple in mm from base to base

Pasa el mouse encima de la imagen para aplicar zoom

Multiple nipple holes, just like Mom, for a natural feed

Más parecida al pecho materno

Una tetina con múltiples orificios finos que simula los conductos mamarios del pecho y proporciona un flujo natural y una agradable sensación al succionar.

Múltiples orificios finos similares a los conductos mamarios, proporcionan un flujo natural como en la lactancia materna.

Finos conductos mamarios

Fig. 1.5. Biberon. Collage fotográfico hecho a partir de imágenes usadas para ilustrar el propósito de asemejar el biberón a la forma y la función del pecho femenino lactante. Montaje de la autora.



Fig. 1.6. Planta artificial. (“A plastic bush”; Fuente: Wikipedia: File:HK SW 上環 Sheung Wan 差館上街 Upper Station Street CRIT Room green plastic leaves September 2020 SS2.jpg)



Fig. 1.7. *Crash test dummy*. Montaje hecho con fotografías tomadas de la entrada “*Crash test dummy*” de la Wikipedia (accesible: https://es.wikipedia.org/wiki/Crash_test_dummy)

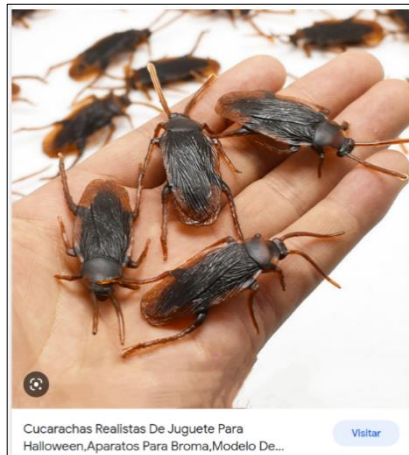


Fig. 1.8. Cucarachas de broma. *Trompe l'oeil* que replica la forma de un animal tenido por repulsivo.



Fig. 1.9. Caramelos que parecen una “piedra de río”. *Trompe l'oeil* que replica la forma de un canto de río. Montaje fotográfico de la autora.

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen



Fig. 1.10. “Carbón de los Reyes Magos”. (“Dos trozos de carbón dulce.”; Fuente: Wikipedia)



Fig. 1.11. Recolección de semen mediante el uso de una vagina artificial colocada dentro de un maniquí de una alpaca hembra. *Collage* fotográfico de la autora.



Fig. 1.12. Prótesis dental. (Fuente: Wikipedia)



Fig. 1.13. Muestra de “falsa” de comida japonesa. (Fuente: “Modelos de alimentos (*Shokuhin sanpuru*)”, “Modelo de alimentos en una ventana de un restaurante en Japón”, Wikipedia.)



Fig. 1.14. Muestra de “falsa” de comida japonesa. (Fuente: “Modelos de alimentos (*Shokuhin sanpuru*)”, “Hunger”, Wikipedia.)



Fig. 1.15. Maniquí de Tutankamón, maniqués en una tienda de ropa en Canadá, y maniquí de sastre. Fuente: Wikipedia



Fig. 1.16. Huevo “falso” usado para estimular la puesta de las gallinas.

Según creo, todos estos son empleos de las imágenes —distintos de los que se sirven de ellas usándolas como un vehículo comunicativo, un medio expresivo o un objeto estético— que, aunque no suelen ser atendidos por el discurso canónico sobre las imágenes, sí deben ser (ésta es mi idea) referenciados y explicados por una teoría de las imágenes que aspire a ser científicamente solvente.

1.4. Metodología

Los resultados de este trabajo se obtienen utilizando diferentes metodologías. Básicamente las dos siguientes: por un lado, la lectura y el análisis de la literatura existente acerca del tema²⁴ (una lectura, lógicamente, orientada sobre todo a recabar información sobre las

²⁴ En el capítulo “Bibliografía” se refiere la mayor parte de las obras consultadas.

cuestiones más directamente relacionadas con el asunto de esta tesis); por otro lado, el estudio de una selección muy amplia —y siempre creciente— de estudios de caso²⁵.

Respecto del enfoque metodológico de este trabajo entiendo que merece la pena destacar que la investigación ha sido planteada contrastando dos opciones principales.

- Por un lado, la de la comprensión de las imágenes actualmente tenida por canónica — que establece que las imágenes son una modalidad de signos, estipulando, por tanto, que cualquier empleo legítimo en el que se vea involucrada una imagen consiste en una operación que tiene lugar *in mente* (las imágenes, en ningún caso, deben ser confundidas con las cosas que se muestran con ellas, etc.). Para esto, he tomado como referencia más sustancial la obra de W. J. Thomas Mitchell (nacido en 1942). Este autor es, seguramente, el valedor más brillante y más importante de la comprensión actualmente tenida por canónica de las imágenes, así como el experto en teoría de las imágenes internacionalmente más relevante (es tenido por el principal promotor del “Giro pictórico” (“Pictorial Turn”) y por el principal instigador del auge internacional de los estudios amparados bajo el rótulo de “Visual Culture”, en español “Estudios Visuales”)²⁶.
- Por otro lado, y como principal inspiración de este trabajo de investigación, la opción representada por el popular y también reputado historiador del arte de origen austriaco Ernst H. Gombrich (1909-2001), cuyos trabajos sobre las imágenes — siempre extraordinariamente ricos, sugerentes e inagotablemente instructivos— son también tenidos por una referencia internacional en el asunto (si bien, como una referencia que, a ojos del modelo dominante, es la referencia que aporta la expresión más lúcida del enfoque a desacreditar y

²⁵ Los informes acerca de los estudios de esta muy amplia selección de casos de estudio no han sido, finalmente, incorporados a este documento. Entiendo que la aportación, aquí, de esta documentación (de lectura seguramente bastante tediosa) era innecesaria. Digo esto porque entiendo que la utilidad de estos estudios, para mí, ha sido fundamentalmente heurística: simplemente la de ayudarme a reparar en la diversidad y en la disparidad tanto de los empleos asignados a las imágenes como de las “exigencias” demandadas a la imagen en cada caso. Entiendo que, una vez que mi comprensión sobre el asunto ha llegado al punto en el que está, la descripción pormenorizada, e imagen por imagen, de cada uno de los estudios de caso no sería una aportación de interés para el lector. Es por esto que he optado por incluir aquí únicamente referencias las puntuales (y, en ocasiones, aclaraciones algo más amplias) a estos estudios de caso.

²⁶ Para una aproximación a la obra de Mitchell, *vid.*: Purgar, Krešimir (ed.); *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. Routledge, New York, 2017.

del modelo de comprensión de las imágenes a refutar)²⁷. A diferencia del enfoque del asunto de las imágenes desarrollado

²⁷ Para una aproximación a la obra de Gombrich, *vid.*: Lordá Iñarra, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*. Ediciones Internacionales Universitarias. Barcelona, 1991.

Respecto de mi referencia a Gombrich visto, casi, como el “el enemigo a combatir”, aclaro que digo esto pensando por supuesto en Mitchell, quien se ocupa extensa e intensamente de Gombrich tanto en el capítulo “Nature and Convention. Gombrich’s Illusions” [“Naturaleza y Convención. Las ilusiones de Gombrich”], de *Iconology* —que es un capítulo que está monográficamente dedicado a Gombrich— (Mitchell, W. J. T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986; págs. 75-94), como en el capítulo “Ilusión: mirar como miran los animales” de su *Teoría de la imagen* (aunque aquí menos monográficamente) (Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, 1994), realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009), donde Mitchell desarrolla y crítica una referencia de Gombrich a los señuelos para pescar tomada de *La imagen y el ojo*:

“Lo que yo deseo subrayar aquí —destaca Gombrich— es que el pez que se traga la mosca artificial no pregunta al lógico en qué aspectos se parece a una mosca y en qué otros no. Clasifica los estímulos que llegan a su cerebro a través de sus ojos en función de unos criterios muy simples, fundamentalmente de si estimulan su apetito o sus deseos de huir,” (Gombrich, Ernst H.; *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Traducción al español *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982) realizada por Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Alianza, Madrid, 1987; págs. 285-298.)

También presenta a Gombrich casi como la referencia a criticar Olga Hazan, que prácticamente dedica a [combatir a] Gombrich su libro *El mito del progreso artístico* (Hazan, Olga; *El mito del progreso artístico*. Traducción de *Le mythe du progrès artistique* (Montréal, 1999) realizada por Gabriel Menéndez Torrellas. Akal, Madrid 2010). Y, sobre todo, toma a Gombrich como la referencia negativa a tener en cuenta Norman Bryson, quien comienza su libro *Visión y pintura* así:

“Hoy día cada vez hay menos historiadores del arte que se aventuren fuera de su especialidad para hacerse las preguntas fundamentales: ¿qué es un cuadro?, ¿cuál es su relación con la percepción?, ¿con el poder?, ¿con la tradición? El distanciamiento entre filosofía e historia del arte es hoy tan grande que prácticamente sólo hay una obra que lo salve: *Art and Illusion*, de Gombrich. No cabe duda alguna de que *Art and Illusion* es un hito en la evolución de la historia del arte y de que sus respuestas a esas preguntas siguen siendo inmensamente influyentes. Podría parecer que los problemas abordados por Gombrich han quedado resueltos de una vez por todas.

Pero resueltos no están. A la pregunta ¿qué es una pintura?, Gombrich responde que es el registro de una percepción. Estoy convencido de que esta respuesta es *fundamentalmente* errónea, y en los primeros tres

por Mitchell (y, en general, por la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica), que a menudo parece bastante unilateral y dogmático, las aproximaciones a las imágenes y a su explicación efectuadas por Gombrich son claramente multifacéticas y divergentes. Gombrich admite que las imágenes pueden emplearse como signos, pero también presta atención a las que son usadas como señuelos para pescar peces, como juguetes, como sustitutos, como presencias apotropaicas, como instrumentos pornográficos, etc. La suya es una visión de las imágenes nada doctrinaria y abierta a la comprensión, la descripción y la explicación de las cosas que suceden en el mundo usando las imágenes.

A mi entender, los enfoques aportados por estos dos autores sitúan los dos polos del territorio actualmente dedicado a la reflexión sobre las imágenes.

Otro aspecto metodológico importante de este proyecto ha sido el amplio análisis de un dilatado abanico de usos diferentes de las imágenes, recurriendo a “estudios de caso” específicos, especialmente de imágenes empleadas en usos ignorados o poco considerados por el discurso habitual sobre las imágenes²⁸.

También me parece importante destacar el recurso a las nociones de “artefacto– útil”, por un lado, y, por otro, de empleos de las imágenes que tienen lugar *in mente* y empleos de las imágenes que tienen lugar *in mundum*.

- Los primeros consisten en operaciones mentales que no inciden directamente en la realidad fáctica del mundo (lo cual no excluye que puedan hacerlo indirectamente, como cuando alguien, sintiéndose intimidado por una imagen, se aleja físicamente del lugar en el que esta imagen está). Ésta es la forma en que empleamos las imágenes cuando las usamos como obras de Arte, y cuando nos servimos de ellas como vehículos comunicativos, fuente de información, medio expresivo, etc.
- Los segundos son empleos de las imágenes que consisten en operaciones físicas, corporales, que actúan sobre las cosas empíricas del mundo. Como cuando un avión de papel está volando, o como cuando una muñeca está siendo peinada por

capítulos de este libro intentaré mostrar por qué.” (Bryson, Norman; *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Traducción de *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven y Londres, 1983) de Consuelo Luca de Tena, Alianza, Madrid 1991; pág. 14.)

²⁸ Me he referido a esto antes, en la nota nº 21.

una niña, o como cuando una prótesis dental está masticando el alimento ingerido por una persona, etc.

Finalmente, se verificará la validez de la hipótesis de este trabajo utilizando los resultados obtenidos, y se formularán las conclusiones.

1.4.1. *Sobre la definición del objeto de estudio de esta investigación*

“La tarea de este libro es contestar a la pregunta: ¿Qué es el arte?”

Una pregunta de esta clase debe contestarse en dos etapas. Primero, debemos asegurarnos de que la palabra clave (en este caso «arte») es una palabra que sabemos aplicar donde debe aplicarse y rechazar donde debe rechazarse. No serviría de mucho empezar discutiendo sobre la correcta definición de un término general cuyos ejemplos no pudiéramos reconocer al verlos. Nuestra primera tarea es, pues, colocarnos en una posición en la que podemos decir con confianza «esto, esto y esto son arte; eso, eso y eso no son arte.»

Robin G. Collingwood; *Los principios del arte*²⁹

Desde la publicación, en 1637, del *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (El *Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias*), de René Descartes, nos hemos acostumbrado a exigir que el discurso científico maneje ideas “claras y distintas”. Y esto pasa por definir adecuadamente los términos manejados. Así que nos hemos habituado también a que en todo trabajo de investigación académicamente serio se ofrezca una definición “clara y distinta” del objeto de estudio. La idea es que, por un lado, de este modo se especifica claramente qué es eso de lo cual se habla. Y, por otro lado, con esta definición se aporta también la fórmula usada como criterio de selección para establecer qué cosas sí y qué cosas no constituyen un objeto de estudio de la investigación.

Lo habitual es que la definición del objeto de estudio que se ofrece sea una definición “clásica” o “aristotélica”, que establezca cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que de algo sea un caso

²⁹ Collingwood, Robin G.; *Los principios del arte*, traducción de *The principles of Art* (Londres 1938) realizada por H. Flores Sánchez. Fondo de cultura económica, México D. F. 1960 (1985); pág. 11.

aceptable de eso que se estudia — una “imagen”, en nuestro caso³⁰. Pero, como veremos en el apartado dedicado al malestar con la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica, sucede que actualmente no se dispone de una definición aceptable de “imagen”. W.J.T. Mitchell lo ha expresado así:

“Si la urgencia en la pregunta sobre qué es una imagen es algo menor actualmente [...] no es [...] ciertamente porque se comprenda su naturaleza con claridad.”³¹

Si expertos y estudiosos de las imágenes mucho más y mucho mejor preparados que yo admiten su incapacidad para ofrecer una respuesta plausible a la pregunta “¿qué es una imagen?”, es decir, para ofrecer una definición asumible del término “imagen”, me parece que sería muy presuntuoso —o muy ingenuo— por mi parte pretender aportar yo aquí una solución aceptable para esta cuestión. En vez de eso, lo que haré será valerme de una noción “no aristotélica” de la definición, tomando como referencia la siguiente definición de definición del filósofo británico Robin G. Collingwood:

“La definición de cualquier clase cosa es al mismo tiempo la definición de una buena cosa de esa clase, ya que una cosa que es buena en su clase es sólo una cosa que posee los atributos de esa clase.”³²

El tipo de definición referido aquí por Collingwood es el que ha sido desarrollado por la “Teoría de prototipos” (inicialmente propuesta por la psicóloga cognitiva estadounidense Eleanor Rosch y su equipo). La idea puede explicarse del siguiente modo. Podemos ofrecer una definición aristotélica muy potente de nociones como “triángulo” o “viudo”, pero no resulta posible ofrecer una definición así de cosas tales como el color “naranja” o la noción referida con la palabra “pájaro”. En estos casos, lo que se hace, de hecho, es tomar como referencia (o “foco”) ciertos casos que se consideran particularmente logrados o ilustrativos, y que son empleados no sólo a modo de una

³⁰ Para una explicación de qué es y para qué sirve una “definición”, *vid.*, por ejemplo: Tatarkiewicz; *op. cit.*; págs. 36-38. Para una explicación más exhaustiva acerca de qué es, cómo se enfoca y cómo se construye una definición “clásica”, *vid.* el capítulo “Defining Art” de Davies, Stephen; 2006, *The Philosophy of Art*. Blackwell Publishing, Oxford (págs. 24-48).

³¹ Mitchell, W. J. T.: “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pág. 108. La alusión de Mitchell a la “la urgencia en la pregunta” tiene que ver con que la frase aquí citada viene después de un comentario acerca de los episodios iconoclastas en los que, la diferencia entre responder de una forma u otra a pregunta “¿qué es una imagen?” podía costarte la vida.

³² Collingwood; *op. cit.*; pág. 261.

definición ostensiva más, sino como el “prototipo” que sirve de pauta de reconocimiento, es decir, “como el ejemplar más representativo de una categoría, el que más rasgos comparte con el resto de miembros de esta y menos con los de otras categorías”³³. En el caso de la definición del color “naranja”, el prototipo tomado como referencia o definición sería el color de la fruta madura del naranjo. Algo será de color naranja, y será tanto más de color naranja, cuanto más se aproxime su color al color de esta fruta. La noción de “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”, que será desarrollada en el epígrafe siguiente, se basa en esta idea.

Con la referencia anterior a las definiciones “a lo Collingwood” (o, según la Teoría de prototipos), lo que pretendo decir es que la definición del objeto de estudio de esta investigación —o, mejor, de los objetos de estudio de esta investigación— aportada aquí no es una definición aristotélica, sino, como se verá en el epígrafe siguiente, cierta colección de imágenes distintas tomadas como “prototipo”.

1.4.2. *Sobre la selección de los objetos de estudio*

“La regla general sería comenzar por los asuntos más obvios y evidentes, y desde ahí abordar los dudosos problemáticos.”

W.J.T. Mitchell; “¿Qué es una imagen?”

“[C]ada ejemplo debería entenderse como una especie de espécimen que debe ser investigado para descubrir qué es lo que nos dice sobre sí mismo y qué es lo que puede sugerir acerca de otras metaimágenes.”

W.J.T. Mitchell; “Metaimágenes”, en *Teoría de la imagen*

Este estudio trata de imágenes artificiales producidas deliberadamente por las personas. Se ocupa únicamente de imágenes artificiales que, o bien son cuerpos tangibles que una puede rodear, palpar con la mano y cambiar de sitio, y que proyectan sombra —como la estatua conocida como *Afrodita de Milo*, que se exhibe en el Museo del Louvre—, o bien son meras apariencias percibidas en un soporte material —como un cuadro (piénsese en uno típico de Johannes Vermeer van Delft o de

³³ Aquí estoy apoyándome en la explicación aportada en la entrada “Teoría de prototipos” de la Wikipedia (“Teoría de prototipos”: https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_prototipos, consultada el 8-9-2022).

Henri Matisse donde podemos reconocer, pongo por caso, la figura de mujer), o como una fotografía (como la que muestra una imagen de nuestro rostro en nuestro pasaporte). Esto quiere decir, que en este trabajo no se hablará de fósiles (como los que replican el cuerpo de un trilobites), ni de pareidolias (como las manchas de humedad donde pueden verse caras o batallas comentadas por Leonardo da Vinci), ni de los fenómenos del mimetismo biológico (como el del cuerpo del “insecto hoja” que parece una hoja), ni de imágenes que son fenómenos ópticos (como los reflejos especulares), ni de las que son fenómenos psíquicos (como las soñadas), ni tampoco de las que son fenómenos sociológicos (como cuando se habla de la “imagen” de un personaje o de un organismo públicos).

Pero, incluso cuando limitamos el alcance de nuestra observación a las imágenes artificiales, incluso cuando restringimos de este modo las imágenes a las cuales prestamos atención, las formas en las cuales los seres humanos emplean, *de facto*, las imágenes son muchas y son bastante dispares.

Por supuesto, de entre las diversas formas en que las imágenes son utilizadas, quizá la más destacada es, ciertamente, la que se sirve de algunas de ellas usándolas como obras de arte³⁴. Las empleamos así, típicamente, en los museos y en las galerías de Arte, y lo que hacemos con ellas es mirarlas, apreciando, degustando y sopesando sus cualidades estéticas, rememorando o interpretando su “contenido” expresivo, su significación histórica o su aportación al progreso de la historia del Arte. En su libro, *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-making and Art*, la historiadora del arte holandesa Marjolein Efting Dijkstra (atendiendo a unos intereses similares a los que guían esta tesis) expone así la cuestión de las imágenes usadas como arte (las imágenes que ella tiene *in mente* son las usadas tradicionalmente como señuelo por los cazadores de patos norteamericanos):

“Art is that which we hope to marvel at in museums and other places where it is on display. Whatever it does to us when we see it presented, it is not supposed to leave us indifferent. Art seems to occupy a special niche in the material environment, as it is often thought of as standing outside of our daily affairs.

³⁴ “El hombre de todas las épocas se ha interesado por el arte”, asegura René Huyghe, quien continúa: “Si la regla no conoce excepciones, justo es agregar que ninguna época ha sentido por la imagen una pasión comparable a la nuestra; la pintura, en particular, la del pasado como la del presente, se ha convertido en una suerte de obsesión para nuestros contemporáneos.” (Huyghe, René; *Los poderes de la imagen*, traducción de *Les puissances de l'image: bilan d'une psychologie de l'art* (Paris, 1965), realizada por Juan E. Cirlot, Labor, Barcelona, 1968; pág. 15.

Commonly defined in opposition to the utilitarian, it is believed to distance itself from our ordinary routines. [...]

[...] «Art» is then used as a label that expresses something about a specific function that artifact can have: it refers to artifacts, such as paintings and sculptures, that are non-utilitarian and share the function of “presentation for aesthetic evaluation.” When an aesthetic evaluation turns out positively, it leads to positive feelings in the audience, such as appreciation, admiration, fascination, and pleasure.

I employ «Art» here as an etic label for non-utilitarian artifacts that are presented for aesthetic evaluation.”³⁵

[“«Arte» es aquello con lo que esperamos maravillarnos en los museos y otros lugares donde se exhibe. Sea lo que sea que nos haga cuando lo veamos presentado, se supone que no nos dejará indiferentes. El arte parece ocupar un lugar especial en el entorno material, ya que a menudo es pensado como algo que está al margen de nuestros asuntos cotidianos.

Comúnmente definido por oposición a lo utilitario, se cree que se mantiene distanciado de nuestras rutinas ordinarias. [...]

[...] «Arte» se usa entonces como un rótulo que expresa algo acerca de una función específica que puede tener un artefacto: se refiere a artefactos, como pinturas y esculturas, que no son utilitarios y que comparten la función de «presentación para ser evaluada estéticamente». Cuando una evaluación estética resulta positiva, provoca en la audiencia sentimientos positivos como apreciación, admiración, fascinación y placer.

Aquí empleo «arte» como un rótulo etic³⁶ para artefactos no utilitarios que se presentan para una evaluación estética.”
(traducción mía)]

³⁵ Dijkstra, Marjolein Efting; *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art*, Erubon, Delft, 2010; págs. 2 y 2-3.

³⁶ El término “etic”, junto con el término “emic”, fueron acuñados por el lingüista Kenneth Pike, que los definió basándose en la distinción entre *phonemics* [phon-emics] (fonología) [(phon-etics)] y *phonetics* (fonética). Más tarde fueron adaptados por los sociólogos y por los antropólogos sociales, quienes los incorporaron al léxico de sus propias disciplinas, siendo popularizados por el antropólogo Marvin Harris. La distinción emic/etic se usa para referirse a dos modalidades diferentes de descripción e interpretación de las actividades efectuadas por los agentes que son objeto de estudio. Cuando se habla desde el punto de vista del sujeto estudiado, se trata de un discurso *emic*, tratándose de uno *etic* cuando el asunto es enfocado desde el punto de vista del analista. De lo dicho se desprende que, cuando Dijkstra habla aquí de arte, los artefactos a los cuales se refiere son “arte” para ella, no para las personas que los han producido y que se sirven de ellos. Esto quiere decir que, como suele ser

Entre nosotros, otra forma bastante destacada de usar las imágenes es empleándolas como fuente o vehículo de conocimiento que nos suministra información acerca del aspecto visible de alguna cosa (como en el caso de una ilustración zoológica o botánica o de la fotografía de un pasaporte); o la que nos suministra información acerca de la posición relativa de dos cosas distintas (como en el caso de un globo terráqueo, un mapa o un plano) — aunque este segundo modo de usar las imágenes suele destacarse menos que los dos referidos anteriormente.

También estamos bastante familiarizados con usos de las imágenes que se sirven de ellas empleándolas para ilustrar o “documentar gráficamente” un suceso de alcance público (que es como suelen usarse comúnmente en los medios de comunicación); o como recurso icónico que permite reforzar emocionalmente un mensaje (que es como normalmente se usan las imágenes en la publicidad y en la propaganda).

También, por supuesto, es de sobra conocido el uso de las imágenes que se sirve de ellas empleándolas como recordatorio o *souvenir* de uso privado (como en el caso típico de las fotografías populares: retratos de familiares, fotografías de eventos memorables de orden personal, vistas de lugares visitados, etc.)³⁷.

habitual, Dijkstra cataloga como “arte” objetos que son empleados al modo de los “*readymades*” de Duchamp — a los cuales ella se refiere en el párrafo siguiente. (Para la noción de obra de arte como *readymade* vid. López Rubiño, David; *Institución y naturalización del arte ideología del arte universal y el legado artístico como una colección de Ready Mades*. (Tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada, 2016.

³⁷ La catalogación de las imágenes que las clasifica distinguiendo entre imágenes “para uso público” e imágenes “para uso privado”, la expone Román Gubern en su libro *Patologías de la imagen*. “Público” sería el uso que se hace de las imágenes “a través” de los medios de comunicación, las instituciones, los organismos, etc. “Privado” sería el uso que se sirve de ellas empleándolas en la esfera individual o familiar. (Gubern, Román; *Patologías de la imagen*. Anagrama, Barcelona, 2004; pág. 19.) En su libro *La mirada opulenta*, Gubern destaca que los mismos progresos técnicos de la fotografía que han potenciado “la voracidad *voyeur* de la sociedad occidental”, también han propiciado — gracias a avances como los que han permitido el acceso popularizado a medios tales como la cámara fotográfica (Gubern destaca el éxito comercial de la cámara Polaroid) y la cámara de vídeo—, los usos “no profesionalizados” en los que se sustentan los desarrollos más íntimos del “uso privado” de las imágenes. (Gubern, Román; *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; pág. 150.) Los desarrollos de la telefonía móvil que, por un lado, incorporan cámaras fotográficas y de vídeo cada vez más sofisticadas, y, por otro, un acceso a Internet que les permite la difusión instantánea y planetaria de las imágenes que captan, ha incrementado hasta unos límites insospechados, la confusión de lo público y lo privado —

Está, además, el uso secular de las imágenes que se sirve de ellas empleándolas como artefactos que, por atractivos, resultan deseables, se convierten valiosos y acaban convirtiéndose en bienes de un alto valor que son coleccionados como piezas de tesoro.

Al parecer, un rasgo humano genuino característico de la especie humana es la propensión a poseer y coleccionar objetos. En su libro *Cómo ser humano*, el divulgador de la Ciencia y redactor de la revista internacional de divulgación científica *New Scientist* Graham Lawton señala que un rasgo apenas mencionado de los muchos que nos separa de otros animales “es que poseemos cosas”. Hay otros animales que también coleccionan cosas, construyen nidos y se proveen de herramientas para conseguir comida. No obstante, señala Lawton, “Tener cosas es un rasgo definitorio del ser humano”. Porque no se trata solo de la capacidad para producir cosas y de la habilidad para manejar instrumentos. Se trata de que, poco a poco, la vida de los seres humanos ha ido dependiendo cada vez más de las cosas que ellos mismos producen y se afanan en poseer. Lawton imagina el modo en que adquirimos este “hábito” así:

“Es de suponer que la gente que poseía ropas, fuego y herramientas sofisticadas tendría más éxito en cuanto a la supervivencia y la crianza de los hijos que quienes carecían de ello. A medida que [... los seres humanos se difundieron por el mundo y fueron habitando en entornos y climas más hostiles] estas posesiones debieron volverse cada vez más importantes para la supervivencia, debieron de convertirse en un verdadero soporte vital.”³⁸

A continuación, en un epígrafe titulado “objetos de deseo”, Graham destaca un cambio que acabó siendo trascendental, y que se produjo

“cuando las cosas empezaron a valorarse no por su utilidad práctica, sino como objetos de deseo, tal vez por su belleza o por el estatus social que conferían a sus dueños. Un ejemplo lo constituyen las joyas [...].

Algunos arqueólogos creen que en ese momento temporal [...] nuestra relación con los objetos adquirió una sofisticación que

recuérdese que, cuando contraponen el uso “público” y el uso “privado” de las imágenes, Gubern había caracterizado el uso “público” indicando que es el que se hace de las imágenes “a través” de los medios de comunicación, las instituciones, los organismos, etc. Esto ya no es así, en la medida en que individuos particulares pueden difundir a nivel planetario, y en el tiempo de un “clic”, imágenes no profesionales.

³⁸ Lawton, Graham; *Cómo ser humano*. Traducción de *How to be Human* (New Scientist - Graham Lawton & John Murray ed., 2017), realizada por Dulcinea Otero-Piñero, Alianza Editorial, Madrid; 2018; pág. 130.

no se encuentra en otros animales. Los objetos, afirman, habrían dejado de servir tan solo para una utilidad y para la supervivencia y habrían empezado a convertirse en parte del sentido del yo de nuestros ancestros. Por ejemplo, si una persona era reconocida por sus joyas, entonces esos adornos probablemente formaban parte de la identidad de esa persona.”

Más adelante, Graham hace un somero desarrollo histórico destacando como las posesiones acabaron convirtiéndose en “símbolos del nivel social” y en un elemento importante de los intercambios comerciales fundamento. Entre las posesiones tenidas por bienes extraordinariamente valiosos figuran, sin duda, las imágenes. Este hecho quizá pueda ilustrarse con el episodio bíblico que relata cómo Raquel, la hija menor de Labán, esposa de su primo Jacob y madre del patriarca José y Benjamín, robó los terafines (“ídolos domésticos”) de su padre cuando huyó de la casa de este con su marido Jacob (Génesis 31.19-35)³⁹. Una referencia mucho más clara al uso de las imágenes que las emplea como bienes deseables para ser atesorados la encontramos en el capítulo “Las imágenes como objetos de lujo” del libro *Los usos de las imágenes* de Gombrich⁴⁰.

En “Las imágenes como objetos de lujo”, Gombrich refiere cómo, a finales de la Edad Media (en el tiempo del arte Gótico), el auge de las imágenes figurativas que producen efectos ilusionistas —insertadas en preciosos libros manuscritos, heroseados con el esplendor del azul de lapislázuli, el pan de oro y otras brillantes maravillas—, y que impulsó la expansión de esta novedosa forma de producir imágenes, fue promovido por el afán de poseer esta modalidad tan *sui generis* de artefactos maravillosos.

“... los maestros del estilo [Gótico] internacional —explica Gombrich— habían añadido otra atracción a sus radiantes páginas: la riqueza y la destreza con la que reflejaban la diversidad del mundo visual. La competición en esta destreza era posiblemente un elemento nuevo en la situación; el esfuerzo por satisfacer una demanda novedosa. Lo que se requería no era sólo esplendor, sino también naturalismo, si entendemos esta palabra en su sentido más general como la

³⁹ Para el episodio bíblico del robo de las imágenes de Labán, vid.: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis%2031%3A19-35&version=NBLA>.

⁴⁰ Gombrich, Ernst H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Traducción al español de *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Londres, 1999) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca. Debate, Madrid, 2003; págs. 80-107.

representación de la realidad en todos sus aspectos. [...] El naturalismo, por decirlo en pocas palabras, es aún mejor que el esplendor [del oro y las gemas].⁴¹

Para ilustrar esta “novedosa costumbre” surgida en el siglo XIV, así como el desarrollo del naturalismo en el siglo XIV y la transición desde el gótico hasta los orígenes del Renacimiento, Gombrich refiere el famoso pasaje de *El decamerón* donde Boccaccio alaba el extraordinario talento de Giotto, que le permitía “representar con su pincel cualquier cosa creada por la naturaleza hasta el punto de poder engañar a alguien”. Más adelante, y después de haber mencionado los *trompe l’oeil* de Giotto y el auge de lo que él denomina “naturalismo selectivo”, Gombrich explica

“Seguramente no debemos sorprendernos de que en los palacios hubiera una demanda de obras de este tipo que recordaran a los poderosos sus placeres favoritos. Pero hay una diferencia entre, por una parte, la demanda de oro y esplendor y, por otra, la de imágenes naturalistas, aunque fueran selectivas. Para satisfacer la primera no es necesario mucho más que riqueza y voluntad de gastarlas; la otra no se satisface tan fácilmente por el hecho de pedirla. La destreza especial necesaria era con razón el orgullo de los maestros más destacados.”⁴²

Y más adelante, Gombrich destaca que la competencia —tanto entre príncipes que pugnaban entre sí con sus demandas artículos de lujo, como entre los especialistas capaces no sólo de producir imágenes capaces de satisfacer dichas demandas, sino capaces también de estimularlas con sus innovaciones— esta competencia actuó como un acicate que propició un desarrollo extraordinario de las artes figurativas. Gombrich refiere un documento que

“no sólo arroja una vívida luz sobre la intensidad de la búsqueda por parte de artesanos ansiosos de técnicas que satisficieran y superaran las exigencias de sus consumidores o clientes, sino que también abre nuevas perspectivas sobre la relativa facilidad de comunicación entre los centros culturales de Europa. Las ideas y procedimientos inventados en París o en Milán llegarían fácilmente a Inglaterra o a Flandes en poco tiempo.”⁴³

A lo que está refiriéndose Gombrich es al hecho de que lo que él llama “la lógica de la feria de las vanidades”, desarrollada en “una sociedad

⁴¹ Gombrich; *op. cit.*, pág. 91.

⁴² Gombrich; *op. cit.*, pág. 93.

⁴³ Gombrich; *op. cit.*, pág. 102.

refinada a la que gustaba la exhibición y el lujo”, y que se veía estimulada por lo que el economista estadounidense Thorstein Veblen llamó, a finales del siglo XIX, “gasto conspicuo” —es decir, un tipo de gasto que está destinado a demostrar a los iguales que uno está por encima de ellos porque puede permitirse lujos que a los demás les resultan inasequibles—, todo esto contribuyó al desarrollo y la expansión tanto de las imágenes ilusionistas como del afán de poseerlas.⁴⁴

Tenemos entonces, que de entre las diversas formas en que las imágenes son utilizadas, sobresalen aquellas que son usadas como Arte, y las que son usadas como medios de información y vehículos de comunicación, y también las que son objeto de atesoramiento. Están, además, por supuesto, las que son usadas como emblema heráldico, como logotipo, como mapa, como plano, etc. No obstante, las imágenes sobre las cuales deseo llamar la atención en este trabajo son imágenes a menudo bastante más modestas que, por lo general, pasan inadvertidas como imágenes.

Pasan inadvertidas como imágenes porque no son reconocidas como tales. Estoy refiriéndome, una vez más, a imágenes como el camión de juguete, la muñeca y el osito de peluche, la prótesis dental, el avión de papel, los huevos “falsos” usados para estimular la puesta de las palomas domésticas, las plantas artificiales, los caramelos que parecen coloridas piedras de río, las cucarachas “de pega”, los espantapájaros, el maniquí usado por el sastre, etc. Y lo que deseo hacer a continuación es explicar cómo he llegado a reparar en estas imágenes.

En el primer párrafo del capítulo primero del libro *Modos de ver*, John Berger desarrolla esta idea: “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas.”⁴⁵ Berger desarrolla esta idea indicando que, en la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la visión del fuego significaba algo distinto de lo que significa hoy para casi todos nosotros. Para aquellas personas, ver el fuego era ver una porción del Infierno. Al mismo tiempo, para aquellas personas, su idea del Infierno debía mucho a su experiencia con el fuego. Lo que quiere decir Berger es que la idea que tenemos de una cosa determina el modo en el que nos relacionamos con ella. Y también que, como puede leerse en la página siguiente: “Solamente vemos aquello que miramos”. Berger argumenta esto último así:

⁴⁴ Gombrich; *op. cit.*, pág. 86.

⁴⁵ Berger, John; *Modos de ver*. Traducción de *Ways of seeing* (London 2000 (1972)) realizada por Justo Beramendi. Gustavo Gili. Barcelona 2004; pág.

“Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.”⁴⁶

Creo que el comentario de Berger permite fundamentar la explicación que ofrezco a continuación acerca de por qué muchas de las imágenes tenidas en cuenta en este trabajo pasan inadvertidas como imágenes.

Muchas de las imágenes tenidas en cuenta en este trabajo pasan inadvertidas como imágenes porque no son reconocidas como tales. ¿Por qué sucede esto? Carezco de la preparación suficiente para poder ofrecer una explicación fundada con la que poder dar una respuesta a esta pregunta. En cualquier caso, me gustaría sugerir aquí la siguiente conjetura:

Hemos aprendido el significado del término “imagen” —es decir, a usar la palabra “imagen”— lo mismo que aprendimos la inmensa mayoría de las palabras de las cuales nos servimos: tratando de imitar el modo en el que son usadas en nuestro entorno. Si alguna vez, siendo niños, o incluso de mayores, al escuchar una palabra desconocida, pongo por caso “verde”, hemos preguntado “¿qué es «verde»?” o “¿qué significa la palabra «verde»?” es muy probable que nuestros interlocutores hayan buscado algo que sirviera de ejemplo para ilustrar lo referido con el término verde, por ejemplo, el color de la hierba, y que, señalándolo con el dedo, nos hayan dicho “eso es verde”. De forma que hemos aprendido a usar las palabras imitando el comportamiento de las personas con las que convivimos y, cuando ha hecho falta preguntar por el significado de alguna, a través de “definiciones ostensivas” (ejemplos). Esto también vale para la palabra “imagen”.

Y sucede que, de nuestros encuentros más cotidianos y frecuentes con las imágenes, los más destacados, los más apreciados, los más tematizados, esos de los cuales más se habla —y, por lo tanto, esos que más probablemente son los tomados como una “referencia” a la hora de pensar qué es lo que es una imagen—, son los que involucran imágenes que son usadas como Arte (que son las más prestigiosas y, socialmente, las más estimadas de todas); y los que tratan de las imágenes (o lo que sea) que aparecen en los libros y en las revistas como ilustración; y las fotografías de nuestros familiares o de las tomadas por nosotros durante las vacaciones que atesoramos en nuestro álbum de fotos — así como esas que aparecen en los espejos, en la pantalla del televisor y en la del teléfono móvil, etc.

⁴⁶ Berger; *op. cit.* pág. 14.

Si no estoy equivocada, nuestra idea de las imágenes y de qué es lo que es una imagen se sustenta en un conocimiento decantado de una forma parecida a la aquí descrita. Esto quiere decir que esperamos encontrarlas con las imágenes en ciertos contextos, y no en otros. Y lo referido en el párrafo anterior quizá explique por qué, cuando nos encontramos con una imagen en una situación que no cuadra con el marco descrito más arriba (una que no está siendo exhibida en un Museo de arte, ni una enmarcada y colgada en la pared, ni entre las páginas de un libro, etc.), sucede a menudo que no la reconocemos como una imagen — que no la reconocemos como una imagen porque nuestro conocimiento sobre las imágenes cuadra mal con ella.

Algo así, supongo, es lo que debió sucederle en la Antigüedad a los griegos en general y a Aristóteles en particular con el delfín, que es uno de los animales totémicos de la antigua Grecia. Ellos sabían perfectamente que, a diferencia de las sardinas y los atunes, pero a semejanza de las cabras y las personas, el delfín hembra tiene útero, gesta en él a sus crías y es un animal vivíparo. De hecho, la palabra “delfín” proviene del griego antiguo δελφίς [“delphis”], relacionada con δελφύς [“delphus”], que significa “útero”, lo cual quiere decir que el nombre dado por los griegos a este animal significa “pez con útero”⁴⁷. No obstante, los griegos de la Antigüedad no podían ver al delfín como un miembro de la clase constituida por los animales que nosotros llamamos mamíferos. Porque su idea del asunto se interponía como una pantalla que lo impedía.

Los griegos sabían que los delfines tenían útero, que gestaban en él a sus crías y que eran que animales vivíparos, lo mismo que las cabras, los caballos, los conejos y las personas. Pero no podían imaginar que fueran animales de la misma clase que esos que nosotros llamamos “mamíferos”. Imagino que porque los delfines son animales que viven en el mar y se parecen más a un tiburón o a un atún que a un caballo o a una persona.

⁴⁷ Para la etimología de la palabra “delfín”, *vid.* la página web “Etimologías de Chile”, está en

<http://etimologias.dechile.net/?delfi.n#:~:text=La%20palabra%20CE%B4%CE%B5%CE%BB%CF%86%CF%8D%CF%82%20en%20griego,o%20peque%C3%B1o%20cerdito%20del%20mar>. Para la historia de cómo los delfines dejaron de ser tenidos por peces, ver el estudio del profesor Aldemaro Romero Jr., de la Universidad de Miami, “When Whales Became Mammals: The Scientific Journey of Cetaceans From Fish to Mammals in the History of Science”, accesible en [\(PDF\) When Whales Became Mammals: The Scientific Journey of Cetaceans From Fish to Mammals in the History of Science \(researchgate.net\)](#). Para la referencia de Aristóteles a los delfines, ver Aristóteles; *Investigación sobre los animales*. Traducción de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1992; pág. 110.

Supongo, igualmente, que a nosotros nos sucede algo parecido con las imágenes específicamente destinadas a ser empleadas en contextos “poco acostumbrados” (la planta artificial, el camión de juguete, la prótesis dental, el avión de papel, etc.). Cuando antes he citado a John Berger, para indicar que la idea que tenemos de una cosa determina el modo en que nos relacionamos con ella, pensaba en esto.

Si menciono aquí las referencias a Berger comentadas antes y la referencia a la comprensión antigua de los delfines, es porque me gustaría respaldar con ellas la idea de que las imágenes más chocantes de las que yo trato en este trabajo (el camión de juguete, la prótesis dental, el avión de papel, el biberón, etc.) suelen pasar inadvertidas como imágenes porque la idea que tenemos acerca de qué es una imagen no nos ayuda a re-conocerlas como imágenes. Y, como he avanzado antes, a continuación pretendo argumentar el método empleado por mí en este trabajo para argumentar la forma en que estas imágenes pueden ser re-conocidas como tales.

Para mi argumentación, me atendré al principio de Mitchell que sugiere que, cuando no se sabe por dónde empezar,

“La regla general sería comenzar por los asuntos más obvios y evidentes, y desde ahí abordar los dudosos o problemáticos.”⁴⁸

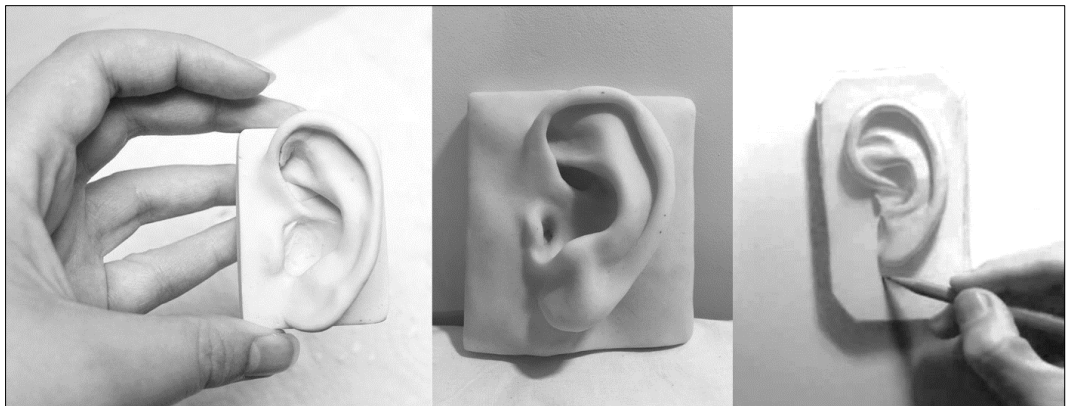


Fig. 1.17. Modelo en escayola de una oreja usado en las academias de Bellas Artes.

⁴⁸ Mitchell, “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.* pág. 113.



Fig. 1.18. Biberón. Montaje fotográfico hecho con imágenes tomadas de la Wikipedia.



Fig. 1.19. César Baldaccini (1921-1998); *Le pouce* [Pulgar], 1963. Museo Ludwig de Coblenza. Fuente: Wikipedia.

Es posible que el lector se haya encontrado en alguna ocasión con la reproducción tridimensional en escayola del cuerpo de una persona, o con la de una cabeza, o con la de una oreja. Muchos de quienes hemos estudiado Bellas Artes estamos familiarizados con los modelos en escayola que replican la forma del cuerpo de una persona, la de una mano, la de un pie o la de una oreja. Suelen utilizarse como modelo en las clases de dibujo. También es posible que el lector conozca alguna de las piezas de la famosa serie de esculturas *Le pouce* [Pulgar], del artista francés César Baldaccini (1921-1998). En cada caso, la obra consiste en una ampliación monumental de un vaciado del dedo pulgar

del artista (y alguna de ellas, como la instalada en la plaza de La Défense en París, con una altura de 12 metros y un peso de 18 toneladas).

Entiendo que de las imágenes comentadas en el párrafo anterior podría decirse que se corresponden con lo que Mitchell denomina “los asuntos más obvios y evidentes”, y supongo que, a partir de imágenes como estas, con las cuales ya estamos familiarizados, podemos pasar a considerar otros casos más “dudosos o problemáticos”. Si de la reproducción de uno de los dedos de un cuerpo humano admitimos, sin mayor problema, que es una imagen, supongo que ahora estamos en condiciones de comprender que no hay razón aparente por la cual la reproducción de una parte distinta del cuerpo humano —un diente, en el caso de una prótesis dental, o la zona del pecho materno que aloja el pezón, en el caso de un biberón— también es una imagen.



Fig. 1.20. Santo Cristo de los Gascones. Fuente: Wikipedia.

Por lo general, las imágenes estatuarias con las que estamos más familiarizados son duras, rígidas e inmóviles. No obstante, también conocemos algunas estatuas medievales articuladas. Por ejemplo, la de un Jesucristo con los brazos articulados, que admite tanto estar crucificado, como “participar en la ceremonia del descendimiento” y permanecer yacente dentro de una urna alargada de cristal. Estoy pensando en imágenes como la *Santo Cristo de los gascones*, que es una escultura de madera policromada con brazos articulados del s. XI conservada en la Iglesia de los santos Justo y Pastor de Segovia; y en la imagen articulada de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Linares, que dispone de un mecanismo que le permite bendecir.

Sucede también que la mayor parte de las estatuas conocidas son representaciones del cuerpo de una persona. No obstante, quizá conozcamos alguna escultura que la estatua de un animal: un caballo, un perro, la cabeza de un toro, etc. También se conocen esculturas que son la estatua de algún miembro del reino vegetal. Son famosas, por ejemplo, las palmeras de bronce mencionadas por textos griegos

antiguos y por inscripciones, igualmente antiguas, conservadas en Delfos y Delos⁴⁹.

Todos conocemos, además, al famoso escultor estadounidense Alexander Calder (1898-1976), conocido por ser el inventor del “móvil”, que es una escultura colgante “cinética” que oscila y se balancea delicadamente como las ramas y las hojas de un árbol ligeramente animado por el viento. Y conocemos también sus móviles, precursores de la escultura “cinética”.

Refiero las estatuas articuladas, las esculturas que representan una palmera y los móviles de Calder porque entiendo que de todas estas imágenes, nuevamente, podría decirse que se corresponden con lo que Mitchell denomina “los asuntos más obvios y evidentes”, y supongo que, a partir de imágenes como estas, podemos pasar a considerar casos más “dudosos o problemáticos” como el de las plantas artificiales o las pelucas.

Tenemos, en fin, esculturas elegantemente estilizadas como muchas de las del escultor de origen rumano Constantin Brâncuși (1876-1957), piénsese, por ejemplo, en su célebre obra *Pájaro en el espacio* (de 1922). Supongo, que si admitir que esta escultura es una imagen no es problemático, tampoco debe serlo admitir que un avión de papel es la imagen de un pájaro —como quiere la tradición china de la papiroflexia—, o es la imagen de un aeroplano, como pensamos, seguramente, casi todos nosotros.

Sé por experiencia propia que, cuando a alguien no advertido se le mencionan a modo de ejemplos de imagen cosas tales como un camión de juguete, un avión de papel, una prótesis dental, un biberón, una peluca, una planta artificial, un robot antropomorfo, etc., a menudo sucede que la respuesta inmediata es la perplejidad. Pero sé también que, tras el desconcierto inicial, la persona en cuestión suele darse cuenta de que, aunque nunca antes lo hubiera pensando, todas estas cosas son imágenes. Creo que el problema con estas imágenes semejante al problema planteado por la distinción entre frutas y verduras. Desde siempre hemos llamado frutas a cosas tales como las manzanas, las peras, las fresas, los plátanos, las sandías, los aguacates, las uvas y las papayas. Pero no a los tomates, los pimientos y los pepinos. A estas cosas las llamamos “verduras”. ¿Por qué? Entiendo que por costumbre.

⁴⁹ Daval, Jean L.; “Greek Art”, en el primer volumen de Duby, Georges, Daval, Jean Luc et al.; *Sculpture. From Antiquity to the Present Day* (2 Vols: *From Antiquity to the Middle Ages*, y *From Renaissance to the Present Day*) Taschen, Köln; pág. 26.

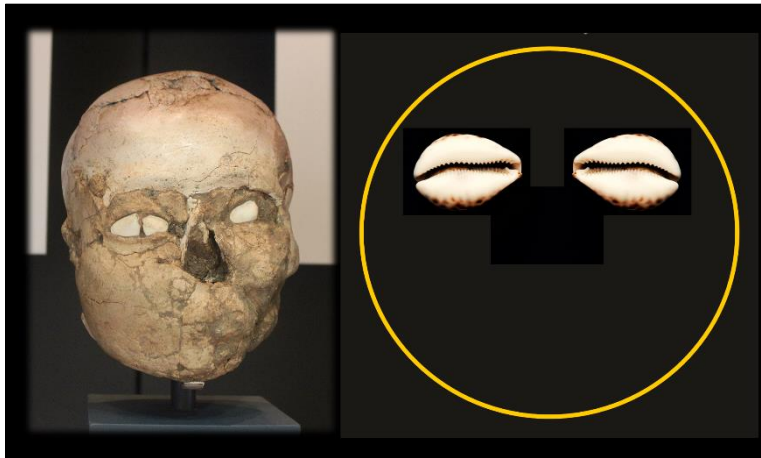


Fig. 1.21. Cráneo de Jericó. Montaje hecho con la fotografía de uno de los cráneos de Jericó y un esquema con dos conchas de cauri. La imagen del cráneo, “Cráneo enyesado, Tell es-Sultan, Jericó, c. 9000 a. C. en el Museo Británico”, la tomo de la Wikipedia.

En su libro *Arte e ilusión*, Gombrich plantea en varias ocasiones el método que él denomina “extensión de una clase”. Como me parece que ésta es una de las aportaciones más notables de Gombrich, citaré aquí extensamente el pasaje clásico en el que expone este asunto.

Después de haber hablado de los “cráneos de Jericó”, datados hacia el año 6000 antes de Cristo, que consisten en cráneos humanos que han sido recubiertos de yeso para, moldeándolos y pintándolos, reconstruir la forma de una cabeza de una persona, y que, en algunos casos, han sido provistos de “ojos artificiales” colocando en el lugar apropiado dos conchas de cauri oportunamente dispuestas a tal efecto, Gombrich se refiere a estos artefactos tenidos por los retratos más antiguos de los que se tiene noticia declarando lo siguiente:

“La diferencia entre la simbolización y la representación está en el uso, en el contexto, en la metáfora. En ambos casos, las semejanzas ofrecen un punto de partida para lo que he descrito con un tanto de pedantería como «extensión de una clase». Aquí la clase de los objetos parecidos a ojos puede llegar a ocupar el lugar de los ojos porque, una vez colocados en su posición en el cráneo, de pronto «nos miran».

La representación, por lo tanto, no es una réplica. No necesita parecerse al motivo. El artesano de Jericó no pensaba que los ojos no se distinguen de las valvas de un gasterópodo [...], pero en ciertos contextos una cosa puede representar a la otra. Pertenecen a la misma clase porque descargan una reacción similar.

Cuanto más retrocedemos en la historia más importante parece ser este principio. El criterio de valor de una imagen no es el parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto

de acción. Puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia, pero en otros contextos puede bastar con el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. Tiene que actuar tan bien como el objeto real, o mejor.”⁵⁰

Con la expresión “extensión de una clase”, Gombrich alude a la idea de que, en la medida en que cierta imagen tiene la virtud de hacer algo de lo que hace alguna otra cosa, dicha imagen *extiende* la clase a la cual pertenece la cosa que emula. Otro de sus ejemplos es el del orinal empleado por un niño en sus juegos usándolo como “casco de acero”. Empleado de este modo, un orinal no está como una representación de otra cosa — es decir, no está haciendo las veces de un signo. Empleado del modo señalado por Gombrich, el orinal “es” un caso (y —considerando tanto la fecha en la que fue redactado el ensayo de Gombrich como la referencia expresa que hace éste al “acero” del casco—, supongo que hay que pensar que el orinal del que habla Gombrich era uno de metal). Es por esto que el autor de *Arte e ilusión* concluye: “No «representa» un casco, es una especie de casco improvisado, e incluso puede tener realidad como tal”.⁵¹

En cualquier caso, si refiero aquí la noción de “extensión de una clase” es para señalar que, cuando destaco que cosas tales como un camión de juguete, un avión de papel, una prótesis dental, un biberón, una peluca, una flor o una planta artificiales, un robot antropomorfo, etc. son imágenes, mi propósito no es el de extender la clase de las imágenes. Lo que pretendo es llamar la atención sobre el hecho de que estas variedades de artefacto-útil también son imágenes, *del mismo modo que los tomates, los pimientos y los pepinos también son frutas.*

⁵⁰ Gombrich, Ernst H.; *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*. Traducción de *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representations* (1959), realizada por Gabriel Ferrater; Debate, Madrid, 2002 [1998]; pág. 94.

⁵¹ *Op. cit.* pág. 84.



Fig. 1.22. Hermas y biberón. Ilustración del método “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”. *Collage* fotográfico compuesto con una selección de imágenes donde aparecen hermas antiguas y un biberón (Fuente: Wikipedia.). Obsérvese que una herma es un pilar con forma de paralelepípedo al cual se le incorporan una cabeza, que lo corona en su parte superior, y unos genitales masculinos que son ubicados en su parte frontal. Obsérvese, también, que un biberón estándar es un cuerpo cilíndrico (hueco, etc. — que sirve como depósito de leche) coronado por una “tetina”, es decir, por una reproducción succionable del pecho de una mujer lactante. Lo que quiero decir es que, la conformación de las hermas (columna + elemento figurativo) y la conformación típica del biberón (cilindro + elemento figurativo) son semejantes. Y es al hecho de relacionar estas dos cosas, llamando la atención sobre su equivalencia, a lo que denomino “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”.

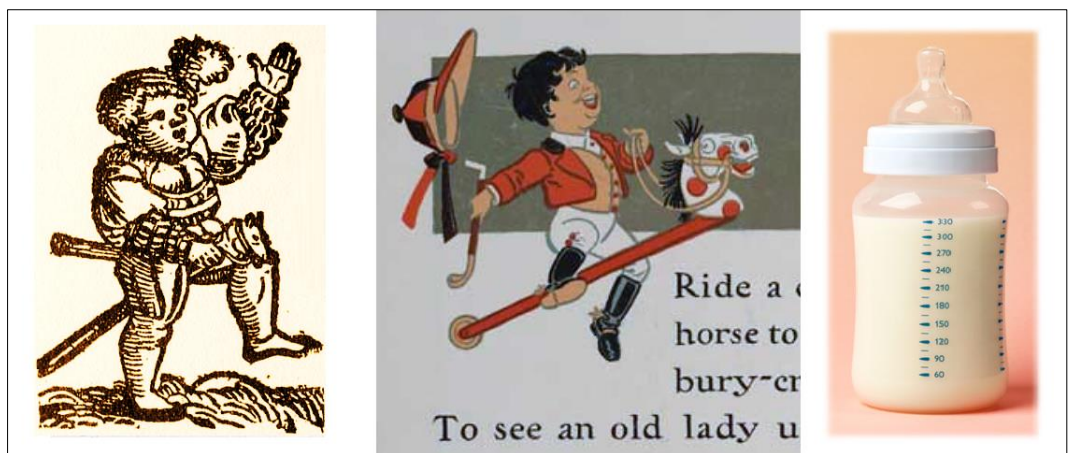


Fig. 1.23. “Hobby Horse” y biberón. Collage fotográfico hecho con imágenes tomadas de la Wikipedia. También este conocido ejemplo de Gombrich aporta una referencia que fundamenta la “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen” que permite ver el biberón como una imagen.



Fig. 1.24. Escultura, prótesis dental y biberón. Collage fotográfico compuesto por la autora. Aquí es la obra *Pulgar*, de César, la que aporta una referencia que fundamenta la “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen” que permite ver la prótesis dental y el biberón como casos de imagen.

Gombrich ha llamado “extensión de una clase” a su método para conocer y clasificar ciertas imágenes, de forma que, por ejemplo, a la clase constituida por las cosas que te miran (es decir, que pueden hacerte sentir que estás siendo mirada por ellas), ha incorporado las imágenes conocidas como “cráneos de Jericó”, así como imágenes pintadas como la *Gioconda*, y otras semejantes, que también provocan la experiencia de sentirse perseguido por su mirada. A la clase de los cascotes, ha incorporado el orinal usado como tal por un niño que juega con etc. Refiriéndose a la imagen en bronce, a tamaño natural y llamativamente realista de un cangrejo realizada por el escultor manierista Andrea Riccio (1470-1532), que es una imagen que ha sido concebida para servir de tintero, Gombrich nos dice:

“Si la tuviera en mi mano, o mejor encima de mi mesa, podría muy bien sentirme tentado a jugar con ella, a hurgarla con la pluma, o a advertir a un niño (contrariamente a toda psicología) que no toque los papeles de la mesa porque si lo hace el cangrejo le morderá. ¿Y quién sabe si sus pinchantes piernas y pinzas no se hicieron para esconder y proteger el contenido de la caja contra dedos osados? Dicho brevemente, encima de la mesa este objeto pertenecería a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce.”⁵²

Para referirse a ciertas imágenes —las que admiten ser empleadas usándolas como sustitutos— Gombrich emplea recurrentemente la

⁵² Gombrich; *Arte e ilusión*, op. cit., pág. 97.

fórmula “X pertenecería a la especie “E”, subespecie cangrejo “E” de bronce...”. Es a esto a lo que llama “expansión de una clase”.

Al método usado por mí para reconocer y clasificar como imágenes cosas que normalmente no son tenidas por tales, es decir, al método para comprender y para argumentar que dichas cosas pueden ser tenidas por imágenes, supongo que, inspirándonos en Gombrich, podríamos llamarlo “estiramiento de un tipo” o “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”. Como he dicho en otra parte, el estímulo que suscitó el “eureka” que me sirvió de inspiración para concebir este método lo encontré en el ensayo “Meditaciones sobre un caballo de juguete” de Gombrich. Allí, entre los diversos ejemplos propuestos por este autor para ilustrar la noción de *imagen como “sustituto”* que él quiere exponer, está el caso del pulgar, empleado por el bebé como sustituto de pecho materno. El pasaje “clásico” donde Gombrich desarrolla esta argumentación es el siguiente:

“¿Puede llevarnos aún más allá nuestro sustitutivo? Quizá, si consideramos cómo pudo llegar a ser sustitutivo. El «primer» caballo de madera (para decirlo en términos dieciochescos) no era probablemente una imagen en absoluto: sólo un palo que se consideraba como un caballo porque uno podía cabalgar en él. El *tertium comparationis*, el factor común, era la función más que la forma. O, más exactamente, el aspecto formal que cumplía los requerimientos mínimos para realizar la función; pues cualquier objeto «cabalgable» podría servir de caballo. Si esto es cierto, quizás estemos en condiciones de cruzar una frontera que suele considerarse como cerrada y sellada. Pues, en este sentido, los «sustitutivos» calan profundamente en funciones que son comunes al hombre y al animal. El gato persigue la pelota como si fuera un ratón. El niño se chupa el dedo como si fuera un pecho materno. En cierto sentido, la pelota «representa» un ratón para el gato, y el pulgar representa el pecho materno para el niño. Pero aquí también la «representación» no depende las semejanzas formales, más allá de los requerimientos mínimos de la función. La pelota no tiene nada en común con el ratón, sino el ser perseguible. El pulgar, nada con el pecho, sino el ser succionable. Como «sustitutivos», cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o son monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura.”⁵³

⁵³ Gombrich, Ernst H.; “Meditaciones o Las raíces de la forma artística” (originalmente publicado en 1951), en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Traducción de *Meditations On*

Lo más destacable de este famoso y trascendental ensayo de Gombrich⁵⁴, es quizá, su referencia a la noción usada como criterio de emparejamiento o clasificación —eso que Gombrich, valiéndose de una fórmula clásica, denomina *tertium comparationis* (“la tercera parte de la comparación”, es decir, eso que las cosas que se comparan tienen en común). Como vemos, el factor común destacado aquí por Gombrich como prioritario no es la “forma” —entendida como eso que sirve de soporte a la percepción de la cosa—, sino la “función”: la importancia de la forma se subordina al logro del desempeño efectivo de la función. Lo determinante es la causa final. De hecho, de la forma únicamente interesan las características o propiedades que hacen posible el desempeño de la función tomada como referencia, o, como dice Gombrich, “el aspecto formal que [cuando, porque] cumplía los requerimientos mínimos para realizar la función”⁵⁵. Así pues, la

a Hobby Horse and Other Essays On the Theory of Art (1963) realizada por José María Valverde, Editorial Debate, Madrid, 1998; pág. 4.

⁵⁴ Han sido muchos los autores que se han interesado por este pasaje de Gombrich. Aquí mencionaré únicamente a tres, si bien, mi referencia al tercero, que es Rudolf Arnheim, aparecerá en la nota siguiente.

En su libro *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora Águila vincula a Gombrich con el anti-iconismo de Umberto Eco justamente apoyándose en el pasaje que acabo de citar:

“Eco [...] recurre al ejemplo célebre que dio Gombrich décadas atrás: «El niño elige a palo como *Ersatz* [sustituto] del caballo, no porque se asemeje a él, sino porque puede usarse del mismo modo». ¿Qué resulta de lo anterior? Con estos ejemplos contrapuestos se demuestra que la noción de «iconicidad» es demasiado abierta, de ahí las confusiones que provoca y, por, ende, su poca o nula utilidad.” (Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP, México, 2007; pág. 142.)

La otra referencia que quiero mencionar aquí es Marjolein E. Dijkstra, quien, en su libro *The Animal Substitute*, se ocupa extensamente del planteamiento desarrollado por Gombrich en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, especialmente en el capítulo 2º de su libro, titulado “Utilitarian Substitution and the Roots of Image-Making” [“La sustitución utilitaria y las raíces de la creación de imágenes”], y particularmente en los epígrafes titulados “How de Hobby Horse Got Eyes and Mane” [“Cómo consiguió ojos y crines el caballo de juguete”] y “Meditations on Gombrich’s «Just So Story»” [“Meditaciones sobre «justo tal historia» “Justo esa historia” de Gombrich”] (Dijkstra, Marjolein Efting; *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art*, Erubon, Delft 2010.)

⁵⁵ En su ensayo “El petirrojo y el santo”, Arnheim tuvo muy presente —e hizo suyo— el enfoque de las imágenes que las considera en tanto que sustitutos, argumentado por Gombrich tanto en “Meditaciones sobre un caballo de juguete” como en *Arte e ilusión*. Refiriéndose al ejemplo del *hobby horse*, Arnheim explica lo siguiente:

imagen destinada a ser empleada de este modo es vista como algo que *abre la cerradura sin ser la llave de la cerradura, o que activa el funcionamiento del mecanismo al ser insertado por la ranura, sin ser la moneda prevista para hacer tal cosa.*

Como ya he dicho en otra parte, el estímulo que suscitó el “eureka” que me sirvió de inspiración para concebir este *método de la ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen* lo encontré en el ensayo “Meditaciones sobre un caballo de juguete” de Gombrich. Allí se menciona el gesto, tan común en los bebés, de chuparse el dedo pulgar de la mano — como se chupa un pezón, como se chupa esa modalidad de artefacto–útil llamada “chupete”, que en inglés también recibe un nombre bastante elocuente: “pacifier”, es decir, pacificador, calmante⁵⁶. En su ensayo, para caracterizar la imagen que es usada empleándola como un sustituto —la imagen de un pezón, en este caso—, a Gombrich le basta con que sea chupable (lo mismo que, en el caso del *hobby horse*, le basta que el palo sea cabalgable, siendo el parecido formal una característica derivada de lo anterior. Acometí este proyecto de investigación inspirada por la idea, expuesta por Gombrich, de que las imágenes pueden verse como una modalidad de artefacto–útil susceptible de ser empleado como un sustituto fáctico, no sólo como uno cuyo funcionamiento tiene lugar *in mente* (aunque también así), sino como uno cuyo funcionamiento también puede tener lugar *in mudum*. Fue ésta la idea que me sugirió el método de la “ampliación de los casos reconocidos de un tipo de imagen”.

“La identidad, en otras palabras, es [pág. 301] cuestión de grado. El palo es un caballo porque, para lo que en el juego importa, posee un número suficiente de las propiedades de un caballo. Las afirmaciones «el palo es un caballo» y «el palo no es un caballo» no se contradicen entre sí. [...] [L]as imágenes no sólo representan, sino que son lo que representan. Hay una tendencia a tratar como autoimagen a todas las imágenes y éstas, como tales, comparten algunos de los poderes de sus prototipos. Una fotografía de mi padre es, de forma atenuada, mi padre, y romperla sería una forma atenuada de asesinato.” (Arnheim; *op. cit.* págs. 301-302)

⁵⁶ El significado original de la palabra “pacifier” remite a la idea de algo o de alguien que pacifica, promueve la paz, calma. La palabra viene del latín *pacificare*, que significa “hacer las paces, calmar”. Para la etimología de “pacifier”, consultar el término en *Online Etymology Dictionary*, accesible en: <https://www.etymonline.com/word/pacifier>. En este diccionario la palabra “pacifier” es definida así: “nipple-shaped device for babies”, en español: “dispositivo con forma de pezón para bebés”.

1.4.3. *Nota final sobre la metodología de este trabajo*

Como comprobará el lector de este trabajo, este texto está plagado de aclaraciones, explicaciones y referencias que aparecen por todas partes, sea cual sea el capítulo, desarrollando algunos de los temas que eventualmente van apareciendo por aquí o por allá. Hay una razón que explica este proceder metodológicamente poco habitual. Es la siguiente:

Siento que el asunto del cual trata esta investigación, muchas de las cuestiones aquí referidas y, sobre todo, el enfoque de este trabajo, son bastante novedosos (dicho eso con total y absoluta modestia). Y esto me hace temer que, cuando refiero algo que me parece importante, existe la posibilidad de que el lector no sepa bien a qué, en concreto, es a lo que me refiero. Esta es la razón por la cual he optado por desarrollar una explicación (a menudo en una nota a pie de página) cada vez que me tropezaba con un asunto que me hacía temer que podría haber lectores, quizá poco familiarizados con el discurso actual sobre las imágenes, que no tuvieran claro de qué estaba hablando. En la tesitura de arriesgarme a los efectos perjudiciales de estas oscuridades o arriesgarme a los efectos de resultar desordenada y repetitiva, he optado por lo segundo. Espero que el lector sepa comprender mis zozobras y sea benevolente con la opción asumida por mí.

1.4.4. *Los usos de las imágenes. Sobre la revisión bibliográfica propuesta en este trabajo*

“Pictures are made for many different purposes.”

[“Las imágenes se hacen para muchos propósitos diferentes.” (Traducción mía.)]

H. A. Sedgwick; “Effects of viewpoint on the virtual space of pictures”⁵⁷

En 1972, el filósofo estadounidense Max Black publicó un ensayo titulado “Cómo representan las imágenes”⁵⁸, donde este autor (tenido

⁵⁷ Sedgwick, H. A.; “The effects of viewpoint on the virtual space of pictures”, en Stephen Ellis (ed.); *Pictorial Communication In Real And Virtual Environments*. Taylor & Francis. London, New York, Philadelphia, 1991; págs. 460-479; pág. 460.

⁵⁸ Black, Max; “Cómo representan las imágenes” traducción de “How Do Pictures Represent”, realizada por Rafael Grasa, en Ernst H. Combrich, Julian

por una figura destacada de la filosofía analítica) intentaba aclarar “qué es para una imagen representar algo”. Después de efectuar un exhaustivo análisis de los argumentos más destacables al respecto de esta cuestión (cómo representan las imágenes), Black concluía su trabajo haciendo una declaración asombrosa:

“There is something of the first importance lacking from our account, namely all consideration of the purposes of the activities in the course of which, what we, in our culture, recognize as “pictures” are produced. And no account of the concept of depicting, or the various related concepts bundled together under that label, could be adequate without some examination of such purpose.”

[“Hay algo de primordial importancia que falta en nuestra exposición, a saber, toda consideración de los propósitos de las actividades en el curso de las cuales se produce eso que nosotros, en nuestra cultura, reconocemos como «imágenes». Y ninguna descripción del concepto de representación figurativa, o de los diversos conceptos relacionados agrupados bajo esa etiqueta, podría ser adecuada sin **un examen de tales propósitos.**” (La traducción es mía.)]⁵⁹

Así pues, Black concluye este célebre ensayo admitiendo que el suyo ha sido un intento fallido de explicar cómo funcionan las imágenes (“There is something of the first importance lacking from our account”). Fallido, hay que suponer, porque una explicación acerca de “cómo representa —o *funciona*— una imagen” que ignora el

Hochberg y Max Black; *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona 1983; págs. 127-169.

⁵⁹ Aquí estoy citando de la edición original en inglés: Black, Max; “How Do Pictures Represent”, en Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg y Max Black; *Art, Perception, and Reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972; págs. 95-130; pág. 128. Cito de la edición en inglés porque, en la versión en español publicada por Paidós —que reproduzco a continuación—, la palabra inglesa “pictures” ha sido traducida por “cuadros”, y, a mi entender, aunque esta traducción es correcta, oscurece el hecho de que Black no está hablando aquí de esa modalidad específica de imágenes que serían los cuadros (y, por lo tanto, de “un examen de tales propósitos” aplicado a los cuadros), sino que habla de las imágenes en general. La versión de Paidós es:

“Hay algo de primordial importancia que nuestra descripción no ha considerado, a saber: que no nos hemos ocupado de los objetivos de las actividades en el transcurso de las cuales se produce lo que nosotros, en nuestra cultura, reconocemos como «cuadros». Y ninguna descripción del concepto de representación figurativa, o de los diversos conceptos relacionados que se agrupan bajo ese rótulo, podría ser adecuada sin contar con un análisis de esos propósitos u objetivos.” Black; “Cómo representan las imágenes”; *op. cit.*, pág. 168.

propósito de la actividad en la cual es empleada, es una explicación “débil”⁶⁰.

Pero si menciono aquí el ensayo “Cómo representan las imágenes” de Max Black no es para comentar su debilidad. Lo que me interesa destacar de este famoso trabajo es que concluye haciendo un llamamiento a la necesidad de tener en cuenta los usos —en plural— a los cuales están destinadas las imágenes. Explicar “cómo representan las imágenes” exige tomar en consideración y tener en cuenta “los propósitos de las actividades en el curso de las cuales se produce eso que nosotros, en nuestra cultura, reconocemos como «imágenes»”. Y esto presupone que los “propósitos” (fines, desempeños, funciones) para los cuales se hacen imágenes pueden ser —y son, de hecho— diversos. Lo que supongo que quiere decir Black es que, en la medida en que una imagen es un artefacto que ha sido producido para algo (para atender cierto propósito específico), explicar cómo funciona esa imagen —explicar, por ejemplo, “cómo *representa* esa imagen”— pasa por dar cuenta del propósito que constituye la razón de ser de la existencia de dicha imagen.

La idea de que las imágenes “se hacen para muchos propósitos diferentes” es un tópico que ha sido repetido por muchos de los autores que tratan el asunto de las imágenes. Entre ellos, también Jacques Aumont, quien, en su libro *La imagen*, después de haber llamado la atención sobre el hecho obvio de que “La producción de imágenes nunca es absolutamente gratuita y, en todos los tiempos, se han fabricado las imágenes con vistas a ciertos empleos, individuales o colectivos”, destaca los usos de las imágenes que se sirven de ellas empleándolas “con vistas a ciertos fines” “de propaganda, de información, religiosos, ideológicos en general”⁶¹. Por supuesto, hay otras formas distintas de usar las imágenes — incluidas las formas no “ideológicas” de hacerlo, es decir, incluidas formas de emplear las imágenes que Aumont ignora (como, por citar ahora un único ejemplo, cuando usamos la imagen de un pecho para dar de mamar a un bebé, es decir, usándola incorporada a un biberón). De nuevo, lo que quiero destacar aquí no son las limitaciones del discurso de Aumont, sino el dato de que son muchos los autores que se han

⁶⁰ Utilizo el adjetivo “débil” tomándolo del propio Black, quien, en el párrafo siguiente al párrafo del cual he extraído la cita anterior, desarrolla el argumento diciendo:

“La debilidad de nuestra discusión podría también advertirse en relación a la descripción de la forma en que representan las fotos. En este artículo se ha hablado de las fotografías como si se tratara de objetos privados de usos identificables [...]” (*Ibid.*)

⁶¹ Aumont; *op. cit.*, pág. 82.

ocupado del estudio de las imágenes que se muestran conscientes del hecho de que las imágenes “se hacen para muchos propósitos diferentes”.

Sucede, no obstante, que, aunque la idea de que las imágenes “se hacen para muchos propósitos diferentes” es un tópico bien conocido, no son muchas las publicaciones centradas sobre este asunto. De la notable cantidad de libros dedicados al estudio sobre las imágenes que he consultado a lo largo de estos años, solo he encontrado tres en cuyo título aparece la palabra “uso”. El primero —y más importante— es *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, de Ernst H. Gombrich⁶², quien ya al principio del libro destaca que se propone dar cumplimiento al encargo que el gran estudioso de la civilización y el arte Jacob Burckhardt hizo a sus herederos académicos: “Él quería”, nos dice Gombrich, “que sus sucesores analizaran cada obra de arte como si éstas satisficieran una demanda” (aquí, donde se dice “obra de arte” ha de entenderse “imagen”)⁶³. Uno poco más adelante, Gombrich desarrolla la idea de que hay “un elemento en esta situación que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: la función que se espera que desempeñe una imagen”, y añade:

“Este importantísimo factor ha quedado de algún modo ensombrecido por el credo crítico del «arte por el arte» que ha presidido el arte de nuestro tiempo. Pero si nos apartamos del mundo de las galerías de arte y miramos a nuestro alrededor, esta dependencia se hace sentir aún más. La «demanda de imágenes» es tan absoluta en la sociedad occidental que una casa que carezca de televisión (preferiblemente en color) se califica normalmente de «desfavorecida», al igual que lo sería un niño cuyos padres no pudieran permitirse comprarle juguetes. Para bien o para mal, tanto la programación de televisión como las muñecas o animales de peluche de los niños están, sin duda, adaptados para satisfacer la función que se espera que cumplan. Los programas de la pantalla no deben ser demasiado «exigentes» y el juguete debe ser «adorable». Aquí, como en todo lo demás, podemos observar fácilmente cómo la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia. Esta idea intuitiva, la de que «la forma

⁶² Gombrich, Ernst H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Traducción al español de *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Phaidon Press, Londres, 2003) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca. Debate, Barcelona 2003.

⁶³ Gombrich, *op. cit.*, pág. 6.

acompaña a la función», fue enunciada explícitamente por primera vez en teoría de la arquitectura [...]”⁶⁴

Otro libro, cuyo contenido versa sobre las imágenes, y en cuyo título aparece la palabra “uso” es *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, del historiador y académico británico (especialista en historia de la cultura moderna) Peter Burke⁶⁵. Pero aquí, y como el propio título del libro deja claro, el único uso de las imágenes que se contempla es que se sirve de ellas empleándolas como “documento histórico”.

“El interés fundamental del presente volumen” —explica Burke en “Introducción. El testimonio de las imágenes” [mencionado el conocido adagio “una imagen vale más que mil palabras”]— “es el uso de la imagen como documento histórico. Ha sido escrito con el fin de fomentar la utilización de este tipo de documentos y de advertir a los posibles usuarios de algunas de las trampas que comportan.”⁶⁶

El tercer libro en cuyo título aparece la palabra “uso”, y del cual tengo noticia, es *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay*, del filósofo británico interesado en cuestiones relacionadas con el Arte y la teoría de las imágenes David Novitz. De nuevo, en este libro únicamente se contempla uno de los usos de las imágenes: el informativo. Novitz lo explica así cuando especifica el objetivo de su libro: “explicar la forma en que se utilizan las imágenes para informarnos; la forma en que influyen en nuestro pensamiento, nuestras actitudes y nuestra percepción del mundo”. El contexto en el cual aparece el comentario anterior es el siguiente:

“Ours is the age of the picture. Pictures abound in our newspapers and magazines, in storybooks and on the glossy pages of instruction manuals. We find them on billboards and postage stamps, on the television screen and in the cinema. And in all of these cases pictures inform us: they explain, they clarify, they elucidate — and at times, too, they entertain and delight us. Images on the television screen have all but replaced the printed word as a source of information about the world; and nowadays, too, picture books and comic strips are consulted much more readily, and with much less intellectual

⁶⁴ Gombrich, *op. cit.*, págs. 7-8.

⁶⁵ Burke, Peter; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*; traducción al español de *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Londres 2001) realizada por Teófilo de Lozoya. Editorial Crítica, Barcelona 2001.

⁶⁶ Burke, *op. cit.*, pág. 11.

effort, than the printed word. There can be little doubt but that pictures have come to play a very important role in communication. It strikes me as odd that, in what is nothing less than a visual age, philosophers have had so little to say about the visual image and its use in communication. Hardly anything has been done to explain the way in which pictures are used to inform us; the way in which they influence our thinking, our attitudes and our perception of the world. *My aim in this work is to fill this gap, and in so doing to provide a viable account of pictorial communication.*"⁶⁷

[“La nuestra es la era de la imagen. Las imágenes abundan en nuestros periódicos y revistas, en los libros de cuentos y en las brillantes páginas de los manuales de instrucciones. Nos las encontramos en las vallas publicitarias y los sellos de correos, en la pantalla de televisión y en la del cine. Y, en todos estos casos, las imágenes nos informan: explican, aclaran, esclarecen — y, en ocasiones, también nos entretienen y nos deleitan. En la pantalla de televisión, las imágenes prácticamente han reemplazado a la palabra impresa como fuente de información sobre el mundo; y, actualmente, también los libros ilustrados y las tiras cómicas se consultan mucho más fácilmente y con mucho menos esfuerzo intelectual que la palabra impresa. No cabe duda de que las imágenes han llegado a desempeñar un papel muy importante en la comunicación. Me parece extraño que, en lo que es nada menos que una era visual, los filósofos hayan tenido tan poco que decir sobre la imagen visual y su uso en la comunicación. Casi nada se ha hecho para explicar la forma en que se utilizan las imágenes para informarnos; la forma en que influyen en nuestro pensamiento, nuestras actitudes y nuestra percepción del mundo. *Mi objetivo en este trabajo es llenar este vacío y, al hacerlo, proporcionar una explicación viable de la comunicación pictórica.*” (La traducción y las cursivas son mías.)]

También el historiador del arte británico, especializado en la sociología del arte, Francis Haskell (1928-2000) titula “El uso de la imagen” (así, en singular) la segunda parte de su libro *La historia y sus imágenes*⁶⁸. Pero, una vez más, aunque aquí se toman en consideración ejemplos de imágenes que habitualmente no son tenidos

⁶⁷ Novitz, David; “Introduction” a *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay*. Martinus Nijhoff; The Hague, 1977; pág. xi.

⁶⁸ Haskell, Francis; *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Traducción de *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past* (1993), realizada por José Luís López Muñoz. Alianza Editorial, Madrid 1994.

en cuenta (las imágenes acuñadas en las monedas, por ejemplo), el único uso que contempla es el interpretativo — de forma que las imágenes son empleadas como documentos históricos, como en el caso siguiente:

“Al examinar una moneda de bronce con la efigie de Marco Agripa, el poderoso colaborador de Augusto en el establecimiento del Imperio romano, Gibbon señaló: «Creo leer en los rasgos de Agripa las cualidades de sinceridad, grandeza y sencillez que caracterizaron a este hombre respetable», pero las observaciones de esta índole, aunque han sido sancionadas por Addison, me parecen muy superficiales. ¿Es de verdad tan corriente que el alma de un hombre se refleje en sus facciones? Me gustaría saber de alguna persona ignorante que, al enseñarle una cabeza de Nerón, exclamara «¡Menudo sinvergüenza! Al erudito, en cambio, que ya sabe que lo era, le resulta muy fácil». En este caso, la cuestión se complicaba aún más por cuanto Gibbon no estaba en absoluto convencido de que Nerón hubiera sido tan canalla como de ordinario se afirmaba.”⁶⁹

En otro orden de cosas, y ahora pensando no en libros en cuyo título aparezca la expresión “uso” o “usos de las imágenes”, sino en trabajos donde se postule la necesidad de ampliar el foco de la observación, para tener en cuenta imágenes involucradas en usos “no canónicos” de las imágenes, otra obra que podría mencionarse aquí es *The Domain of Images [El dominio de las imágenes]*, del historiador del arte estadounidense James Elkins, cuyo Prefacio comienza con estas palabras:

“In the domain of visual artifacts, fine art is a tiny minority. Despite the current interest in mass media and multiculturalism, art historians interested in images still study mainly painting, drawing, photography, and printmaking [obsérvese que, como sucede casi siempre, las estatuas y las esculturas no se mencionan]. The history of visual images still begins with the cave painting in Lascaux (instead of thousands of years before, with nondepictive marking [nuevamente, se ignora la *Venus de Willendorf*, etc. — aunque se mencionan las marcas “abstractas”]), and it continues to favor European art and the succession of works that begins in Egypt or Greece. The new interest in non-Western material, gender and cultural studies, the politics of display, and the relation between fine art and popular culture have augmented art history, but they have not effectively displaced the discipline’s interest in painting

⁶⁹ Haskell; *op. cit.* págs.. 180-181.

and drawing [una vez más: las estatuas y las esculturas ni se mencionan].⁷⁰

[“En el dominio de los artefactos visuales, las bellas artes son una pequeña minoría. A pesar del interés actual por los medios de comunicación y el multiculturalismo, los historiadores del arte interesados en la imagen siguen estudiando principalmente la pintura, el dibujo, la fotografía y el grabado [obsérvese que, como sucede casi siempre, las estatuas y las esculturas no se mencionan]. La historia de las imágenes visuales comienza todavía con la pintura rupestre de Lascaux (en vez de miles de años antes, con marcas no descriptivas [nuevamente, se ignora la Venus de Willendorf, etc. — aunque se mencionan las marcas “abstractas”]), y sigue favoreciendo el arte europeo y la sucesión de obras que comienza en Egipto o Grecia. El nuevo interés por el material no occidental, los estudios culturales y de género, la política de exhibición y la relación entre las bellas artes y la cultura popular han aumentado [el dominio de] la historia del arte, pero no han desplazado efectivamente el interés de la disciplina por la pintura y el dibujo [una vez más: las estatuas y las esculturas ni se mencionan].” (La traducción, y los comentarios, son míos).]

Una forma efectiva de exponer el propósito de este libro de Elkins puede ser reproducir aquí el texto promocional que aparece en la contraportada de libro, que es el siguiente:

“In the domain of visual images, those of fine art form a tiny minority. This original and brilliant book calls upon art historians to look beyond their traditional subjects--painting, drawing, photography, and printmaking--to the vast array of «nonart» images, including those from science, technology, commerce, medicine, music, and archaeology. Such images, James Elkins asserts, can be as rich and expressive as any canonical painting. Using scores of illustrations as examples, he proposes a radically new way of thinking about visual analysis, one that relies on an object's own internal sense of organization. Elkins begins by demonstrating the arbitrariness of current criteria used by art historians for selecting images for study. He urges scholars to adopt, instead, the far broader criteria of the young field of image studies. After analyzing the philosophic underpinnings of this interdisciplinary field, he surveys the entire range of images, from calligraphy to mathematical graphs and abstract painting. Throughout, Elkins blends philosophic analysis with historical detail to produce a

⁷⁰ Elkins, James; *The domain of images*, Cornell University Press, Ithaca & London 2001 (1999); pág. ix.

startling new sense of such basic terms as pictures, writing, and notation.”

[“En el dominio de las imágenes visuales, las de las bellas artes forman una ínfima minoría. Este original y brillante libro insta a los historiadores del arte a mirar más allá de sus temas tradicionales (pintura, dibujo, fotografía y grabado), hacia la amplia gama de imágenes «no artísticas», incluidas las de la ciencia, la tecnología, el comercio, la medicina, la música, la y arqueología. Tales imágenes, afirma James Elkins, pueden ser tan ricas y expresivas como cualquier pintura canónica. Usando decenas de ilustraciones como ejemplos, propone una forma radicalmente nueva de pensar sobre el análisis visual, una que se basa en el propio sentido interno de organización de un objeto. Elkins comienza demostrando la arbitrariedad de los criterios utilizados actualmente por los historiadores del arte para seleccionar imágenes para su estudio. Insta a los académicos a reemplazar tales criterios por el enfoque mucho más amplio del joven campo de los Estudios de las imágenes. Después de analizar los fundamentos filosóficos de este campo interdisciplinario, examina toda la gama de imágenes, desde la caligrafía hasta los gráficos matemáticos y la pintura abstracta. En todo momento, Elkins combina el análisis filosófico con detalles históricos para producir un sentido nuevo y sorprendente de términos básicos como imágenes, escritura y notación”. (La traducción es mía.)]

Como vemos nuevamente, aunque aquí se anima a los historiadores del arte a ampliar su foco de atención, instándolos a tomar en consideración modalidades de imágenes que hasta ahora han sido desdeñadas⁷¹, al final, los usos en los que se piensa son los que tienen que ver con la tradición de la apreciación y la degustación formalista de las imágenes — también de esas que Elkins propone incorporar al campo de la historia del arte, y que “pueden ser tan ricas y expresivas” como las habitualmente tenidas en cuenta. Y, una vez más, las imágenes que son empleadas en usos cotidianos tales como los que las utilizan usándolas como juguete, como señuelo de caza, como biberón, como sustituto artificial de una planta decorativa, etc., estos usos no “canónicos”, no son tenidos en cuenta⁷².

⁷¹ Aunque Elkins, como de costumbre, habla de “arte”.

⁷² Aquí, no soy yo quien aplica el adjetivo “canónico” a las imágenes, sino el propio Elkins, quien, por ejemplo, en su Preámbulo a *The domain of images* declara:

Por supuesto, en este trabajo, además de la revisión de la bibliografía referida a la cuestión de los usos de las imágenes, aquí destacada, se ha revisado una cantidad ingente de bibliografía relativa al asunto —o a los asuntos— de las imágenes. Me parece que no es necesario dar cuenta de esto aquí. Dada la importancia específica que tiene para este trabajo, sí quiera llamar la atención sobre la revisión de parte de la obra de tres autores muy importantes en este trabajo:

- Para la descripción y el análisis del discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico, se ha efectuado una revisión más exhaustiva de
 - Jacques Aumont; *La imagen* (1992)
 - W.J.T. Mitchell; “¿Qué es una imagen?” (2011)
 - — “Representation” (1990)
 - — *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986)
 - — *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual* (2009)
 - — *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press, Chicago, 2005
- Para el enfoque seguido en este trabajo, me he inspirado especialmente en

“... there is no reason within art history to exclude them [a las imágenes reivindicadas por Elkins] from equal treatment alongside the canonical and extracanonical examples of art.” (*op. cit.* pág. ix)

[“... no hay razón dentro de la historia del arte para excluirlas [a las imágenes reivindicadas por Elkins] del trato igualitario junto con los ejemplos canónicos y extracanonicos del arte.” (la traducción y el comentario son míos.)

Y, algo más adelante, al principio de capítulo 1º (“Art History and Images That Are Not Art”), explica:

“In the past few decades, art historians have become interested in a wide variety of images that are not canonical instances of fine art, including anti-art, «low» art, outsider art, and postcolonial art, as well as images from popular culture (especially television and advertising).” (*op. cit.* pág. ix)

“En las últimas décadas, los historiadores del arte se han interesado por una amplia variedad de imágenes que no son casos canónicos de las bellas artes, incluidos el antiarte, el arte «bajo», el arte marginado y el arte poscolonial, así como imágenes de la cultura popular (especialmente la televisión y la publicidad)”. (La traducción es mía.)

Dorota M. Kurażyńska

- Gombrich, Ernst H.; *Historia del arte* (1981)
- — *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica* (2002)
- — “Mediaciones sobre un caballo de juguete” (en *Mediaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*) (1998)
- — *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (1987)
- — *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (2003)

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen

2. El conocimiento sobre las imágenes. *Status Quæstionis*

2.1. *Vivimos en la era de las imágenes*

2.1.1. Testimonios (una selección improvisada)

Consideremos la siguiente selección de testimonios:

“Never before has the world of images changed so fast; never before have we been exposed to so many different image forms; and never before has the way images are produced transformed so drastically. Images are advancing into new domains: private platforms, like Flickr with its billions of uploads or Facebook with several hundred million members, have become very powerful tools. Second Life, micromovies, or vj-ing are keywords for a ubiquitous use of images. Televisión is now a global field of thousands of channels; projection screens have entered our cities; a hundred thousand and one new videos are published every day, in video communities like YouTube and the interactive three-dimensional world of images: a virtual and seemingly authentic parallel universe is expanding. This book offers systematic and interdisciplinary”

[“Nunca antes el mundo de las imágenes había cambiado tan rápido; nunca antes habíamos estado expuestos a tantas formas diferentes de imágenes; y nunca antes se había transformado tan drásticamente la forma en que se producen las imágenes. Las imágenes están avanzando hacia nuevos dominios: las plataformas privadas, como Flickr con sus miles de millones de subidas o Facebook con varios cientos de millones de miembros, se han convertido en herramientas muy poderosas. Second Life, micropelículas o vj-ing son palabras clave para un uso ubicuo de las imágenes. La televisión es ahora un campo global de miles de canales; las pantallas de proyección han entrado en nuestras ciudades; Cada día se publican cien mil y un nuevos videos en comunidades de video como YouTube y el mundo tridimensional interactivo de las

imágenes: un universo paralelo virtual y aparentemente auténtico está expandiéndose.” (Traducción mía)]

Oliver Grau & Thomas Veigl (eds.); *Imagery in the 21st Century*.¹

“Algunos han querido clasificar nuestra época con el ambicioso rótulo de «era de la imagen». Quizá no sea suficiente, y otras realidades —la energía atómica, los computadores, las máquinas de matar, etc.— sean tanto o más significativas, pero esas imágenes que vemos por doquier, en los carteles de las paredes, con las fotografías que hacemos o en las que vemos reproducidas, en las pantallas de la televisión o en las salas de cine, marcan uno de los hechos esenciales de nuestro tiempo. Hay una línea común que va desde los garabatos prehistóricos [...] hasta la última maravilla tecnológica. El hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, pero sólo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anhelos de la humanidad y exorcizar, ¿por qué no?, a nuestros fantasmas. Entretenimiento e evocación, o información y almacén de ideas, esas imágenes, hechas por y para los hombres, nos interpelan con su nueva realidad. Nunca como en nuestros días ha habido tantas y tan maravillosas; ningún tiempo pasado ha sido capaz de reunir tantas creaciones icónicas como el nuestro.”

Antonio Lara; “Prólogo” a la *Introducción a la teoría de la imagen* de Justo Villafañe²

“Uno de los usos más destacados de la red global consiste en crear, enviar y ver imágenes de todo tipo, desde fotografías hasta vídeos, cómics, arte y animación. Las cifras son asombrosas: cada minuto se suben a YouTube cien horas de vídeos. Cada mes se ven en este sitio 6.000 millones de horas de vídeo, una hora por cada habitante del planeta. El grupo de edad de dieciocho a treinta y cuatro años ve más YouTube que televisión por cable. (Y recuérdese que YouTube no se creó hasta 2005). Cada dos minutos solo los estadounidenses hacen

¹ Grau, Oliver & Veigl, Thomas (eds.); *Imagery in the 21st Century*. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2011; pág. 1.

² Lara, Antonio; “Prólogo” *Introducción a la teoría de la imagen*; en Villafañe; Justo; *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1992 (1985); 11-18. La cita aparece en la pág. 13.

más fotografías que las que se hicieron en todo el siglo XIX. Se calcula que ya en 1930 se hacían en el mundo 1.000 millones de fotografías al año. Cincuenta años después ascendían a 25.000 millones anuales, todavía hechas en película. En 2012 hacíamos 380.000 millones de fotografías al año, casi todas digitales. En 2014 se hicieron un billón de fotografías. En 2011 existían tres billones y medio de fotografías, por lo que el archivo fotográfico global se incrementó aproximadamente en un 25%. Ese mismo año 2011 hubo un billón de visitas a YouTube. Nos guste o no, esta emergente sociedad global es visual. Todas estas fotografías y vídeos son nuestra manera de intentar ver el mundo. Nos sentimos obligados a representarlo en imágenes y a compartirlas con otros, como una parte esencial de nuestro esfuerzo por comprender el cambiante mundo que nos rodea y nuestro lugar en él.”³

Nicholas Mirzoeff; *Una introducción a la cultura visual*

“We live in the age of the mobile image. Our world is now saturated with moving images of all kinds, both analog and digital. This sea change in image production and circulation is nothing less than the Copernican revolution of our time. The centrality of the movement and mobility of the image has never been more dramatic. And just like the Copernican revolution, the aesthetic revolution of the image has consequences not only for the way we think about the contemporary image but also the way we think about all previous images. Theory of the Image offers a new and systematic philosophy of art and aesthetics from the perspective of movement—the first of its kind. Throughout history, the image has been understood in many ways, but rarely has it been understood to be, primarily and above all, in motion. Thus, Theory of the Image offers not only the first aesthetics of motion but also the first history of the mobility of the image in the Western art tradition, from prehistory to the present.”

[“Vivimos en la era de la imagen móvil. Nuestro mundo ahora está saturado de imágenes en movimiento de todo tipo, tanto analógicas como digitales. Este cambio radical en la

³ Mirzoeff, Nicholas; *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de *An introduction to visual culture* (London, 1999) realizada por Paula García Segura, Paidós, Barcelona, 2003; pág. 15.

producción y circulación de imágenes es nada menos que la revolución copernicana de nuestro tiempo. La centralidad del movimiento y la movilidad de la imagen nunca ha sido más dramática. Y al igual que la revolución copernicana, la revolución estética de la imagen tiene consecuencias no solo en la forma en que pensamos sobre la imagen contemporánea sino también en la forma en que pensamos sobre todas las imágenes anteriores. *Theory of the Image* ofrece una nueva y sistemática filosofía del arte y la estética desde la perspectiva del movimiento, la primera de su tipo. A lo largo de la historia, la imagen ha sido entendida de muchas maneras, pero pocas veces se ha entendido que es, ante todo y sobre todo, en movimiento. Así, Teoría de la imagen ofrece no sólo la primera estética del movimiento sino también la primera historia de la movilidad de la imagen en la tradición artística occidental, desde la prehistoria hasta el presente.” (Traducción mía.)]

Thomas Nail; *Theory of the image*.⁴

“Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo desde que entramos en lo que Régis Debray denomina la videosfera, esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen. Las pantallas integradas en los teléfonos móviles han cambiado el uso de la fotografía y las cámaras de vigilancia funcionan sin reflexionar. Las imágenes son consumidas *in situ* o transmitidas sin demora, demasiado numerosas para merecer ser conservadas, tan numerosas que pronto no habrá ningún acto ni gesto nuestro que no haya constituido el objeto de una imagen, como antaño de una simple palabra. Los efectos especiales, o espaciosos, que en los círculos espiritistas hicieron creer en las apariciones milagrosas y en la fotografía de espíritus, se han convertido en el pan nuestro de cada día para los publicistas y los realizadores de clip, que los crean de una tacada.

Poco a poco disminuye el espacio dejado entre la imagen y lo que representa. Un perrito que viene a lamer la mano del niño desde el otro lado de la pantalla de una consola de videojuegos y ladra cuando un niño lo acaricia con su lápiz, ¿no es verdaderamente algo más que una imagen? Los rostros digitales de Catherine Ikam, que siguen con sus ojos enigmáticos los movimientos, incluso involuntarios, de sus

⁴ Nail, Thomas; *Theory of the image*. Oxford University Press, 2019: pág. 361.

espectadores fascinados, nos inquietan. ¿Son dobles de otros nosotros mismos? Y ¿no nos vamos a hundir en el mundo de ectoplasmas?”

Michel Melot; *Breve Historia de la imagen*.⁵

“La nuestra es una época visual. Se nos bombardea con imágenes de la mañana a la noche. Al abrir el periódico en el desayuno vemos la fotografía de hombres y mujeres que son noticia, y al alzar los ojos del periódico encontramos una imagen en la caja de cereales. Llega el correo, y en un sobre tras otro van apareciendo brillantes folletos con imágenes de tentadores paisajes y muchachas que toman el sol incitándonos a irnos de vacaciones en un crucero, o de elegante ropa de caballero que nos tienta a hacernos un traje a la medida. Al salir de casa, vemos junto a la carretera carteles que tratan de captar nuestra mirada y jugar con nuestras ganas de fumar, beber o comer. En el trabajo es más que probable que tengamos que manejar algún tipo de información gráfica: fotografías, bocetos, catálogos, proyectos, mapas o al menos gráficos. Por la noche, al descansar, nos sentamos frente al receptor de televisión, la nueva ventana del mundo, y vemos pasar imágenes de placeres y horrores. Hasta las imágenes de tiempos pasados o de países lejanos son más accesibles para nosotros de lo que nunca lo fueron para el público para el que fueron creadas. En las casas se acumulan libros ilustrados, tarjetas postales, y diapositivas en colores como recuerdos de viajes, como recuerdos recogidos en las fotografías familiares.

Ernst Gombrich; *La imagen y el ojo*.⁶

“Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales

⁵ Michel Melot; *Breve Historia de la imagen*; traducción al español de *Une breve Histoire de l'Image* (2007), realizada por María Condor, Siruela, Madrid, 2010; pág.91.

⁶ Gombrich, Ernst H.; *La imagen y el ojo*. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Traducción al español *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982) realizada por Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Alianza, Madrid, 1987; pág. 129.

críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador. Pero también es verdad que la gente siempre ha sabido, por lo menos desde que Moisés denunció al Becerro de Oro, que las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma.”

W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*.⁷

“Es ya un lugar común hablar de una cultura de la imagen o de un mundo de la imagen, para expresar el hecho de que la antigua y clásica cultura de la palabra ha cedido su lugar a nuevas formas de vida social. René Huyghe titula «El poder de la imagen» a sus reflexiones en torno a la paulatina e irreversible transformación de los parámetros occidentales sobre el pensar, la información, la civilización y la cultura. Así, «en nuestros días [...] nos vemos arrastrados de la civilización del libro a la de la imagen. [...] El fenómeno ocurre especialmente en nuestra vieja Europa, el destino de cuya cultura está estrechamente vinculado al del intelectualismo».”

Zamora Águila; *Filosofía de la imagen*.⁸

⁷ La frase es de Mitchell, la tomo de su Introducción a *Teoría de la imagen*: Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen*, traducción de *Picture Theory* (Chicago, 1994) realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009; pág. 15.

⁸ Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP Colección Espiral, Primera edición México DF; México 2007; pág. 116. Después de reproducir el pasaje de *Los poderes de la imagen* de René Huyghe citado arriba, Zamora Águila se refiere a él destacando lo que considera un “tono que puede parecernos hoy exageradamente apocalíptico”, y, para apoyar su comentario, añade:

“... apunta Huyghe cosas como éstas: que está «carcomida» la civilización del libro y del pensamiento discursivo-analítico, o que «poco a poco se ha ido creando una sed insaciable de imágenes» que fomenta una percepción inmediata y simultánea del mundo. De modo que la traducción a imágenes de las nociones intelectuales, que se inició con las gratificaciones cartesianas, ha terminado en una «ruptura con los hábitos, por no decir con las leyes esenciales de la razón» (p. ej., con el principio de no contradicción).” [Huyghe; *Ibid.*]

Aunque no puede negarse que el tono del discurso de Huyghe acerca de la “cultura de la imagen” es *apocalíptico*, también es verdad, que hay autores incluso más apocalípticos que han escrito antes y después de Huyghe (Huyghe publicó su libro *Les puissances de l’image* [*Los poderes de la imagen*] en 1965). Para empezar, el propio Enrico Fulchinogni, que ya en 1964 había acuñado la frase “*civiltà dell’immagine*” [“civilización de la imagen”]. También es notoriamente alarmista el libro *The image* [*La imagen*] publicado en 1961 por Daniel J. Boorstin (y que aparece mencionado en el libro de Huyghe). Y

La relación anterior de testimonios acerca de la importancia de las imágenes en nuestra sociedad —es decir, acerca del diagnóstico que argumenta que vivimos en la “era de las imágenes”— no pretende ser una exposición exhaustiva y sistemática del asunto, ni siquiera una aproximación ordenada al tema. Aportando aquí esta pequeña selección de algunos de los “testimonios” que he ido coleccionando a lo largo de estos años sobre el asunto, tan sólo pretendo evocar (un tanto informalmente), lo que suele decirse del tiempo en el que vivimos en relación con la incidencia de las imágenes en nuestra sociedad. Los testimonios acerca de la proliferación de las imágenes en nuestra cultura podrían multiplicarse. En cualquier caso, entiendo que es suficiente para situar la cuestión de la relevancia creciente de las imágenes en nuestro mundo actual. Como se dice en español: “Para muestra un botón”.

2.1.2. La doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica

Quiero pensar que, aunque la sección anterior de testimonios no es exhaustiva, y precisaría ser completada con un estudio amplio, que yo

escalofriantemente alarmista es, a mi entender, el libro *Homo videns: La sociedad teledirigida*, inicialmente publicado en 1997 por Giovanni Sartori. Y, por supuesto, el libro *Signatures of the Visible* [*Signaturas de lo visible*] publicado en 1992 por Fredric Jameson, en cuyo primer párrafo, su autor “da rienda suelta a su hostilidad sin límites” a las imágenes:

“Lo visual es básicamente pornográfico, lo que equivale a decir que tiene su fin en una fascinación ciega y completa; pensar en sus características se convierte en un complemento de esto, si no existe disposición a traicionar su objetivo. Las películas más austeras sacan necesariamente su energía del intento de reprimir su propio exceso (más que del esfuerzo desagradecido de disciplinar al observador). En consecuencia, las películas pornográficas no son más que el efecto potenciado de las películas en general, que nos piden que miremos fijamente al mundo como si fuera un cuerpo desnudo.” (Éste es el primer párrafo de la Introducción del libro de Jameson. Está en: Fredric; *Signatures of the Visible*, Routledge, New York, 1992; pág. 1. Pero yo extraigo la cita de: Mirzoeff, Nicholas; *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de *An introduction to visual culture* (London, 1999) realizada por Paula García Segura, Paidós, Barcelona, 2003; pág. 30.)

Huyghe, René; *Los poderes de la imagen*, traducción de *Les puissances de l'image: bilan d'une psychologie de l'art* (Paris, 1965), realizada por Juan E. Cirlot. Labor, Barcelona, 1968. || Boorstin, Daniel J.; *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York, Peter Smith, 1982 (1961). || Sartori, Giovanni; *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Traducción de *Homo Videns: Televisione e Post-Pensiero* (Roma, 1997) realizada por Ana Díaz Soler. Taurus, Madrid 2012.

no puedo ofrecer aquí, al menos permite acreditar las dos ideas siguientes:

- (1ª/2) La primera es que, por lo general, el tópico de la “Era de las imágenes” se asocia, casi siempre, a un enfoque que percibe el advenimiento de esta fase de la civilización como una amenaza. Las imágenes son peligrosas (quizá porque, como ha sugerido Mitchell de una forma tan llamativamente elocuente: inspiran la idea “pueden cautivar al que las mira y robarle el alma”).
- (2ª/2) La segunda —y ésta es la que más me importa destacar aquí— es que, prácticamente en todos los casos referidos más arriba (así como en todos los que conozco) se habla únicamente del empleo de las imágenes en los *mass-media*, de las imágenes difundidas a través de los modernos medios de captación y difusión de las imágenes (teléfonos móviles e internet), y de las imágenes usadas en la publicidad. Es decir: prácticamente en todos los casos los únicos usos de las imágenes tomados en consideración son usos “mentales”. De hecho, me parece que, prácticamente en ningún caso se mencionan imágenes que son empleadas usándolas como prótesis dentales, como plantas artificiales, como juguetes o como asistentes robóticos.

El modelo de comprensión impuesto por (o derivado de) la tradición de la cual resulta la doctrina canónica de las imágenes hace que el camión de juguete resulte invisible como imagen. Y sucede lo mismo con la prótesis dental, la planta artificial, el avión de papel, el “huevo falso” usado para estimular la puesta de las palomas o las gallinas de granja, los caramelos que simulan ser cantos rodados de río, los robots antropomorfos, etc. (Me refiero a esta cuestión en el apartado “1.4.1. Sobre la selección de los objetos de estudio” de esta tesis.)

Se ha dicho que “el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen”⁹. Pero el “problema de la imagen” no es nuevo. Las primeras palabras sobre las imágenes de la civilización occidental conminan categóricamente a rechazarlas: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (*Exodo*: 20, 4). Tanto si la índole del *problema de la imagen* es ética, es política o es epistemológica, o las tres cosas a la vez, el *problema* involucra la idea de que “las imágenes son peligrosas” (porque “pueden cautivar al que las mira y robarle el alma”). Esta idea —que parece remontarse al menos al siglo X a.C., en una de las dos tradiciones occidentales más relevantes, la bíblica, y que se retrotrae al siglo IV a. C. en la otra gran tradición occidental, la

⁹ Mitchell, W. J. T.; *op. cit.*; pág. 10.

generada por la filosofía platónica— es endémica en nuestra civilización, y pesa sobre el discurso secular acerca de las imágenes. Pero nuestra cultura, al mismo tiempo que recela de las imágenes y las estigmatiza, también se jacta de la proliferación y el esplendor sin parangón alcanzado por éstas en nuestra civilización. Esta paradoja es un indicio que delata que la relación de nuestra cultura con las imágenes es problemática y está expuesta a grandes tensiones. Nuestra comprensión de las imágenes está sujeta a estas tensiones, y es fruto de ellas¹⁰.

A pesar de ser tan antiguo, el *problema de la imagen* permanece plenamente candente, y cabe vaticinar que aún tendrá un intenso porvenir. En nuestra época, la ansiedad ante este problema rebrotó y empezó a tornarse acuciante a mediados del siglo pasado, con el desarrollo de los *mass media*. Desde entonces, el renovado interés por el *problema de la imagen* no ha hecho más que acrecentarse y volverse cada vez más apremiante.

En la década de los 90, y como respuesta a este desafío, dos autores propusieron la necesidad de efectuar un “giro icónico”: W. J. Thomas Mitchell, en Estados Unidos, y Gottfried Boehm, en Alemania, el primero llamando la atención sobre *el giro hacia las imágenes* (“*The Pictorial Turn*”, *Artforum*, 1992), el segundo sobre *el retorno de las imágenes* (“*Die Wiederkehr der Bilder*”, en *Was ist ein Bild?*, 1994). Ante la constatación del “fin de la era Gutenberg”, y el pujante advenimiento de la “era de la imagen”, ambos coincidieron subrayando que urgía prestar atención a las imágenes y generar un conocimiento crítico capaz de afrontar “el poder de las imágenes”.

Cuando se planteó la necesidad del “giro icónico”, hacía ya tiempo que el *problema de la imagen* estaba de moda, y empezaba a desbordar el ámbito de los estudios que tradicionalmente se habían ocupado del tema (especialmente la Historia del Arte).

¹⁰ Ver el capítulo “La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivismos” de: Durand, Gilbert; *La imaginación simbólica*. Traducción de *L’Imagination Symbolique* (París, 1968 (1964)) realizada por Marta Rojzman, Minúscula, Barcelona, 2000 (1971). Durand comienza así este capítulo:

“Acaso parezca doblemente paradójico referirse al «Occidente iconoclasta». ¿Acaso la Historia cultural no reserva este epíteto para la crisis que conmovió al Oriente bizantino en el siglo VII? ¿Y cómo podría ser tachada de iconoclasta una civilización que rebosa imágenes, que inventó la fotografía, el cine, innumerables medios de reproducción iconográfica? Pero es que hay muchas formas de iconoclastia [...]”
(Durand; *op. cit.*; pág. 24)

Ver también: Besançon, Alain; *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia; L’Image interdite, une histoire intellectuelle de l’iconoclasme* (1994) realizada por Encarna Castejón. Siruela, Madrid 2005.

Desmarcándose de este ámbito, David Freedberg había publicado en 1989 *The Power of Images*; Roland Barthes en 1964 su *Rhétorique de l'image*; Marshall McLuhan, con la publicación de *The Gutenberg Galaxy*, había iniciado en 1962 su reflexión sobre los *media*; y, reaccionando a la ansiedad generada por la aparición de la televisión y la proliferación del uso de la fotografía en color en los *mass media*, René Huyghe había manifestado, ya en 1955, su ansiedad ante el advenimiento de la “civilización de la imagen” (*Dialogue avec le visible*). Lógicamente, ninguno de estos autores pudo tomar en consideración los desarrollos actuales de las tecnologías involucradas en la producción y en la difusión de imágenes —desde las posibilidades crecientes abiertas por internet o los *smartphones*, a la producción sintética de imágenes 3D, o a productos como los manufacturados por las Orient Industries en Japón (pensamos en las “CandyGirls”, una línea de las muñecas sexuales asombrosamente realistas), las recepcionistas de hotel androides fabricadas por la empresa robótica japonesa Kokoro.

Como ha señalado Mitchell, cuando se asume que “las imágenes tienen el poder de actuar como agentes”, y no sólo sobre aquellos que podrían ser tildados de “incultos”, “primitivos”, etc., sino sobre nosotros mismos, entonces se comprende que en el controvertido campo de la teoría las imágenes se dirimen batallas ideológicas cruciales, y que lo que está en juego es bastante más que la mera resolución de ciertos problemas eruditos. Ya me he referido a esto antes.

Cuando se repasa la literatura académica sobre las imágenes se observan algunas coincidencias: a pesar de la diversidad de los enfoques (filosóficos, artísticos, semióticos, antropológicos, etc.), y de las disparidades apreciables en el seno de cada uno de los mismos, se aprecian dos tendencias particularmente poderosas:

1. La propensión a confundir el discurso sobre las imágenes y el discurso sobre las “obras *de Arte*”.
2. La inclinación a considerar las imágenes como algo *destinado a la mirada*, bien a
 - a. una *mirada genuinamente “estética”*, de naturaleza contemplativa, que se recrea en la apreciación de los aspectos puramente formales de la “imagen en tanto que imagen”; o bien a
 - b. una *mirada “lectora”* que se afana en efectuar desvelamientos hermenéuticos (de esta mirada también se dice que es *estética*).

Estas dos tendencias se aúnan en la comprensión de las imágenes dominante en nuestra sociedad, resumida por Mitchell del siguiente modo:

“El lugar común de los actuales estudios sobre las imágenes es, de hecho, que deben entenderse como una especie de lenguaje; en vez de como una ventana transparente en el mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que, presentando una engañosa apariencia de naturalidad y transparencia, oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica.”¹¹

Uno de los desarrollos más notables de esta comprensión de las imágenes es el que, asumiendo que las imágenes son signos, y haciendo suya la exigencia *estética* del “desinterés” —es decir, de la *inutilidad*, de la no *instrumentalidad*— como *conditio sine qua non* de la posibilidad de que una imagen sea pura y plenamente una imagen, postula que la consumación de la imagen *en tanto que imagen* únicamente puede tener lugar en el ámbito del Arte. Incluso los diseñadores acatan este postulado¹².

¹¹ Mitchell, W. J. T. (2011): “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 107-154. El pasaje citado más arriba aparece en págs. 108-109.

¹² Véase, por ejemplo: Vitta, Maurizio; *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Traducción de *Il sistema delle immagini. Estetica della rappresentazione quotidiana* (Nápoles, 1999) realizada por Manel Martí Viudes, Paidós, Barcelona, 2003. En esta obra, que lo es de un gran experto en diseño (“Visual Design”) y, en particular, en la Historia y en la cultura del proyecto (“Storia e cultura del progetto”), y que es presentada por su autor como una obra centrada en el diseño de imágenes destinadas a usos “cotidianos”, las únicas imágenes que son tenidas en cuenta consisten en imágenes bidimensionales destinadas a ser empleadas en usos “simbólicos” que se sirven de ellas mirándolas. Por ejemplo, cuando Vitta describe el propósito de su libro, declara:

“Las imágenes a las que aquí nos referimos no tienen nada de excepcional. No pertenecen ni a la confusa multitud de representaciones visuales que nuestra existencia cotidiana recibe, produce y consume, en su relación subjetiva e inmediata con las cosas, ni a la esfera de la creación artística pura, que las transforma en visiones ricas en significados. [...] [F]orman parte de la vida cotidiana y al mismo tiempo participan de la naturaleza estética de las obras de arte; sobre todo, sin embargo, han sido concebidas con vistas a una finalidad muy precisa que circunscribe su campo de acción, sin por ello dejar de mantener intacta su capacidad de multiplicar hasta el infinito sus significados. La placa del Pioneer 10, las fotografías de Greenaway y las informaciones del Voyager se sitúan en el ámbito de un acontecimiento científico espectacular, pero siguen perteneciendo al

Frente a esta comprensión dominante de la imagen, se yergue el enfoque de Ernst H. Gombrich. Admitiendo que las imágenes (lo mismo que cualquier otra cosa) *también* pueden ser usadas como signos¹³, y por supuesto, como objetos de contemplación estética, Gombrich mantiene que toda imagen, en alguna medida y de alguna manera, es, en última instancia, un tipo de “sustituto”, y señala que, dado que *la manipulación y la animación de las imágenes van de la mano*¹⁴, las imágenes no pueden ser explicadas reduciéndolas a la condición de signos.

variado universo de la comunicación visual junto con las señales de tráfico, los caracteres tipográficos, los carteles o las marcas de empresa.” (*Op. cit.* págs. 26-27)

Y, como suele suceder, la “obra de arte” constituye el paradigma del diseño ideal — un paradigma que a los productos del diseño le resultan inasequibles porque su aspiración al logro estético siempre estará coaccionada, coartada y limitada por su obligación de ser útiles. De hecho, este enfoque es algo anunciado ya por el subtítulo de libro, que, antes que a la idea de la eficiencia funcional de las imágenes cotidianas (a la de las imágenes empleadas como pasatiempos gráficos, como muñecos o como los señuelos usados por el cazador, pongo por caso), nos remite al universo de la inutilidad y el desinterés estéticos. A pesar de que este autor es conocido por frases como “Las imágenes que competen al *visual design* son imágenes proyectadas, funcionales, destinadas al mero servicio” (ver pág. 335), el asunto del que se ocupa Vitta no es el de la funcionalidad de las imágenes cotidianas, entendida en el sentido literal y pragmático de la expresión.

¹³ Y las imágenes, naturalmente, también pueden ser (y de hecho son) producidas deliberadamente para resultar útiles como útiles destinados a este propósito (ser usadas como signos). Para el lugar clásico donde Gombrich llama la atención sobre el hecho de que cualquier imagen puede ser empleada como una representación, y, por lo tanto, como un signo, ver el siguiente pasaje — titulado “Función y forma” — de “El poderío de Pigmalión:

“¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación? Si con este término queremos decir que tiene que referirse a otra cosa, que es un signo, entonces esto dependerá sin duda del contexto [del uso]. Póngase una cama real en el escaparate de una tienda, y ya está convertida en signo.” (Gombrich, Ernst H.; *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*, traducción de *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representations* (London, 1959), realizada por Gabriel Ferrater; Debate, Madrid, 2002 [1998]; pág. 84.)

¹⁴ La frase de Gombrich “La manipulación y la animación van de la mano” aparece en *Los usos de las imágenes*:

“Se decía que la sabiduría popular decía que una imagen no debería ser tan prominente que uno pudiera agarrarle la nariz. La manipulación y la animación van de la mano”. (Gombrich, Ernst H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Traducción de *The Uses of Images: Studies in the Social*

Sosteniendo que *el objetivo de la estetización de las imágenes fue su esterilización*¹⁵ (Gombrich, 2003), Gombrich sugiere, además, que las imágenes tampoco pueden ser explicadas concibiéndolas como objetos destinados a la contemplación estética. El enfoque de Gombrich postula que las imágenes son cosas que, dependiendo de sus propiedades, admiten ser empleadas de formas distintas. Ésta es la idea que sirve de fundamento al presente proyecto.

2.1.2.a. *La reducción de las imágenes a la condición de signos*

En suma, el *status quaestionis* del “problema de las imágenes” es el siguiente: en la actualidad, existen básicamente dos enfoques contrapuestos a la hora de explicar las imágenes. Por un lado, el que sostiene que las imágenes no son otra cosa que una modalidad de signo. Por otro, el que las ve como una modalidad de *sustitutos*, entendiendo que se trata de un conjunto muy diverso de artefactos que admiten ser empleados en distintos usos, incluidos el semiótico y el estético. De estos dos enfoques, y como se ha dicho ya, el primero, el que reduce las imágenes a la condición de signo, es el que actualmente

Function of Art and Visual Communication (Londres, 2003) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca. Debate, Barcelona 2003; pág. 144.)

Unas páginas antes, y en el contexto de una encantadora exposición de la naturaleza y la historia del osito de peluche (*Teddy Bear*), Gombrich había adelantado una explicación que permite aclarar muy bien la frase “La manipulación y la animación van de la mano”:

“Seguramente la demanda original del oso no era la demanda de una obra de arte, sino la de una criatura para jugar, un compañero con el que el niño compartiera la almohada o el plato; en otras palabras, para resultar investido de una especie de alma. Es difícil encontrar una palabra para describir esta capacidad de las imágenes tridimensionales de ser atraídas al mundo de los vivos, de convertirse no en representaciones de otra cosa sino casi en individuos por derecho propio. La palabra «personalizado» podría ajustarse a ello sin no se hubiera abusado tanto de ella. Quizá la de «animación» es la que mejor se pueda encontrar. Para el niño, la imagen está cargada de vida propia; pero no de vida peligrosa, sino de la vida ficticia de la fantasía. Observemos los niños en los parques o patios reaccionando ante las esculturas: cómo se encaraman a ellas.” (Gombrich; *op. cit.* pág. 139.)

¹⁵ Tomo la idea de igualar la estetización y la esterilización de las imágenes de Gombrich, quien, en *Los usos de las imágenes*, y en el contexto de la explicación del osito de peluche referida en la nota anterior, declara:

“Pero lo que puede denominarse estetización o esterilización del oso de peluche se produjo unos pocos siglos después de la estetización de los cuadros de santos.” (Gombrich; *op. cit.*, pág. 139.)

es tenido por canónico. Reiteraré, una vez más, el modo en que lo expone Mitchell:

“El lugar común de los actuales estudios sobre las imágenes es, de hecho, que deben entenderse como una especie de lenguaje; en vez de como una ventana transparente en el mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo.”¹⁶

El hecho de que el discurso sobre las imágenes las reduzca a todas a la condición de signos tiene repercusiones muy notables sobre el conocimiento acerca de las imágenes generado a partir de tal premisa. De entrada, determina cierta selección de las cosas que pueden ser tenidas, o no, por una imagen. Consideremos el ejemplo siguiente:

En su ensayo “¿Qué es una imagen?”, Mitchell desarrolla el argumento que sostiene que si no hubiera mentes tampoco habría imágenes. Tal como yo la entiendo, la idea sería ésta: aunque llamamos “signo” a ciertas cosas o fenómenos que existen objetivamente y con total independencia de nuestras mentes (piénsese, por ejemplo, en el caso de cierta marca encontrada en el muro de una cueva prehistórica —aquí podemos hablar de un “*signo* prehistórico”— o en el caso del arcoíris —aquí algunas personas hablamos del *signo* del pacto de Dios con Noé¹⁷—, los semióticos explican que ésta es una forma confusa de hablar. En primer lugar, porque nada es un signo por sí mismo, y, en segundo lugar, porque

¹⁶ Mitchell, W.J.T.; “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.* págs. 108-109.

¹⁷ Como es sabido, el arcoíris que es ese fenómeno meteorológico que causa la aparición en la atmósfera terrestre de un evento óptico multicolor. Esto es un hecho objetivo, que se produce tanto si hay mentes que lo observen como si no. Además, alguien que esté familiarizado con las tradiciones consignadas en la Biblia, al ver este fenómeno meteorológico puede reconocerlo como un “signo” —aunque quizá sería mejor decir como un “significante”— del compromiso suscrito por Dios con Noé después del “Diluvio Universal”:

“Y dijo Dios: Esta es la señal del pacto que hago entre yo y vosotros y todo ser viviente que está con vosotros, por todas las generaciones: pongo mi arco en las nubes y será por señal del pacto entre yo y la tierra. Y acontecerá que cuando haga venir nubes sobre la tierra, se verá el arco en las nubes, y me acordaré de mi pacto que hay entre yo y vosotros y entre todo ser viviente de toda carne; y nunca más se convertirán las aguas en diluvio para destruir toda carne. Cuando el arco esté en las nubes, lo miraré para acordarme del pacto eterno entre Dios y todo ser viviente de toda carne que está sobre la tierra. Y dijo Dios a Noé: Esta es la señal del pacto que he establecido entre yo y toda carne que está sobre la tierra.” (Génesis 9:12-17. Reina-Valera 1909.)

Para la persona que desconoce el relato bíblico, la posibilidad de ver el arcoíris como un “signo” de pacto de Dios con el género humano es nula.

más bien que un signo, estas cosas serían un “significante”¹⁸. Algo, el arcoíris, cierta inscripción o las manchas rojas irregulares en las palmas de las manos de alguien¹⁹ “es” (entiéndase: “está como”) un signo cuando —o porque— cierta mente, al percibirlo, lo pone en relación con alguna idea — es decir, lo incorpora a un “proceso de semiosis”. Eco explica así que nada es un signo por sí mismo:

“Por esto preferimos decir con [Charles] Morris (1938, pág. 28) que «una cosa es signo únicamente porque es interpretado como signo de algo por algún intérprete» y que «por ello, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo particular de objetos, sino que se refiere a los objetos ordinarios en cuanto (y solamente en cuanto) participan del proceso de semiosis».”²⁰

¹⁸ Umberto Eco, en su libro *Signo*, se refiere a esta cuestión. Después de indicar que, “Según Saussure (1916), el signo es una entidad de dos caras, compuesta de significante y significado”, llama la atención sobre las ambigüedades en el uso de estos términos. Indica, por ejemplo, que “un significante puede referirse a varios significados”, y también que “en los discursos filosóficos, /signo/ se utiliza siempre como sinónimo de «significante», o sea, «algo que se pone en lugar de otra cosa»”, y todavía añade: “En teoría, no deberíamos siquiera utilizar el término /signo/, que resulta ambiguo y engañoso” (Eco, Umberto; *Signo*; traducción al español de *Il segno* (Milán, 1973) realizada por Francisco Serra Cantarell, Labor, Barcelona 1994 (1988); pág. 27).

¹⁹ Tomo el ejemplo de Eco (*op. cit.*, pág. 8), que dedica el Proemio de su libro *Signo* a explicar que algo es un signo cuando (o porque) es interpretado por alguien, que lo pone en relación con alguna idea — con la idea del alcoholismo, en el caso de las manchas rojas irregulares en las palmas de las manos de Sigma (el personaje del cual se sirve Eco para exponer el asunto).

²⁰ Eco, *op. cit.* pág. 35.

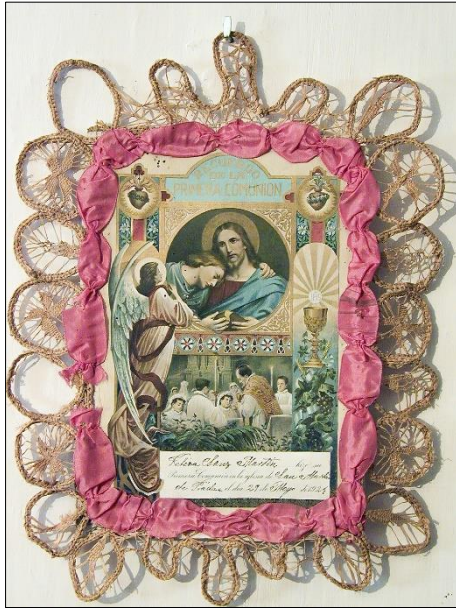


Fig. 2.1. Recordatorio de comunión. 1924. (Fuente: Wikipedia)

La idea de que cierta cosa es un signo cuando —o porque— una mente, al percibirla, la pone en relación con alguna idea. Y de esta idea se desprende que, si no hubiera mentes, entonces tampoco habría signos — porque, recuérdese, el signo no es la marca en la pared de la cueva prehistórica, ni el arcoíris, ni las manchas rojas en las palmas de las manos de alguien, el signo es el conjunto constituido por una mente que vincula dichas cosas con algún contenido mental (lo mismo que, en sentido estricto, algo es un recordatorio [fig. 2.1.] cuando, al ser percibido, es puesto en relación con algún recuerdo. Cuando no sucede esto, cuando cierta cosa, al ser percibida, no es relacionada por alguien con algún recuerdo, entonces dicha cosa no es un recordatorio. Y, al contrario, si al ver cierto árbol, o una farmacia, o el arcoíris, o cualquier otro objeto ordinario, yo lo pongo en relación con algún recuerdo, entonces, dicha cosa —ese árbol, esa farmacia, el arcoíris o cualquier otro objeto ordinario— está, para mí, como un recordatorio de eso que yo he rememorado al percibir dicha cosa). Y ésta, precisamente, es la idea de qué es una imagen desarrollada por Mitchell, quien en su famoso ensayo “¿Qué es una imagen?” la expone así:

“si el mundo fuera aniquilado, la conciencia no permanecería [...]. Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las del mundo) evidentemente sí. Y esto no es solo porque está en las manos del ser humano hacer un cuadro, un espejo u otro tipo de simulacro (los animales son capaces de

representarse imágenes de algún modo cuando se camuflan o imitan a otros). Es porque una imagen no puede considerarse como tal sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas)”²¹

Tenemos entonces que, del mismo modo que algo es [*visto como*] un signo —entiéndase, como el significante de un significado— cuando alguien, al percibirlo, lo pone en relación con otra cosa, según Mitchell y la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica, para que cierta cosa sea una imagen es preciso que dicha cosa sea puesta mentalmente en relación con algo distinto de eso que está ahí. En el mundo de los pájaros que picotearon las uvas pintadas por Zeuxis y en el de los patos, las imágenes no existen.

La idea de que las imágenes —lo mismo que el resto de los signos— no existen por sí mismas (de forma que, si no hubiera mentes tampoco habría imágenes), es un tópico bastante recurrente en el discurso sobre las imágenes actualmente tenido por canónico. Citaré a continuación algunas referencias que, según creo, permiten avalar esta tesis.

En la “Introducción” a su libro *Simulacros. El efecto Pigmalión*, Victor I. Stoichiță argumenta lo siguiente: “Las imágenes, como es sabido, se diferencian del resto del mundo por algo fundamental: las imágenes no existen.”²² En su *Antropología de la imagen*, Hans Belting asegura que las imágenes “no existen imágenes en la naturaleza, sino únicamente en idea y en el recuerdo”²³, y en su ensayo “Imagen, *médium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, Belting sostiene que las imágenes “No *existen* por sí mismas, sino que *suceden*”²⁴. En su ensayo “El petirrojo y el santo”,

²¹ Mitchell, W. J. T.; “¿Qué es una imagen?”, en García Varas, Ana (ed.); *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca, Salamanca 2011; págs. 118-119.

²² Stoichiță, Victor I.; *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderch de *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra* (Chicago, 2006); Siruela, Madrid, 2006; pág. 11.

²³ Belting, Hans; *Antropología de la imagen*; traducción de *Bild-Anthropologie* (Padebon, 2002) realizada por Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz, Buenos Aires–Madrid, 2007; pág. 213 y 87.

²⁴ Belting, Hans; “Imagen, *médium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”. Traducción de “Image, *Medium*, Body: A New Approach to Iconology” (*Critical Inquiry*, 2005, 31, 2, págs. 302-319) realizada por Oscar Gómez. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2015, vol. 20 153-170; pág. 153. El pasaje citado aquí es comentado en la “Introducción” de Purgar,

Rudolf Arnheim describe un comedero para pájaros silvestres instalado en un jardín. Nos dice que el comedero cuenta con una plataforma sobre la que está dispuesto el comedero propiamente dicho. Junto al comedero con alimento para los pájaros, está colocada la imagen a tamaño natural de un petirrojo que funciona como un *trompe l'oeil*; y sobre la plataforma se ha instalado una pequeña imagen de un santo (San Francisco de Asís), que es poco mayor que la del pájaro. En cierto momento, Arnheim compara el tamaño de la imagen del santo con el de la imagen del pájaro y con el del resto de las cosas que hay en el jardín (las flores, etc.), y comenta su relación con el espacio circundante explicando:

“As an image it does not dwell in physical space; it then is not a physical object, and therefore it is neither large nor small. Its relation to the man it represents is purely referential, not spatial.”²⁵

[“Como imagen, ella no habita en el espacio físico; así que no es un objeto físico, y por lo tanto no es ni grande ni pequeña. Su relación con el hombre que representa es puramente referencial, no espacial.” (La traducción es mía.)]

La idea es que las imágenes, lo mismo que el resto de los signos (puesto que se asume que no son otra cosa que una modalidad signos), sólo existen en la medida en que son pensadas. Así que, de no haber mentes que sustenten su existencia pensándolas, las imágenes no existen. Como se ha dicho ya, el mundo de los pájaros que picotearon las uvas pintadas por Zeuxis y en el de los patos, las imágenes no existen. Esto parece querer decir que, en el mundo fáctico de las cosas y de los fenómenos empíricos, las imágenes no interactúan por sí mismas con el resto de las cosas. Por supuesto, aunque ésta sea la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica, en el caso de que no nos parezca razonable, no tenemos por qué acatarla. De hecho, si los peces intentan devorar la imagen usada como señuelo por el pescador (y por eso se usa este procedimiento para pescarlos), y si las bandadas de patos que va de un sitio para otro se posan allí donde divisan las imágenes de los patos colocados en el agua como

Krešimir & Paić, Žarko (eds.); *Theorizing Images*. Cambridge Scholar Publishig, Newcastle Upon Tyne, 2016; pág. 12.

²⁵ Arnheim, R. (1966). *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1966 (1949)); pág. 324. Existe traducción en español. La del pasaje citado por mí es la siguiente:

“En tanto que imagen, no habita en el espacio físico, y por lo tanto no es ni grande ni pequeña. Su relación con con el hombre que representa es puramente referencial, no espacial.” (; pág. 298)

Si reproduzco aquí la cita de Arnheim en inglés es porque en la versión española del libro, la frase “así que no es un objeto físico” ha sido omitida.

señuelos por los cazadores (y por eso se usa este procedimiento para atraerlos, y luego cazarlos), es obvio que las imágenes inciden en el mundo fáctico de los hechos empíricos. La cuestión es —y esto, precisamente, es lo que me interesa destacar y subrayar aquí—, la cuestión es, digo, que el discurso canónico sobre las imágenes no se ocupa de estos hechos fácticos que tienen lugar (no *in mente*, sino *in mundum*) en el mundo físico de las cosas que no desaparecen aunque, como dice Mitchell, no haya mentes que estén pensándolas. El funcionamiento de estas imágenes no depende de nuestra “habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo”.

A continuación, quisiera desarrollar lo anterior sirviéndome de un ejemplo.

2.1.3. La palabra “perro” no muerde, pero la imagen del perro Tefi sí puede guiar a una persona ciega y subir con ella por las escaleras

“...Korzybski’s aphorism seems unnecessary: we all know that the word «dog» cannot bark or bite.”

[... [E]l aforismo de Korzybski parece innecesario: todos nosotros sabemos que la palabra «perro» no puede ladrar ni morder” (traducción mía)]

Daniel Chandler; *Semiotics. The Basics*.

En el discurso sobre las imágenes que las reduce a la condición de signos, una de las imágenes más reiteradamente sacada a colación es la de la famosa pipa acompañada del rótulo “Ceci n’est pas une pipe” del cuadro *La trahison des images* (1929) de Magritte²⁶. La idea, mil

²⁶ El profesor de Semiótica británico Daniel Chandler, especializado en semiótica visual, se refiere extensamente a esta imagen en el apartado “The Word is not the thing” [“La palabra no es la cosa” (traducción mía)] del capítulo “Signs and things” [“Signos y cosas”] de su libro *Semiotics. The Basics* (Chandler, Daniel; *Semiotics. The Basics*. Routledge, New York, (2007 [2002]). El apartado “The Word is not the thing” en págs. 69-78; las referencias expresamente referidas a Magritte en págs. 69-70 y 73.) Aquí, la relamida imagen de la pipa de Magritte es igualada a las célebres frases “the map is not the territory”, “the word is not the thing” y “the word «dog» cannot bark or bite” [“el mapa no es el territorio”, “la palabra no es la cosa” y “la palabra «perro» no puede ladrar ni morder” (las traducciones son mías)] del lingüista de origen polaco Alfred Korzybski (op. cit., págs. 70-73).

También Mitchell centra su atención en el cuadro de Magritte en *Teoría de imagen* (págs. 64-74, etc.)

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen

veces repetida es que lo que se nos muestra en este cuadro no es una pipa, sino la representación de una pipa. Si eso que aparece en el cuadro fuera una pipa, dijo Magritte en alguna ocasión, entonces podría ponérsele tabaco, y no puede. Sucede, no obstante, que hay imágenes que, por así decir, sí pueden ladrar y morder.



Fig. 2.2. El perro robótico Tefi creado por ingenieros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Captura de pantalla, 6-12-2022



Fig. 2.3. El perro robótico Tefi creado por ingenieros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Captura de pantalla, 6-12-2022

A principios de diciembre de 2022, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)²⁷ ha emitido un comunicado informando de que científicos adscritos a esta institución han producido y están desarrollando un perro robótico capaz de guiar a personas con discapacidad visual o dependientes. Entre las múltiples capacidades de este artefacto robótico, el comunicado destaca

“su capacidad de distinguir de forma inequívoca entre un objeto y una persona, gracias a su sistema de aprendizaje automático y a la cámara que lleva incorporada en la cabeza. Al estar conectado a Google puede conocer información en tiempo real como, por ejemplo, la situación del tráfico y es capaz de comunicarla a su dueño o a otras personas mediante voz.”²⁸

El objetivo de este proyecto es producir artificialmente una especie mejorada de “perro guía” (no orgánico), es decir, una modalidad (robótica) de perro específicamente “adiestrado” para ayudar en sus desplazamientos a personas invidentes, con una minusvalía visual grave o con ciertas discapacidades, aliviando algunas de las dificultades de movilidad que más afectan a su autonomía.

Como es sabido, un perro guía (orgánico) es un animal que ha sido entrenado para reconocer y evitar obstáculos, tanto estáticos como en movimiento, y tanto a ras de suelo como en altura. El animal advierte a su dueño del encuentro con desniveles en el suelo como los bordillos de las aceras o las escaleras, localiza puertas de acceso, busca asientos libres en los transportes públicos y, en el caso de una situación comprometida, ha sido adiestrado para asumir el liderazgo encontrando la mejor alternativa. De hecho, un buen perro guía es un animal bastante inteligente que ha sido preparado para contravenir la orden de su dueño en el caso de que su ejecución suponga un riesgo para la integridad física de éste — por ejemplo, cuando el dueño pretende cruzar una calle ignorando que un vehículo se aproxima hacia el punto en el que está. En cierto sentido, estos perros guían a los invidentes aportándoles tanto los ojos de los que carecen, como cierto grado de compañía, amparo y protección (y, por supuesto, también el auxilio de un sentido del oído y del olfato bastante más aguzados que los de sus dueños). Es por esto que, al menos hasta

²⁷ El Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) es una Agencia Estatal adscrita al Ministerio de Ciencia e Innovación del Estado español. Su objetivo fundamental es desarrollar y promover investigaciones que contribuyan al progreso científico y tecnológico.

²⁸ CSIC; “Científicos del CSIC desarrollan un perro robótico capaz de guiar a personas dependientes o con discapacidad”, comunicado de prensa del CSIC, accesible en https://www.csic.es/sites/www.csic.es/files/05diciembre2022perro_robot_0.pdf, consultado el día 6-12-2022.

cierto punto, de estos perros puede decirse que desempeñan eficientemente las veces de lazarillo, añadiendo a esta labor el *plus* aportado por la proverbial fidelidad de los perros (digo esto pensando en las maldades perpetradas por el famoso protagonista de la novela *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*).

El comunicado del CSIC al que estoy refiriéndome aquí indica que a este perro robótico se lo ha llamado Tefi, en honor a las siglas del instituto del CSIC donde nació: el Instituto de Tecnologías Físicas y de la Información (ITEFI) de Madrid. Indica también que los investigadores lo han implementado con algoritmos de visión artificial que lo ayudarán a desenvolverse por los espacios por los que transite, permitiéndole identificar cosas tales como personas, sillas, mesas, calles, semáforos, señales de tráfico, ordenadores o información de códigos QR. El comunicado del CSIC destaca, así mismo, que Tefi ha sido provisto con GPS [del inglés “Global Positioning System”, Sistema de Posicionamiento Global], y que esto le permite “saber” dónde está, haciendo posible que pueda orientarse en exteriores, dado que este dispositivo, que tiene acceso a Internet, está conectado a herramientas como Google Maps. De forma que este perro guía inorgánico es capaz de guiar a su usuario no solo hasta tiendas, restaurantes y hospitales, sino, también hasta la puerta de la consulta del doctor con el que el usuario del perro tiene una cita (sirviéndose únicamente de un plano del edificio, que podrá obtener a través de Internet en el caso de que éste es accesible).

Otro aspecto destacado y subrayado por los expertos que han creado a Tefi es que, además de servir siendo empleado como un perro capaz de guiar a personas con dificultades visuales, esta mascota inorgánica también puede prestar una ayuda muy notable asistiendo a personas mayores con demencia y a enfermos de alzhéimer. “Además de avisar a su dueño de la hora a la que tiene una cita médica, [...] Gracias a su conexión a la red de telefonía móvil, el robot puede también solicitar un taxi para que el paciente no tenga que preocuparse por casi nada”, ha explicado el doctor en Robótica Gerardo Portilla, “padre de este perro robótico”.

Tefi es un robot del tamaño de un perro medio. El hecho de que sea cuadrúpedo —es decir, de que se sostenga erguido sobre cuatro patas articuladas y pueda accionar sus cuatro extremidades coordinadamente, de un modo que emula la forma de caminar de los animales cuadrúpedos— lo hace mucho más versátil que un dispositivo que se desplaza sosteniéndose sobre un juego de ruedas, permitiéndole transitar casi por cualquier terreno, aunque éste sea accidentado. Esto hace posible que pueda superar los bordillos de las aceras y el escalón que suele haber a la entrada de muchos locales comerciales. También le permite subir escaleras e, incluso, dar volteretas hacia atrás.

Pero, a diferencia de AIBO, el popular y simpático perrito robótico creado a finales del siglo pasado por la empresa japonesa Sony²⁹, que tiene cabeza y rabo, el perro creado por el CSIC carece de rabo y no tiene una cabeza separada del tronco y elevada sobre el resto del cuerpo por un cuello. Y sucede que, aunque se habla de Tefi llamándolo “perro”, lo cierto es que su parecido con un perro es relativo³⁰. Seguramente, el parecido de Tefi con un perro no es mayor

²⁹ La palabra “AIBO”, que da nombre a esta conocida mascota electrónica, es el acrónimo de “Artificial Intelligence [Ro]BOT” (en español: “Robot de Inteligencia Artificial”), y también un término homónimo de la palabra japonesa “*aibo*” [“相棒”], que puede traducirse por “amigo” y “compañero”. AIBO es, en realidad, el nombre de toda una serie de perros robóticos diseñados y fabricados desde finales del siglo pasado por Sony (Sony Group Corporation), que, como es sabido, es una empresa multinacional japonesa, con sede en Tokio, reputada como uno de los fabricantes más importantes a nivel mundial en electrónica de consumo: Sony es famosa por sus productos de audio, fotografía y vídeo, por sus videojuegos, por sus computadoras y sus teléfonos móviles. AIBO fue la primera incursión de Sony en el mundo de la robótica.

Los AIBO son un modelo de perro robótico dotado de Inteligencia Artificial del tamaño de un gato mediano aparecido a mediados de 1998. Se trata de un artefacto dotado de movilidad que es, literalmente, un “automóvil” (del griego *αὐτο* [*auto*] “uno mismo” y el latín *mobilis* “que se mueve”), es decir, se trata de un artefacto —cuya forma evoca la conformación y el tamaño de un carrocho de perro— “que se mueve por sí mismo”. En sus versiones más sofisticadas, el dispositivo está provisto de sensores de contacto y de reconocimiento sonoro y facial que permiten que esa mascota sintética, además de moverse por sí misma y ladrar, pueda perseguir una pelota, obedecer instrucciones verbales de su dueño y, cuando la carga de su batería está a punto de agotarse, sea capaz de buscar su propio cargador y conectarse a él por sí misma.

Los AIBO fueron concebidos y comercializados como un “robot de entretenimiento” destinado a un uso doméstico, básicamente para servir siendo empleados como una mascota artificial (dotada de Inteligencia Artificial) con la que un niño podría jugar interactivamente y de una forma muchísimo más tangible y bastante menos virtual que con un Tamagotchi (que era una mascota enteramente “virtual” —o “digital”— que había sido creada dos años antes por Aki Maita y estaba siendo comercializada desde ese mismo año por la empresa Bandai en Japón). Pero, aunque los AIBO fueron presentados y comercializados como una modalidad muy sofisticada y fiable de muñeco pseudo-viviente para niños, según me cuenta mi vecina Yayoi, que es japonesa, estas mascotas inorgánicas también han proporcionado compañía y consuelo a personas mayores que viven solas. Además, algunas universidades se han servido de ellas tanto con fines educativos como aprovechándolas como instrumento para investigar la interacción humano–robot.

³⁰ Como sucede siempre (dicho sea de paso) con todo parecido, y como el discurso de la doctrina canónica sobre las imágenes se esfuerza continuamente en enfatizar citando a Nelson Goodman cuando éste asegura categóricamente que todo parecido, incluso el que resulta más naturalmente evidente, es fruto de un proceso de “inculcación”:

—ni tampoco menor— que su parecido con un gamo hembra o con un guepardo³¹. Y me importa detenerme sobre la cuestión del parecido de esta imagen con perro porque soy consciente de que hablar de los robots catalogándolos como imágenes —es decir, llamándolos “imagen”—, es algo desacostumbrado³². En cualquier caso, me

“La representación realista, en suma, no depende de la imitación, ni de la ilusión, ni tampoco de la información, sino de la inculcación. Casi cualquier cuadro puede representar casi cualquier cosa; es decir, dados un cuadro y un objeto, normalmente siempre existe un sistema de representación, bajo el que el cuadro representa al objeto. Que el cuadro sea correcto dentro de ese sistema depende de lo acertada que sea la información sobre el objeto que se obtenga leyendo el cuadro según ese sistema. Pero que el cuadro sea literal o realista dependerá de lo estandarizado que esté dicho sistema. Si la representación es cuestión de elección y la corrección cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito.” (Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducción de *Languages of Art. An approach to a theory of symbols* (1976 [1968]) realizada por Jem Cabanes, Paidós, Madrid, 2010; págs. 49-50).)

³¹ Menciono aquí el guepardo pensando en “Cheetah” (“Guepardo”), que es uno de los cuatro asombrosos robots cuadrúpedos que han sido desarrollados por la empresa estadounidense Boston Dynamics (que fue fundada en 1992 como una escisión del Instituto de Tecnología de Massachusetts, y tiene su sede Waltham, Massachusetts). Al primero de estos cuatro modelos de robot “cuadrúpedo” se lo ha denominado “BigDog” (“Perrazo”). A los otros se los llama “LittleDog” (“Perrito”), “LSE” o “AlphaDog” (“Perro alfa”), y “Cheetah”. El primero, “BigDog”, que apareció en 2005, fue concebido para ser empleado como una mula, es decir, para servir como bestia de carga. Dado que cuando apareció fue uno de los primeros robots que, en vez de ruedas, utilizaba patas para desplazarse, y que podía caminar muy eficientemente sobre todo tipo de terrenos, se lo llamó “the world's most ambitious legged robot”, “el robot con patas más ambicioso del mundo”. Aunque a BigDog, LittleDog y LSE se los denomine “perros”, y “guepardo” a Cheetah, lo cierto es que las figuras de estas cuatro imágenes seguramente se parecen más entre sí que a un perro, o que a un guepardo, o que a una mula. Y si llamo la atención sobre esto, es porque el parecido del “perro” Tefi producido por el CSIC con un perro es, seguramente, tan grande —o tan pequeño— como su parecido con un gamo o con el robot guepardo fabricado por Boston Dynamics.

³² Aunque a veces, cuando se trata el tema de la estatua de marfil labrada por Pigmalión —y éste sí es un tema bien conocido y relativamente recurrente en la literatura sobre el Arte y en el discurso sobre los artistas, y también sobre las imágenes—, a veces, digo, se mencionan las dos autómatas forjadas en oro por Hefesto, quien se aprovechaba de ellas empleándolas como sirvientas: “dos sirvientas [...] de oro iban bien raudas moviéndose / al servicio de su dueño y señor / parecidas a muchas con vida [se trata de dos estatuas de mujeres que son parecidas a la mujeres de carne y hueso]. / Tienen sentido en sus entrañas / y, así mismo, tienen fuerza y voz / y, por don de los dioses inmortales, / son duchas en artísticas labores.” Homero; *Iliada*, Canto XVIII, vv. 410–424.

gustaría recordar y destacar aquí que también llamamos imagen a un gráfico de temperaturas y a un cuadro de Jackson Pollock.

Como en este trabajo voy a llamar “imagen” a una diversidad de cosas que normalmente no suelen ser llamadas “imagen” (ciertos robots, biberones, pelucas, aviones de papel, prótesis dentales, etc.), por un lado, y, por otro, como a menudo suele darse por descontado —quizá un tanto irreflexivamente— que una imagen es algo que replica o muestra el aspecto de alguna otra cosa o, dicho de otro modo, que una imagen es una representación que re-presenta (es decir, que vuelve a presentar, que vuelve a hacer que se presente) la presencia (la apariencia) de alguna cosa³³, entiendo que es oportuno no dejar para una mejor ocasión la aportación de una explicación que ayude a despejar—al menos hasta donde esto sea posible y hasta donde yo sea capaz— la perplejidad (y quizá la contrariedad) suscitada por el hecho de que, por un lado, estoy llamando “imagen” a un robot y, por otro lado, de alguna manera estoy sugiriendo que el robot Tefi fabricado por el CSIC, del cual estoy hablando aquí, “se parece” a un perro. Teniendo en cuenta lo dicho, y aun siendo consciente de que no es éste el lugar más apropiado para desarrollar este asunto, a continuación voy a intentar ofrecer una explicación que despeje (eso, al menos, es lo que deseo) las inquietudes referidas³⁴. Reiteraré lo explicado ya al final de la Introducción de este trabajo.

Con la selección de las cosas a las cuales voy llamar “imagen” en este trabajo sucede, seguramente, lo mismo que con nuestra selección de

³³ Recuérdese el siguiente pasaje (reproducido más arriba), donde Mitchell refiere que la comprensión de las imágenes actualmente tenida por canónica las identifica con una modalidad de signo:

“El lugar común de los actuales estudios sobre las imágenes es, de hecho, que deben entenderse como una especie de lenguaje; en vez de como una ventana transparente en el mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que, presentando una engañosa apariencia de naturalidad y transparencia, oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica.” (Mitchell; “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.* págs. 108-109.)

Lo que me interesa destacar aquí de este pasaje es que las imágenes de las que se habla en él no son imágenes como la de Peppa Pig, la inscripción “♥”, o las que aparecen en una pintura románica típica. Cuando se habla de las imágenes en general, las imágenes que a menudo se toman —*pars pro toto*— como referencia son, como diría Mitchell, las que más ansiedades suscitan: aquellas que presentan “una engañosa apariencia de naturalidad y transparencia” que “oculta un mecanismo de representación opaco”.

³⁴ Deseo dejar constancia aquí de mi agradecimiento a mi amiga Marlena Drosel, dado que fue ella quien me hizo reparar en la necesidad de ofrecer aquí esta aclaración.

las cosas a las cuales solemos llamar “fruta” o “verdura”. Sucede que, las más de las veces, la razón por la cual decimos de algo que es una imagen, que es una fruta o que es una verdura no es otra que la costumbre. Las llamamos de la forma en que las llamamos porque estamos acostumbrados a hacerlo así, y estamos acostumbrados a llamarlas así porque esa es de la forma en que suelen ser llamadas en las conversaciones que escuchamos habitualmente. De los plátanos, las uvas, las fresas, los melocotones y las manzanas solemos decir que son frutas. Estamos tan acostumbrados a llamar así a estas cosas como acostumbrados estamos a escuchar que estas cosas son llamadas así. Sin embargo, de las judías verdes, las berenjenas, los pepinos, los tomates, los pimientos y las cebollas, lo mismo que de las acelgas, las coles, los nabos y las remolachas, solemos decir que son verduras. Pero las denominaciones “fruta” y “verdura” no son términos técnicos, sino formas de hablar empleadas coloquialmente, pero no en botánica. En cualquier caso, y aunque no seamos botánicos, casi todos estaremos de acuerdo en que las frutas son los frutos de las plantas, es decir, el cuerpo del ovario fecundado que la planta desarrolla alrededor de las semillas. El fruto, por lo tanto, es un órgano generado por la planta con una función reproductiva. Verdura es cualquier parte de la planta que es consumida por las personas. Puede tratarse de la raíz (como en el caso de los nabos), de las hojas (como en el caso de las acelgas), o de las flores (en el caso de la coliflor). Teniendo en cuenta lo dicho, se comprende que las manzanas y los tomates, las uvas y los pimientos “son” frutas, en la medida en que son frutos. (Y se comprende, también, que aunque llamemos “frutos del mar” a las almejas y a los langostinos, las almejas y los langostinos no son frutas en el sentido en el que lo son las manzanas y los tomates.) Pero, estamos tan acostumbrados a llamar “verdura” a las judías verdes y a las berenjenas que, cuando escuchamos que alguien se refiere a ellas llamándolas “fruta” nos sentimos desconcertados. A mí me parece que el desconcierto suscitado por el hecho de que de un robot se diga que es una imagen es de este mismo tipo. En las conversaciones donde se habla de robots, no suele ser normal referirse a ellos catalogándolos como imágenes. Y en las conversaciones donde se aborda el tema de las imágenes, los robots no figuran entre los ejemplos recurrentes de imagen. Es por esto que, es bastante probable que escuchar de un robot que es una imagen suene tan desacostumbrado y resulte tan chocante como escuchar hablar de las judías verdes y las berenjenas en una conversación sobre frutas.

Retomo ahora la referencia al perro robótico Tefi para insistir en la idea de que —a pesar de que la imagen de una pipa no es una pipa—, sucede, no obstante, que hay imágenes que, *de alguna manera*, por así decir, sí pueden ladrar y morder. Pero el discurso canónico no puede dar cuentas de ellas, para el discurso canónico estas imágenes no son imágenes (como hemos visto más arriba, en el apartado “2.1.2.a. La

D. M. Kurażyńska

reducción de las imágenes a la condición de signos”, donde Mitchell declara que las imágenes usadas como señuelos para atraer a los patos dejan de ser imágenes cuando no hay nadie que las mire, dándose cuenta de que eso no son patos — lo mismo que la pipa de Magritte no es un pipa).

Creo que éste es el estado actual del conocimiento sobre las imágenes. En el apartado siguiente comentaré por qué, a decir, de otros autores mejor cualificados que esta doctoranda, existe “malestar” con el *Status Quaestionis* de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica.

2.2. — *¿Qué es una imagen? — Una imagen es una representación. (Aclaración sobre a la explicación de las imágenes actualmente tenuta por canónica)*

“Este ensayo se propone interrogar y discutir la definición canónica que se emplea para hacer referencia a las imágenes visuales y que enuncia que toda imagen es una representación de la realidad.”

Alejandra Walzer Moskovic; “En torno a la definición de imagen”³⁵

“De este primer recorrido cabe destacar cómo el problema de la *representación* es central a las distintas concepciones de la imagen hasta aquí referidas. *En todos los casos hay una relación entre lo presente y lo re-presentado, entre lo presente y lo ausente, entre lo presente y lo pasado o lo futuro, o entre lo temporal-histórico (presente-pasado-futuro: kronos) y lo (in)temporal-eterno (kairos).* [pág. 112, sigue]”

Fernando Zamora Águila; *Filosofía de la imagen.*³⁶

En este capítulo voy a ocuparme de la definición de las imágenes actualmente tenuta por canónica³⁷, que las define diciendo que una imagen es un signo. Me ha parecido adecuado incluir este capítulo porque imagino que es posible que el lector no esté familiarizado con la explicación de las imágenes que las explica asegurando que son una

³⁵ Tomo estas palabras del Abstrac de un artículo de la profesora del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid Alejandra Walzer Moskovic publicado en (Walzer Moskovic, Alejandra: “En torno a la definición de imagen como representación de la realidad”, *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (33), 2021; págs. 39–51.)

³⁶ Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP Colección Espiral, Primera edición México DF; México 2007; pág. 112.

³⁷ Al final de este capítulo explico a qué llamo “doctrina canónica” de las imágenes.

modalidad de signos — de hecho, yo misma no estaba familiarizada con esta idea antes de acometer este trabajo de investigación. Entiendo que aportar aquí esta aclaración es importante al menos por las dos razones siguientes:

- Por un lado, la definición “imagen = signo” es crucial, e inevitable, porque es el fundamento de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenuta por canónica.
- Por otro lado, la aclaración de la definición “imagen = signo” es crucial para este trabajo, porque, como se explica en el apartado donde se da cuenta del propósito de esta investigación, el objetivo de este proyecto es argumentar y proponer un modelo de comprensión, descripción y explicación de las imágenes alternativo al actualmente tenido por canónico, es decir, al que asume que las imágenes son una modalidad, más o menos *sui generis*, de signo.



Fig. 2.4. Entrada “Imagen” de la Wikipedia. Captura de pantalla. (Los subrayados en amarillo son míos.)

Supongo que la forma más común de explicar qué es una imagen o, dicho de una forma seguramente más precisa: la forma más común de

responder a la pregunta “¿qué es una imagen?”, es contestando: “una imagen es una representación”. Pero, a poco que se piensa en ello, esta respuesta plantea algunas dificultades.

Está, por supuesto, la dificultad planteada por el hecho de que con la palabra “representación” nos referimos a una variedad bastante amplia de cosas. Por ejemplo, la primera acepción del término “representación” que nos ofrece el Diccionario es “Acción y efecto de representar”, que nos remite tanto a una acción (la acción de representar [de *representar* algo, de *representar* a alguien, etc.], como al “efecto” causado por dicha acción³⁸, que puede ser un objeto, pero también la puesta en escena de una actuación. En la cuarta acepción del término “representación” que nos ofrece el Diccionario encontramos, quizá, una referencia más acorde con nuestra idea intuitiva de lo significado con el término “representación”: “Cosa que representa otra” — siendo *representar* la acción de “Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”³⁹, o, dicho de una forma ligeramente diferente: la acción de “Hacer presente algo en la imaginación con palabras o figuras: *no puedo representarme la escena*”⁴⁰.

Lo que tenemos entonces es que, cuando decimos que una imagen es una representación, lo que estamos haciendo es situar a las imágenes en un terreno ambigüamente compartido y con-fundido con el de las palabras: en la medida en que las representaciones son algo que, de alguna manera, “hace presente” —en la imaginación, en la conciencia, en el entendimiento, en la mente— “algo” que la imaginación “retiene”, es decir, cierto “contenido” mental, *ser una representación* es algo que puede decirse tanto de las imágenes como de las palabras (y de los textos construidos a base de ellas).

Hacer presente —en la imaginación, en la conciencia, en el entendimiento, en la mente— “algo” que la imaginación “retiene”, esto es algo que tanto la imagen de un perro como la palabra “perro”

³⁸ “Representación”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua. Accesible *on line* en: <https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n?m=form>, consultado el 19-3-1918.

³⁹ “Representar” Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua. Accesible *on line* en: <https://dle.rae.es/representar>, consultado el 19-3-1918.

⁴⁰ “Representar” Diccionario de la lengua española Espasa-Calpe. Accesible *on line* en: <https://www.wordreference.com/definicion/representar>, consultado el 19-3-1918.

pueden hacer (y la idea, ya se sabe, es que ni la imagen de un perro ni la palabra “perro” muerden⁴¹).

- *Representan las imágenes*: “en este cuadro se puede ver la representación de una escena amorosa”.
- *Representan las palabras*: “Solemos traducir automáticamente la palabra «embarrassed» como embarazada por su similitud con el español. Otra vez, ¡ERROR! Esta palabra representa «estar avergonzado».”



Fig. 2.5. W.J.T. Mitchell; “La familia de las imágenes”

Mitchell, refiriéndose al solapamiento generado por la identificación de las imágenes con las representaciones, un solapamiento que, de alguna manera, sitúa a las imágenes en el terreno de las palabras⁴², y

⁴¹ La expresión “la palabra perro no muerde” suele atribuirse al pensador polaco Alfred H. S. Korzybski (1879 -1950), conocido, sobre todo, por desarrollar la Teoría de la Semántica General. Vid. p. ej., *Semiotics: The Basics*, donde Daniel Chandler afirma “As a caveat, Korzybski’s aphorism seems unnecessary: we all know that the word «dog» cannot bark or bite” [“Como salvedad, el aforismo de Korzybski parece innecesario: todos sabemos que la palabra «perro» no puede ladrar ni morder” (traducción mía)] (Chandler, Daniel; *Semiotics. The Basics*. New York, Routledge, 2007 (2002); pág. 73).

⁴² Téngase en cuenta que uno de los objetivos más notables del discurso de Mitchell sobre las imágenes (y, en esto, me parece que Mitchell es bastante más radical y va más lejos que Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte*) es difuminar la diferencia entre las imágenes y las palabras. En los *Lenguajes del Arte*, Goodman afirma: “Una imagen que representa un objeto, al igual que un pasaje que lo describe, refiere a él, y, más particularmente, lo *denota*” (Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los*

tratando de argumentar contra la creencia que sostiene que las imágenes son una modalidad de “signo natural”, afirma lo siguiente:

“This claim for the «naturalness» of pornographic imagery raises [...] interesting questions. First, what medium is more effective in producing the appropriate pornographic effect? My suspicion is that, in general, words are much more powerful than images, and that images have relatively little effect unless they are verbalized by the addition of narrative fantasy. If we do have an «instinct» for pornography, words would seem to be the natural sign to gratify it. [...]”⁴³

[“Esta afirmación de la «naturalidad» de las imágenes pornográficas plantea [...] cuestiones interesantes. Primera, ¿qué medio es más efectivo para producir un efecto pornográfico apropiado? Mi sospecha es que, en general, las palabras son mucho más poderosas que las imágenes, y que las imágenes tienen un efecto relativamente pequeño, a menos que estén verbalizadas mediante la adición de una fantasía narrativa. Si poseemos un «instinto» para la pornografía, las palabras parecerían ser el signo natural para gratificarlo. [...]”
(La traducción es mía.)]

Estas palabras aparecen en un capítulo de *Iconology [Iconología]* titulado “Nature and Convention. Gombrich’s Illusions” [“Naturaleza y convención. Las ilusiones de Gombrich”]. Mitchell está tratando de negar —o, cuanto menos, de desacreditar— la vieja y persistente

símbolos. Traducción de *Languages of Art. An approach to a theory of symbols* (Indianapolis, 1976 (1968)) realizada por Jem Cabanes, Paidós, Madrid, 2010; pág. 39). El propósito de Goodman es negar que entre las imágenes y las cosas del mundo con las cuales son vinculadas exista una relación de copia o parecido. Las imágenes, lo mismo que las palabras, sostiene Goodman, no copian ni imitan lo que representan, simplemente, lo denotan *por convención*. Creo que en su ensayo “¿Qué es una imagen?” Mitchell va más allá de este simple emparejamiento de las imágenes con las palabras — en tanto que representaciones. Explicaré esta declaración sirviéndome de un ejemplo: En “¿Qué es una imagen?”, cuando Mitchell expone su famosa doctrina de “La familia de las imágenes —que él, de alguna manera, presenta como una especie de árbol genealógico—, lo mismo que en una de las ramas de este árbol sitúa las imágenes que él denomina “gráficas” (donde incluye “pinturas”, “estatuas” y “diseños”), en otra de las ramas de este árbol, completamente equiparada a la anterior, sitúa las imágenes que él denomina “verbales” (donde incluye “metáforas” y “descripciones”) (ver fig. 1). Desde luego, podría hacerse una exposición de este asunto argumentada de una forma más académica, pero entiendo que lo dicho basta a efectos de aclarar en qué sentido afirmo que Mitchell propone una difuminación de la diferencia entre las imágenes y las palabras. Por así decir: éste es el asunto de su *Teoría de la imagen*.

⁴³ Mitchell, W.J.T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago University Press, Chicago, 1986.

creencia en que las imágenes son una modalidad de “signo natural”, que él le atribuye (entendiendo que equivocadamente) a Gombrich. Y, como vemos, en su intento por refutar la creencia en que las imágenes son una modalidad de “signo natural”, que provoca en quien las ve una respuesta análoga a la provocada por la visión de la cosa de la cual serían signos, en esta especie de *paragone* “a lo Leonardo da Vinci”, Mitchell compara la efectividad pornográfica de las representaciones verbales con la de las imágenes, argumentando que, a su entender, el “medio” verbal es más poderoso que el de las imágenes.

Lo que me interesa aquí no es discutir ni comentar su veredicto, sino, simplemente, llamar la atención sobre el hecho de que, poniendo a competir las imágenes con las palabras —para considerar cuál de estas dos modalidades de representación es más efectiva como significante evocando la presencia de lo significado—, Mitchell sitúa a las imágenes y a las palabras en el mismo y único terreno, es decir, las iguala en tanto que dos modos de representación que compiten por lo mismo (arrebatiéndoles a las primeras, un tanto sorprendentemente, la proverbial superioridad en tal competición, una superioridad reconocida y testimoniada desde hace tiempo por frases como la horaciana ut *pictura poesis* (literalmente: “como la pintura así la poesía”) y la más moderna “una imagen vale más que mil palabras”).

En cualquier caso, y retomando el tema de la respuesta habitual a la pregunta “¿qué es una imagen?”, la contestación habitual sigue siendo “una imagen es una representación”. En su libro, *Breve Historia de la imagen*, el pensador y experto francés en cuestiones bibliográficas Michell Melot (1943) argumenta del siguiente y característico modo la respuesta “es una representación” a la pregunta “¿qué es una imagen?”:

“La imagen es frecuentemente definida, en última instancia, como una *representación*. La palabra es rica, pues se adapta a numerosas situaciones. Contiene la palabra *presente*: la representación hace presente un objeto ausente. Ocupa su lugar. Por esto dice Régis Debray, en *Vida y muerte de la imagen*, que la imagen tiene que ver primeramente con la muerte, pues lo cierto es que los diferentes apelativos de la imagen, ya se trate de la *imago* latina o del *eidolon* griego, han sido efigies funerarias, como los son a menudo nuestras fotos familiares. Representar a los muertos es sin duda el papel más universal de las imágenes. Después de la muerte de Francisco I, se festejó durante once días al lado de su efigie. Estatuas y estelas prolongan este recuerdo.

Representar es *hacer presente* lo que no está. La palabra *representación* es un intensivo. Lo mismo puede ocupar el

lugar de una ausencia que ponerla de manifiesto, como en las representaciones políticas, comerciales y diplomáticas. *Representar* tiene también el sentido de representar a modo de prueba (presentar uno sus documentos), o de presentar varias veces (representación teatral). Mostrarse *en representación* no significa estar ausente sino aparecer con ostentación, y en francés se dice también *faire des représentations* (elevar protestas). La imagen es, en este sentido, *representación*.⁴⁴

Esta extensa cita extraída del texto de Melot, requiere unos cuantos y pormenorizados comentarios. En primer lugar, y antes de todo, la frase “la representación hace *presente* un objeto ausente. Ocupa su lugar”. Obsérvese que, cuando aquí se dice que la imagen *hace presente* un objeto (y esto, probablemente, nos recordará a la definición clásica del signo como “presencia de una ausencia”), obsérvese, digo, que, cuando aquí se dice que la imagen *hace presente* un objeto, y que *ocupa su lugar*, esta afirmación solo resulta aceptable cuando —y porque— se da tácitamente por descontado que la acción de la cual está hablándose aquí —una en la que algo ocupa el lugar de otra cosa— es una acción que tiene lugar *in mente*. Aquí no se habla de un evento físico, que tiene lugar en el mundo fáctico en el cual los cuerpos empíricos hacen cosas (como la acción, pongo por caso, de retirar de un jarrón una flor marchita y reemplazarla por una fresca, de forma que la segunda ocupe el lugar de la primera en el jarrón; o la de sustituir la pieza rota de un motor por una nueva; o la de reemplazar la mascota difunta por una nueva). La operación de la cual habla Melot es una operación mental, es un evento que no tiene lugar *in mudum*, sino que sucede únicamente en la imaginación o en la mente de un individuo — y esto nos devuelve a la definición del término “representación” ofrecida por el Diccionario: “Hacer presente algo en la imaginación”.

Melot (apoyándose en Régis Debray), afirma que “la imagen tiene que ver primeramente con la muerte”, e insiste en esta idea asegurando que “Representar a los muertos es sin duda el papel más universal de las imágenes”. Yo, sin embargo, voy a argumentar (por ejemplo, cuando me refiera a los esfuerzos desarrollados por el ingeniero que está diseñando la pieza de un motor que aún no existe, haciendo *esto* al mismo tiempo que, para hacerlo, va trazando el plano de dicha pieza), voy a argumentar, digo, que, siendo cierto que las imágenes (algunas de ellas) pueden ser vinculadas a la muerte, a la preservación de la memoria de los difuntos y a la rememoración de lo que ya no está, también pueden ser vinculadas (algunas) a la generación de algo

⁴⁴ Melot, Michel; *Breve historia de la imagen*, traducción de *Une brève histoire de l'image* (Paris, 2007), realizada por María Condor, Siruela, Madrid, 2010; pág. 16.

que antes no existía. Pienso que este es el caso de la imagen diseñada por el ingeniero (o por el arquitecto, o por el diseñador, etc.) mientras que está diseñando & concibiendo al mismo tiempo algo nuevo. Una vez acabado dicho plano, esa imagen podrá verse —porque hemos sido educados para hacerlo así— como una “representación” de la pieza de un motor (o de un edificio, o de un producto) que aún no existe, tanto como, una vez realizada, la pieza del motor “real” (o el edificio construido, o el producto producido) pueden verse como una representación de lo planificado en la imagen — aunque supongo que no hemos sido educados para ver las cosas de este modo. Está, por otra parte, el caso de entidades tan cotidianas como Peppa Pig, Snoopy y E.T. (el extraterrestre de la película dirigida en 1982 por Steven Spielberg). ¿De verdad podemos explicarlas basándonos en una idea de las imágenes que las identifica con la preservación de la memoria de lo desaparecido? Pienso que no, por muy familiarizados que estemos con esta idea.

Están, por otra parte, el resto de los usos del término “representación” comentados por Melot. Por ejemplo, cuando se habla de una representación política, comercial o diplomática, o de la actuación efectuada por el abogado en representación de su cliente. Melot menciona que la frase *mostrarse en representación* “no significa estar ausente sino aparecer con ostentación”. No sé si en español existe un término equivalente, quizá la locución adjetiva “de representación”, que el Diccionario define como “Dicho de una cosa: *Que realza una función o cargo*”⁴⁵ Pero en polaco sí existe una expresión semejante. Es “być reprezentatywnym”, que podría traducirse por “estar representativo”, es decir, “estar presentable” y a la altura de la dignidad del papel que se representa.

De lo dicho, lo que me interesa es retener que es que la respuesta habitual —la actualmente tenida por canónica— a la pregunta “¿qué es una imagen?” (es decir, la explicación “una imagen es una representación”), nos remite a la idea de que una imagen es algo que “hace presente un objeto ausente. Ocupa su lugar”. También me importa subrayar que, viendo las cosas de este modo, en la medida en que,

- esto no quiere decir que la imagen es algo que ocupa literalmente el lugar de eso a lo cual remite *sustituyéndolo físicamente* (como la flor fresca a la flor marchita en el jarrón, la pieza de recambio a la pieza rota de un motor, o la nueva mascota a la difunta), sino que

⁴⁵ “Representación”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua; *op. cit.*

- lo que esto quiere decir es que la imagen “hace presente” otra cosa y “ocupa su lugar” metafóricamente, únicamente en la mente de alguien (no *in mundum*, sino *in mente*),

explicar qué es una imagen diciendo que es una representación, es argumentar que las imágenes son signos — de una clase más o menos peculiar. Y ésta, precisamente, es la posición de Michel Melot. De ahí que afirme:

“La imagen no es una cosa, sino una relación. Es siempre *imagen* de algo o de alguien sin que por ello sea su copia.”⁴⁶

Ésta, como se ha dicho, es la posición de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica⁴⁷. En efecto, la respuesta a

⁴⁶ Melot, *op. cit.*, pág. 12. Ésta es la misma conclusión a la que llega Mitchell en su “¿Qué es una imagen?”, donde acaba definiendo la imagen como una semejanza (éste, precisamente, es el título del epígrafe nº 4 del ensayo de Mitchell “La imagen como semejanza” (Mitchell; *op. cit.* págs. 136-143). En su ensayo “What is an Image? W.J.T. Mitchell’s Picturing Theory”, Francesco Gori ha condensado así el planteamiento de Mitchell: “However, images are not just the subject of physical graphic pictures, but rather *any* perception of likeness” [“Sin embargo, las imágenes no sólo son objeto de cuadros gráficos físicos, sino de cualquier percepción de semejanza” (traducción mía)] (Gori, Francesco, “What is an Image? W.J.T. Mitchell’s Picturing Theory”, en Purgar, K.; *W.J.T. Mitchell’s Picturing Theory: Living Picture*; págs. 40-60 — el pasaje citado aparece en la pág. 42.). También Fernando Zamora Águila ha explicado qué es una imagen definiéndola como una semejanza:

“Todo esto nos lleva a hablar de la valencia ontológica de la imagen. Hans Jonas llama la atención sobre el hecho de que una cosa se convierte en imagen de otra en virtud de una relación de similitud entre ellas, la cual es establecida intencionalmente por alguien. Pero dicha similitud es necesariamente inexacta, puesto que la imagen y la cosa nunca van a ser idénticas: a eso lo llama «imperfección ontológica» de la imagen. Y justo por eso se hace necesaria la intervención de una persona, que intencionalmente toma a esa cosa como imagen de algo.” (Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP Colección Espiral, Primera edición México DF; México 2007; pág. 114.)

⁴⁷ Ésa que es la referida como paradigmática cuando, autores como Freedberg, Alfred Gell, Bredekamp, Nail, Mondzain, Zamora Águila, Gombrich y otros, que pretenden proponer un modelo alternativo al enfoque actualmente dominante (excepción hecha de Gombrich), refieren como el modelo al cual contraponen el suyo. Ver, a modo de ejemplo, las Introducciones a

— Freedberg, David.; *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Traducción al español de *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago, 1989), realizada por Purificación Jiménez y Jerónima G^a. Bonafé, Cátedra, Madrid, 1992

la pregunta “¿qué es una imagen?” —y la explicación de qué son las imágenes— ofrecida por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica es: las imágenes son una modalidad, más o menos *sui generis*, de signo. En el clásico ensayo “¿Qué es una imagen?” de W. J. T. Mitchell, el promotor del “Giro icónico” lo ha explicado así:

El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica.⁴⁸

Una vez situada la posición actualmente tenida por canónica respecto de qué es lo que es una imagen (“imagen = signo”), conviene repasar cómo explican los expertos qué es lo que es un signo. Umberto Eco, en su libro monográficamente destinado al estudio del signo, ofrece la siguiente explicación:

“Una cosa es cierta: en cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa. Peirce lo define como «something which stands to somebody for something in some respect or capacity» (PEIRCE, 1931, 2228), definición que se puede traducir así: *algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún*

— Gell, Alfred; *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford, 1998

— Bredekamp, Horst; *Teoría del acto icónico*. Traducción de *Theorie des Bildakts* (Berlín, 2007) realizada por Anna-Carolina Rudolf Mur; Akal, Madrid, 2017

— Nail, Thomas; *Theory of the image*. Oxford University Press, New York 2019.

— Mondzain, Marie-José; *L'Image peut-elle tuer?*; Bayard: Paris, 2002.

— Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP, México DF, 2007.

— Gombrich, E. H.; “Prefacio a la sexta edición (2000)” de *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*, traducción de *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representations* (2000 [1960]), realizada por Gabriel Ferrater; Debate, Madrid, 2002 [1998].

⁴⁸ Mitchell, W.J.T.; “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 108-109 (traducción de “What is an image?” (1984), realizada por Ana García Varas). El pasaje citado aquí está en la pág. págs. 108.

aspecto o por alguna capacidad suya. «Bajo algún aspecto» quiere decir que el signo no representa la totalidad del objeto sino que —mediante diferentes abstracciones— lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica.”⁴⁹

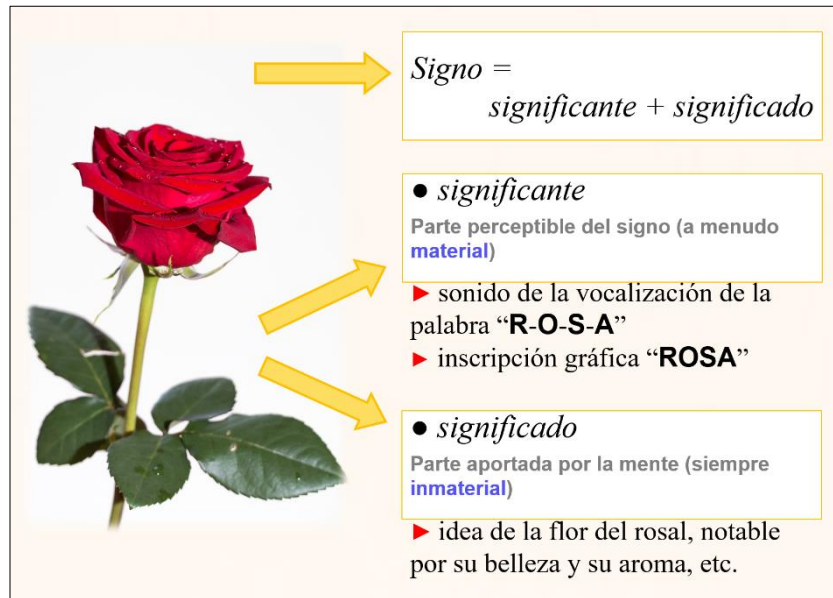


Fig. 2.6. Signo = significante [componente material del signo] + significado [componente mental del signo]

Como vemos, esta definición coincide que lo dicho más arriba cuando se habló de la noción de “representación”. Y, nuevamente, conviene no perder de vista que, cuando se habla de “algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa”, este poner una cosa en lugar de otra es siempre de una actividad que tiene lugar *in mente* — de ahí la observación que hace Eco precisando “*que a los ojos de alguien*”.

Otra cuestión importante que no debe ser pasada por alto es que, teniendo en cuenta lo explicado anteriormente, se comprende que nada “es” un signo, por sí mismo. Simplemente, hay cosas que son empleadas como la parte perceptible de un signo — puede tratarse (1º/2) de objetos o fenómenos físicos que tienen una existencia empírica —están o suceden *in mundum*—, como la inscripción “rosa” escrita sobre esta página, o como el arcoíris, no tal como puede verlo una golondrina, sino como cuando es “leído” como un símbolo que recuerda el pacto de Dios con Noé comprometiéndose a no provocar nunca más un diluvio para exterminar al género humano (Génesis 9:13-15); pero también tratarse(2º/2) de ocurrencias mentales que

⁴⁹ Eco, Umberto.; *Signo*; traducción al español de *Il segno* (Milán, 1973) realizada por Francisco Serra Cantarell, Labor, Barcelona 1994 (1988); págs. 27-28.

tienen lugar *in mente* — como cuando *visualizo* mentalmente, pongamos por caso, el rostro de mi padre, sabiendo que eso que aparece en mi conciencia no es mi padre, sino una “representación mental” del rostro de mi padre. Así pues, no hay cosas que son signos y cosas que no lo son, únicamente hay cosas que están siendo empleadas como un signo —es decir, siendo vinculadas mentalmente con algo distinto—, y cosas que no están siendo usadas de este modo. De lo dicho se desprende que una misma cosa puede estar, a veces sí, y a veces no, como un signo. Incluso aquellas que han sido producidas deliberadamente para ser empleadas como [la parte perceptible de] un signo, sólo lo son en la medida en que son “vistas” del modo ya indicado. En su libro *Signo*, Umberto Eco lo ha explicado así:

“Por esto preferimos decir con Morris (1938, pág. 20) que «una cosa es signo solamente porque es interpretado como signo de algo por algún intérprete» y que «por ello, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo particular de objetos, sino que se refiere a los objetos ordinarios en cuanto (y solamente en cuanto) participan en el proceso de semiosis».”⁵⁰

De lo dicho se puede concluirse que cualquier cosa puede emplearse como signo (como significante de un significado, como la parte perceptible de un signo), incluidas, naturalmente las imágenes. Así un bastón de ciego y unas gafas son artefactos primariamente concebidos para ser empleados como instrumentos, para palpar el entorno y desenvolverse con más seguridad los invidentes, en el primer caso, y para compensar las deficiencias de la visión, en el segundo. Pero, también pueden ser empleadas como signo, en el primer caso para denotar “ciego”, “persona invidente” (y, a tal propósito, se ha acordado internacionalmente que estos bastones sean de color blanco), y como señal de estatus (en la medida en que, cuando su uso comenzó a popularizarse, hacia el s. XV, se trataba de “objetos de lujo, poco frecuentes y propios de las clases adineradas”).

Una última cuestión relativa a la explicación del signo proporcionada por Umberto Eco en su libro *Signo*. Uno de los asuntos enfatizados por Eco es que cuando respondemos a la presencia de una imagen como si fuera la cosa “de verdad”, el proceso en el que nos vemos implicados es un proceso mecánico de “estímulo–respuesta”, no uno reflexivo de “semiosis”. Eco nos previene elocuentemente contra la confusión de las imágenes (él habla de los signos en general) y las cosas del mundo, una confusión “que induce a confundir peligrosamente el signo con el *estímulo*” mientras critica el enfoque

⁵⁰ Eco; *op. cit.*, pág. 35.

“behaviorista” de Charles Morris. La definición de signo propuesta por Morris que Eco critica es la siguiente:

“signo, brevemente: algo que dirige el comportamiento respecto a una cosa que en aquel momento no es un estímulo. Más exactamente, si A es un estímulo preparatorio que a falta del objeto estimulante que origina una respuesta–secuencia de toda una familia de comportamientos, produce en algún organismo una disposición a responder mediante respuestas–secuencias de esta familia de comportamientos, en tal caso A es un signo.”⁵¹

Es fácil darse cuenta de que el enfoque que presenta al signo como un “estímulo preparatorio” sí coincidiría con la noción “ingenua” de la imagen como representación, que, de alguna manera, imagina las imágenes como sucedáneos del fenómeno óptico producido por los espejos. Entendidas de este modo las imágenes, una imagen (cualquier imagen— también la de Peppa Pig) sería algo que re-presenta la presencia de alguna cosa del mundo, literalmente, volviendo a presentarla, presentándola de nuevo como hace el espejo. Morris, seguramente, se inspira aquí en una de las definiciones de “icono” de Peirce, la que dice:

“The third case is where the dual relation between the sign and its objects is degenerate and consist in a mere resemblance between them. I call a sign which stands for something merely because it resembles it, an *icon*. Icons are so completely substituted for their objects as hardly to be distinguished from them. [...] So in contemplating a painting, there is a moment when we lose the consciousness that it is not the thing, the distinction of the real and the copy disappears, and it is for the moment a pure dream, — not any particular existence, and yet not general. At that moment we are contemplating an *icon*.”⁵²

[“El tercer caso es cuando la relación dual entre el signo y sus objetos está degenerada y consiste en una mera semejanza entre ellos. Llamo *icono* a un signo que representa algo [«stands for something»] simplemente porque se le parece. Los iconos están tan completamente sustituidos por sus objetos que apenas se distinguen de ellos. [...] Así, al contemplar un cuadro, hay un momento en que perdemos la conciencia de que

⁵¹ Eco, *op. cit.*, pág. 65.

⁵² Esto en Peirce: CP 3.362 Cross-Ref. Yo lo tomo de: Peirce, Charles S.; “On the algebra of logic: a contribution to the philosophy of notation”, en *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (vol. 2); editado por Joanne Morra y Marquard Smith; Routledge, London y New York, 2006; pág. 122.

no es la cosa, desaparece la distinción entre lo real y la copia, y es por el momento un puro sueño, no una existencia particular, y sin embargo no general. En ese momento estamos contemplando un *icono*.” (La traducción es mía.)]

Pero, como se ha adelantado ya, Umberto Eco (y toda la tradición de la crítica al iconismo⁵³, incluido Michell, como vamos a ver enseguida), no acepta esta definición de signo, formulada a finales del s. XIX⁵⁴. Eco nos previene contra el equívoco “que induce a confundir peligrosamente el signo con el *estímulo*” argumentando del siguiente modo:

“Decir que el signo es un estímulo preparatorio que funciona en ausencia del estímulo propiamente dicho, equivale a decir que un signo es un estímulo que substituye a otros estímulos produciendo los mismos efectos. Así, si estuviera afectado por una extraña aberración por la que siento náuseas cada vez que veo una chica guapa, un emético [vomitivo] común comprado en la farmacia sería el signo que se pone en lugar de la chica. Es evidente que Morris no quería decir esto, pero la estrechez de su definición permite extrapolaciones de esta clase.”⁵⁵

⁵³ Eco ha sido un declarado anti iconista al menos desde la publicación en 1962 de su obra *Opera aperta*. En *Kant y el ornitorrinco*, Eco hizo una contundente revisión de sus postulados radicalmente anti-iconistas, y se desdijo de su enfoque drásticamente opuesto a la posibilidad de que las imágenes pudieran parecerse, nunca y en ningún caso, a las cosas del mundo con las que son relacionadas. Ver las secciones “6.2. No era una discusión entre chiflados” y “3. Las razones de los años sesenta” del capítulo “Iconismo e hipoiconos” de *Kant y el ornitorrinco* (Eco, U.; *Kant y el ornitorrinco*. Traducción de *Kant e l'ornitorrinco* (Milano, 1997) realizada por Helena Lozano Miralles. Lumen, Barcelona 1999; págs. 395-397. En su libro *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora Águila también ha llamado la atención sobre las “retractaciones” de Eco (y las de Gombrich, quién en *Arte e ilusión*, también aduce argumentos anti-iconistas) (Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP, México, 2007; pág. 141.)

⁵⁴ Aunque en la nota anterior me he referido a la revisión de los postulados anti-iconistas efectuada por Eco en *Kant y el ornitorrinco* (originalmente publicado en 1997) aquí sigo con su argumentación contra la noción de “estímulo preparatorio” de Morris presentada en su libro *Signo*, publicado originalmente en 1973.

⁵⁵ Eco, *Signo*, *op. cit.*, pág. 65.

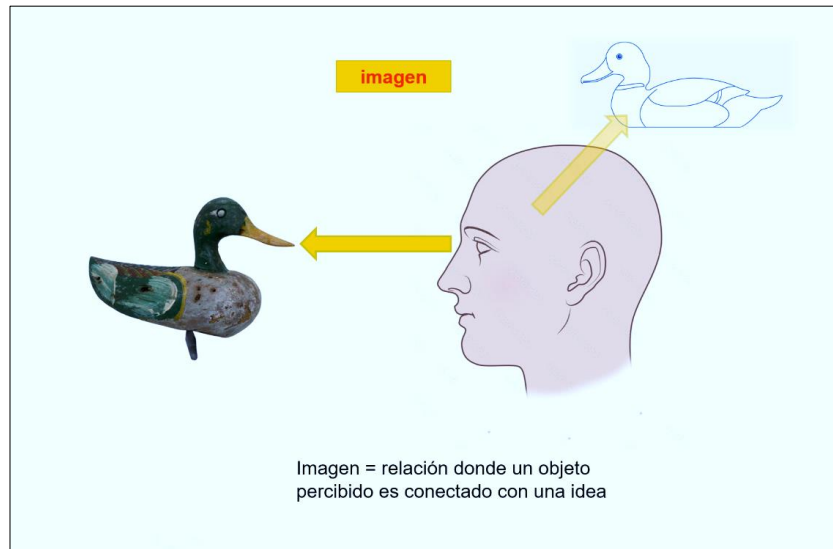


Fig. 2.7. Diagrama de la noción “imagen = signo” de Mitchell

Como he adelantado antes, la posición de Mitchell —y, con ella, también la de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica— coincide con la de Eco expuesta en el párrafo anterior (que es, no lo olvidemos, la que fue ilustrada por el pintor belga René Magritte con su archi-popular cuadro de 1929 “Ceci n’est pas une pipe” [“Esto no es una pipa”] (cuyo título real es *La trahison des images* [*La traición de las imágenes*])). En su ensayo “¿Qué es una imagen?”, Mitchell expone muy gráficamente su posición presentándola así:

“si el mundo fuera aniquilado, la conciencia no permanecería [...] Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las del mundo) evidentemente sí. Y esto no es solo porque está en las manos del ser humano hacer un cuadro, un espejo u otro tipo de simulacro (los animales son capaces de representarse imágenes de algún modo cuando se camuflan o imitan a otros). Es porque una imagen no puede considerarse como tal sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).”⁵⁶

⁵⁶ Mitchell, W. J. T.; ¿Qué es una imagen?”, *op. cit.*; pág. 118-119.

De lo anterior se deduce, por ejemplo, que cuando las imágenes son empleadas como señuelos⁵⁷ (o como avión de papel, o como biberón, o como prótesis dental, o como “*cash test dummy*” [maniquí para

⁵⁷ Para una exhaustiva aproximación a las imágenes empleadas como señuelos para cazar patos, *vid.* Dijkstra, Marjolein Efting; *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art* [El animal sustituto: Una perspectiva etnológica sobre el origen de la creación de las imágenes y el arte]. Como yo, Dijkstra plantea su trabajo como un desarrollo de la tesis planteada por Ernst H. Gombrich en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, donde el autor de *Arte e ilusión* argumenta que el origen de toda producción de imágenes remite, en última instancia, al deseo de producir un sustituto — para hacer algo, con él; para hacerle hacer algo; para usarlo como recordatorio de otra cosa. Mi ejemplo del biberón y, a partir de aquí, mi exploración en busca de imágenes como la del avión de papel, la peluca, la prótesis dental, etc., tienen su origen en la lectura de este famoso ensayo de Gombrich (Gombrich, E. H.; “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística” [1951], en Gombrich, E.H.; *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, traducción de *Meditations On a Hobby Horse and Other Essays On the Theory of Art* (1963) realizada por José María Valverde, Editorial Debate, Madrid, 1998).

Y volviendo al libro de Dijkstra *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art*, merece la pena observar que, aunque esta autora hace un estudio muy exhaustivo del uso de imágenes de pato como señuelos de caza, el pre-juicio (a mi entender) que lleva a identificar el discurso sobre las imágenes con el discurso sobre el Arte, hace, según creo, que Dijkstra acabe argumentando que las imágenes de pato vinculadas a la tradición de los señuelos, han podido alcanzar su consumación como imágenes, cuando dejando de ser producidas como artefactos-útil (“interesadamente”), han pasado a ser producidas “por sí mismas”, es decir, “desinteresadamente”, por amor al arte, o lo que es lo mismo —tal como Dijkstra lo plantea—, como Arte. En esto, la posición de Dijkstra, como la de tantos otros, es la argumentada por Jacques Aumont en su libro *La imagen*, donde presenta la obra de Arte como una manifestación de la excelencia consumada de la imagen como tal, es decir, de lo que él denomina “imagen «pura»” (ver el último capítulo de su libro, titulado “El papel del arte”, que empieza con un extenso apartado dedicado a la “imagen abstracta” [sic!] y concluye con otro titulado “Conclusión: el placer de la imagen”. Ya en su Introducción a *La imagen*, Aumont deja claro que, en su opinión, “No es posible [...] hablar de la imagen sin referirse a las imágenes efectivamente existentes. Entre estas imágenes reales, este libro ha elegido privilegiar a algunas de ellas: las imágenes artísticas” (*op. cit.* pág. 15). Y, al principio del capítulo “El papel del arte”, declara:

“Se ha convertido en algo perfectamente banal quejarse de que estamos invadidos, sumergidos por las imágenes de cualquier naturaleza que pueblan nuestro entorno [...]. [D]esde nuestro punto de vista, hemos privilegiado las imágenes producidas en la esfera del arte, considerando implícitamente que eran las más interesantes (más originales, más intensas, más divertidas, más duraderas). Aumont, Jacques. *La imagen*, traducción de *L'image* (París, 1990), realizada por Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992; pág. 275.)

ensayos de choque con coches], o como un robot antropomorfo o zoomorfo que procura compañía y consuelo, etc.), las imágenes — desde el enfoque de la doctrina actualmente tenida por canónica de las imágenes— no deberían ser llamadas “imagen”. Me parece que es obvio—y espero poder demostrar en este trabajo— que un enfoque semejante no puede ser idóneo para dar cuenta de la dispar diversidad de los empleos en los que las imágenes son usadas⁵⁸. A mi entender, una teoría de las imágenes que excluye la posibilidad de atender, describir y explicar todas las imágenes, sea cual sea el empleo que se hace de ellas cuando son usadas en eso para lo cual han sido creadas, es como una Zoología que únicamente atendiera, describiera y explicara los animales usados como mascotas domésticas o criados en granjas.

2.2.1. Sobre la expresión “doctrina canónica de las imágenes”

En este trabajo de investigación me sirvo recurrentemente de la expresión “doctrina canónica”. Es por esto que me parece oportuno hacer una aclaración acerca de esta expresión.

Cuando digo “doctrina”, tengo en cuenta la noción que se desprende de las tres primeras acepciones del término definidas por el Diccionario:

- “1. f. Enseñanza que se da para instrucción de alguien.
2. f. Norma científica, paradigma.
3. f. Conjunto de ideas u opiniones religiosas, filosóficas, políticas, etc., sustentadas por una persona o grupo. *Doctrina cristiana, tomista, socialista.*”⁵⁹

Por *doctrina*, por tanto, puede entenderse un *corpus* de conocimiento asumido como pauta o referencia por una comunidad — en nuestro caso, la de los autores interesados por la teorización de las imágenes.

⁵⁸ Juan Cabrera y yo hemos encarado esta cuestión en “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes”. Allí acuñamos la expresión “tatusa” para denominar a las imágenes que, según Mitchell, no deberían ser tenidas por imágenes. Cabrera y yo nos referimos a esas cosas que son los señuelos vistos por los patos —es decir, cuando, según Mitchell, no son imágenes— llamándolas “tatusas” (Kurazynska, Dorota & Cabrera Contreras, Juan; “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes”. *Umática: revista sobre creación y análisis de la imagen*, 2018, págs. 57-104.

⁵⁹ “Doctrina”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la lengua. Versión *online* accesible en: <https://dle.rae.es/doctrina?m=form>, , consultado el 13-3-2018.

Respecto del adjetivo “canónico, ca”, la tercera acepción que nos ofrece el Diccionario es “Que se ajusta exactamente a las características de un canon.”⁶⁰ En realidad, en lo que pienso es en algo que es un desarrollo o una aplicación de un canon, en el sentido original del término griego “canon” (κανών), que remite a la idea de “modelo” a seguir o “regla”. En bellas artes, y más especialmente en el ámbito de la Escultura y de la Música, con el término canon se designa el patrón de relaciones que regula las diferentes proporciones de las partes de una obra, como cuando se habla, por ejemplo, del canon del cuerpo humano del escultor griego Policeto. Pero con la palabra canon también se alude a un “catálogo o lista”⁶¹ Cuando, en 1994, el profesor y crítico y teórico literario estadounidense Harold Bloom (1930- 2019) alcanzó relevancia internacional con su obra *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (en español *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*), lo que ofrecía en su libro era una cierta comprensión de la Literatura y un listado de piezas tenidas por maestras por ajustarse a dicha comprensión de la Literatura. Del mismo modo, cuando yo, aquí, hablo de doctrina “canónica” hablo tanto de la comprensión de las imágenes actualmente tenida por referente⁶², como del “listado” de las imágenes seleccionado a partir de ahí. Respecto del “canon” de la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica, lo expondré, una vez más, citando a Mitchell:

El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica.⁶³

⁶⁰ “Canónico”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la lengua. Versión *online* accesible en:

<https://dle.rae.es/can%C3%B3nico?m=form>, consultado el 13-3-2018.

⁶¹ “Doctrina”, Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la lengua. Versión *online* accesible en: <https://dle.rae.es/doctrina?m=form>, , consultado el 13-3-2018.

⁶² Ver nota 12.

⁶³ Mitchell, “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.*; pág. 108.

2.3. El malestar con la doctrina de las imágenes actualmente por canónico

2.3.1. Testimonios (una selección improvisada)

Como se ha dicho ya, la inaudita diversificación y la anonadante proliferación de las imágenes en nuestra sociedad —sin parangón a lo largo de toda la historia de la humanidad— evidencian que las imágenes nos importan. Constatan que las imágenes son importantes en nuestra sociedad. Y si las imágenes son importantes, entonces el conocimiento sobre las imágenes también es importante.

Y así parece ser, porque en las últimas décadas, el número de las publicaciones, los simposios, congresos y seminarios cuyo asunto es el de las imágenes también se ha incrementado exponencialmente. De hecho, se ha señalado el advenimiento de lo que ha dado en llamarse “Pictorial Turn” (“Giro pictórico”), que habría venido a suceder al Giro lingüístico.

Hace ya medio siglo que se insiste reiteradamente en la idea de que vivimos en la “era de las imágenes”. Mitchell ha afirmado que “el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen”, declarando a continuación:

“Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador. Pero también es verdad que la gente siempre ha sabido, por lo menos desde que Moisés denunció al Becerro de Oro, que las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma.”⁶⁴

⁶⁴ Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual*

Las “ansiedades” suscitadas por las imágenes de las que hablan Mitchell y muchos otros muchos autores⁶⁵ cuentan con una historia muy remota y, también, podría decirse, con una historia muy dramáticamente venerable. Porque, como ha destacado Julian Bell:

“Las primeras palabras de la cultura occidental sobre imágenes hechas por la mano del hombre nos advierten categóricamente que las rechazamos:

No te harás ninguna imagen esculpida, ni ninguna figura de cosa que está arriba en los cielos, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, ni las honrarás.”⁶⁶

“¿Por qué?”, se pregunta Bell a continuación,

“¿Qué —prosigue Bell— lleva al Dios de la Biblia a prohibir toda figura que guarde semejanza con lo creado, ya en el Segundo Mandamiento, antes incluso de referirse al asesinato, al adulterio o al robo?”

La respuesta de Bell es “Las imágenes nos atraen”. Y así parece ser, en efecto. Porque, a pesar del mandamiento bíblico y pesar de las ansiedades de “los intelectuales críticos” referidas por Mitchell, las imágenes se abren paso y proliferan en nuestra sociedad, en una carrera imparable no ya desde el bisonte a la realidad virtual, como

Representation (Chicago, 1994), realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009; pág. 1o.

⁶⁵ Entre ellos, Daniel J. Boorstin en el clásico *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York, Peter Smith, 1982 (1961), donde ya anticipa la importancia que acabarán teniendo cuestiones como la “imagen de marca”, el cultivo y la manipulación de la “imagen pública” de las personas —especialmente los políticos— y las corporaciones. || René Huyghe en *Los poderes de la imagen*, traducción de *Les puissances de l’image: bilan d’une psychologie de l’art* (Paris, 1965), realizada por Juan E. Cirlot. Labor, Barcelona, 1968, donde este autor francés confirma el pronóstico avanzado por él en su libro *Dialogue avec le visible* de 1955 acerca de que la que “Civilización del libro” [“Civilisation du livre”] iba a ser reemplazada por la “Civilización de la Imagen” [“La civilisation de l’image”]. || Jean Baudrillard; *Cultura y simulacro*. Traducción de *La precession des simulacres* (1978) + *L’effet Beaubourg* (1977) realizada por Pedro Rovira. Kairós, Barcelona 1996. || Sartori, Giovanni; *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Traducción de *Homo Videns: Televisione e Post-Pensiero* (1997) realizada por Ana Díaz Soler. Taurus, Madrid 2012. || Fredric Jameson; *Signatures of the Visible*, Routledge, New York, 1992.

⁶⁶ Bell, Julian; *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Traducción de *What is Painting? Representation and Modern Art*, Thames and Hudson, New York, 1999, realizada por Vicente Campos, Nueva Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001; pág. 11.

imaginó Román Gubern⁶⁷, sino a robots provistos con Inteligencia Artificial y forma y comportamiento de perros, que son capaces de sustituir a un perro de carne y hueso haciendo de perro lazarillo para un invidente o simplemente de mascota, o robots antropomorfos, también dotados de Inteligencia Artificial y conexión a Internet, que son capaces de sustituir a una persona en su rol de cuidadora, de asistente personal, de pareja sentimental y sexual, etc. Quiero decir que de producir imágenes como las de los bisontes de Altamira y la *Venus de Willendorf*, los seres humanos han pasado al alcanzar —o casi— el viejo sueño pigmaliónico de producir imágenes semejantes (en ciertos respecto o capacidades) a seres vivos.

Y todo esto, claro está, parece constatar que las imágenes nos importan. Pero sucede, que son muchos los autores interesados en el conocimiento sobre las imágenes que se muestran descontentos con el actual *Status Quaestionis* del conocimiento teórico sobre las imágenes (no con el conocimiento fáctico que permite hacer imágenes como las comentadas —esto es algo que ignoran—, sino con el conocimiento académico acerca de “la imagen”, así, en abstracto.)

Tenemos entonces que, aunque “el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen”, parece que el conocimiento sobre las imágenes no está al nivel del problema. Consideremos la siguiente selección de testimonios:

“Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. [...]

“Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría...”

“Estamos rodeados de imágenes; poseemos una abundancia sobre ellas, pero no parecen hacernos ningún bien. Saber qué están haciendo las imágenes, entenderlas, no parece darnos ningún poder sobre ellas. No me hago ilusiones de que este libro, ni cualquier otro, vaya a cambiar la situación. Quizá su principal tarea sea la de la desilusión, al abrir un espacio crítico negativo que revele cuán poco entendemos sobre las imágenes y de qué poco servirá un mero «entendimiento» de ellas. Las imágenes [...] son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que está «fuera de nuestro control» [...]

“Puede que [este libro titulado *Teoría de la imagen*] se trate de la Introducción a una disciplina (el estudio general de las representaciones) que no existe y que nunca existirá.”

⁶⁷ Gubern, Román; *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona 1996.

W.J.T. Mitchell; Teoría de la imagen⁶⁸.

“Una historia de la imagen es algo distinto a una historia del arte. ¿Pero qué entendemos por imagen? El concepto de «imagen» en su uso corriente se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados también con el concepto de «arte».”

Hans Belting; Imagen y Culto.⁶⁹

“En los últimos años se han puesto de moda las discusiones sobre la imagen. Sin embargo, en las formas de referirse a la imagen se ponen de manifiesto discrepancias que permanecen inadvertidas sólo debido a que una y otra vez aparece al término *imagen* como narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión. En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que imagen es todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto que significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención. Con esto surge una nueva pugna por las imágenes, en la que se lucha por el monopolio de la definición. No solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles.”

⁶⁸ Mitchell, W. J. T.; *op. cit.*; págs. 17, 13 y 14.

⁶⁹ Belting, Hans; *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Traducción de *Bild und Kult C Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst* (Munich, 1990) realizada por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal, Madrid, 2009; pág. 5.

Hans Belting, *Antropología de la imagen*.⁷⁰

“What is it for one thing to be a picture of another? There are numerous theories which purport to clarify the picturing relation, but few, if any, have survived; and most have resulted in surprisingly vulnerable conclusions.”

[“¿Qué significa que una cosa es la imagen de otra? Existen numerosas teorías que pretenden aclarar la relación pictórica, pero pocas, si es que alguna, han sobrevivido; y la mayoría ha resultado en conclusiones sorprendentemente vulnerables.” (Traducción mía.)]

David Novitz; *Pictures and their Use in Communication*.⁷¹

“Yet, despite the sheer prevalence of images, despite the many academic engagements with them, despite the frequent acknowledgements that we live in an image culture, there is a persistent, even consistent, lack of coherence and understanding about what images are. If image culture is one of the spurs for collating this book, another is an acute need to understand the various meanings of the term “image” as it is used in different contexts. When we say the word “image” we do not always seem to know what we mean, or, rather, we may mean too much or too little.”

[“Sin embargo, a pesar del predominio absoluto de las imágenes, a pesar de los muchos compromisos académicos con ellas, a pesar de los frecuentes reconocimientos de que vivimos en una cultura de la imagen, existe una falta persistente, incluso constante, de coherencia y comprensión acerca de qué son las imágenes. Si la cultura de la imagen es uno de los alicientes para cotejar este libro, otro es la aguda necesidad de comprender los diversos significados del término “imagen” tal como se usa en diferentes contextos. Cuando decimos la palabra “imagen” no siempre parecemos saber lo que queremos decir o, más bien, podemos querer decir demasiado o demasiado poco” (traducción mía.)]

⁷⁰ Belting, Hans; *Antropología de la imagen*; traducción de *Bild-Anthropologie* (Padebon, 2002) realizada por Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz, Buenos Aires (Argentina) – Madrid, 2007; pág. 13.

⁷¹ “Novitz, David; *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1977; pág 3”

Sunil Manghani, Arthur Piper & Jon Simons (eds.);
Images: A Reader.⁷²

“La imagen, como concepto, perteneció siempre al paradigma del texto. Prácticamente toda la historia del arte hasta los movimientos conceptuales de los años setenta pertenecen, por ejemplo, a la textualidad, puesto que su concepción está delimitada por ella. [...] el concepto textual de lo visual [...]. Pensar en la imagen era pensar [...] en un objeto interpuesto entre el autor y su espectador (ambos considerados primordialmente de manera individualizada), era referirse, tanto en el ámbito del emisor como del receptor, a la racionalidad del texto para comprender los procesos cognitivos y estéticos que estaban en funcionamiento, para comprender la labor de la imagen en sí. [...] pensar en la imagen como información, como comunicación, como mensaje [...] La cultura visual, sobre todo, no trata de imágenes como objetos de carácter distinto a los textos, a los que por tanto podría anular, superar, borrar. Si el concepto de *imagen* es el producto de una imaginación textual, los fenómenos pertenecientes a la cultura visual se han de ver obligados a redefinir en su seno el concepto y la función del texto. [...]

[...] De nuevo, nos preguntamos, pues ¿qué es una imagen? Nos lo debemos preguntar porque, como he dicho antes, el paso de la imagen a la cultura visual ha sido tan rápido que corremos el riesgo de no darnos cuenta de lo que significa este tránsito. Pero, si queremos de verdad responder a esta interrogación crucial, ahora, en este momento del inicio del tercer milenio, no tendremos más remedio que olvidarnos de todas las definiciones de la imagen dadas hasta este momento. Debemos olvidarnos de las respuestas filológicas, de las respuestas históricas, de las estéticas y de las filosóficas que han marcado del camino del entendimiento de la imagen hasta la actualidad. Debemos olvidarnos de todo, aunque sea momentáneamente, y arrancar de cero.

Para empezar, digamos que la imagen ya no existe, existen en todo caso las imágenes, siempre en plural.”

⁷² Manghani, Sunil; Piper, Arthur & Simons, Jon (eds.); *Images: A Reader*, Sage, London, 2006; págs. 2-3.

Josep M. Català Doménech; *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*.⁷³

“¿Por qué el estudio de la imagen se ha retrasado tanto con respecto al de la lengua? Todos estarán de acuerdo en que, en términos de conocimiento, la estética hace de pariente pobre al lado de la lingüística. Síntoma revelador. ¿De qué?”

“Se comprenderá mejor el abismo que se abre entre nuestra actual práctica de las imágenes y las teorías académicas del arte si se lee la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant a la luz del siglo XX, y no del siglo XVIII.

“Entre nuestras imágenes y nosotros se alza una palabra pantalla: «arte».”

Régis Debray; *Vida y muerte de la imagen*.⁷⁴

“In general, art history tests its boundaries by working with popular, medieval, and non-Western images. But the domain of images is substantially larger. In particular there is another group of images that seems to have neither religious nor artistic purpose, and that is images principally intended — in the dry language of communication theory — to convey information. There is no good name for such images, which include graphs, charts, maps, geometric configurations, notations, plans, official documents, some money, bonds, seals and stamps, astronomical and astrological charts, technical and engineering drawings, scientific images of all sorts, schemata, and pictographic or ideographic elements in writing: in other words, the sum total of visual images that are not obviously either artworks or religious artifacts. In general, art history has not studied such images, and at first it may appear that they are intrinsically less interesting than paintings. They seem like half-pictures, or hobbled versions of full pictures, bound by the necessity of performing some utilitarian function and therefore unable to mean more freely.”

⁷³ Català Doménech, Josep M. 2005, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; pág. 43.

⁷⁴ Debray, Régis; *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, traducción de *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (París 1992), realizada por Ramón Hevías, Paidós, Barcelona 1994; págs. 110, 113 y 128.

[En general, la historia del arte pone a prueba sus límites trabajando con imágenes populares, medievales y no occidentales. Pero el dominio de las imágenes es sustancialmente mayor. En particular, hay otro grupo de imágenes que no parece tener un propósito religioso ni artístico, y son imágenes destinadas principalmente, en el lenguaje seco de la teoría de la comunicación, a transmitir información. Carecemos de un término apropiado para tales imágenes, que incluyen gráficos, tablas, mapas, configuraciones geométricas, notaciones, planos, documentos oficiales, algunas monedas, bonos, sellos y estampillas, cartas astronómicas y astrológicas, dibujos técnicos y de ingeniería, imágenes científicas de todo tipo, esquemas y elementos pictográficos o ideográficos por escrito: en otras palabras, la suma total de las imágenes visuales que obviamente no son ni obras de arte ni artefactos religiosos. En general, la historia del arte no ha estudiado este tipo de imágenes y, a primera vista, puede parecer que son intrínsecamente menos interesantes que las pinturas. Parecen imágenes a medias, o versiones entorpecidas de imágenes completas, limitadas por la necesidad de realizar alguna función utilitaria y, por lo tanto, incapaces de significar más libremente.”]

James Elkins; *The domain of images*.⁷⁵

“¿Qué es una imagen? ¿Qué la hace «hablar»” “¿Qué hace que nos conmueva hasta las lágrimas? ¿Cómo imprime sentido a la materia, color, escritura, mármol, electricidad, y cómo incide en el ánimo de las personas? ¿Cómo se relaciona con todas las formas no verbales de la cultura y cómo se vincula con el habla?”

⁷⁵ Elkins, James; *The domain of images*, Cornell University Press, Ithaca & London 2001 (1999); pág. 4. En la solapa del libro se explica que este libro “calls upon art historians to look beyond their traditional subjects —painting, drawing, photography, and printmaking— to the vast array of «nonart» images, including those from science, technology, commerce, medicine, music, and archaeology” [“hace un llamamiento a los historiadores del arte a mirar más allá de sus temas tradicionales —la pintura, el dibujo, la fotografía, el grabado—, para atender la amplia gama de imágenes «no artísticas» incluidas las de la ciencia, la tecnología, el comercio, la medicina, la música, y la arqueología” (la traducción es mía.)]; y se indica que “Elkins begins by demonstrating the arbitrariness of current criteria used by art historians for selecting images for study” [“Elkins comienza demostrando la arbitrariedad de los criterios actuales utilizados por los historiadores del arte a la hora de seleccionar imágenes para su estudio.” (la traducción es mía.)].

Son estas y otras cuestiones las que apuntan al hecho de que la imagen ha sido abordada por varias disciplinas, y sin embargo ninguna ha logrado tocar su centro.”

Elsie Mc Phail; *Desplazamientos de la imagen*.⁷⁶

“El principal objetivo de este libro es contribuir a la construcción de una filosofía de la imagen. Hoy en día es ya una necesidad urgente contar con un aparato conceptual que nos permita afrontar las distintas modalidades de lo imaginario, que aparecen en ámbitos tan diversos como la intimidad psicológica, la ciencia, la filosofía, la comunicación masiva, la religión, la educación, la propaganda o el arte. Considero que la reflexión filosófica no ha atendido con la suficiente dedicación a las formas de ser de la imagen, así como a los nexos de ésta con las palabras.”

Fernando Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen*.⁷⁷

Supongo que la desordenada retahíla de pasajes reproducidos más arriba —que en absoluto pretende ser sistemática ni aspira a otra cosa que proporcionar una colección “casual” de referencias— permite ilustrar la idea del descontento con el estado actual del conocimiento sobre las imágenes. Y me parece que una de las cuestiones más destacables del actual discurso sobre las imágenes es que no está claro de qué se habla. Esto es algo señalado por varios de los autores citados más arriba.

Llamamos “imagen” a un artefacto como la *Afrodita de Milo* exhibida en el Museo del Louvre, que mide más de dos metros de alto, pesa más de una tonelada y, si nos tropezamos con ella, puede lastimarnos. Pero también llamamos “imagen” al personaje Peppa Pig, y al fenómeno óptico que vemos en un espejo, y al fenómeno psíquico percibido en sueños, y al fenómeno sociológico que es la “imagen” de un personaje público o de una corporación, y a eso de nosotros que puede, o no, ser fotografiado por otros y que está sujeto a “derechos de imagen” y a cierto tropo literario, y a un cuadro de Jackson Pollock, etc. De hecho, parece que llamamos “imagen” a eso de cualquier cosa perceptible que puede ser percibido:

⁷⁶ Mc Phail, Elsie; *Desplazamientos de la imagen*. Siglo XXI, México, D.F., Madrid, Buenos Aires, 2013; pág. 8.

⁷⁷ Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP Colección Espiral, Primera edición México DF; México 2007; pág. 21.

“Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen. Experimentadlo: el marco, la página, la pantalla, el objetivo, el agujero, los lentes o un par de gemelos, o más simplemente uniendo el pulgar y el índice de cada mano delante de los ojos para que hagan de visor o de ocular de un microscopio. Más simple aun: cerrad un ojo; lo que ve el otro es ya una imagen. La realidad cercada deviene imagen. Escapa a lo real por el hecho de ser seccionada y seleccionada. La imagen es un fragmento de vida arrancado a lo real. Se puede extender la comparación al espectáculo, que no es determinado sino por la existencia de un escenario, aunque sea virtual. Un círculo mágico que aísla la realidad basta para que se produzca la representación.”

Michel Melot; *Breve historia de la imagen*.

Al final, lo que se tiene es que eso que Steffen Siegel planteó en el Seminario “What is an image?” organizado por James Elkins en el verano de 2008: que de la pregunta “¿qué es una imagen?” se pasa a la cuestión “¿qué es lo que no es una imagen?”⁷⁹ Es decir, que el alcance de lo significado con el término “imagen” se ha expandido tanto que ha quedado, prácticamente, vacío de contenido y, por supuesto, inutilizable para dar cuenta de esas cosas tan prodigiosas, a veces, que llevan fascinando a las personas desde hace milenios. Seguramente tiene razón Martin Jay cuando —de una forma un tanto críptica— declaró, pensando en el discurso de Mitchell sobre las imágenes:

⁷⁸ Melot, Michel; *Breve historia de la imagen*, traducción de *Une brève histoire de l'image*, (Paris, 2007), realizada por María Condor. Siruela, Madrid, 2010; pág. 19.

⁷⁹ Steffen Siegel (junto con James Elkins, W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm, Marie-José Mondzain, Jacqueline Lichtenstein y otros reputados especialistas en la cuestión de las imágenes) fue uno de los participantes en el Seminario “What is an image?” [“¿Qué es una imagen?”] organizado por James Elkins en el Stone Summer Theory Institute de 2008. El registro de las conversaciones que tuvieron lugar en este Seminario aparece recogido en Elkins, James & Naef, Maya (eds.); *What Is an Image? The Stone Art Theory Institutes* vol. 2. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2011. Existe una edición en español: Elkins, James; ‘Un seminario sobre teoría de la imagen’, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 7, 2009, pág. 131-173.

“Hay por lo tanto algo de revelador en las ambigüedades que rodean a la palabra «imagen», que puede significar fenómenos gráficos, ópticos, perceptivos, mentales o verbales.”⁸⁰

Uno de los objetivos de esta investigación es, por así decir, retomar el contacto con la realidad de las imágenes en tanto que artefactos—útil producidos deliberadamente por las personas para hacer cosas con ellos, para hacerles hacer cosas a ellos, para hacerse cosas con ellos.

⁸⁰ Jay, Martin; *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, traducción de *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in 20th-Century French Thought* (1993), realizada por Francisco López Martín. Akal, Madrid, 2008; pág. 16.

El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes¹

The Doll's Atavistic Dream: Beyond the canonical theory of images

DOI: <https://doi.org/10.24310/Umatica.2018.v0i1.5355>

Dorota Maria Kurażyńska

Juan J. Cabrera Contreras

Abstract

Este trabajo versa sobre teoría de las imágenes y su objeto de estudio es la muñeca, o más precisamente, la respuesta ofrecida por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica a la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?” Aunque la muñeca es un tipo bastante humilde de imagen, la historia de este juguete — destinado a servir de *partner* en juegos que exigen la manipulación de su cuerpo— se remonta a un pasado muy remoto. Es una narración perfumada por fantasías ancestrales vinculadas al *pudenda origo* del interés por las imágenes, y un relato que actualmente parece estar abriéndose a un porvenir donde el sueño atávico de la muñeca vivificada parece estar haciéndose realidad, impulsado por los avances en robótica e inteligencia artificial.

El objetivo de este trabajo es destacar algunas de las razones del *impasse* en el que se encuentra la teoría de las imágenes y sugerir una vía para sortearlo. Como estudio de caso he seleccionado un ensayo de Maurizio Bettini titulado “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana”, que analizaré con cierto detalle, porque entiendo que evidencia algunas de las paradojas y aporías involucradas por la doctrina canónica de la imagen.

En vez de intentar examinar la inmensa cantidad de escritores que han encarado la cuestión “¿qué es una imagen?”, he optado por concentrar mi atención en dos autores prominentes: J. W. T. Mitchell y Ernst Gombrich. El primero porque representa brillantemente el discurso unilateralmente convencionalista de la doctrina canónica de la imagen. El segundo por ser el principal y más clarividente portavoz de un enfoque multilateral no reduccionista que, no dando por descontado que las imágenes *son* signos, permite atender usos no semióticos de

¹ Este ensayo ha sido publicado en *Umática: revista sobre creación y análisis de la imagen*, ISSN-e 2659-8574, N.º. 1, 2018 (Ejemplar dedicado a: Dolly y los otros Prometeos: Imágenes y retos del S. XXI), págs. 57-104.

las imágenes y explicarlos. Descartando la idea de que *nomina numina sunt*, y aceptando que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje”, en este trabajo se asume que imagen es todo aquello de lo cual se dice que es una imagen, aunque su alcance se limita al de las imágenes que son artefactos físicos.

Palabras clave: imagen, usos de las imágenes, muñeca, robot, artefacto–útil, *technical artifacts*

Abstract

This paper deals with the theory of images and its object of study is the doll. We intend to draw attention to some of the reasons for the *impasse* on which Image Theory is based and suggest a way to avoid it.

As a case study we have selected an essay by Maurizio Bettini entitled “*Pupa. La bambola nella cultura greca e romana*” [“*Pupa. The doll in Greek and Roman culture*”]. We will analyze it in some detail, because it evidences some of the paradoxes and aporias involved by the canonical doctrine of images - which postulates that image = sign. Instead of trying to survey the overwhelming number of authors who have addressed the question “what is an image?”, we have chosen to concentrate here on two prominent figures: J. W. T. Mitchell y Ernst H. Gombrich. The first one, because brilliant and lucidly represents the conventionalist discourse of the canonical doctrine of images. The second, because is widely recognized as the main and most farsighted speaker of a non-reductionist multilateral approach that allows us to attend and explain non-semiotic uses of the images. Accepting that “the meaning of a word is its use in language”, we will assume that image is everything that is said to be an image, although our study deals only with images which are physical artifacts.

Keywords: image, uses of the images, doll, robot, artifact–tool, *technical artifacts*

§ 1. Presentación

Han pasado más de 60 años desde que René Huyghe, angustiado por la creciente influencia de los *mass media* en el comportamiento de la gente, afirmó que la “*civilisation du livre*” estaba siendo rebasada por la “*civilisation de l’image*” (*Dialogue avec le visible*, 1955). Esta misma “ansiedad” aparece referida por Mitchell en las primeras páginas de su *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (*Teoría de la imagen*, 2009), publicado en 1994. Hace décadas que se dice que hemos ingresado en la Era de las imágenes. Vivimos en un mundo donde la relevancia de las imágenes parece

cada vez mayor. Se ha dicho que “el problema del siglo XXI es el problema de la imagen”².

Las imágenes importan y, puesto que importan, el conocimiento sobre las imágenes es importante y deberíamos disponer de un conocimiento solvente acerca de ellas. Pero esto no parece ser así. Cuando revisamos la literatura comprobamos que son muchos los expertos que se muestran insatisfechos ante el estado del conocimiento sobre las imágenes. Aportaré un único ejemplo: “Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes”, se lamenta Mitchell, “aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. [...] Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría.” (Mitchell, 2009: 17)

Este descontento se hace patente en llamamientos como el de James Elkins, que denunciando la arbitrariedad de los criterios utilizados en sus estudios por los historiadores para la selección de imágenes, ha urgido a prestar atención a la amplia gama de imágenes “no artísticas” tradicionalmente ignorada por la Historia del Arte³. La crítica podría hacerse extensiva al conjunto de los estudios sobre imágenes. De hecho, y a pesar de la emergencia del *Pictorial Turn* y el auge internacional de la *Visual Culture*, la doctrina canónica de la imagen, además de no haberse zafado de la confusión del discurso sobre las imágenes con el discurso sobre el Arte, adolece de una debilidad crucial: asumiendo que las imágenes son una modalidad de signos, se muestra incapaz de ofrecer una definición plausible de “imagen” y, por tanto, inhabilitada para conformar un conocimiento sólidamente fundamentado de las imágenes.

Llamo “teoría” o “doctrina canónica de la imagen” a la concepción de las imágenes que las reduce a la condición de signos y afirma que “imagen = signo”. Mitchell da cuenta de ella en su ensayo “¿Qué es una imagen?” indicando:

El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica. (Mitchell, 2011: 108-109)

Si hay un evangelio “canónico” de las imágenes, también debe haber otro “apócrifo”. En el pasaje anterior de Mitchell se insinúa cuál es: el descalificado como mistificación ideológica por postular la

² Mitchell, 2009: 10.

³ Elkins, 2001: 3 y ss.

posibilidad de que entre algunas imágenes y las cosas del mundo con las cuales las relacionamos pueda existir un vínculo de naturalidad no tergiversadora y arbitraria. Aunque Mitchell no lo menciona aquí, para él, el principal apóstol del evangelio apócrifo de las imágenes es Gombrich.

Una de las dificultades de la teoría canónica de la imagen es que no puede aportar una definición solvente del término “imagen”. A postular que imagen = signo y, por tanto, que la relación entre las imágenes y las cosas a las que son vinculadas es siempre y necesariamente tan convencional y arbitraria como el vínculo de las palabras con lo que denotado por éstas, el hiato que distingue las imágenes de las palabras se emborrona⁴. Así que, aunque se asegura con rotundidad que el género próximo de las imágenes es “signo”, no hay forma de establecer cuál es la diferencia específica que distingue a las imágenes de los signos alfabéticos o numéricos. Por eso la teoría canónica de la imagen es incapaz de contestar la pregunta “¿Qué *no* es una imagen?”⁵

Este trabajo no aspira a resolver la pregunta “¿qué es una imagen?” Su objetivo tiene un alcance mucho más modesto: hacer patentes algunas de las dificultades del discurso canónico sobre las imágenes para afrontar la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?” Antes que de imágenes sublimes como la *Victoria de Samotracia*, las *Venus* de Botticelli o *La Grande Odalisque* de Ingres, aquí se hablará de imágenes bastante más cotidianas y modestas: la inscripción ♥, la prótesis dental, el señuelo de caza, el avión de papel y, sobre todo, de muñecas, esos juguetes que solemos asociar con niñas que tantos y tan atávicos sueños “pigmaliónicos” ha suscitado en los hombres. En *Simulacros. El efecto Pígalión*, Victor I. Stoichita aborda el tema de

⁴ Aquí la *con-fusión* de las imágenes con las palabras derivada de este emborronamiento es aducida como un fallo impropio de un discurso riguroso que aspire a clarificar y mejorar nuestra comprensión de las imágenes, pero es saludada como un avance en el desvelamiento de la verdadera naturaleza de las imágenes por los representantes de la doctrina canónica de la imagen. Por ejemplo, la reseña aportada por el editor de *Iconology: Image, Text, Ideology* para promocionar este trabajo de Mitchell es el siguiente pasaje de la crítica a este libro de Rudolf Arnheim: “[Mitchell] undertakes to explore the nature of images by comparing them with words, or, more precisely, by looking at them from the viewpoint of verbal language. [...]. The most lucid exposition of the subject I have ever read” (https://books.google.es/books/about/Iconology.html?id=sQmqAAAQBAJ&redir_esc=y).

⁵ Esta pregunta fue formulada por uno de los participantes (Steffen Siegel) en el Seminario “What is an Image?”, organizado en 2010 por Elkins. Ninguno de los asistentes (incluido Mitchell) fue capaz de ofrecer una respuesta plausible a esta cuestión (Elkins, 2010: 235 ss.). La versión original en Elkins, James & Naef, Maja (ed.) 2011: 14 y ss.

la imagen tratando cuestiones coincidentes con las tratadas aquí, aunque opta por “ignorar todo un abanico de aspectos actualmente candentes y peligrosamente vertiginosos”; él “no quiere penetrar en la sociedad de simulacros y sus engaños” (Stoichita, 2006: 17). Aquí se hablará de imágenes antiguas como la mujer de marfil de Pigmalión y de una muñeca romana del siglo II, pero también de esas imágenes — dotadas de una actualidad vertiginosamente candente— que son las muñecas robóticas. Se hablará de ellas porque la teoría canónica de la imagen no permite dar cuenta de ellas.

Actualmente, la respuesta habitual a la pregunta “¿qué es una imagen?” suele ser: “es una representación de una persona o una cosa”, es decir, algo que existe para hacer pensar en algo distinto de eso que está ahí. Estamos tan familiarizados con esta idea que nos cuesta pensar las imágenes de otro modo, y, como “la observación depende de la teoría” —porque “la teoría guía la observación y la experimentación”⁶—, no sólo observamos y experimentamos *esto* cuando nos encontramos con una imagen, sino que *esto* es lo que vemos en todo aquello que ha sido etiquetado con el rótulo “imagen”. Aquí se argumentará contra la identificación “imagen = representación”.

En nuestra vida cotidiana, la interacción con imágenes es continua, y la palabra “imagen” aparece a regularmente en nuestras conversaciones. La empleamos sin titubear, como si denotara algo tan claro como lo referido por palabras como “rana”, “oro” o “telescopio”. Con esta misma desenvoltura es empleada en los medios de comunicación, donde compadece a diario como un personaje habitual. Pero la palabra “imagen” también se ha vuelto popular en el ámbito universitario y, aquí, lo denotado por el término “imagen” ha dejado de darse (tan ingenuamente) por descontado y ha pasado a verse como un enrarecido campo de poderosas vaguedades, entrecruzamientos cognoscitivos inextricables y, sobre todo, confrontaciones ideológicas.

Desde hace unas décadas, y cada vez más, el término “imagen” está siendo objeto de una atención específica y sostenida por parte de la erudición universitaria. Una atención que se concreta en una infinidad creciente de trabajos donde la palabra “imagen” es estudiada y cultivada como un espécimen pasmoso de planta exótica — y, considerando el cariz de algunos análisis, se diría que el estudio de este espécimen terminológico es afrontado como una suerte lingüística de belladona (ese clásico de la farmacopea tradicional conocido como

⁶ La idea de que la observación es precedida y guiada por la teoría es una de las aportaciones notables de la crítica de Karl Popper al método inductivo. Aparece recogida en *Conjeturas y refutaciones* (Popper, 1991: 72). Alan F. Chalmers dedica a esta cuestión el tercer capítulo de *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, cuyo título es “La observación depende de la teoría” (Chalmers, 1991).

“hierba de las brujas” que sigue siendo objeto de creencias, leyendas y fábulas diversas), y que con la palabra “imagen” sucede algo semejante a lo que ocurre con esta planta mítica, que es vista como una especie de hierba semántica tan tentadoramente golosa y fascinante como tóxica y señalada por su pasado. Digo esto porque una parte en absoluto desdeñable del discurso actual sobre las imágenes es declaradamente iconofóbico, y esto compromete la posibilidad de acceder a un conocimiento riguroso de las imágenes, que debe ser un conocimiento construido *sine ira et studio*.

En cualquier caso, la palabra “imagen” está siendo manejada en el ámbito universitario como un mecanismo complejo cuyos funcionamientos se resisten a ser dilucidados. Entre las razones que dificultan la comprensión de los empleos asignados a esta palabra, una de las más notables es la extraordinaria disparidad de objetos y fenómenos que permite nombrar (objetos tangibles —como las estatuas—, intangibles —como las ideas— e híbridos —como los cuadros—; fenómenos ópticos —como los reflejos especulares—, psíquicos —como las visualizaciones mentales o los parecidos— y sociológicos —como el conjunto de rasgos que caracterizan ante la sociedad a una persona o entidad; y también ciertas figuras retóricas). Es por esto que, a fecha de hoy, responder la pregunta ¿Qué es una imagen? parece una misión imposible⁷.

Otra dificultad que enturbia el acceso a una dilucidación cabal de lo referido con el término “imagen” resulta del divorcio entre los empleos fácticos asignados cotidianamente a las imágenes y los intereses de la erudición académica (producida principalmente en el seno de departamentos universitarios dedicados a la historiografía del Arte o la crítica literaria — y esto entraña compromisos y sesgos epistemológicos que afectan al modo en que las imágenes tenidas en cuenta son seleccionadas y tomadas en consideración). Ignorando muchos de dichos empleos, o despreciándolos por “patológicos”, “primitivos”, “innobles”, etc.⁸, y valiéndose de selección asombrosamente discrecional de casos, el discurso académico pretende conformar (*pars pro toto*) una teoría de las imágenes que, en cierto sentido, sería algo así como una Zoología que únicamente se ocupara de los animales de granja. Una excepción a esto el ensayo de Bettini utilizado aquí como estudio de caso.

⁷ Vid. “¿Qué es una imagen?” (Mitchell, 2011) y, en particular, el apartado “Familia de las imágenes”.

⁸ Véase, por ejemplo, cómo justifica Román Gubern el título de su libro *Patologías de la imagen* (2004), o la Introducción de David Freedberg a *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (1992).

Este trabajo está estructurado en tres partes. La primera (§ 2) aporta un estudio de caso que permite ilustrar algunas de las dificultades de la teoría canónica de la imagen, que asume la fórmula imagen = signo. La segunda (§ 3 - § 5) ofrece una visión de esta teoría —tomando a Mitchell como referencia—, la crítica y —ahora tomando a Gombrich como referencia— esboza un modelo alternativo de teoría. La tercera (§ 6) echa un vistazo a algunos desarrollos actuales del atávico sueño de la muñeca viviente, contrastándolos con modalidades de imágenes como la inscripción ♥, insistiendo en las limitaciones de la teoría canónica de la imagen. El trabajo finaliza con una sección de conclusiones donde se subrayan algunas dificultades —especialmente de índole ideológica— inherentes a la doctrina canónica de la imagen, y se argumenta la necesidad de recurrir a un nuevo “paradigma” que permita el acceso a un conocimiento científico (y no doctrinario) de las imágenes

§ 2. Maurizio Bettini: Lo que una muñeca es

§ 2.1. *La muñeca de Crepereia Tryphaena*

Como sucede tan frecuentemente en Roma, el día 10 de mayo de 1889 tuvo lugar un hallazgo excepcional. Obreros que trabajaban en trabajos de excavación previos a cimentación del futuro Palacio de Justicia encontraron dos sarcófagos antiguos de mármol. Las inscripciones indicaban que uno contenía los restos de una mujer llamada Crepereia Tryphaena y el otro los de un familiar llamado Crepereius Euhodus. Ambos vivieron a mediados del siglo II d.C. Las tumbas estaban selladas, así que su contenido permanecía intacto.

Dos días más tarde, el arqueólogo que se hizo cargo del descubrimiento decidió abrir allí mismo los sarcófagos. El terreno aluvial en el que habían sido hallados estaba situado a orillas del Tíber y el agua del río había anegado las tumbas, así que pensó que desplazarlas a un lugar menos inconveniente entrañaba el riesgo de que su contenido fuera desordenado y dañado por los movimientos del agua.

El contenido del sarcófago de la mujer atrapó la atención de inmediato. Al retirar su tapa, lo primero que el arqueólogo, sus asistentes y la multitud agolpada en torno al hallazgo pudieron contemplar, “casi horrorizados”, fue la larga y oscura cabellera del esqueleto de Crepereia ondeando sinuosamente en el agua cristalina acumulada dentro del sarcófago. La calavera estaba ligeramente inclinada hacia la izquierda, parecía mirar una muñeca que yacía apoyada sobre el omóplato.

La muñeca, que actualmente se exhibe en los Museos Capitolinos de Roma, es de marfil y mide de 23 centímetros. Sus amplias caderas y la turgencia de sus pechos indican que se trata de una adolescente que ha alcanzado la pubertad. Está dotada de extremidades articuladas, unidas mediante pernos que engarzan las junturas de los hombros, los codos, las caderas y las rodillas. Es un trabajo tan minucioso que los dedos de sus manos y sus pies han sido provistos de uñas. Llevaba un collar y pulseras de oro auténtico. Además poseía un ajuar propio: aparte de joyas reales, un bastoncito torneado de ámbar a modo de *fusus*, dos peines de marfil, un espejo de acero pulido y otros pequeños artículos de aseo.

Que la muñeca sea la imagen articulada de una mujer desnuda indica que fue diseñada para ser manipulada por las manos de su dueña. Ésta podía hacer que su pequeña adolescente de marfil (lo mismo que la legendaria muñeca de Pigmalión) adoptara diversas poses, caminar o se sentara. También podía vestirla y desvestirla, aderezarla con sus propias joyas y asearla con sus propios artículos de aseo. A diferencia de las estatuas monumentales, pero a semejanza de las personas, el cuerpo de esta muñeca puede presentarse mostrándose de forma diferente en el ámbito de la intimidad y en el ámbito de lo público, puede revelarse y ocultarse.

La historia de Crepereia Tryphaena estaba llamada a convertirse en un relato popular. Se dice que falleció la víspera de su boda y que ésta es la razón por la cual fue enterrada con su muñeca. En cualquier caso, si el descubrimiento de su tumba y su nombre se recuerdan todavía es por la muñeca de esta joven romana muerta hacía dieciséis siglos.

§ 2.2. *Maurizio Bettini: “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana”*

Desde que los restos de Crepereia Tryphaena fueron rescatados de las aguas y sacados a la luz, hace 130 años, es mucho lo que se ha escrito sobre su muñeca. El deseo de dar cuenta de la razón de ser de este sofisticado juguete de marfil, así como la voluntad comprender lo que una muñeca es, han encontrado en esta vieja adolescente artificial una poderosa fuente de inspiración. Han sido muchos los poetas, historiadores, antropólogos, filósofos, estudiosos de la cultura y semióticos que han escrito sobre ella⁹. Uno de ellos es el catedrático en filología clásica y antropólogo italiano Maurizio Bettini.

⁹ Información sobre la muñeca de Crepereia en Bettini, Maurizio (2015). El texto en inglés del informe de Rodolfo Lanciani, responsable de los trabajos arqueológicos involucrados por el descubrimiento del sarcófago de Crepereia, así como una primera interpretación de la muñeca, en Lanciani, Rodolfo A.

En 1992 Bettini publicó un opúsculo titulado “*Pupa. La bambola nella cultura greca e romana*”¹⁰ donde, rememorando una vez más la historia de esta infortunada joven romana, se planteaba la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?” Recientemente, este ensayo ha sido publicado en español, dentro de un pequeño volumen titulado *Muñeca*¹¹. Si la desdichada Crepereia Tryphaena y su fascinante muñeca aparecen en este trabajo, es por porque deseo comentar aquí este pequeño y bello ensayo de Bettini sobre “la más célebre muñeca antigua”. Mi interés en este ensayo radica en que entiendo que permite ilustrar algunas de las paradojas y aporías planteadas por el modo en que la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica enfoca y [no] resuelve la cuestión ¿qué es una imagen?

Bettini despliega su exposición articulándola en dos *Escenas*. La primera nos sitúa en el dominio íntimo y lábil del juego privado de la joven con su juguete. Aquí, Bettini se recrea describiendo tanto las virtualidades del cuerpo de la muñeca como las del nombre dado por los romanos de la Antigüedad a este juguete: “pupa” (que significa “muñeca”, “muchacha” y “pupila”). En la segunda, nos sitúa en la externalidad del ámbito público y señaladamente estereotipado del juego social con la muñeca, y es ahora cuando el autor de “Pupa” descubre la respuesta a la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?” — a saber: es una imagen que funciona como un signo que denota “virginidad”. Entre estas dos Escenas, el autor de “Pupa”

(1892): *Pagan and Christian Rome*. Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York, 1892 (en cap. “Imperial Tombs”, págs. 301-302, ver págs. 168-208. Accesible en https://en.wikisource.org/wiki/Pagan_and_Christian_Rome, también en <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/Texts/Lanciani/LANPAC/home.html>). Para aproximaciones críticas a los usos de las muñecas en la Antigua Roma con referencias a la muñeca de Crepereia: D’Ambra, E. (2014). “Beauty and the Roman female portrait”, en J. Elsner & M. Meyer (Eds.), *Art and Rhetoric in Roman Culture* (pp. 155-180), Cambridge: Cambridge University Press. Edmondson, Jonathan. C. & Keith, Alison (eds.) J. C.; *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, University of Toronto Press, 2008. Shumka, Leslie (2008). “Designing Women: The Representation of Women’s Toiletries on Funerary Monuments in Roman Italy”, en *Roman dress and the fabrics of Roman culture*, University of Toronto Press, 2008, pp. 172–191. Para el uso de las muñecas como juguetes en la Antigua Roma: Rawson, Beryl (2003). *Children and Childhood in Roman Italy* (en inglés). Oxford University Press, pág. 128, 145.

¹⁰ Bettini, Maurizio (1992): *Pupa: la bambola nella cultura greca e romana*. Urbino, *Quattroventi* (accesible en <https://semiotica.uniurb.it/wp-content/uploads/2013/09/205-C.pdf>). Este ensayo aparece incluido en Bettini, Maurizio (1992): *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

¹¹ Bettini, Maurizio (2015): “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana”, en *Muñeca*. Madrid, Casimiro, págs. 15-43.

interpola un Interludio que, provocando un vuelco crucial en el enfoque del asunto, motiva un cambio de Escena y una variación radical en la luz con la que alumbra sus pesquisas.

§ 2.2.1. Escena primera: *El juego privado de la joven con su muñeca*

La muñeca de Crepereia es descrita como la imagen minuciosamente naturalista de una pequeña joven de marfil cuyo cuerpo —hecho de un material resistente, provisto de miembros articulados y dotado de detalles anatómicos que permiten vestirlo y desvestirlo, asearlo y engalanarlo con anillos y otros aderezos— ha sido concebido y diseñado para ser mani-obrado físicamente. Bettini la presenta como un cuerpo al que se le hacen cosas, con el que se hacen cosas y al cual se hace hacer cosas. Conocemos otros juguetes igualmente diseñados para ser manipulados, como el cubo de Rubik o el yo-yo, que también consisten en cuerpos diseñados *ex profeso* para que resulten idóneos respecto del fin al que están destinados siendo manipulados físicamente. Pero, a diferencia de estos juguetes, que están destinados a capacitar habilidades intelectuales o motrices (el rompecabezas de Rubik desarrolla la memoria y la organización espacial, el yo-yo habilidades técnicas vinculadas con destrezas motrices), y que son empleados como *objetos*, la muñeca es un cuerpo de mujer que ha sido concebido y conformado para que sirva como compañera de juegos de su dueña, es decir, para ser visto como *sujeto*.

Bettini llama la atención sobre “los pequeños senos pronunciados y realzados por los pezones, el vientre apenas modelado y un complicado peinado que refleja la moda del siglo II” (22). Desea subrayar que se trata de la imagen de una “jovencita” (y no de la de un bebé) porque quiere dejar claro que este juguete no estaba destinado a juegos de “maternidad simulada” (23). Estaba destinado a servir como “una compañera de su amita [...] que participa en el juego no como sujeto infantil que demanda cuidados y protección, sino como *partner* de pleno derecho” (23).



En su ensayo, Bettini formula explícitamente la pregunta “¿qué clase de imagen es la muñeca?” en dos ocasiones. La primera vez lo hace en el marco de esta Escena primera (27). Contesta desarrollando bastante detalladamente la idea de que la muñeca ha de verse como una *partner* de Crepereia en sus juegos, y dando cuenta de la “condición de ‘muchacha’ propia de la muñeca” (23). Permítaseme citar extensamente a Bettini:

[T]odas estas características sitúan a la pupa más en el terreno del movimiento y la vida que en el de la inmutabilidad icónica. Lo mismo en lo que se refiere a los orificios que permiten el uso de pendientes, a los dedos ahusados que admiten los anillos, a los cabellos auténticos que hacen necesario un pequeño equipo de peines. La muñeca tiende en suma a proponerse como figura de persona viva, o próxima a la vida; no inmóvil simulacro de un ser animado diferente de ella [...], sino imagen/no imagen que vive en el límite del mundo del movimiento y del sonido, dispuesta a participar en él si así se desea. En cuanto tal, la muñeca admite, incluso exige, un conjunto de operaciones, se define precisamente a partir de la posibilidad de llevar pendientes y vestidos, de ser peinada, de moverse con pasos inseguros o rápidos guiada por manos infantiles. La muñeca interactúa con quien la posee; más concretamente, admite, e incluso exige, la manipulación: no se puede imaginar una muñeca, con su ajuar personal, sus muebles y utensilios domésticos, si no es como un objeto que existe para ser manipulado por los dedos de quien se entretiene con ella. (27-29)

§ 2.2.2. *Interludio*

En la primera fase de sus pesquisas, Bettini nos sitúa en la intimidad del juego de Crepereia con su muñeca. Pero, hacia la mitad del apartado 1º (“Muchacha, ‘muchachita de ojo’ y neuróspaton”), abandona abruptamente la escena del juego de la joven con su muñeca para intercalar una digresión donde comenta a dos autores romanos de la Antigüedad (el decisivo Interludio que reorientará crucialmente el rumbo de su ensayo).

Bettini acomete su digresión esbozando una distinción entre muñecas y estatuas: “a la muñeca”, nos dice, “se responde de un modo que no es el mismo con que se responde a una estatua o al dibujo”. Pero esta lacónica distinción, que diferencia las muñecas de las estatuas indicando que cada una de estas dos clases de imágenes provoca una modalidad específica de respuesta, es inmediatamente difuminada. En realidad, la diferencia no estaría en los objetos, sino en el dispar modo en que nos relacionamos con ellos. Ante la muñeca depositada en el templo a modo de exvoto respondemos del modo en que lo hacemos con una estatua: tratándola como monumento. Recíprocamente, podemos tratar a la estatua como a una muñeca: hablando con ella, vistiéndola o desvistiéndola, interactuando físicamente con ella — como es sabido que hicieron el legendario Pigmalión con su estatua de marfil y, según nos informan diversas fuentes históricas, cierto muchacho con la *Afrodita de Cnido*.¹²

Bettini tiene interés en subrayar que “cualquier imagen puede convertirse en *pupa*” (28-29) porque este hecho constituye la razón que lo lleva a examinar el testimonio de los dos autores romanos que

¹² Del primero de estos dos afamados ejemplos de estatua empleada como muñeca procedentes de la Antigüedad (uno legendario, el otro histórico), es bien conocido el relato de Ovidio, donde se nos dice que Pigmalión trataba a su imagen de marfil como a una mujer real: le hablaba, la vestía, le hacía regalos, la acostaba sobre tapices teñidos de púrpura de Sidón y la abrazaba, sintiendo que su carne cedía al contacto y temiendo que la presión de sus dedos dejara algún cardenal en los miembros que había apretado, etc. (*Las metamorfosis*, libro X, 243-297). Del segundo, la no menos renombrada *Afrodita de Cnido* esculpida por Praxíteles, es sabido que su efectividad como ídolo afrodisíaco alcanzó celebridad en todo el Mediterráneo porque despertó tal pasión en un joven noble griego que sus muslos aparecieron una mañana manchados de semen — “*eiusque cupiditatis esse indicem maculam*” escribe Plinio en su *Historia natural*, XXXVI, iv, 21. Además de Plinio, son varios los autores antiguos que relatan este episodio, entre ellos los griegos Luciano en su *Amores* y Filóstrato en *Vida de Apolonio*, los romanos Valerio Máximo en *Facta et dicta memorabilia* y Clemente de Alejandría (el primer “doctor de la Iglesia” cristiana y el primer miembro de la Iglesia de Alejandría en recibir notoriedad) en su *Protréptico*, donde se incluye un influyente alegato contra la idolatría en el que las estatuas son calificadas de “juguetes funestos” (o de “juguetes mortales” en otras traducciones).

lo inducen a replantearse drásticamente la forma en que estaba intentando responder la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?”. Considerando la importancia que tiene en el desarrollo del trabajo de Bettini la distinción entre muñecas y estatuas basada en el modo en que se interactúa con ellas, y dado que él apenas la insinúa, me parece necesario intercalar a continuación un excursus que permita iluminar la contraposición del “*comportamiento* específico — la interacción” sugerido por la muñeca y el comportamiento “que se requiere frente a las estatuas y otros tipos de simulacro”. Lo haré comentando algunos pasajes del opúsculo “Las muñecas en el sistema de la cultura” de Yuri Lotman incluido en *Muñeca*.¹³

§ 2.2.2.1. *Excursus: Una estatua no se usa como una muñeca*

Lotman afirma que comprender “el secreto de la muñeca” pasa por distinguir la muñeca de la estatua. La primera es un “juguete”, la segunda una “idea cultural”, y cada una pertenece a un dominio cultural diferenciado. “La diferencia”, indica Lotman, “radica en lo siguiente. Existen dos tipos de público: el ‘adulto’, por un lado, y el ‘infantil’, ‘folclórico’ o ‘arcaico’, por otro.” (46) Lotman especifica estos dos tipos de público” retratando el modo en que cada uno de ellos “se relaciona con el texto”. Básicamente, el primero “recibe una información”, el segundo “produce información mediante el juego”.¹⁴

¹³ Lotman, Yuri (2015), en *Muñeca*, págs. 45-53.

¹⁴ Al lector no le habrá pasado inadvertido que Lotman reduce la muñeca y la estatua a la condición de “texto”, caracteriza como “público” tanto al usuario del juguete como al de la estatua, y a ambos los tipifica en función del modo en que gestionan “información”: el primero la produce, el segundo la recibe. Veremos que más que de alguien que juega con una muñeca o contempla una estatua, Lotman habla de personas que asisten a una representación teatral, comportándose unas como el alborotado y entrometido público de un corral de comedias del siglo XVI, y otras como el público instruido y circunspecto que actualmente asiste a una representación en el Teatro de La Scala en Milán. (Para la formación del sentido moderno de “público”, ver en *La invención del arte. Una historia cultural*, de Larry Shiner, el capítulo “Del gusto a lo estético” y el epígrafe “El aprendizaje de la actitud estética” del capítulo “Silencios: el triunfo de lo estético”.) Como Bettini, Lotman asume la *petitio principii* que postula que las imágenes son signos y que su razón de ser consiste en vehicular información. En un trabajo destinado a ilustrar la comprensión de “el secreto de la muñeca”, es llamativa la crudeza con la que Lotman habla de la muñeca y la estatua aplicando un vocabulario tomado del discurso sobre el público teatral. Dado que el objetivo de mi comentario a Lotman no es dilucidar la posición de Lotman, sino aportar algunas sugerencias que iluminen la contraposición muñeca/estatua referida por Bettini, me permitiré interpretar libremente, y *mutatis mutandi*, servirme de aquello que considere útil a tal efecto.

Mientras que el primero se comporta como un receptor de información contemplativo que sabe que “no hay que tocar”, que “no hay que hacer ruido” y, sobre todo, que no hay que “intervenir” (46), el segundo (que no sabe) “participa en un juego”, grita, y no se conforma con mirar sino que toca, se entromete, “da voz” a las imágenes, rompe o besa (46-47). En suma, mientras que el primero se comporta como un adulto capaz de mantener su cuerpo en estado de *standby*, que sabe *guardar las distancias* e interpreta “el texto”, el segundo se comporta como un niño o un primitivo que pierde el control, se inmiscuye y manipula. La estatua pertenece al ámbito del público adulto, “se mira”. La muñeca al del público infantil, “se toca, se manipula”. La diferencia que permite distinguir la imagen que es una muñeca de la que es una estatua radica en esto: la primera es una imagen destinada a emplearse como un juguete, la segunda a ser leída como un oráculo.

En su argumentación acerca de la posición de la muñeca en el sistema de la cultura, el semiólogo ruso destaca otra diferencia importante: mientras que la muñeca, que “estimula la imaginación”, “no invita a contemplar el pensamiento de otra persona, sino a jugar”, la estatua “es un mediador que nos transmite una creación ajena”, “encarna el elevado mundo artístico que el espectador no puede producir por sí mismo” y “reclama seriedad” (47-48).

Implícita en la contraposición estatua/muñeca argumentada por Lotman puede detectarse, según creo, la articulación de una serie de polaridades:

| ESTATUA | MUÑECA |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • <i>uso espiritual (conexión mental virtual)</i> • <i>actitud distanciada y des-interesada</i> • <i>madurez</i> • <i>seriedad, reglas</i> • <i>elemento mediador</i> • <i>ajeno</i> (que pertenece o es cosa de otro[s] – del latín <i>aliēnus</i>, de <i>alius</i>, “otro”) • <i>nosotros</i> (compuesto con <i>nos</i> [plural asociativo: yo & quienes conmigo están] + <i>otro</i> (del castellano antiguo <i>autro</i>, y este de <i>alt(e)ro</i>, a partir del latín <i>alter</i>, de <i>aliēnus</i>) • <i>vínculo contemplativo</i> • <i>comunica, asocia</i> • <i>elevado</i> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>empleo manipulativo (contacto físico fáctico)</i> • <i>actitud comprometida y entrometida</i> • <i>primitivismo, puerilidad</i> • <i>informalidad, irresponsabilidad, capricho</i> • <i>fin en sí mismo</i> • <i>egoísta</i> (del latín <i>ego</i>, “yo” + sufijo <i>-ismo</i>, que denota tendencia) • <i>yo</i> • <i>involucración, con-fusión</i> • <i>ensimisma, disocia</i> • <i>innoble</i> |

Teniendo en cuenta estas polaridades, la argumentación de Lotman podría interpretarse así: mientras que la muñeca estimula un comportamiento imaginativo descontrolado e irresponsable (que no es serio), donde el individuo se deja llevar por las incitaciones físicas del

juego involucradas por el con-*tacto* con la muñeca, sin pretender otra cosa que disfrutar haciendo eso que hace y, en su trato lúdicamente empático con el juguete, se involucra hasta el punto de difuminar las distancias y con-*fundirse* con él, comportándose de un modo innoble, la estatua es vista como un artefacto dispuesto por alguien (por otro[s]) como un texto, es decir, destinado a ser interpretado, de forma que su trato con la estatua no está centrado en ella, porque, viéndola como un medio que conduce a otra cosa y a través del cual recibe una información, el individuo pretende descifrarla. A diferencia de la muñeca, que es un artefacto que se manipula (como el cubo de Rubik), la estatua es un signo.

Jugar es una acción intransitiva. Interpretar es una acción transitiva. La primera se expresa con un verbo intransitivo: *yo juego* [*crezco, corro, estornudo, etc.*]. La segunda con uno transitivo: *yo interpreto* [*contemplo, leo, como, etc.*] algo. Mientras que jugar es una actividad *idiota* —en el sentido original del término: “idiota” proviene del griego ἰδιώτης [*idiōtēs*], que nombra a la persona que no se ocupa de los asuntos públicos, sino sólo de sus intereses—, interpretar es una actividad *participativa* (esta palabra proviene del latín *participāre*, derivada de *participō*: soy o tomo parte de algo, me involucro en algo). En el acto de la interpretación, la singularidad del individuo se difumina diluyéndose en un todo como parte de él, integrándose en algo *no producido por él mismo*, que está por encima de él y que lo *eleva* por encima de sí mismo (como Dios, según la tesis de Durkheim “Dios es la sociedad”).

Adoptando el rol de la persona que recibe una información, el individuo que contempla una estatua (=interpreta “el texto”) se enfrenta a un artefacto que reclama seriedad. Porque no se trata de jugar imaginando *ad libitum* el significado de la estatua, sino de interpretar como es debido una información que “el espectador no puede producir por sí mismo”. Actuando así, el espectador se hace partícipe de un todo: la comunidad que ha instituido y maneja el código que dota de sentido a la estatua. En la medida en que su comportamiento se atiene a las estipulaciones previstas por el código, el individuo se involucra en un juego social[izado], que es “serio” porque, jugándolo, uno se in-corpora en una sociedad. Parafraseando a Merleau-Ponty podríamos decir: *la statue est un geste et sa signification un monde.*¹⁵ La idea tiene un pedigrí bien conocido: remite a la tradición del *Sturm und Dran* y el Romanticismo y a la filosofía del lenguaje de Herder y Wilhelm von Humboldt —que postula que “la lengua de un pueblo es, por decirlo así, el alma misma

¹⁵ La frase de Maurice Merleau-Ponty es “La parole est un geste et sa signification un monde” [“El habla es un gesto y su significado un mundo”]. Aparece en su *Phénoménologie de la Perception*.

de este pueblo, convertida en visible y tangible”—, y se prolonga hasta en el “giro lingüístico” (y el “giro icónico”) ilustrado con declaraciones como el famoso aforismo “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, formulado por Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, o en la caracterización heideggeriana del lenguaje como “casa del Ser”.

A diferencia del individuo lotmaniano que contempla una estatua, el *primitivo* y el niño ignoran (transgreden) el código, se relacionan con la estatua jugándola como a una muñeca: improvisando *ad libitum* actividades interactivas, inventando, *ad hoc* y *en caliente*, interacciones que conforman sobre la marcha juegos no estabilizados por reglas fijas, juegos que no reclaman seriedad.

La importancia fundamental del juego fue estudiada hace años por el historiador holandés Johan Huizinga en *Homo ludens* (1938), donde refutó la identificación del juego con lo “pueril”, es decir, con lo referido por “una palabra que señala el carácter inmaduro de una actitud espiritual y expresa algo que está entre el infantilismo y la falta de equilibrio del adolescente” (Huizinga, 1944: 241). Huizinga argumentó la extraordinaria *seriedad* del juego demostrando que constituye el fundamento de la cultura y, por tanto, de la *humanización* del ser humano. La tesis principal de Huizinga destaca que el hecho de que la cultura surge en forma de juegos sociales que tienen una estructura definida y articulada, y enfatiza dos cuestiones que deseo subrayar aquí:

[1^a] Toda comunidad jurídica o estatal lleva, por naturaleza, una serie de características que también distinguen a una comunidad de juego. Mediante el reconocimiento recíproco de principios, que en la práctica actúan como reglas de juego, cualquiera que sea el fundamento metafísico que se les busque, se sostiene un sistema de derecho de gentes. La afirmación expresa del principio *pacta sunt servanda* [lo pactado obliga] implica efectivamente el reconocimiento de que la integridad del sistema descansa sobre la voluntad de jugar el mismo juego. En cuanto una de las partes se sustraiga a las reglas del sistema, o bien se derrumba todo el sistema del derecho de gentes, aunque sea por cierto tiempo, o la parte violadora debe ser expulsada de la comunidad, como un aguafiestas. (246)

[2^a] La cultura exige siempre, en cierto sentido, “ser jugada” en un convenio recíproco sobre las reglas. (249)

Aquí se trata de juegos sociales y, por tanto, serios. Además están los juegos privados, a menudo improvisados en la intimidad y pueriles. Estos dos tipos de juegos se corresponderían con los dos tipos de público segregados por Lotman: el “adulto”, por un lado, y el “infantil”, “folclórico” o “arcaico”, por otro”, que se corresponden, a

su vez, con los dos tipos de imagen que estamos considerando: la estatua y la muñeca. A diferencia de los segundos, cuyo contenido, lo mismo que el de los sueños, se teje y se desteje *ad libitum* sobre la marcha, los primeros ostentan un contenido compartido y, por tanto, estabilizado. Siendo así, este contenido brinda una referencia común, que sirve como fundamento garantizado de la realidad de lo tenido por real (que no es otra cosa que una construcción social, como evidenciaron los sociólogos Peter L. Berger y Thomas Luckmann en un influyente trabajo publicado por primera vez en 1966).

A diferencia de la muñeca, que es un artefacto que se manipula (como el cubo de Rubik), la estatua es un signo que remite a algo distinto de sí misma a ojos de alguien sólo porque esa relación se da gracias a un código socializado, es decir, *ajeno*. Es dicho código lo que ilumina a la estatua invistiéndola de sentido y encuadrándola en el sistema de una cultura al que se refiere Lotman.

Si en el caso del juego con la muñeca, el individuo se repliega puerilmente sobre sí mismo, en el del *receptor de información* que contemplando la estatua reconoce su significado, el individuo se despliega más allá de sí mismo. Por un lado, la informalidad primitiva (e innoble) de juegos privados como el de la niña con su muñeca. Por otro, la formalidad cívica (y elevada) de juegos públicos como el de la sociedad con sus monumentos.

§ 2.2.2.1.a. *Estatuas vs. muñecas, humanitas vs. barbaritas & fieritas*

La contraposición que hace Lotman entre público adulto y público infantil, folclórico o arcaico —o, como veremos en el apartado siguiente, la sugerida por Bettini entre “hombres crecidos y barbados” serios, por un lado, y niñas y “hombres crecidos y barbados, se comportan como muchachas que juegan con muñecas”, por otro— es uno de los tópicos fundamentales del Humanismo. Este tema aparece claramente perfilado en “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” (1940), un ensayo clásico de Erwin Panofsky donde el fundador de la Iconología sitúa el origen de la noción de *humanitas* en “la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él” y explica “la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*; o bien *feritas*” señalando

El concepto de *humanitas* con el significado de valor se formuló [en la Antigüedad ...]. Significaba así la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales, sino igualmente, y en mayor grado, de quien pertenece a la especie *homo* sin que por ello haya de merecer el calificativo de *homo humanus*, o sea del bárbaro o del hombre vulgar faltos de *pietas* y *παιδεία*, o lo que es igual, del respeto por los valores morales y de esa

agradable mezcla de saber y de urbanidad que sólo podríamos definir con el desacreditado término de “cultura”. (Panofsky, 1985: 18)

Pertrechados con estas indicaciones, regresemos al texto de Bettini.

§ 2.2.2.2. *La irrupción de hombres con toda la barba*

Después de introducir la referencia a la distinción (borrable) de la estatua y la muñeca, Bettini interrumpe la historia de la muñeca de Crepereia e interpola el Interludio que articula las Escenas Primera y Segunda de su ensayo. En el Interludio, el autor de “Pupa” cita a dos autores antiguos de los que parece extraer la motivación con la que afronta por segunda vez la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?”

En primer lugar, Bettini refiere unos pasajes donde el escritor latino y apologista cristiano Lactancio censura a quienes rinden culto a las imágenes de la diosa Venus y se mofa de quienes tratan estatuas salidas de las manos de Fidias, Eufránor o Policleto como a “grandes muñecas: consagradas no por muchachas, cuyos juegos se pueden contemplar con indulgencia, sino por hombres con toda la barba”¹⁶ (29-30). Cita luego unas líneas del escritor romano Lucilio donde éste señalaba que es propio de los niños creer que las estatuas de bronce son seres vivientes (33).

Antes de citar a Lucilio, e inmediatamente después de haber comentado a Lactancio, Bettini intercala crucialmente la siguiente apostilla: “Un comentario inevitable: ¿cómo no se dan cuenta de que,

¹⁶ Son más famosas otras referencias procedentes de la Antigüedad a estatuas que fueron empleadas como “muñecas”. Mencionaré sólo dos ejemplos, uno legendario y otro histórico. El primero es la célebre estatua de Pigmalión, del cual nos dice Ovidio que trataba a su imagen de marfil como a una mujer real: le hablaba, la vestía, le hacía regalos, la acostaba sobre tapices teñidos de púrpura de Sidón y la abrazaba, sintiendo que su carne cedía al contacto y temiendo que la presión de sus dedos dejara algún cardenal en los miembros que había apretado (*Las metamorfosis*, libro X, 243-297). El segundo es la no menos célebre *Afrodita de Cnido* de Praxíteles, cuya efectividad como ídolo afrodisíaco se hizo célebre en todo el Mediterráneo, porque un joven se enamoró de ella hasta el punto de dejarse llevar por su pasión, de forma que los muslos de la estatua aparecieron una mañana manchados de semen — “*eiusque cupiditatis esse indicem maculam*” escribe Plinio en su *Historia natural*, XXXVI, iv, 21. Además de Plinio, son muchos los autores antiguos que relatan este episodio, entre ellos los griegos Luciano en su *Amores* y Filóstrato en *Vida de Apolonio*, los romanos Valerio Máximo en *Facta et dicta memorabilia* y Clemente de Alejandría, el primer “doctor de la Iglesia” cristiana y el primer miembro de la Iglesia de Alejandría en recibir notoriedad, en su *Protréptico*, donde se incluye un influyente alegato contra la idolatría en el que las estatuas son calificadas de “juguetes funestos” (en otras traducciones se dice “juguetes mortales”).

siendo hombres crecidos y barbados, se comportan como muchachas que juegan con muñecas innecesariamente grandes?” (p. 31) Bettini parece reparar ahora en que lo dicho anteriormente sobre la muñeca de Crepereia parecen comentarios de un hombre barbado de este tipo. Así que declara lo siguiente: “En este punto debemos preguntarnos: ¿qué clase de imagen es entonces una muñeca?” Es la segunda vez que Bettini formula la pregunta, y es ahora cuando el autor de “Pupa” nos propone abandonar la escena lúbil e infantil del juego íntimo de la joven con su muñeca para situarnos en *el mundo cerrado e inmutable de los iconos*: “Tratemos de enfrentarnos —nos insta— a la cuestión desde una perspectiva distinta *pero inevitable*, tratándose de un objeto icónico...” (31, las cursivas son mías).

§ 2.2.3. *Escena segunda: El juego público de la sociedad con la muñeca*

Iluminado por Lactancio, el autor de “Pupa” acomete la Escena Segunda asumiendo que una muñeca *es* un “objeto ‘icónico’”, es decir, un signo. Esta idea había sido adelantada ya, cuando, dando cuenta de algunas de las virtualidades del cuerpo de la muñeca, nuestro autor había señalado: “En realidad, todas estas características sitúan a la pupa más en el terreno del movimiento y la vida que en el de la inmutabilidad icónica” (27).

En la Escena Segunda, Bettini hace dos intentos de contestar (por segunda vez) la pregunta “¿qué clase de imagen es la muñeca?”. En el primero se mantiene pegado a la muñeca — aunque su interés ya no es averiguar *qué hace, qué se hace con o qué se le hace hacer a la muñeca*, sino averiguar *qué significa*.

Su primera respuesta es: “La muñeca es un signo que manifiesta una especie de autorreferencia”, un signo que “tiende a escapar del mundo cerrado e inmutable de los iconos” (p. 32). Llega a ella después de haber descrito a la muñeca (27-28) diciendo que “se trata de una figura de muchacha” dotada de miembros articulados y provista de “senos, entre otros rasgos anatómicos” (por ejemplo: “orificios que permiten el uso de pendientes”, “dedos ahusados que admiten los anillos”, “cabellos auténticos que hacen necesario un pequeño equipo de peines”, etc.), y que, “como persona real”, además de peines, joyas, vestidos, muebles, etc., posee “un cuerpo que la hace persona capaz de cambiar su propia apariencia externa de acuerdo con las conveniencias o las necesidades impuestas por las normas culturales”. El autor de “Pupa” explica que esta muchacha artificial “*viva*, o próxima a la vida”, es una “imagen/no imagen que vive en el límite del mundo del movimiento y del sonido, dispuesta a participar en él si así se desea”, y que interactúa con quien la posee; más concretamente, admite, e

incluso exige, la manipulación: no se puede imaginar una muñeca, con su ajuar personal, sus muebles y utensilios domésticos, si no es como un objeto que existe para ser manipulado por los dedos de quien se entretiene con ella. (28)

El propósito de esta descripción es ilustrar la idea de la muñeca como signo autorreferencial. Pero el autor de “Pupa” descarta esta posibilidad sin aclarar el motivo. Simplemente, desarrolla otra alternativa (la que dará por buena), después de intercalar el Interludio.

En su segundo intento de contestar, por segunda vez, la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?”, Crepereia ha muerto. El cuerpo viviente que manipulaba el cuerpo de marfil de la muñeca se ha convertido en vestigio de una joven malograda que, no habiéndose desprendido de su virginidad, no ha llegado a consumir su destino como mujer. Bettini sugiere que la muñeca, que reposa dentro del sarcófago junto a este vestigio de su ama, tampoco ha consumado su destino, que no era otro que llegar a ser monumento de la virginidad de su dueña. Veamos cómo argumenta este infortunio.

“Cuando Crepereia fue enterrada”, nos dice, el significado que tenía la muñeca *para ella* se desvaneció. “Nunca lo sabremos” (las cursivas son mías). Lo que sí sabemos, nos dice el autor de “Pupa”, es que “ese final debía constituir el acto más importante del juego”, porque

Las fuentes antiguas coinciden en efecto en afirmar que en vísperas de sus bodas las vírgenes, griegas y romanas, consagraban sus muñecas a la divinidad, cumpliendo lo que se puede definir como un típico “rito de separación”. (38)

Depositando la muñeca en el templo, la joven que iba a casarse llevaba efectuada el “acto final en que culminaban los ‘juegos de muñecas’ de la muchacha antigua”, la acción que marca “la función de la muñeca en la cultura antigua” (38). Y es en este acto donde Bettini *descubre*, al fin, la respuesta a su pregunta. Porque, como dice más adelante, la muñeca es ofrecida por su dueña a la diosa a modo de exvoto por “aquello que dentro de un momento ya no existirá” (41-42). Eso que dentro de un momento ya no existirá es la virginidad de la joven que va a casarse. Así pues,

no hay duda de que la organización cultural antigua atribuía a la muñeca un marco de “sentido” muy preciso dentro del cual moverse: la muñeca significa virginidad, la pupa, al existir, identifica a una clase de edad concreta y significa en relación con su joven dueña. En otras palabras, la muñeca funciona como un signo que vehicula un significado absolutamente diferenciado y de extraordinaria fuerza cultural. Tan diferenciado, y tan preciso, que en el momento en que la muchacha abandona su estado virginal para convertirse en esposa la muñeca ya no puede quedarse con ella. (42).

Depositada en el templo, la muñeca se convierte en “un objeto cargado de pasado”, “representa el rígido equivalente de una edad, física y cultural, irremediablemente perdida”, y “se transforma en el simulacro de un tiempo (y de una persona) que han existido pero se han vuelto irremediablemente lejanos: es el único testimonio de un mundo [...] que] se cancela con un ceremonial complejo y, *esta vez, real* (43, las cursivas son mías). Así culmina Bettini su ensayo. La muñeca es una imagen que significa virginidad. Ésta es su respuesta a la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?”

Es en el templo donde el destino de la muñeca se consuma. Es entonces, mediante este *ceremonial complejo*, cuando la *pupa* llega a ser esto que estaba destinada a ser. Es gracias a este juego público socialmente establecido, un juego “esta vez, real”, cuando finalmente el corazón de lo que importa, la realidad de la realidad de la muñeca, se hacen patentes y queda fijada definitivamente.

La muñeca, en general, es una imagen que “representa la condición de virgen”. Pero, dado que la muñeca ofrendada por cada joven “funciona como *su* proyección, *su* imagen virginal” (las cursivas con mías), cada muñeca, en particular, sería un monumento a la virginidad de “su joven dueña” — es decir, es una obra pública[da] y patente erigida por una comunidad a modo de *memento*, para preservar, rememorar y conmemorar la memoria de la virginidad de su joven, y ya inexistente, dueña.

§ 2.2.4. *Conclusión: La muñeca es una imagen que significa virginidad – Paradojas y aporías*

El ensayo de Bettini entraña algunas dificultades. Entre ellas, el hecho de preguntar qué clase de imagen es una muñeca dando por descontada una parte fundamental de la respuesta. Bettini asume como punto de partida la hipótesis una imagen es un signo icónico — es decir algo que hace pensar en algo distinto de sí mismo porque su conformación física es semejante a la de su referente¹⁷. El

¹⁷ La noción de signo icónico procede de la clasificación de los signos en función de su vínculo con el referente propuesta por Peirce, que los catalogó como iconos, símbolos e índices. La noción peirceana de iconismo entraña la presunción de que las imágenes remiten a su referente porque son semejantes a él. Gombrich desmontó esta presunción en *Arte e ilusión* (1960), haciendo ver que la percepción de parecidos depende de convenciones y que toda producción de imágenes está sustentada sobre la manipulación de “esquemas” convencionales. A partir de aquí, la idea de que entre la imagen y su referente existe una semejanza intrínseca o natural ha sido atacada drásticamente por Goodman y Eco (el primero desde la teoría de la referencia, el segundo desde la semiótica). No obstante, Gombrich reaccionó al radicalismo maximalista del enfoque convencionalista llamando la atención sobre el hecho de que, aunque

planteamiento es problemático porque anida en él una *petitio principii*: la presunción imagen = signo. Además, resulta paradójico porque lo que nos ofrece la respuesta de Bettini no es tanto una tipificación taxonómica del género de imagen al cual podría ser adscrita la muñeca (imágenes antropomórficas, imágenes empleadas como juguete, etc.), como una especificación del significado atribuido a la muñeca en el marco de la cultura grecorromana, de forma que la “clase” de imagen que es una muñeca es: imagen que significa virginidad. Clasificando las imágenes así, lo que resulta no es un sistema categorial articulado a modo de Árbol de Porfirio, sino una nomenclatura. Finalmente, la respuesta del autor de “Pupa” a la cuestión qué es una muñeca aboca a una aporía, ya que, afirmando que es un signo, también declara que la existencia “inmutable” de la muñeca es mental o, dicho de otra forma, que las muñecas no existen. Volveré sobre esto en el apartado § 3.

Fuera cual fuera el empleo semiótico asignado a las muñecas en la Antigüedad grecorromana¹⁸, Bettini sabe que los romanos las hacían

toda producción de imágenes depende de convenciones, hay imágenes que sí parecen mantener una relación de semejanza “natural” con ciertas cosas del mundo (por ejemplo, en “Imagen y código: alcance y límites del convencionalismo en la representación pictórica”, en *La imagen y el ojo*, 1987, y en su último “Prefacio” a *Arte e ilusión*). También Eco se ha retractado de sus planteamientos más maximalistas, viéndose en la necesidad de tener que incorporar un epígrafe titulado “No era una discusión entre chiflados” en su repaso a “El debate sobre el iconismo” incluido en el capítulo “Iconismos e hipoiconos” de *Kant y el ornitorrinco* [ver nota 31]). Para una exposición resumida de los argumentos puestos en liza en la controversia sobre el iconismo, ver “§ 35. Crítica de la iconicidad” en Zamora Águila, 2007.

En cualquier caso, y retomando el planteamiento de Bettini, la cuestión dirimida aquí no es si el cuerpo de una imagen o cierto aspecto de ella pueden, o no, ser semejantes al cuerpo o a cierto aspecto de alguna cosa del mundo, sino el hecho de que ninguna cosa, en sí misma o por sí misma, *es* un signo. (Volveré a esto en “§ 3.) Conviene no pasar por alto el hecho que todo el debate sobre el iconismo —lo mismo que el discurso sobre las imágenes— está centrado sobre las imágenes “pictóricas”, e ignora las escultóricas.

¹⁸ Naturalmente, antes que del empleo semiótico asignado a las muñecas en la Antigüedad grecorromana, en singular, habría que hablar de una de trama plural de significados. Bettini asegura que muñeca significa imagen que denota virginidad. Esta interpretación coincide, en parte, con lo consignado por Diderot y D’Alembert en la entrada “Poupées” de la primera edición de la *Encyclopédie*, donde se menciona a las muñecas romanas indicando que las jóvenes solteras ofrendaban las muñecas con las que habían jugado en la infancia en el altar de Venus (*Veneri donatae una puppae virgen*), sugiriendo que el sentido de este ritual podría significar que estaban preparándose para las ocupaciones serias del matrimonio y se despojaban de estas insignias de la infancia, o, quizá, que pedían que se les concedieran niños bonitos. Actualmente son muchos los autores que coinciden señalando que estos juguetes (que son imágenes de jóvenes desnudas que poseen características físicas de una mujer adulta: pechos

del modo en que las hacían para que estos artefactos¹⁹, concebidos como útiles al servicio de un propósito bien definido, resultaran útiles en el desempeño del empleo al que estaban destinados: servir como *partner* de las niñas.

Lo sabe, pero fija su razón de ser afirmando que una muñeca es un signo. Supongo que la razón de que opte por esta respuesta tiene que ver con lo referido en el apartado § 2.2.2.1. A diferencia de los profesionales de la industria juguetera implicados en el negocio de las muñecas, los estudiosos de la cultura que se interesan por las muñecas no parecen estar interesados en comprender las virtualidades fácticas de estas imágenes. Su objetivo no sería averiguar “qué hace”, “qué se hace con” o “qué se hace hacer a” una muñeca, sino especificar su significado en el marco de la realidad de la realidad instituida mediante el juego serio practicado por hombres con toda la barba — que tiene su lugar en la esfera del universo simbólico de Cassirer, y no en la del juego de las niñas con sus muñecas.

Respondiendo “es una imagen que significa virginidad” a la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?”, Bettini no explica cómo *sirve* la muñeca haciendo de *partner* en los juegos de la joven — y cómo lo hace en varios de los diversos usos comunes del verbo “servir”: estar al servicio de alguien, por ej.: sirviendo como criado o sirviente; ejercer un empleo, por ej.: servir como barítono o malabarista; ser a propósito para determinado fin, como en “estas tijeras sirven para podar”; y, finalmente, aprovechar, valer, ser de utilidad, como en “este

moldeados, cintura estrecha, caderas anchas y, en algunos casos, genitales delineados) estaban destinados a educar la conciencia de género de las niñas. En “Playing with Gender: Girls, Dolls, and adult Ideals in the roman World”, Fanny Dolansky, distingue estas imágenes enfatizando el hecho de que estos rasgos las convierten en “the only explicitly gendered toys from the Roman world, these constitute unique bodies of evidence for exploring questions of socialization and identity formation, and assessing ancient ideals”, y señalando que, por sus características morfológicas, “the dolls’ multivalence as artifacts of gender and status is revealed” (Dolansky, 2012: 256).

¹⁹ Un artefacto puede definirse como un objeto que ha sido producido intencionalmente para un propósito determinado, de forma que sus hechuras dependen del fin al que está destinado, es decir, de la “causa final” que constituye su “razón de ser”. La *Stanford Encyclopedia of Philosophy* define “*artifact*” así: “A standard philosophical definition of “artifact” —often assumed even when not explicitly stated— is that artifacts are objects made intentionally, in order to accomplish some purpose. This definition is rooted ultimately in Aristotle’s distinction between things that exist by nature and things that exist by craft (*Metaphysics* 1033a ff., *Nicomachean Ethics* 1140a ff., *Physics* 192b ff.). Those that exist by nature have their origin in themselves, whereas those that exist by craft have their origin in the craftsman—specifically, in the form of the thing as it exists in the mind of the maker.” (<https://plato.stanford.edu/entries/artifact/>, consultado el 28-III-2019)

destornillador [no] sirve para atornillar este tipo de tornillo”. En vez de ofrecer una respuesta que dé cuenta del modo en que una muñeca sirve como *partner* de su dueña en sus juegos, Bettini se limita a señalar su significado, como quien indica que cierta señal de tráfico de color blanco, que tiene forma circular, un borde rojo y un pictograma negro de “automóvil” en el centro significa “entrada prohibida a vehículos de motor, excepto motocicletas de dos ruedas”.

Explicar así qué clase de señal de tráfico es ésta parece razonable, dado que la razón de ser de este artefacto no es otra que la de servir como signo —estando a la vista erguida sobre un poste junto a la calzada—, para dar instrucciones o proporcionar una información a los usuarios de las carreteras (aunque es cierto que, aprovechando ciertas *affordances* de la señal de tráfico, este artefacto también podría servir siendo empleado como maza para golpear la luna de un escaparate; pero éste es un uso adventicio que no explica qué es esta señal de tráfico).

Explicar qué clase de imagen es una muñeca afirmando que es una imagen que significa virginidad es como explicar qué es un bastón de ciego indicando que “es una vara ligera y alargada que identifica a las personas ciegas”²⁰. No parece que ésta sea una forma adecuada de hacer saber qué es un bastón de ciego. Es cierto que el bastón de ciego, cuando es blanco, también sirve como signo que denota ceguera en determinados contextos culturales. Pero éste es un uso adventicio del bastón de ciego, y una respuesta a la pregunta “¿qué es un bastón de ciego?” que se limite a indicar que es algo que denota ceguera (omitiendo que es una vara que permite al invidente detectar, palpar e identificar lo que hay a su alrededor, y lo ayuda a localizar obstáculos o marcas de orientación, etc.) no puede ser tenida por una explicación plausible de lo que un bastón de ciego es. Sucede lo mismo con una respuesta a la pregunta “¿qué clase de imagen es una muñeca?” que omita la referencia a su razón de ser como muñeca.

Lo asombroso de “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana” es que su autor (a diferencia de Lotman, que ni siquiera tiene la delicadeza de emplear un lenguaje adaptado al asunto de la muñeca) conoce y toma en consideración el hecho de que la muñeca es un artefacto concebido y diseñado *ex professo* para servir como *partner* de las niñas en sus juegos, pero, a la hora de explicar qué es una muñeca, lo ignora y dice que es una imagen que significa virginidad. Mi interés en este ensayo resulta de este proceder extraordinario, que,

²⁰ Tomo esta definición de la entrada “Bastón Blanco” de la Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Bast%C3%B3n_blanco, consultada el 17-3-2019), a la que nos remite el motor de búsqueda de Google cuando se introduce la expresión “bastón de ciego, Wikipedia” como término de búsqueda.

a mi entender, ilustra bien el modo en que la doctrina canónica de “la imagen” se relaciona (lotmanianamente) con las imágenes.

Qué duda cabe, se puede hacer un análisis semiótico de la muñeca (lo mismo que del televisor, el consumo de galletas o la sonrisa), y se puede teorizar semióticamente sobre las imágenes. De hecho, hay que reconocer que la aportación de la Semiótica al discurso sobre las imágenes —con ocasión del debate sobre el iconismo— ha tenido el saludable efecto de clarificar y sanear la vaguedad y, en ocasiones, el oscurantismo del discurso tradicional sobre las imágenes. Distinto es asumir que la comprensión semiótica de las imágenes aporta la *clavis universalis* que explica lo que una imagen es²¹.

Si —en vez de seguir dando por descontado que la única respuesta cabal a la pregunta “¿para qué sirve una imagen?” es “sirve para pensar en otra cosa”— nos planteamos la posibilidad de que hay imágenes que, además de servir para que alguien pueda tomarlas como algo que está en lugar de otra cosa —siendo *in mente* el lugar donde están en lugar de esa otra cosa— (cualquier cosa sirve para esto), sirven para que alguien pueda emplearlas fácticamente como algo que está en lugar de otra cosa —siendo *in mundum* el lugar donde están en lugar de esa otra cosa—, entonces quizá empecemos a estar en condiciones de sortear el *impasse* el que se encuentra la teoría de las imágenes. Porque es bastante probable que Mitchell esté en lo cierto cuando afirma “Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría”, y seguro que conviene atender la indicación —tomada de Goodman— que nos advierte: *Si todos los intentos de contestar la pregunta “¿qué es una imagen?” acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez haya que plantearse que la pregunta no es la adecuada*²². (Esto último, naturalmente, no vale para todo aquello de lo cual decimos que es una “imagen”. No vale

²¹ Digo esto pensando en un pasaje del capítulo “Iconismo e hipoiconos”, de *Kant y el ornitorrinco*, donde Eco, refiriéndose a la *querelle* del iconismo, y tratando de justificar su papel en la misma como activista antirreferencialista (iconofóbico), declara: “Esto sucedía en un momento en el que la indagación semiótica se estaba proponiendo [así misma] como *clavis universalis* capaz de reconducir a convenciones culturales analizables todos los fenómenos de comunicación” (Eco, 1999: 397). Conviene señalar que entre los fenómenos de comunicación referidos por Eco, se incluía, por ejemplo, la interacción entre un linfocito y un antígeno. Aunque Eco ha reconsiderado su posición respecto del iconismo, son muchos los autores que aún batallan alineados en el bando del antirreferencialismo.

²² La frase de Goodman en la que me inspiro es “Si todos los intentos de contestar la pregunta ‘¿qué es el arte?’ acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez —y como tantas veces acontece en filosofía— haya que plantear que la pregunta no es la adecuada”. La tomo del capítulo “¿Cuándo hay arte?” de *Maneras de hacer mundos* (Goodman, 1990: 87).

para *Peppa Pig*, tampoco para la inscripción ♥. Pero sí para una prótesis dental, un avión de papel y ciertas muñecas.

Summa Summarum. Asumiendo, (1º) que, aunque la hipótesis de Lamarck “la función crea el órgano y la necesidad la función” no resulta plausible como explicación de la morfología zoológica, sí resulta convincente cuando, *mutatis mutandi*, es aplicada a los artefactos y, considerando (2º) que las muñecas, a diferencia de las señales de tráfico, no son artefactos cuya razón de ser consiste en ser empleados como signos, entiendo que una explicación sensata de qué es la muñeca de Crepereia pasa por describirla como una especie de mascota artificial: es una mujer de marfil que sirve como *partner* de juego para su dueña, porque ésta puede engalanarla con joyas y vestidos o con un camisón según la ocasión, también puede desvestirla y asearla y, además, no sólo puede hacerle confidencias, también puede dialogar de ella del modo en que se dialoga con algunas mascotas. La explicación que reduce las imágenes a la condición de signos es adecuada para los *Estudios Visuales (Visual Culture)*, que pretenden dilucidar el significado social de las imágenes, su incidencia en la constitución del imaginario público, el impacto de la emergencia de la “*civilisation de l’image*” sobre la “*civilisation du livre*”, etc. Pero no da cuenta de usos no semióticos de las imágenes, como cuando las empleamos como prótesis dentales, ni consigue explicar los propósitos de la voluntad naturalizadora que produce útiles como la muñeca de Crepereia o las muñecas ginoides a las que referiré más adelante (en § 5.1.).

§ 3. Las imágenes no existen

Las imágenes, como sabemos, son diferentes del resto del mundo: no existen. “Tocar la obra” es degradarla al estado de un objeto y, de una manera muy fundamental, ofender su esencia, que pertenece a la imaginación.

Victor I. Stoichiță; *Simulacros. El efecto Pigmalión* (11)

“No existe la imagen en sí misma.” Así comienza el texto de la contraportada del libro de Régis Debray *Vida y muerte de la imagen*. La frase “Il n’y a pas d’image en soi” aparece también en la reseña de este libro aportada por la editorial Gallimard. Éste es un dato significativo, porque lo que se nos ofrece en la contraportada y en la reseña editorial de un libro no es un resumen, sino un reclamo destinado a persuadir al lector potencial para que compre — su objetivo es “rematar la venta”. Considerando que la elección de este reclamo ha sido cuidadosamente calculada por expertos en marketing, hay que pensar que la idea de que la imagen no existe debe ser muy

tentadora — quizá porque contraviene el sentido común, o puede que porque entraña una apuesta ideológica tenida por crucial.

En su *Breve historia de la imagen*, Michel Melot la aclara explicando “La imagen no es una cosa, sino una relación” (Melot, 2010: 12).

Maurizio Vitta desarrolla esta aclaración en *El sistema de las imágenes*:

[L]a imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo, respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia es ella misma, pero sólo en la medida en que se presenta como algo distinto. Si se muestra ante nosotros en forma de objeto real — un dibujo sobre papel, tela, madera, una pared o una pantalla electrónica— es aspirada por la materia inerte hasta disolverse en la insignificancia. Como la Bella Durmiente del cuento sólo el beso del príncipe —la revelación de su contenido a la conciencia puede infundirle vida²³. (Vitta, 2003: 31)

Tocar la obra, afirma Stoichiță, es degradarla al estado de un objeto. Y no sólo porque supone retrotraerla al estado de cuerpo, haciendo así que esa reabsorbida por la materia —como podría sugerir la exhortación bíblica *noli me tangere* (Juan 20:17)—, también porque el apetito y la necesidad de verificación que impulsan a tocar suponen una regresión a cuerpo de la persona que palpa y que, tentando, se expone al riesgo de ser tentado, de ser reabsorbido él también por la materia. La revelación no requiere contacto.

Las imágenes no existen — es decir, no del modo en que existen las rocas y las ranas. La suya es una existencia ficticia. En el más robusto de los casos, su existencia es la de una ficción tan vigorosa como la del Quijote o la del dólar²⁴. En el más débil, como la de una ensoñación que se desvanece en el olvido. Dado que la existencia de las imágenes es una existencia vicaria (ya que son *en función de otra cosa*), de las imágenes se dice que adolecen de un déficit ontológico. Es por esto que, como ha señalado Cruz Revueltas, *la imagen* ha sido y sigue siendo objeto de una “devaluación ontológica”, y es porque “carece de la sustancialidad y de la inmutabilidad del ‘mundo

²³ Cfr. con lo dicho en § 3.2.2.1 acerca de la construcción social de la realidad.

²⁴ “El que toma un dólar de papel a cambio de veinticinco manzanas —ha explicado Panofsky— realiza un acto de fe, y se somete por lo mismo a una doctrina teórica igual que hacía el hombre de la Edad Media que compraba una indulgencia.” Tomo este pasaje de “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” (Panofsky, 1985: 17-43). Con su referencia al uso del dinero, Panofsky anticipó una tesis desarrollada más de medio siglo después por el historiador Yuval Noah Harari en *Sapiens: De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad* (2014).

verdadero’, el de las ideas inalterables y eternas, revelado por la intuición intelectual” (Cruz Revueltas, 2009: 42) que se dice, que *las imágenes no existen*. Ésta es una de las proclamaciones más audaces de la doctrina canónica de la imagen.

Uno de los pasajes más asombrosos de Mitchell es un fragmento de “¿Qué es una imagen?” donde este autor, siempre brillante, ofrece la mejor explicación que conozco sobre la inexistencia de las imágenes. Es la siguiente:

Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las *del mundo*) evidentemente sí. Y esto [...] porque una imagen no puede verse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si “estuviera” y “no estuviera” al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).²⁵ (Mitchell, 2011: 119)

La argumentación que lleva a concluir “si no hubiera mentes tampoco habría imágenes” resulta tan plausible que conviene sondearla cuidadosamente, porque deja un resto que no deberíamos dejar abandonado a su suerte.

²⁵ Traducción modificada por mí. La edición española traduce “*an image cannot be seen as such*” por “una imagen no puede considerarse *como tal*”. La frase completa es “*It is because an image cannot be seen as such without a paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as ‘there’ and ‘not there’ at the same time*” (Mitchell, 1986: 17). Merece la pena llamar la atención sobre el “truco” mencionado por Mitchell y la “habilidad” de la cual depende, porque remiten a esa capacidad, reivindicada por la tradición humanista como el rasgo genuinamente humano del ser humano, que permite instituir “la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*” — y que es congruente con el imperativo kantiano que exige a la persona con buen gusto que “En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza” (en “§45. El arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza”, *Crítica del juicio*). Frente al esquema diádico “estímulo/respuesta”, situado en el dominio de la animalidad, el esquema tríadico “signo/mente/significado” genuino del ser humano: “Un proceso de comunicación en el que no exista código, y por consiguiente en el que no exista significación, queda reducido a un proceso de estímulo–respuesta. Los estímulos no se adecúan a una de las definiciones más elementales del signo, la que dice que se pone en lugar de otra cosa. El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que provoca directamente esta otra cosa. Una luz deslumbrante que me obliga a cerrar los ojos es una cosa distinta de una orden verbal que me imponga el cerrar los ojos. [...] En este sentido, es estímulo el sonido de la campanilla que induce al perro del experimento de Pavlov a salivar...” (Eco, 1994: 22-23).

Como Bettini, Mitchell asume el dogma que postula que *ser una imagen es ser un signo*. Situados en esta presunción, el razonamiento de Mitchell es perfectamente congruente con la explicación de los signos ofrecida por la Semiótica — que Umberto Eco presenta así en su libro *Signo*:

Una cosa es cierta: en cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa. Peirce lo define como “something which stands to somebody for something in some respect or capacity” (Peirce, 1931, 2228), definición que se puede traducir así: *algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya*. “Bajo algún aspecto” quiere decir que el signo no representa la totalidad del objeto sino que —mediante diferentes abstracciones— lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica. (Eco, 1994: 27-28)

De lo dicho se derivan dos cosas. Por un lado, que ningún objeto es, por sí mismo, un signo. Esto es lo que afirma la definición de signo formulada por Charles Morris en 1938:

[A]lgo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo [...], por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis.²⁶

Por otro lado, que si no hay una mente que, percibiendo cierta cosa, la correlaciona con otra en su mente, entonces tampoco hay signo. Algo es un *signo* porque/cuando alguien lo correlaciona mentalmente con otra cosa y, como afirma una célebre declaración de Charles Peirce: “Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign” (Peirce, CP. 1931-1935, 2.308). Por eso subraya Eco que todo signo lo es *a los ojos de alguien*.

Teniendo esto en cuenta, se comprende que la argumentación de Mitchell es semióticamente impecable. Cuando se acepta que las imágenes *son* signos, también hay que asumir que no existen como existen las rocas y las ranas, que sólo existen del modo en que existen el dólar, el Quijote y las ideas inalterables y eternas reveladas por la intuición intelectual. Aquí reside el fundamento de la afirmación de Mitchell “Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales”.

²⁶ Tomo la definición de Eco 1995: 22.

Argumentaré contra esta forma de entender las imágenes (§ 5., § 6.). Pero antes quisiera presentar un escenario apocalíptico para ver qué pasaría con las imágenes.

§ 4. *W. J. T. Mitchell: patos & imágenes de pato tatusas-pato*

En “¿Qué es una imagen?”, Mitchell evoca un escenario apocalíptico donde “mi mente, las tuyas y toda la conciencia humana fueran liquidadas”. Si sucediera tal cosa, “el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros”, pero la existencia de las imágenes cesaría. Esto dice Mitchell.

Aceptemos dócilmente el *dictum* de Mitchell, y probemos a imaginar la siguiente escena post-apocalíptica: los señuelos de pato dispuestos sobre las aguas de un lago por un cazador que, un instante antes de que ocurriera la catástrofe, se disponía a cazar, siguen ahí. Como no hay mentes dotadas de “la habilidad de ver algo como si ‘estuviera’ y ‘no estuviera’ al mismo tiempo”, no se puede llamar “imagen” a esas cosas que, mecidas por las ondulaciones del agua, se bambolean sobre la superficie del lago entre patos de carne y hueso, que se relacionan con ellas del modo en que lo hacen con los patos — o más precisamente, como con otro tipo de pato, ya que hay que suponer que, aunque los patos de carne y hueso que “están viendo a otros patos reales” carecen de mente (en el escenario imaginado por Mitchell), acabarán dándose cuenta que *estos* patos no nadan como ellos, ni graznan como ellos, etc.

Tenemos ahí, entre los patos, los señuelos bamboleándose sobre la superficie de lago. La forma de sus cuerpos es como la del cuerpo de los patos. Tiene el mismo aspecto, arroja la misma sombra y genera los mismos reflejos en el agua. Su existencia no depende de nuestra conciencia, así que es objetiva y *tan de verdad* como la de las ranas, las rocas y los patos de carne y hueso. Como estamos acatando el *dictum* de Mitchell, de estas cosas no podemos decir que son imágenes. ¿Significa esto debemos aceptar también que, si no las llamamos imágenes, entonces ya no podemos hablar de ellas, que no deberíamos hablar de ellas? Pienso que no, y me parece que el hecho de que en vez de llamarlas imágenes las llamemos *tatusas*, por ejemplo, no extingue nuestro interés por ellas ni merma nuestra voluntad de estudiarlas con seriedad y objetivamente, con el propósito de conformar conocimiento científicamente riguroso sobre ellas.

La dificultad planteada por la conclusión derivada de esta fantasía apocalíptica es que, aunque las imágenes, tal como las entiende Mitchell, no son otra cosa ficciones, y la suya es una realidad fingida, en el mundo hay *tatusas*. Algunas son las *tatusas-pato* que llamamos

señuelo de pato, otras son las tatusa-mujer que llamamos estatuas o muñecas.

Si nos interesamos por las tatusas, ¿es que algo va mal? Ésta parece ser la insidiosa sospecha latente en gran parte del discurso sobre las imágenes — a pesar de la diversidad aparente de enfoques en los que éste es desplegado. Un par de ejemplos.

(Primero) En “La forma* y el consumidor”, Rudolf Arnheim declara lo siguiente:

Una estatua que representa a una mujer es una mujer, no la forma de una mujer; esto es igualmente válido para una Venus romana que para una Virgen gótica, y también para las tallas africanas en madera y las figuras reclinadas de Henry Moore. En realidad hasta la mujer es parte de la forma que desaparece para dejar lugar tan sólo la pura encarnación visible de un significado o personaje. Si, en lugar de significado y personajes, vemos un cuerpo humano de carne y hueso [...] es que algo va mal en la figura. (Arnheim, 1986: 20)

(Segundo) Entre las aportaciones al discurso contemporáneo sobre las imágenes tenidas por clásicas, una de las más indiscutibles es *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (1968), de Nelson Goodman. El primer capítulo de este libro se titula “La realidad reconstruida”, y se cita a menudo como exposición magistralmente rigurosa y lúcida de la refutación de la creencia ingenua en que la representación funciona imitando la forma externa de lo representado. Siguiendo la costumbre, Goodman encabeza el capítulo con un epígrafe — es decir, con una cita tomada de un autor conocido que sintetiza o ilustra la idea general del capítulo, aunque, en este caso, la autoría de la cita no está clara: Goodman especula con que le pueda ser atribuida a Virginia Woolf. En cualquier caso, si el autor de *Los lenguajes del arte* colocó ahí esta sentencia a modo de epígrafe, debemos que su contenido le parecía especialmente orientativo. La frase es “El arte no es una copia del mundo real. Con uno de estos malditos mundos basta.” (Goodman, 2010: 19). No hace falta comentarla.

Aunque Arnheim sugiere que algo va mal si cuando miro una Venus romana, en vez de ver un significado, me comporto como los patos de Mitchell y respondo del modo en que lo hago ante la presencia de un cuerpo humano de carne y hueso, y aunque Goodman insinúa que acopiar cosas de este maldito mundo es reprobable, las tatusas son un tema de interés muy legítimo para todo aquél que pretenda formarse una comprensión seria de las imágenes — también, como vamos a ver a continuación, para los fabricantes de prótesis dentales y de muñecas.

§ 5. Ernst H. Gombrich: ¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?

“¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?”²⁷ La pregunta parece clara y simple, pero conviene prestar atención al funcionamiento de las palabras “siempre”, “es” y “representación”, porque, aunque pensarse que lo se pregunta es si una imagen es siempre una representación (en el sentido de ¿podríamos afirmar que todas las imágenes son representaciones?), el interrogante planteado por esa pregunta no puede ser este.

Empecemos por la palabra “representación”. La respuesta habitual a la pregunta “¿qué es una imagen?” suele ser: “es una representación de una persona o una cosa”²⁸. El sustantivo “representación” remite a la acción y al efecto de representar, es decir, a la operación y al resultado

²⁷ Adapto el interrogante planteado por Gombrich en “El poderío de Pigmalión” — que es el primer capítulo de la sección segunda de *Arte e ilusión*, significativamente titulada “Función y forma” (merece la pena reparar en este título, porque señala un asunto de particular interés: el expresado mediante la máxima “*form follows function*”, que, como es sabido, es el lema del diseño funcionalista, pero también uno de los principios rectores del modo en que Gombrich aborda la comprensión y la explicación de las imágenes — también yo). El pasaje que inspira la frase “¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?” es el siguiente: “¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación? Si con este término queremos decir que tiene que referirse a otra cosa, que es un signo, entonces esto dependerá sin duda del contexto. Póngase una cama real en el escaparate de una tienda, y ya está convertida en signo. Ciertamente es que si no debe tener otra función, puede escogerse una cama que en efecto no sirva para otra cosa. También puede hacerse una imitación en cartón” (Gombrich, 2002: 84).

²⁸ Esta comprensión de las imágenes se concreta en la forma en que usamos la palabra “imagen” y aparece consignada en la Wikipedia y registrada en el Diccionario. La definición de “imagen” que nos ofrece la Wikipedia es: “Una imagen (del latín *imago*) es una representación visual, que manifiesta la apariencia visual de un objeto real o imaginario” (<https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen>, consultado el 28-III-19). La primera acepción del término “imagen” que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia es: “imagen: Del lat. *imāgo*, *-inis*. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.” Las dos primeras acepciones del término “imagen” que nos ofrece Diccionario Espasa-Calpe son: “imagen: Figura, representación de una persona o cosa: *imagen de la diosa Cibeles*”; “Representación mental de algo: *tienes una imagen equivocada de él*.” Dado que el diccionario nos remiten a la noción de “figura”, veamos cómo define esta palabra: el Diccionario de la Real Academia dice: “Del lat. *figūra*. Forma exterior de alguien o de algo” (1ª acepción), y “Cosa representada pictórica o escultóricamente. *Un pañuelo con figuras de colores*” (4ª acepción). En el Espasa-Calpe podemos leer: “Forma exterior de un cuerpo: *ese cuadro tiene figura oval*” (1ª acepción) y “Estatua o pintura que representa el cuerpo de un hombre o animal: *guarda sus figuras de porcelana en una vitrina*” (2ª acepción).

de actuar en nombre de algo (otra persona o entidad) o de estar en lugar de (o por) otra cosa: “el embajador representará al Gobierno de su país”, “este cuadro representa un paisaje holandés”. Tenemos entonces que el sentido de la frase “una imagen es una representación” sería: una imagen es algo que, estando ahí presente (físicamente, *in praesentia*), ostenta un aspecto que hace que, en la mente de quien lo mira, se haga presente (*in absentia*) la idea de otra cosa. La conclusión es obvia: representación = signo. Ésta es la forma en que Mitchell da cuenta de la noción “*representation*” en su aportación al compendio *Critical Terms for Literary Study*, donde no sólo describe las representaciones afirmando que son “*things that ‘stand for’ other things*”, es decir, “*signs — things that ‘stand for’ or ‘take the place of’ something else*” (Mitchell, 1995: 11), sino que se sirve de las imágenes como modelo privilegiado para explicar qué es una de representación (12-14), a pesar de tratarse de un manual de teoría literaria destinado a ofrecer a los estudiantes una comprensión de las obras literarias como prácticas culturales. Se refiere a ellas, por ejemplo, cuando, para ilustrar restricciones que pueden pesar sobre las representaciones, menciona expresamente “*Taboos against graven images*”, señalando que “*Pornography provides the most interesting examples of all these attempts to limit the triangle of representation*”, indicando que las fotografías y las películas obscenas (“*dirty*”) suelen ser sometidas a prohibiciones más estrictas que los libros obscenos (15).

Pasemos ahora al alcance de las palabras “siempre” y “es” en la frase “¿tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?” Considerando lo dicho, podría parecer que el sentido de la pregunta es: ¿podríamos afirmar que todas las imágenes son representaciones? o, expresado de otra forma, ¿existe la posibilidad de que haya imágenes que no son representaciones? Este planteamiento entraña un malentendido. En primer lugar, porque de ninguna cosa puede afirmarse “esto *es* una un signo” (como hemos visto en § 3, “*Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign*”). Y en segundo lugar —y como corolario de lo anterior²⁹— porque no hay nada que no pueda ser usado como representación³⁰. Sea la que sea la cosa que escojamos

²⁹ Del hecho de que “*Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign*” se deriva que “*Anything can be a sign as long as someone interprets it as ‘signifying’ something — referring to or standing for something other than itself. We interpret things as signs largely unconsciously by relating them to familiar systems of conventions.*” Vid. Chandler 2007: 13).

³⁰ “La semejanza”, argumenta consistentemente Goodman en *Los lenguajes del arte*, “tampoco es necesaria para la referencia; prácticamente cualquier cosa puede representar a cualquier otra [*almost anything may stand for almost anything else*]” (Goodman, 2010: 21)

(una piedra recogida del suelo al azar, un botón, un animal, cierto fenómeno atmosférico, etc.), siempre puede servir, al menos, como representación de una clase de cosas)³¹. Así que la cuestión acerca de si existe la posibilidad de que haya imágenes que no son representaciones es absurda o, al menos, tan absurda como la declaración “el conejo es un alimento” (sobre todo cuando se piensa en los herbívoros). La afirmación “esto es una representación (signo) de X” remite a una relación y no a una cosa, y, cuando se analiza estrictamente, se ve que una representación es algo que existe sólo, y que sólo puede existir, en una mente. Ésta es la razón por la cual la afirmación “las imágenes no existen” tiene sentido (aunque únicamente cuando se asume la *petitio principii* que postula que imagen = signo).

Es innegable que hay imágenes —como la imagen del corazón que consiste en la inscripción ♥ o la de Peppa Pig— cuya existencia está inextricablemente identificada con su existencia como representaciones. Han sido creadas adrede para servir como signos y, como han sido conformadas *ex profeso* para ser empleadas de esta forma, no es fácil imaginar otros modos de emplearlas aprovechando el modo en que han sido conformadas. Pero también hay imágenes (las *tatusas*) que han sido creadas *ex profeso* para otros propósitos, y cuyo funcionamiento y existencia no dependen del hecho de estar siendo vistas como representaciones: en el escenario post-apocalíptico imaginado por Mitchell, los señuelos abandonados a su suerte sobre las aguas del lago son tratados como patos por los patos de carne y hueso, y no como representaciones. Tampoco está como una representación la prótesis dental masticando acoplada en la dentadura de una persona, ni el avión de papel volando.

³¹ En su *Teoría de la imagen*, Mitchell aporta un ejemplo bastante iluminador del hecho de que cualquier cosa puede ser empleada como representación de otra. Analizando la tesis de Goodman que postula que “El parecido o el engaño, lejos de ser fuentes y criterios constantes e independientes de la práctica representativa, son, hasta cierto punto, productos de la misma”, y para ilustrar el hecho de que el parecido es un “producto” causado por la actividad representativa, y no una “precondición” de la misma, Mitchell explica lo siguiente: “Puedo usar el salero que se encuentra sobre mi mesa para representar, es decir, para denotar un hombre o una montaña, y este uso es independiente de cualquier condición previa de parecido. [...] Mientras el salero no esté siendo empleado para representar nada, su parecido con cualquier posible referente (excepto, posiblemente, otros saleros) es invisible e irrelevante. Pero tan pronto como usamos el salero para representar un hombre o una montaña, las consideraciones de parecido comienzan a emerger. Comenzamos a pensar en la parte superior como ‘parecida a’ una cabeza, los lados parecen el cuerpo; o imaginamos un pequeño escalador luchando por no resbalarse por la empinada pendiente.” (Mitchell, 2009: 308-309).

Cuando Gombrich plantea la cuestión “¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación?”, la cuestión que pretende poner sobre la mesa es que hay imágenes que admiten ser usadas en empleos que no exigen contemplarlas como representaciones, y que estos son empleos que la teoría de las imágenes no puede desdeñar. Uno de los ejemplos que menciona es una imagen en bronce de un cangrejo obtenida a partir de un vaciado del natural (perfectamente naturalista, por tanto). Fue hecha en Venecia, hacia 1494, por el escultor Andrea el Riccio, que la diseñó de forma que pudiera abrirse y emplearse como tintero. Veamos qué dice Gombrich:

Tomemos cualquier objeto de un museo, por ejemplo, la *Caja en forma de cangrejo* de Riccio, que está en la colección Kress. Si la tuviera en mi mano, o mejor encima de mi mesa, podría muy bien sentirme tentado a jugar con ella, a hurgarla con la pluma, o a advertir a un niño (contrariamente a toda psicología) que no toque los papeles de la mesa porque si lo hace el cangrejo le morderá. ¿Y quién sabe si sus pinchantes patas y pinzas no se hicieron para esconder y proteger el contenido de la caja contra dedos osados? Dicho brevemente, encima de la mesa este objeto pertenecería a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce. Al contemplarlo en su vitrina [del museo], mi reacción es diferente. Pienso en ciertas tendencias del realismo renacentista que llevan a Palissy y su *style rustique*. El objeto pertenece a la especie bronce del Renacimiento, subespecie bronce representando cangrejos. (Gombrich, 2002: 96-97)

Cuando se lo aparta del uso al que estaba destinado y se lo deposita en el museo, este cangrejo es dispuesto ahí para ser usado de una forma específica: siendo contemplado como monumento destinado a recordar la obra del escultor italiano Andrea Briosco, apodado el Riccio (Trento, c.1470 - Padua, 1532), que fue hijo del orfebre milanés Ambrosio di Cristoforo Briosco, se formó en el taller de su padre, aprendió el arte de la fundición en bronce con Bartolomeo Bellano, fue asistente de Donatello y es conocido por bronce en pequeño formato, a menudo objetos prácticos como tintos, aldabas de puertas, etc., exquisitamente trabajados al estilo de la escuela renacentista de Génova del siglo XVI, influida por la obra del ceramista francés Bernard Palissy, etc. Pero, depositado sobre un escritorio, este cangrejo puede servir como bicho apotropaico, porque, *re-produciendo* el cuerpo de un animal que puede inspirar temor, también *re-produce* el temor producido por un cangrejo. (El cangrejo de Riccio también podría emplearse como pisapapeles, o como materia prima para hacer un lingote de bronce. Pero, usado de estos modos, la conformación de su cuerpo es irrelevante.)

Re-*produciendo* el cuerpo de un cangrejo (y, por lo tanto, también su aspecto), esta obra de Riccio puede re-*producir* el temor producido por un cangrejo en la persona que siente temor por los cangrejos. En la medida en que puede hacer esto, esta imagen podría hacer las veces de un cangrejo (en cierto sentido o capacidad) y, como dice Gombrich, “pertenecería a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce”. Gombrich se sirve de esta fórmula categorizadora en varias ocasiones en el capítulo “El poderío de Pigmalión”, de *Arte e ilusión*. Menciona, por ejemplo, el caso de un niño que juega usando un orinal metálico a modo de casco de acero. “En el contexto del juego”, nos dice, “este último artefacto puede resultar muy adecuado a sus fines. No ‘representa’ un casco, es una especie de casco improvisado, e incluso puede tener realidad como tal” (Gombrich, 2002: 84). Gombrich formuló por primera vez la fórmula “pertenecer a la especie X, subespecie X-imagen” en su ensayo de 1951 “Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística”. En este ensayo clásico, nuestro autor sugería una descripción de los orígenes de la fabricación de imágenes sirviéndose, a modo de ilustración, de un juguete actualmente caído en desuso: el caballo de palo. La razón de ser de este juguete no es servir como representación de un caballo, sino servir como sustituto de él:

El palo no es un signo que signifique el concepto “caballo”, ni es un retrato de un caballo individual. Por su capacidad para servir como “sustitutivo” [*substitute*], el palo se convierte en un caballo por derecho propio, pertenece al grupo de los “arre-arre” y hasta quizá puede merecer un nombre propio. (Gombrich, 1998: 2)

Cuando esta imagen de un caballo es entendida como un ser que pertenece a la especie “arre-arre”, subespecie “arre-arre de palo”, su relación con un caballo no es la de un signo, y tampoco es de “parecido”, sino de “equivalencia”. Algo “representa” a otra cosa cuando, en algún aspecto o capacidad, “funciona” de la misma manera: el caballo de juguete —un palo— es un caballo porque es cabalgable. Esta modalidad de sustitución se da tanto en las personas como en los animales. El gato persigue una pelotita como si fuera un ratón. Un bebe se chupa el dedo como si fuera el pezón materno. Lo que aquí resulta crucial no es tanto la semejanza formal (“más allá de los requerimientos mínimos de la función”) como el hecho de que pueda ser empleada de una forma funcionalmente semejante: la pelotita rueda y salta al tropezar con algo, así que es perseguible; el dedo cabe en la boca y es chupable, así que puede aliviar siendo succionada como el pecho materno.

Como “sustitutivos” —explica Gombrich—, cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o son

monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura. (Gombrich, 1998: 4)

§ 5.1. Muñeca de Crepereia = ser perteneciente a la especie mujer, subespecie mujer de marfil

En lo que acabamos de ver hay tres importantes ideas básicas, que deseo destacar antes de pasar al apartado siguiente. Que las imágenes no siempre son empleadas como signos, ya que algunas pueden servir siendo usadas fácticamente como “sustitutos”. Que hay imágenes que, de alguna manera, pueden funcionar como llaves que, encajando en cerraduras biológicas o psicológicas, hacen funcionar mecanismos fisiológicos (= físicos) y/o mentales. Que la muñeca de Crepereia podría ser categorizada como “ser perteneciente a la especie mujer, subespecie mujer de marfil”. Estas ideas, incipientemente esbozadas en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, fueron desarrolladas por Gombrich en otros trabajos. En “El poderío de Pigmalión” (confundiendo la Historia del Arte con la historia del progreso en el arte de producir imágenes del tipo que estamos comentando), el autor de *Arte e ilusión* explica:

La historia del arte [...], puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la propia naturaleza tenía originariamente la llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven a la vez. Como el ladrón que intenta forzar una caja de caudales, el artista carece de acceso directo al mecanismo interior. Sólo puede tantear con dedos sensibles, ensayando y ajustando la ganzúa o su alambre cuando algo cede.

En la historia del arte se dan invenciones que tienen algo del carácter de tal “ábrete sésamo”. [...] No se trata de debatir si la naturaleza “se parece realmente” a esos artificios pictóricos, sino de si esos cuadros con tales rasgos sugieren una lectura en términos de objetos naturales. (Gombrich, 2002: 304)

Uno de los trabajos donde Gombrich ha desarrollado las tres importantes ideas básicas que acabo de destacar es un ensayo titulado “Escultura para exteriores”, incluido en *Los usos de las imágenes*. Aquí, comentando un ensayo de Baudelaire (“*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*” [“Por qué la escultura es tan aburrida”], 1846) donde el poeta contrapone la escultura a la pintura —identificando la primera con un arte primitivo propio de “caribeños” y la segunda con arte civilizado e intelectualmente superior—, nuestro autor rememora su ensayo “Meditaciones sobre un caballo de juguete” para hacer una

observación (también apuntada por Bettini) que aclara un aspecto importante de la clase de imagen que es una muñeca: entre las imágenes bidimensionales y tridimensionales de un caballo existe una diferencia crucial:

[E]l dibujo no sería un juguete, [un niño] no podría manipularlo ni mucho menos montarse en [pág. 138] él, y por lo tanto carecería de esa peculiar carga de que está dotada una imagen en tres dimensiones. (Gombrich, 2003: 138-139)

A continuación, Gombrich retoma la afortunada comparación del funcionamiento de las imágenes empleables como juguetes con el del funcionamiento del mecanismo llave/ganzúa–cerradura³² y, sirviéndose del oso de peluche como ejemplo, declara: “Seguramente sería utilizar mal el lenguaje decir que la función del oso de peluche es representar un oso. No es así. Es un nuevo tipo de oso.” (Gombrich, 2003: 139). Después de referir que algunos de los primeros osos de peluche fabricados el siglo pasado han acabado siendo expuestos como objetos museográficos, y se han convertido en cotizados objetos de coleccionismo, aún añade:

Pero lo que puede denominarse estetización o esterilización del oso de peluche se produjo unos pocos siglos después de la estetización de los cuadros de santos. Seguramente la demanda original del oso no era la demanda de una obra de arte, sino de una criatura para jugar, un compañero con el que el niño compartiera la almohada o el plato; en otras palabras, para

³² El recurso al mecanismo llave-cerradura como símil para explicar el funcionamiento “natural” de ciertas imágenes ha sido asumido por Umberto Eco [ver nota 16], quien, tras décadas de negar rotundamente el “fenómeno del iconismo”, en *Kant y el ornitorrinco* admite la existencia de un “iconismo primario”. “[E]l icono”, explica Eco, “es la disponibilidad natural de algo *a ensamblarse* con otro algo. [...] No estoy repudiando en absoluto la distinción (que sigue siendo basilar) entre señal y signo, entre procesos diádicos de estímulo-respuesta y procesos triádicos de interpretación [...]. Estoy admitiendo, sin embargo, [...] que existen unas ‘bases materiales de la significación’, y que estas bases están precisamente en esa disposición al encuentro y a la interacción que podemos ver como la primera aparición (todavía no cognitiva y desde luego no mental) del iconismo primario. [...] Eliminemos de este contexto la palabra ‘signos’ [...], queda el hecho de que, en la situación citada, dos *algos* se encuentran porque son *adecuados* el uno para el otro como el tornillo es adecuado para la tuerca. [...] El enzima explora la realidad y encuentra lo que corresponde a la propia forma: es una cerradura que busca y encuentra su propia llave. En términos filosóficos, un enzima es un lector que ‘categoriza’ la realidad determinando el conjunto de todas las moléculas que pueden reaccionar factualmente con él... Esta semiótica (o proto-semiótica) es la base característica de toda la organización biológica [...]. Una vez más, me abstendría de usar términos como “signo”, pero es indudable que, ante esta cerradura que busca la propia llave, estamos ante una proto-semiótica.” (Eco, 1999: 125-127)

resultar investido de una especie de alma. Es difícil encontrar una palabra para describir esta capacidad de las imágenes tridimensionales de ser atraídas al mundo de los vivos, de convertirse no en representaciones de otra cosa sino casi en individuos por derecho propio. La palabra “personalizado” podría ajustarse a ello sin no se hubiera abusado tanto de ella. Quizá la de “animación” es la que mejor se pueda encontrar. [...] Creo que esta extraña dualidad está siempre potencialmente presente en cualquier escultura tridimensional de exteriores que todavía no haya sido estetizada. Además, sin este telón de fondo no podemos comprender la demanda de lo que denomino escultura de exteriores en mayor medida de lo que podemos entender la demanda de muñecos para el interior de la guardería (Gombrich, 2003: 139).

La manipulación y la animación van de la mano. (Gombrich, 2003: 139-140, 144).

Supongo que este espléndido pasaje de Gombrich podrá valer como recapitulación de las cuestiones más importantes tratadas en este trabajo hasta ahora y como prelude de las que vamos a ver a continuación.

§ 6. *El sueño atávico de la muñeca haciéndose realidad*

Bettini concluye su ensayo sobre la muñeca de la infortunada Crepereia con estas palabras: “Ahora se descubre que sus ojos estaban desesperadamente cerrados; y expresan melancolía.” Este epígrafe podría comenzarse con una frase (ciertamente menos poética) que declarara que ahora mismo ya hay muñecas cuyos ojos están abiertos, parpadean y ostentan una mirada está cargada de porvenir.

El sueño de la muñeca viviente es viejo, más antiguo que la transcripción escrita (probablemente hacia la segunda mitad del siglo VIII a. C.) de la *Ilíada*, donde se refiere que Hefesto, dios del fuego y la forja, se hacía atender por sirvientas de oro (Κούραι Χρυσεαι [*Kourai Khryseai*], “doncellas doradas”) “parecidas a muchachas con vida”, que “Tienen sentido en sus entrañas y, así mismo, tienen fuerza y voz y [...] son duchas en artísticas labores” (Homero, *Ilíada*: XVIII, 409-424). También Pandora —de quien Hesíodo dice que “desciende la estirpe de las mujeres” (*Teogonía*, 590)— fue una autómatas salida de las manos de Hefesto.

La historia de la pretensión de crear cuerpos humanos animados es antigua. Aparece en relatos mitológicos donde una la imagen de barro es animada por el dios del Génesis o por el Titán Prometeo. La

encontramos en las viejas historias sobre Pigmalión, el legendario rey de Chipre, y en las modernas biografías de Descartes que afirman que éste construyó un autómatas con la forma de su hija Francine. Y, si Pigmalión soñó que su muñeca cobraba vida inspirado por Venus, Philip K. Dick concibió androides que soñaban con ovejas eléctricas inspirado por los avances del conocimiento científico.

El relato sobre una muñeca viviente más popular es el de la imagen de marfil esculpida por Pigmalión, conocido, sobre todo, a través del edulcorado y misógino cuento incluido por Ovidio en el libro X de sus *Metamorfosis* (238-297).

Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que el propósito de Pigmalión en este cuento no es copiar a una mujer real, sino hacerse una *ex novo*. El rey de Chipre vivía solo y sin compañera de lecho porque despreciaba a las mujeres y se sentía “ofendido por los vicios que en gran número la naturaleza dio al alma femenina”. Lo que él pretendía era hacerse un espécimen de otro género de mujer, de un género artificial de mujer que, de alguna manera, fuera a las mujeres de carne y hueso lo que una planta artificial es a una planta real. Considerado el asunto desde cierto punto de vista (uno prosaicamente pragmático), una planta artificial podría resultar preferible a una real. Si únicamente se espera de ella que sirva como elemento decorativo destinado a alegrar la vista con su presencia, una planta artificial escrupulosamente hecha y de aspecto hermoso posee ventajas como las siguientes: no precisa ser regada ni requiere ser atendida por alguien que se ocupe especialmente de ella, sus hojas son inmunes a los parásitos y no se mustian con el cambio de las estaciones, siempre conserva la apariencia atractiva del primer momento, etc. Sucede lo mismo con una prótesis dental. Siendo cierto que es un artefacto comúnmente destinado a reponer una pieza dental malograda, con el propósito de restaurar la anatomía maxilar, también es verdad que tanto en la actualidad como en tiempos pasados también se han utilizado para sustituir dientes por razones de otra naturaleza: conseguir una dentadura más blanca, unos dientes alineados a la perfección y sin ningún tipo de desgaste, más resistentes, inmunes a las caries, etc. En cierto sentido, poco más es lo que el protagonista de la película de Luis García Berlanga *Tamaño natural* (1973) esperaba de su muñeca Camile importada de Japón — salvo, quizá, su disponibilidad para prestarse a las manipulaciones que pudiera efectuar con su cuerpo y que, de alguna manera, le hiciera sentirse acompañado³³. El personaje no deseaba que su muñeca fuera una

³³ La escritora feminista Anna Krugovoy Silver se refiere a las esposas ciborg de un modo parecido en un ensayo titulado “*The Cyborg Mystique: ‘The Stepford Wives’ and Second Wave Feminism*” — que es una crítica a la película de Frank Oz *The Stepford Wives* (2004) protagonizada por Nicole Kidman, cuyo planteamiento es alineado por esta autora con ciertas tendencias del feminismo

mujer real, una especie de “segundo Crátilo” platónico, sólo esperaba de ella que le sirviera en determinados aspectos o capacidades como una mujer.³⁴ (Naturalmente, aquí no podemos entrar a considerar las implicaciones morales involucradas por un asunto tan sensible como éste.)

En su ensayo, Bettini menciona los autómatas y recuerda a Olimpia, la “muñeca/señorita” del cuento *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann (1817). Refiriéndose a los productos de la *téchne*

estadounidense de entonces (y que es la segunda adaptación cinematográfica de la novela de Ira Levin *The Stepford Wives* (1972 [traducida al español en 2004 por Francisco Reina Alcántara como *Las mujeres perfectas*]). En su ensayo, Silver describe las “esposas robot” calificándolas de “*superhousewives*” y señalando algunas de sus “ventajas” respecto de las mujeres de carne y hueso: “*separated from all human physiological processes, do not menstruate and cannot have children*” (Silver, 2002: 70), “*the robots enact, in grotesque exaggeration, the cultural desire to keep the body in perfect discipline. Machines, after all, are much more easily shaped and maintained than human bodies [...]. Joanna’s robot double has much larger breasts than Joanna does, and they stand straight up as if surgically altered — the robot will, apparently, never grow old, never suffer from ‘sagging flesh’*” (Silver, 2002: 72). Silver subraya que, en términos de ocupaciones sexuales, estas esposas robóticas son diseñadas para que deseen complacer a sus esposos: “*As Charmaine says [...] ‘I want to please him now’*” (Silver, 2002: 72). Son muchos, por supuesto, los autores que se han ocupado del asunto y que ven las muñecas sexuales como realizaciones de una compresión patriarcal y cosificadora de la mujer. Especialmente controvertido es el ensayo “*A Cyborg Manifesto*” publicado por Donna Haraway en 1985; *vid.* en capítulo “*Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*” (Haraway, 1995: 251-312)

³⁴ Además de este clásico de la historia del cine dirigido por un director español, son muchas las películas que tratan el tema de la muñeca usada como *partner*. Una referencia cinematográfica muy temprana la encontramos en *Die Puppe* [La muñeca] (1919), del director de cine alemán Ernst Lubitsch. Más recientes son *The Stepford Wives* (1975) de Bryan Forbes, y el *remake* de 2004 de esta película dirigido Frank Oz referido en la nota anterior; *Cherry 2000* (1987), de Steve De Jarnatt; *Lars and the Real Girl* (2007), de Craig Gillespie; *Air Doll* (2009), de Hirokazu Koreeda; la serie de televisión británico-estadounidense *Humans* (que es una adaptación de la galardonada serie sueca *Äkta människor* [Gente real]), iniciada en 2015, con guiones de Sam Vincent y Jonathan Brackley; y *Sayonara* (2015), de Kōji Fukada. Esta última película, que relata la relación entre una ginoide llamada Leona y Tania, una mujer gravemente enferma, es la primera película rodada con un ginoide real como protagonista. En los capítulos “*Mannequins, Masks, Monster, and Dolls: Film and the Arts in the 1920 and 1930s*” y “*Simulated Women in Television and Films, 1940s and After*”, del libro *Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves* de Julie Wosk, puede encontrarse una antología interesante de películas sobre este asunto. También en las páginas 142-165 del capítulo “*Do Androids Dream of Electric Orgasm?*” de *The Sex Doll: A History*, de Ferguson Anthony.

mechaniké, asegura que ésta “puede como mucho crear figuritas que recorren el escenario guiadas por una cinta, o *sigilla* que, a intervalos regulares, beben agua encima de un reloj hidráulico. Pero, evidentemente, no consigue que un muñeco se mueva o accione” (33-34). Bettini se equivoca. Dado que una muñeca es un espécimen artificial de mujer, a medida que la tecnología evoluciona, a la muñeca se le pueden incorporar nuevas prestaciones. Por ejemplo, aplicaciones anatómicas más ergonómicas y sofisticadas, sensores para reaccionar al ser tocadas, dispositivos para mantener una temperatura corporal semejante a la del cuerpo humano, la capacidad de moverse autónomamente (es decir, de estar realmente *animada*) y la posibilidad de mantener una conversación inteligente.

Aunque las muñecas ginoideas actuales distan mucho de ser los modelos Nexus-6 creados por la Tyrell Corporation de la película *Blade Runner* (cuyo motto es “More human than human”), los autores de *Robot Sex: Social and Ethical Implications* responden la pregunta “Do Any Sex Robots Exist Right Now?” contestando: “The simple answer is “yes” — with the caveat that those in existence right now are relatively crude and unsophisticated.” (Danaher & McArthur, 2017: 6). A continuación analizan dos modelos, uno de ellos es el ginoide “Harmony” producido por la empresa RealDoll, que la promociona calificándola “The Perfect Companion”. Se trata de una muñeca de látex articulada e hiperrealista, a la cual se le ha incorporado una cabeza robótica capaz de gesticular y provista de Inteligencia Artificial. Esto permite a la muñeca mantener una conversación, hacer chistes e incluso recordar datos obtenidos de conversaciones anteriores. Otras empresas están desarrollando robots con habilidades motrices asombrosamente similares a las humanas o a las de algunos animales. La mejor conocida probablemente es Boston Dynamics (cuyos anonadantes vídeos promocionales pueden consultarse fácilmente en internet). Aunque todavía se está lejos de producir un androide dotado de una Inteligencia Artificial avanzada que integre estas características motrices en una imagen con una apariencia y un tacto similares a los humanos dotada de una inteligencia artificial avanzada, el sueño milenario de crear un ser artificial para usarlo como compañero, compañero sexual o ambas cosas parece estar al alcance de la mano. Según el experto en inteligencia artificial David Levy,

Aceptando que hacia 2050 se habrán dado unos enormes avances tecnológicos, mi tesis es ésta: los robots serán muy atractivos para los seres humanos como compañeros por sus muchos talentos, sentidos y capacidades. Tendrán la capacidad de enamorarse de los seres humanos, de atraerlos románticamente y de despertar deseo sexual. (David, 2007: 34-35)

Hace tiempo que disponemos de robots que fabrican nuestros automóviles, limpian nuestras casas y hacen nuestra comida. Ahora hay empresas que compiten entre sí ofreciendo muñecas pigmaliónicas destinadas a servir de compañía y a proporcionar “diversión privada”. Hoy parece innegable que los avances en robótica (mecatrónica), unidos a los progresos en la Inteligencia Artificial (que permiten replicar operaciones que se consideran propias de la inteligencia humana, como el razonamiento y el reconocimiento visual y del habla automáticos), cuando son aplicados a los productos de las viejas artes de producir imágenes destinadas a servir como muñecas, pueden producir autómatas capaces de comportarse “como un agente con capacidad de movimiento propio y más o menos ‘voluntad’”³⁵. Para cerciorarse de ello, basta con pensar en aplicaciones, hoy de uso común, como Siri (de Apple) o Google Assistant (de Google), o el sistema Bixby Vision desarrollado por Samsung —que permite identificar objetos con la cámara del móvil—, y con ojear imágenes de las muñecas “CandyGirls” producidas por la empresa japonesa Orient Industry, o ver algún vídeo del robot para prácticas odontológicas Showa Hanako 2, desarrollado por ingenieros de la Universidad japonesa de Showa en colaboración con Orient Industry. Showa Hanako 2 no sólo tiene la conformación y el aspecto verosímiles de las muñecas sexuales producidas por Orient Industry, que contribuye a crear una experiencia realista para el odontólogo en formación. Además ha sido equipado con un programa de reconocimiento de voz que hace posible que la persona que lo manipula pueda mantener una conversación básica con él mientras lo interviene. El robot mueve la cabeza, puede imitar expresiones de una persona y es capaz de “sentir” las manipulaciones que se hacen dentro de su boca y reaccionar a ellas parpadeando, bostezando, tosiendo e incluso con gestos de ahogo.³⁶ Todo esto contribuye a reforzar la propensión empática que induce a atribuir emociones humanas a la muñeca, sumándole el denominado “efecto Eliza” (tendencia a asumir que ciertos comportamientos de las máquinas son análogos a los comportamientos humanos a pesar de saber que no son humanos). Otro caso, quizá más popular, es el de la ginoide Sophia, desarrollada por la compañía Hanson Robóticas, que cuenta con un sistema de aprendizaje que le permite entablar conversaciones “sesudas” con su

³⁵ Para una aproximación al estado actual de las posibilidades de la robótica aplicadas a la producción de androides y robots sexuales *vid.* Serrano, 2018: 183, 188 y 208-210.

³⁶ Para una descripción de las prestaciones del robot para prácticas odontológicas Showa Hanako 2 puede consultarse encontrarse la página <https://phys.org/news/2011-06-showa-hanako-realistic-robot-novice.html>. Puede accederse a un vídeo promocional en <https://www.youtube.com/watch?v=WhzbFaNueKU>.

interlocutor, y que, de hecho, ha sido entrevistada por todo el mundo. Ha sido diseñada para aprender y adaptarse al comportamiento humano, de forma que pueda trabajar con personas. En octubre de 2017 le fue concedida la ciudadanía saudí, siendo el primer robot con ciudadanía de un país.

§ 6.1. “What Do You Mean, ‘It’s Just Like a Real Dog’?”

Sherry Turkle es profesora de Psicología social en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, y está especializada en los efectos de los mundos digitales en el comportamiento humano. En una entrevista realizada el año 2000, donde respondía a preguntas relacionadas con la actitud de los niños frente a las muñecas y las mascotas robóticas que empezaban a invadir el mercado de los juguetes —y que cada vez más parecían estar vivos—, la entrevistadora se interesó por cuál era la comprensión de lo viviente de los niños [“What do children think about what it means to be alive?”], ya que algunos de estos juguetes, no sólo simular vivir, sino que también “se mueren”.³⁷

Entre las mascotas “no biológicas” referidas en la conversación, se mencionaban juguetes electrónicos como los Tamagotchis y los Furbies. A diferencia de la muñeca de Creperia y el osito de peluche de comentado por Gombrich, un Furby un es muñeco que no imita el aspecto de un animal conocido, y funciona sin tener que ser manipulado. Se lo describe como un peluche con un aspecto híbrido que combina rasgos de ratón, gato, murciélago y búho. Es un juguete provisto de sensores que permiten que gesticule y mueva la lengua cuando se le da de comer. También está provisto de Inteligencia Artificial, y no sólo puede hablar, sino que también puede desarrollar su capacidad lingüística. Empieza hablando *Furbish*, un lenguaje muy básico y pobre que cada uno de estos juguetes trae instalado de serie. Pero estas mascotas artificiales, que están equipadas con un sistema de reconocimiento de voz, han sido programadas de forma que, a medida que se interactúa con ellas, van aprendiendo el idioma en el que se les habla siguiendo una pauta que imita el proceso de aprendizaje natural de una lengua.

Cuando la entrevistadora preguntó a Turkle por la investigación que ésta estaba realizando junto a su colaboradora Jennifer Audley, sobre la interacción con los Furbies de niños de entre cinco y diez años, la investigadora respondió que Audley había preguntado a los niños, una y otra vez, “¿Está vivo? ¿Es como una verdadera mascota? ¿Te conoce?” A menudo, la respuesta fue la siguiente: “No está vivo de

³⁷ Hafner, Katie. (25-V-2000). “What do you mean, ‘it’s just like a real dog’?” New York Times.
<http://partners.nytimes.com/library/tech/00/05/circuits/articles/25pets.html>.

una manera humana o animal, pero si de una manera Furby” [“It’s not alive in a human or animal kind of way, but in a Furby kind of way”]. La profesora glosaba esta respuesta comentando que, cuando una muñeca fabricada diez años antes decía: “Te quiero”, los niños sabían que el sonido procedía de una pequeña grabadora situada en el interior de la muñeca, y que era una frase mecánica y no una respuesta surgida de una conciencia que sentía afecto por la persona que cuidaba de ella. Pero a continuación señalaba que estaba surgiendo una clase de muñecos específicamente diseñados para provocar exactamente este tipo de respuesta.

En la entrevista se mencionan otros juguetes, todavía más sofisticados que los Furbies, donde el deslinde de lo animado y lo animado se desdibuja aún más. Se refieren también mascotas artificiales específicamente destinadas a proporcionar compañía a personas mayores, (como el “Aibo robotic dog”), de la cuales una mujer afirmó que son mejores que un perro real, porque no te hundan en el dolor muriéndose de repente. Y aquí podría mencionarse el caso de ese famoso nuevo Pigmalión llamado Senji Nakajima que, como el protagonista de la película *Tamaño natural* de Berlanga, convive una con una muñeca sexual, a la cual llama “Saori”. Este japonés se ha hecho célebre haciendo pública su convivencia con su *Azumagata Ningyo* (吾妻形人形, “esposa sustituta”, “muñeca de mujer”) y proclamando el amor que siente por ella. Este hombre, que afirma que su muñeca es mucho mejor que su esposa, ha declarado “Para mí ella es mucho más que una muñeca, no es simple silicona. Ella necesita mucha ayuda, pero es mi pareja perfecta y compartimos grandes momentos juntos”.

Las posibilidades de comprometeros emocionalmente con criaturas “ilusionistas” parece innegable. Supongo que tanto como el hecho de que, por poderosa que sea nuestra respuesta a “imágenes no figurativas” como el “tridente imposible” [“Devil’s Tuning Fork”] creado por el psicólogo D. H. Schuster, o incluso a ilusiones ópticas asombrosamente “vivientes” (o, cuanto menos, animadas) como la *Rotating Snakes* de la profesora de psicología Akiyoshi Kitaoka, las imágenes que pueden emplearse como muñecas ostentan un superávit empático que las hace aún más poderosas. Supongo, también, que si esto es así, ese superávit tiene que ver con eso que Gombrich no quiso llamar “personificación” y denominó “animación”. Pienso que Ortega y Gasset refería a este fenómeno cuando, en su ensayo “La deshumanización del arte” (1925) habla del “asco” que le inspiran las estatuas de cera señalando:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y

estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpar irritadas. No hay manera de reducir las a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama. (Ortega y Gasset, 1987: 33)

“No hay manera de reducir las a meros objetos”, porque, aunque sabemos que son artefactos inertes, sentimos que viven y que nos hacen responder a su presencia como si fueran “sujetos”, es decir, entidades vivientes capaces de actuar sobre nosotros. Esto nos desconcierta, porque, desdibujando los límites entre lo inerte y lo viviente, arruina el concierto habitual entre lo que sabemos y lo que sentimos — y colapsa nuestra capacidad para saber a qué a-tenemos. (Las ilusiones ópticas referidas antes también nos desconciertan, pero carecen del superávit proporcionado por la “personificación”).

¿No sería posible que en la fascinación involucrada por este desconcierto esté el origen de fenómenos como la agalmatofilia y la idolatría? Quién sabe. Lo que sí se sabe bien es que la expulsión de las imágenes que suscitan “asco” del ámbito del buen gusto y lo civilizado sí está directamente relacionada con ella³⁸. Y también que es en ella donde Adorno sitúa el *pudenda origo* del arte: “el hechizo de aquello de lo que la autonomía del arte quisiera liberarse”, porque “las obras de arte”, explica este insigne representante de la Escuela de Fráncfort, “sólo han llegado a ser tales negando su origen. No hay que afearles como un pecado original la vergüenza de su vieja dependencia respecto de disparates, servidumbres y divertimentos una vez que han aniquilado aquello de donde surgieron” (Adorno, 2004: 11, 12)³⁹. ¿No sería posible que en la fascinación involucrada por este

³⁸ Kant emplea la palabra “asco” [“Ekel”] en un pasaje famoso del § 48 de su *Crítica del juicio*. Se sirve de ella para [des]calificar cierto tipo de “fealdad” que tiene la virtud de malograr toda satisfacción estética y es, por tanto, inadmisibles en la esfera del buen gusto. Esta virtud sería propia de la fealdad inherente a las cosas que incluso *in effigie* tienen la capacidad de provocar asco: “El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas, cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. [...] [S]ólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, entonces no puede ser tenida por bella.” (Kant, 1991: 268)

³⁹ Adorno desarrolla esta tesis en las primeras páginas de su *Teoría estética* (págs. 11-25) — donde sitúa el origen del Arte en “aquello de donde surgió

desconcierto esté el origen de fenómenos como el de la iconofobia? Sin duda (volveré sobre esto en el apartado § 7).

Sin duda, la rotundidad de la afirmación “No hay manera de reducir las a meros objetos” puede y debe matizarse. Porque, como dice Gombrich, aunque hay imágenes capaces de actuar como “llaves maestras” que pueden abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, “No somos simples máquinas automáticas que eyectamos algo en cuanto nos introducen una moneda” — ya que, a diferencia de los animales, “tenemos lo que los psicoanalistas llaman un ‘yo’ que contrasta la realidad y da forma a los impulsos del ello. Por esto podemos conservar el autodomínio cuando medio cedemos a monedas falsas, a símbolos y sustitutos” (Gombrich, 2002: 87). Esto es cierto. Pero también es verdad que hay imágenes frente a las cuales tenemos que hacer un gran esfuerzo de autodomínio para reprimir “los impulsos del ello”. Pienso en imágenes como la fotografía de la niña hondureña Yanela Sánchez llorando mientras su madre es detenida por un agente de la Patrulla Fronteriza en la frontera sur de Estados Unidos, que ha sido elegida como la mejor fotografía del año 2019 y ha recibido el premio World Press Photo. Pienso también, y sobre todo, en imágenes que, además, tienen la capacidad de funcionar como entidades “personificadas” capaces de hacernos sentir mirados por ellas. Pienso en imágenes que, como las estatuas de cera de las que habla Ortega y Gasset o, más aún, los Furbies y las muñecas robóticas, no sólo estorban nuestra libertad para “reducirlas a meros objetos”, sino que también estimulan y dan alas a nuestra predisposición a no “reducirlas a meros objetos”, alentando esa “voluntaria suspensión de la incredulidad” (“willing suspension of disbelief”) descrita por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge a principios del siglo XIX. Frente a entidades de esta naturaleza —que no están vivas de una manera humana o animal, “pero sí de una manera Furby”—, se incumple claramente la exigencia básica del proceso semiótico, porque “El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que provoca directamente esta otra cosa” (Eco, 1994: 23, ver nota 26) Pero el “estímulo”, en este caso, no es el mero y fugaz destello luminoso que me obliga por un instante a cerrar los ojos del que habla Eco, ni tampoco una imagen que consigue captar mi atención de una forma más o menos persistente, porque se mueve sin moverse como las *Rotating Snakes*. Es una tatusa “personificada” que, en algún sentido, está insidiosa o sugestivamente viva “a la manera

antitéticamente”, e identifica la razón de ser del Arte con “el tabú del arte”, que “prohíbe que uno se comporte de manera animal con el objeto, que uno pretenda apoderarse corporalmente de él”. Este mismo argumento, aunque de un modo bien distinto, es desarrollado por Pierre Bourdieu en *La distinción*, a lo largo de todo el libro y de manera más específica su “Post-scriptum” (págs. 478-495).

Furbie”, y que estorba mi capacidad para reducirla a la condición de mero objeto — de “objeto” mansa, inerte e inermemente disponible para un “sujeto” dispuesto a interpretarlo aplicando un código semiótico.

Me interesa llamar la atención sobre estos detalles porque deseo contrastar las muñecas (tanto antiguas como la de Creperia, como modernas como las fabricadas por la empresa Orient Industry), los juguetes referidos por Turkle, las estatuas de cera mencionadas por Ortega y Gasset y, en general, las imágenes que suscitan la experiencia del “asco”, con dos imágenes a las que ya me he referido antes: la de *Peppa Pig* y la del signo del corazón que consiste en la inscripción ♥. La imagen de *Peppa Pig* y la inscripción ♥ (lo mismo que las señales de tráfico), dejarían de existir si no hubiera mentes humanas. Su existencia depende de que, viéndolas, las relacionemos con otra cosa. Aplicada a estos casos, la afirmación de Mitchell “Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales” resulta incuestionable. Pero en el caso de imágenes como las muñecas robóticas, por ejemplo, nuestra relación con ellas no tiene que ser semiótica y, de hecho, cuesta que sea semiótica (como sugieren las referencias al “asco” mencionadas). Podemos verlas como representaciones que están en lugar de otra cosa, desde luego. Pero no tenemos que relacionarnos con ellas de este modo. Y lo cierto es que han sido concebidas y conformadas para resultar lo más eficientes posible siendo empleadas de otra forma.



Conocemos otros ejemplos que permiten ver, incluso de una forma más palmaria, que la existencia fáctica de todas las imágenes no depende de nuestra mente. Son imágenes cuyo funcionamiento es completamente independiente de nuestra conciencia. El avión de papel

que vuela como un avión; la prótesis dental y esas otras prótesis que son la tetina del biberón y el chupete (llamado “pacifier” en inglés); el robot cuadrúpedo *Big Dog*, que ha sido desarrollado por la empresa Boston Dynamics para ser empleado una mula de carga y que, lo mismo que este animal puede atravesar terrenos difíciles, sortear obstáculos complicados, recuperar el equilibrio sin llegar a caerse cuando resbala, etc. (además, es menos tozudo, inmune a los gases tóxicos, no se cansa, etc.); los *dummies* empleados como la vaca de madera hueca que cubierta con piel de vaca que Dédalo le hizo a Pasífae para que ésta pudiera satisfacer su deseo de ser cubierta por un toro, que se utilizan para obtener de semen de animales salvajes, alpacas, etc.⁴⁰; los *dummies* conocidos como “crash test dummies” (“maniqués para pruebas de choque”) utilizados por organismos como Euro NCAP, que son muñecos que reproducen con exactitud las dimensiones, la distribución de pesos, la estructura y la flexibilidad de las articulaciones de un humano, y están dotados de sensores para registrar las fuerzas, tanto de impacto como de desaceleración, las cargas y la resistencia, entre otros valores. El funcionamiento de estas imágenes no depende de una conciencia humana. Son tatusas de las que la teoría canónica de la imagen tiene poco que decir. Aunque la relevancia, las posibilidades y el impacto en nuestro mundo de estas imágenes es cada vez mayor.

§ 7. Conclusiones: ‘Dream dolls became physical reality’

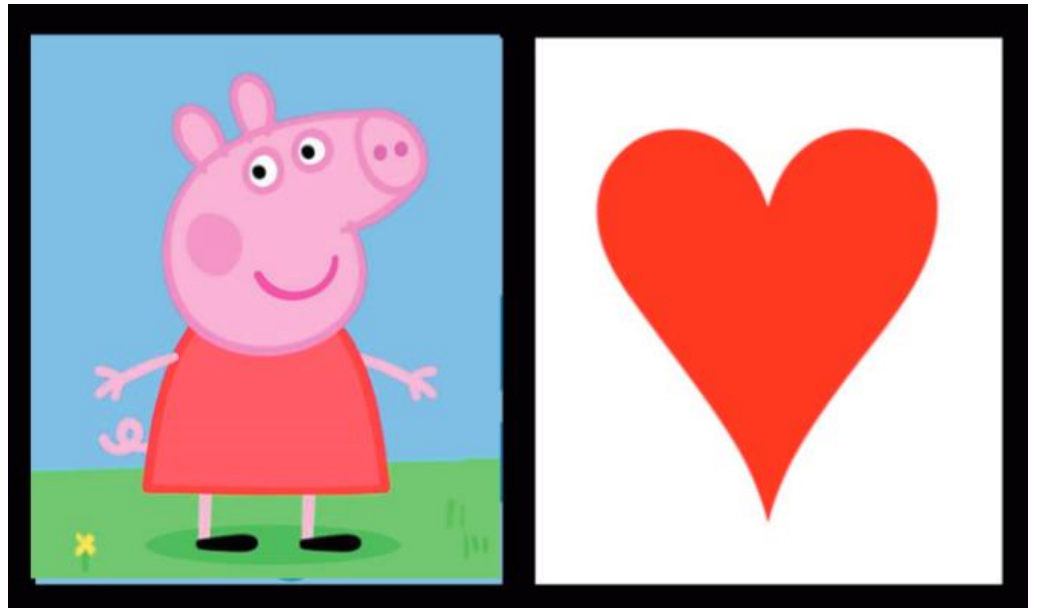
“Dream dolls became physical reality” es el título de uno de los epígrafes de un artículo publicado por Patrick W Galbraith hace más de diez años: “Plastic fantastic: Japan’s doll industry booming”⁴¹. Además de aportar datos sobre el auge de la industria de las muñecas sexuales en Japón y la empresa *Orient Industry*, en este artículo repasa la tradición de las muñecas sexuales en este país, y aportan datos como los siguientes: En Japón se han usado muñecos con fines religiosos y ceremoniales desde alrededor del año 1000. Esta tradición se vio enriquecida durante el período Edo (1603-1868) con una

⁴⁰ Vid. Reyna, Jorge (2005): “Artificial Insemination in Alpacas”, *The International Camelid Quarterly*, accesible en <https://pdfs.semanticscholar.org/171f/a1d370c674b4e10ae9d03c1a1c71c326fdfa.pdf>

⁴¹ Galbraith, Patrick W. (2008): “Plastic fantastic: Japan’s doll industry booming”, originalmente publicado en *Metropolis magazine* (22-2-2009), accesible en *Japan Today: Japanese News and Discussion* (<https://japantoday.com/category/features/lifestyle/plastic-fantastic-japans-doll-industry-booming>).

aportación llegada de manos de los marineros extranjeros: las muñecas sexuales conocidas como “dame de voyage”. Se tiene constancia de la existencia de una “Azumagata Ningyo” ya en 1626. En la década de 1950, el gobierno japonés comenzó a usar muñecas sexuales para mejorar la vida de sus trabajadores en puestos remotos como el Polo Sur. A partir de aquí, el cine, el cómic y los avances de la robótica hicieron lo necesario para que la producción de este tipo de artículos se convirtiera en una industria floreciente. El resultado es que el viejo sueño de la muñeca está haciéndose una realidad física — y no sólo en Japón.

Aunque la muñeca es un tipo bastante humilde de imagen, la historia de este juguete —destinado a servir de *partner* en juegos que exigen la manipulación de su cuerpo— es legendaria y se remonta a un pasado muy remoto. Es una narración perfumada por fantasías ancestrales vinculadas al *pudenda origo* del interés por las imágenes y es, también y sobre todo, un relato que actualmente parece estar abriéndose a un porvenir donde el sueño atávico de la muñeca vivificada parece estar haciéndose realidad, impulsado por los avances en robótica e inteligencia artificial. En el ámbito de la erudición académica, el *locus classicus* de este tema es el cuento de Ovidio que relata los amores de Pigmalión con una imagen de marfil que él mismo se había hecho. En este relato puede leerse que este legendario rey de Chipre obsequia con regalos a su muñeca, la dispone sobre la cama y “le habla y la estrecha entre sus brazos; se figura que la carne cede al contacto de sus dedos y teme que la presión deje algún cardenal en los miembros que ha apretado” (*Las metamorfosis*, libro X, vv. 258-259). Otro relato antiguo, y este histórico, refiere que la maestría de Praxíteles alcanzó fama en todo el Mediterráneo porque un joven prendado del *sex-appeal* de la *Afrodita de Cnido* tuvo relaciones sexuales con esta imagen.



Que la relación de Pígalión con su pareja ebúrnea y la del joven enamorado de la *Afrodita de Cnido* con la estatua, lo mismo que la de Crepereia con su muñeca, la de los amantes de las *CandyGirls* manufacturadas por Orient Industry con sus “esposas sustitutas” y la de los niños con sus Furbies tienen una componente claramente mental (incluso delirante, al menos hasta cierto punto) parece obvio. Tanto como que tal relación no es semiótica ni puede ser explicada semióticamente. Sucede lo mismo, y aún más claramente, en el caso del avión de papel, las prótesis y los *dummies* comentados antes. La teoría canónica de la imagen no puede hacerse cargo de estas imágenes. Ni siquiera violentándolas, tildándolas de “patológicas” y descalificando a sus usuarios puede dar cuenta de ellas — porque todavía queda el resto constituido por las tatusas: prótesis, aviones de papel y *dummies*.

La conclusión parece obvia: la doctrina canónica de la imagen es incapaz de dar cuenta de estas imágenes. No puede hacerlo porque la premisa de la que parte (imagen = signo), no sólo es una *petitio principii* falaz que opera como un dogma que opera como un “punto ciego” que impide mirar lo que está ahí, frustrando la posibilidad de “salvar las apariencias” (o “los fenómenos”).

Como hemos visto, aunque la teoría canónica de la imagen condena todas las imágenes a la inexistencia (y lo que la autoridad epistémica del discurso académico no menciona carece de existencia o adolece de una existencia irrelevante), las tatusas siguen ahí. Dado que en un futuro no demasiado lejano imágenes cada vez más parecidas a los androides imaginados por Philip K. Dick van a convivir con nosotros,

nos conviene disponer de un conocimiento adecuado para afrontar esta situación. De hecho, los estudios acerca del modo en que nos afecta la interacción con seres que no están vivos de una manera humana o animal, “pero sí de una manera Furby” son cada vez más abundantes.



§ 8. Conclusiones

En las páginas precedentes esperamos haber demostrado que la teoría de las imágenes actualmente tenida por canónica adolece de dificultades y conduce a aporías. No puede aportar una definición de “imagen”. Tampoco puede distinguir entre imágenes que únicamente pueden funcionar como signos (como la imagen del corazón constituida por la inscripción ♥) e imágenes que pueden funcionar sin el concurso de mente alguna (como un avión de papel, una prótesis dental, ciertas muñecas, etc.). Esta distinción nos parece importante. De hecho, aunque el enfoque convencionalista de la teoría canónica de las imágenes tiende a emborronar (agnotológicamente) la diferenciación entre imágenes y textos y niega la distinción que segrega las imágenes cuya existencia es exclusivamente mental —es decir, cuyo funciona-miento es única y exclusivamente semiótico— de esas otras que aquí hemos llamado “tatusas” —que pueden funcionar sin que su empleo dependa del concurso de una mente, aunque su funcionamiento también puede ser propulsado por una conciencia—, lo cierto es que la doctrina canónica de las imágenes parece tener muy presente la segunda de estas dos modalidades de imágenes. ¿Cómo, si no, podrían explicarse las “ansiedades” suscitadas por las imágenes tan reiteradamente referidas por Mitchell?

Consideremos las siguientes declaraciones extraídas de su Teoría de la imagen:

Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que la televisión es mala y que su maldad tiene que ver con la pasividad y la fijación del espectador. Pero también es verdad que la gente siempre ha sabido, por lo menos desde que Moisés denunció al Becerro de Oro, que las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma. [...] Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad de sus usos. (Mitchell, 2009: 10)

Me gustaría sugerir que esta ansiedad, esta necesidad de defender “nuestra habla” contra “lo visual”, es un síntoma claro de que está teniendo lugar un giro pictorial”. Por supuesto, no pretendo decir que [...] que todas las ansiedades acerca de “lo visual” sean iguales. [...] Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. (Mitchell, 2009: 20)

Por otro lado, la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el “poder de las imágenes” pueda destruir finalmente incluso a sus creadores y manipuladores, es tan antiguo como la producción de imágenes misma. (Mitchell, 2009:141)

Cuando Mitchell define “imagen” mencionando (y descalificando) su identificación con “una ventana transparente al mundo”, cuando se refiere a la imagen subrayando que se trata de un signo que “presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia”, cuando afirma que “las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma”, cuando alude al “poder de las imágenes”, cuesta pensar que lo que tiene in mente son inscripciones del tipo ♥. Imaginar que las ansiedades generadas por las imágenes son producidas por inscripciones cuyo funcionamiento es única y exclusivamente semiótico resulta bastante más difícil que pensar que Mitchell pretende meter en el mismo saco la inscripción ♥, las prótesis dentales, los señuelos de caza y el ginoide “Harmony” producido por la empresa RealDoll (de cuya versión “Harmony 3.0” se dice que será un “sex robot with internal heating, touch sensors and self-lubricating vagina”, provisto de inteligencia artificial, capaz de mantener una

conversación y dotado de 10 modalidades diferentes de personalidad: tímida, sensual, celosa, mal humorada, habladora, etc.)

Nosotros entendemos que esta conceptualización de las imágenes no permite comprender las virtualidades y el interés suscitado por las “tatusas”, y también que genera una teoría poco plausible de las imágenes. También pensamos que, como mínimo, deberíamos ser capaces de hacer algún tipo de distinción entre imágenes cuyo funcionamiento es única y exclusivamente semiótico (existen en la medida en que son interpretadas) e imágenes que pueden funcionar sin que su empleo dependa del concurso de una mente. La afirmación de Gombrich “Todo arte es ‘producción de imágenes’, y toda producción de imágenes está enraizada en la creación de sustitutivos [*substitutes*]” (Gombrich, 1998: 9), extraída de su contexto, suena excesiva — ya que, o bien no da cuenta de imágenes como ♥, o bien lleva a tener que admitir que, aunque no muerda, la palabra “perro” vale como un sustituto de un perro. Sin embargo, la idea de que una de las motivaciones más poderosas de las artes destinadas a producir imágenes (capaces de generar ansiedades) es el deseo de generar artefactos con-formados de modo que puedan ser empleados como sustitutos no puede ser desestimada. Y esta idea sugiere una aproximación a las imágenes y al conocimiento de las mismas que parte de un enfoque alternativo al de la teoría canónica de las imágenes. Gombrich lo expresó así en un ensayo de 1953 titulado “El psicoanálisis y la historia del arte”:

En realidad, querría hacerles volver a Pigmalión, el mítico artista que hizo la figura de una mujer o, mejor dicho no una figura, sino una mujer. Pues ya saben [...] que en esos crepusculares comienzos del arte, un símbolo no se percibe como símbolo. El muñeco de la niña no es una imagen de un niño tanto como un elemento de la clase “niño”, claro que con tal que se pueda hacer con él lo que se hace con los niños, abrazarlos, bañarlos y tirarlos al suelo. La estatua de Pigmalión, podemos suponer, era una mujer en el sentido en que el muñeco es un niño: tenía suficientes características de su sexo para poder ser clasificada como una mujer. (Gombrich, 1998b: 34)

Dado que las imágenes importan y, subsiguientemente, que el conocimiento sobre las imágenes es importante, y considerando la proliferación en nuestro mundo de modalidades cada vez más poderosas e inéditas de imágenes —unas modalidades que, rebasando el ámbito de los *mass media*, exceden la mera incidencia de las imágenes en la opinión pública y cada vez más van a tener una incidencia mayor en nuestro mundo (realidad virtual, realidad aumentada y, sobre todo, prótesis, androides, ginoides y animales robóticos, etc.)—, urge disponer de una comprensión científicamente

solvente de las imágenes. Una comprensión *sine ira et studio* que permita describir y explicar TODOS los empleos de las imágenes y, por tanto, capaz de dar cuenta de todas las imágenes.

Cuanto más afecten a nuestra experiencia nuevas formas de imagen, con mayor urgencia se planteará la vieja pregunta “¿Qué es una imagen?” Frente a este desafío, el planteamiento de Gombrich nos parece claramente más útil que el de Mitchell. Porque, antes que el “representational animal,” *homo symbolicum*” del que habla Mitchell, somos una criatura viviente que actúa e interactúa con su entorno, en cuerpo y alma. Goethe hizo que el protagonista de Fa us to reformulara el versículo bíblico “En el principio era el Verbo” (Juan 1, 1) escribiendo “En el principio era la Acción” (“Im Anfang war die Tat”). Parece obvio que la teoría de las imágenes necesita ser objeto de una reformulación en este mismo sentido. Porque las imágenes son artefactos destinados a ser usados como útiles, es decir, a ser accionados como utensilios, a ser empleados (puestos a trabajar) haciéndoles cosas, haciéndonos cosas con ellos, haciéndolos hacer cosas.

Bibliografía (de este artículo)

- Adorno, Theodor W. (2004): *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal.
- Arnheim, Rudolf (1986); *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza
- Bell, Clive (1914): *Art*. New York, U.S.A.: Frederick A. Stokes Co.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu
- Bettini, Maurizio (2015); “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana” en *Muñeca*. Madrid: Casimiro
- Bourdieu, Pierre (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Chalmers, Alan F. (1993 [1982, 1984]); *¿Qué es esa cosa llamada ciencia? Una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos*. Madrid: Siglo XXI
- Chandler, Daniel (2007 [2002]): *Semiotics. The basics*. London, New York: Routledge

- Clemente de Alejandría (1994). *Protréptico*. Madrid: Gredos
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal (2009): *Imagen: ¿signo, icono o ídolo? De la imagen a la representación política*. México, D.F.: Siglo XXI
- D'Ambra, Eve; "Beauty and the Roman female portrait", en J. Elsner & M. Meyer (Eds.) (2014): *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge: Cambridge University Press; 155-180
- Danaher, John & McArthur, Neil (2017): *Robot Sex: Social and Ethical Implications*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Debray, Régis (1994); *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós
- Dolansky, Fanny (2012), "Playing with Gender: Girls, Dolls, and adult Ideals in the roman World", en *Classical Antiquity* 31 (2); 256–292
- Dupont, Florence (1992) "El otro cuerpo del emperador-dios", en Feher, M., Naddaff, R. & Tazi, N. (1992). *Fragmentos para la Historia del cuerpo humano*, Madrid. Taurus, vol. 3, 397-419
- Eco, Umberto (1994): *Signo*. Barcelona: Labor
- Eco, Umberto (1995): *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Lumen
- Eco, Umberto (1999): *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen
- Elkins, James (2001 [1999]); *The domain of images*, New York: Cornell University Press
- Elkins, James & Naef, Maja (ed.) (2011): *What Is an Image? Vol. 2 de Stone Art Theory Seminars*. Pennsylvania: University Park, PA: Penn State Press
- Elkins, James (2010): "Un seminario sobre teoría de la imagen", en *Estudios Visuales* 9
(http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/09_elkins.pdf)
- Ferguson, Anthony: (2010). *The Sex Doll: A History*. Jefferson, North Carolina y London: McFarland & Company, Inc., Publishers
- Freedberg, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra
- Galbraith, Patrick W. (2008): "Plastic fantastic: Japan's doll industry booming", originalmente publicado en *Metropolis magazine* (22-2-2009), y actualmente accesible en *Japan Today: Japanese News and Discussion* (<https://japantoday.com/category/features/lifestyle/plastic-fantastic-japans-doll-industry-booming>)
- Goodman, Nelson (1990); *Maneras de hacer mundos*. Barcelona: Visor

D. M. Kurażyńska

- Goodman, Nelson (2010); *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós
- Gombrich, Ernst H. (2002 [1998]); *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*, Madrid: Debate
- Gombrich, Ernst H. “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, págs. 1-11
- Gombrich, Ernst H. (2003); *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate
- Gubern, Román (2004); *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama
- Halbental, Moshe y Margalit, Avishai (2003); *Idolatría. Guerras por las imágenes, las raíces de un conflicto milenario*. Madrid: Gedisa
- Haraway, Donna (1995); *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra
- Homero (1995); *Ilíada*, edición de Antonio López Eire. Madrid: Cátedra
- Huizinga, Johan (1994). *Homo ludens*. Barcelona: Alianza
- Jameson, Fredric (1992); *Signatures of the Visible*, New York: Routledge
- Kant, Immanuel (1991 [1997]); *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe
- Levy, David (2007); *Amor + sexo con robots. La evolución de las relaciones entre los humanos y las máquinas*. Barcelona: Paidós
- Long, Jane C. (2012); “The Survival and Reception of the Classical Nude: Venus in the Middle Ages”, en Sherry Lindquist (ed.) (2012): *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham, UK: Ashgate, 47-64
- Lotman, Yuri (2015), “Las muñecas en el sistema de la cultura”, en *Muñeca*. Madrid: Casimiro, págs. 45-53
- Melot, Michel (2010); *Breve historia de la imagen*. Madrid. Siruela
- Mitchell, W. J. T. (1986); *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press
- Mitchell, W. J. T. (1995); “Representation”, en F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study* [2ª edición, ampliada], Chicago: University of Chicago Press; págs. 11-22
- Mitchell, W. J. T. (2009); *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid: Akal

- Mitchell, W. J. T. (2011); “¿Qué es una imagen?”, en *Filosofía de la imagen*; Ana García Varas (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca, Salamanca
- Ortega y Gasset, José: “La deshumanización del arte” (1925), en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1987). Madrid: *Revista de Occidente-Alianza Editorial*, Madrid, págs. 11-54
- Panofsky, Erwin (1981); *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza Editorial
- Panofsky, Erwin (1985); “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, en *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza
- Peirce, Charles Sanders (1958): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press. Accesible en internet en: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- Perea Yébenes, Sabino (2005); “*Imago imperatoris, ad sidera!* El funeral de los emperadores romanos, la apoteosis y el ‘cuerpo doble’”. *Oppidum* 1; págs. 103-120
- Popper, Karl R. (1991 [1983]): *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós
- Serrano, Javier (2018): *Un mundo robot*. Córdoba: Almuzara
- Silver, Anna Krugovoy. “The Cyborg Mystique: ‘The Stepford Wives’ and Second Wave Feminism.” *Women’s Studies Quarterly*, vol. 30, no. 1/2, 2002; págs. 60-76
- Stoichiță, Victor I. (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid. Siruela
- Vitta, Maurizio (2000): *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Paidós
- Wosk, Julie (2015): *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. New Brunswick, New Jersey y London, Rutgers University Press

4. Conclusiones. *Las imágenes como artefactos–útil*

Desde que a mediados de los 60 del siglo pasado el polifacético autor italiano Enrico Fulchignoni acuñó la expresión “*civiltà dell'immagine*”, la frase “civilización de la imagen” se ha repetido una y mil veces como rótulo con el que catalogar el mundo en el que vivimos. La idea es que convivimos con las imágenes de una forma que no tiene parangón a lo largo de toda la historia del género humano. Nunca antes hubo tantas imágenes y nunca antes las imágenes tuvieron sobre las sociedades la influencia que tienen actualmente entre nosotros. Se ha dicho que “el problema del siglo XXI es el problema de la imagen”¹.

Quienes hablan de “civilización de la imagen”, o de “era de las imágenes”, por lo general se refieren siempre a la presencia de las imágenes en los *mass-media*, al uso recreativo de las imágenes (en el cine, la televisión, etc.) y, quizá, sobre todo, al influjo de las imágenes sobre la “opinión pública” y sobre los modos en los que la gente en general adquiere información y gestiona su relación con ella. Suele destacarse que la “civilización del libro” ha sido desbancada por la “civilización de la imagen”.

Como digo, cuando se habla del hecho de que vivimos rodeados de imágenes, por lo general, casi siempre se habla de imágenes (analógicas, digitales) que pueden ser difundidas a través de los medios de comunicación de masas, a los cuales se les han añadido, con un vertiginoso avance, las nuevas modalidades de comunicación

¹ La frase es de Mitchell, la tomo de su Introducción a *Teoría de la imagen*. Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen*, traducción de *Picture Theory* (Chicago, 1994) realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009 pág. 15.

generadas por los desarrollos imparables de las “nuevas tecnologías”, básicamente: Internet y la telefonía móvil.

Pero, además de vivir rodeados de imágenes difundidas en papel o a través de las pantallas, también convivimos cada vez más con otras modalidades de imágenes. Están, por supuesto, las sofisticadas imágenes atesoradas en los museos de Arte (que algunos ven como un antídoto salvífico contra los estragos de la “civilización de la imagen”). Pero también el creciente sinfín de imágenes que prolifera en torno a nosotros como juguetes, como prótesis funcionales y como robots —tanto antropomorfos como zoomorfos, cada vez más capaces de emular los cuerpos y las acciones de las personas y los animales (piénsese en los robots producidos por empresa estadounidense Boston Dynamics, o en los fabricados por la empresa alemana Festo), y cada vez en más casos provistos de una Inteligencia Artificial y conectados a Internet—, robots que ya están siendo empleados como juguetes, como mascotas, como compañeros (con fines asistenciales, profesionales, sentimentales y sexuales, etc.). Como dije en otra parte: el atávico y pigmaliónico sueño de la muñeca viviente está a punto de hacerse realidad².

Vivimos rodeados de imágenes, y parece razonable pensar que si vivimos rodeados de imágenes es porque así lo deseamos, dado que las imágenes no proliferan por sí mismas, sino que surgen porque las producimos nosotros. También parece razonable pensar que, si cada vez más vivimos más rodeados de imágenes y producimos variedades más diversificadas y asombrosas de imágenes, es porque las imágenes nos importan. Y, finalmente, también parece razonable pensar que, si las imágenes nos importan, entonces el conocimiento sobre las imágenes es importante.

En nuestras sociedades, el conocimiento sobre las imágenes importa, cada vez más. Y prueba de ello es el hecho de que, aunque en la Biblia, Platón, Descartes y Peirce podemos encontrar referencias a las imágenes, lo cierto es que sólo en las últimas décadas el asunto de las imágenes se ha convertido en objeto de atención filosófica sostenida por derecho propio: si, antes de la aparición en 1960 del libro *Art and Illusion* de Ernst H. Gombrich, el número de las publicaciones específicamente dedicadas al tema de las imágenes era insignificante, desde entonces, en número las publicaciones, los seminarios, los congresos, etc. específicamente dedicados al tema de las imágenes ha

² Me refiero al artículo “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes” (Kurażyńska, Dorota María & Cabrera Contreras, Juan; “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes”, *Rev. Umática*, 2018; pág. 57-104).

ido creciendo exponencialmente³. De hecho, insistiéndose en la idea del reemplazo de la *cultura del libro* por la *cultura de las imágenes*, desde principios de la década de los 90 del siglo pasado se habla de un “Giro icónico” (“Pictorial Turn”, según Mitchell, o “Ikonische Wende” según Gottfried Boehm), que habría sucedido al “Giro Lingüístico” descrito en 1967 por el filósofo Richard Pearce. Desde entonces, en diversas universidades de todo el mundo han surgido departamentos y áreas de estudio dedicados a la “Visual culture” [“Cultura visual”].

Así pues, el conocimiento sobre las imágenes importa. Y cada vez más. Pero sucede que entre los autores que con un mayor grado de compromiso se han ocupado de “la cuestión de las imágenes” reina del descontento: son muchos, y algunos de ellos muy influyentes, los que manifiestan expresamente su insatisfacción con el *Status Quaestionis* del conocimiento sobre las imágenes. Aquí mencionaré sólo a Mitchell:

“Si la urgencia en la pregunta sobre qué es una imagen es algo menor actualmente [...] no es [...] ciertamente porque se comprenda su naturaleza con claridad.”⁴

“Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes, aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas.”⁵

La situación es que, en el esfuerzo por encontrar una respuesta intelectualmente satisfactoria a la pregunta “¿qué es una imagen?”, y en el empeño por encontrar una respuesta a esta pregunta desmarcada de la vieja tradición que tiende a ver las imágenes como “copias” de alguna cosa del mundo, se ha llegado a un punto en que, al explicarlas como representaciones, es decir, como algo que —de una forma u otra— es relacionado con otra cosa distinta, se ha llegado al extremo

³ Para la referencia a la Biblia, Platón, Descartes, Peirce y Gombrich, y la cuestión “sólo en las últimas décadas el asunto de las imágenes se ha convertido en objeto de atención filosófica sostenida por derecho propio” (“[it] has only become the topic of sustained philosophical attention in its own right in the past few decades”), me inspiró el primer párrafo de la Introducción de: Newall, Michael (2010) *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010; pág. 1.

⁴ Mitchell, W. J. T.: “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pág. 108.

⁵ Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, 1994), realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009; pág. 17.

de que la pregunta “¿qué es una imagen?” podría ser reemplazado por la cuestión “¿qué es lo que no es una imagen?”⁶

La respuesta a la pregunta “¿qué es una imagen?” ofrecida por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica es: las imágenes son signos, una modalidad, más o menos *sui generis* de signos. Michell lo ha expresado así:

“El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica.”⁷

4.1. A modo de presentación: recapitulación del trabajo

La cuestión es que, para poder dar cuenta —como pretende la doctrina canónica de las imágenes— de qué es lo que tienen en común realidades tan dispares y cosas tan diversas como

las estatuas de bronce, las muñecas y los camioncitos de juguete, las imágenes fotográficas, los mapas, Peppa Pig y los cuadros de Jackson Pollock, la inscripción “♥” y esa modalidad de figura retórica que la crítica literaria denomina “imagen”, además de los fenómenos ópticos que aparecen en los espejos, los fenómenos psíquicos —como las imágenes mentales, las visiones oníricas— y los fenómenos sociológicos llamados “imagen” —como en “eso perjudicará la imagen del presidente”—,

en suma, para poder dar cuenta de lo que tienen en común todos los miembros de eso que Michell ha llamado “La familia de las

⁶ Recuerdo que esta pregunta (“what is *not* an image?”) fue planteada por Steffen Siegel, a modo de provocadora recapitulación, en el curso del Seminario “What is an image” organizado en 2011 por James Elkins. En este seminario participaron, entre otros, especialistas internacionales en Teoría de la imagen como Gottfried Boehm, Michael Ann Holly, Jacqueline Lichtenstein, W. J. T. Mitchell, Marie-José Mondzain, Keith Moxey, Parul Dave Mukherji, Wolfram Pichler, Alex Potts y Adrian Rifkin. Para la pregunta “What is *not* an image?” *vid.* Elkins, James & Naef, Maja (eds.); *What Is an Image?* (vol. 2 de The Stone Art Theory Institutes). The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2011; pág. 23 y ss.

⁷ Mitchell, W. J. T. (2011): “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.* págs. 108-109.

imágenes”⁸, la definición de “imagen” tiene que ser muy abstracta. Tiene que ser una definición muy abstracta porque, como dice el refrán español: “quién mucho abarca, poco aprieta”.

Los lógicos y quienes se ocupan de la filosofía del lenguaje se refieren a este hecho hablando de la “ley de la relación inversa de la intensión y la extensión de un término”. Ellos llaman “intensión” de una palabra a su significado, a la definición que establece cuáles son las cosas a las cuales se les aplica dicha palabra como nombre. Y llaman “extensión” al conjunto constituido por las cosas a las cuales se las llama usando esa palabra como nombre. Por ejemplo, la intensión de la palabra “planeta” es la definición de este término tomada como referencia para decidir si algo es, o no, un planeta; y la “extensión” del predicado “planetas del Sistema Solar” es el conjunto constituido por Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno. En el caso de un término cuya intensión puede especificarse de una forma completamente exhaustiva, por ejemplo, “Aristóteles”, su extensión se limita a un único individuo. Por el contrario, en el caso de un término cuya intensión es muy vaga, por ejemplo “cosa”, su extensión es prácticamente ilimitada. De ahí la *ley de la variación inversa de la intensión y la extensión de un término*, que, cuando es aplicada al término “imagen”, tal como éste es usado en el marco de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica, lo que nos dice es que, en la medida en que extensión asignada a esta palabra es inmensa (dado que da cobertura a una gama muy amplia de cosas y fenómenos muy dispares), la intensión de la palabra “imagen” es muy débil. Porque, como dice el refrán: ***quien mucho abarca, poco aprieta***. (Recuérdese que Mitchell define “imagen” diciendo “una imagen es una semejanza”).

El problema con el conocimiento desarrollado a partir de una definición así de “imagen” es que esta forma de considerar las imágenes —o, como suele decirse, esta forma de considerar “la imagen”, en singular— aporta un entendimiento tan abstracto, especulativo y meta-físico de las imágenes que, en el mundo empírico de las cosas reales y las actividades fácticamente mundanas, apenas resulta de utilidad. Es un conocimiento al cual podría aplicársele lo que dice Aristóteles acerca del conocimiento de la Forma “en sí” de los bienes *en tanto que* bienes, es decir, de la Forma “en sí” de todo aquello de lo cual se dice que un bien:

⁸ Ésta es una de las aportaciones de Mitchell más estimadas y comentadas (junto con la distinción que contrapone las nociones de “picture” [imagen que existe *in mundum*] e “image” [imagen que existe *in mente*]). Mitchell expone y argumenta su doctrina de la “Familia de las imágenes” en el apartado “La familia de las imágenes” de su ensayo “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.*, págs. 110-115.

“A alguien podría, quizá, parecerle que es mejor conocer con vistas a los bienes adquiribles y realizables [...] en efecto, aunque todas [estas técnicas tenidas por bienes] tienden a algún bien y buscan suplir su carencia, dejan de lado el conocimiento de éste. Y, sin embargo, no sería razonable que todos los artesanos ignorasen tamaña ayuda y no la buscaran —aunque es, también, incierto en qué se iban a beneficiar un tejedor o un albañil con vistas a su propia técnica por conocer este bien en sí; o cómo iba a ser mejor médico o estratego el que hubiera contemplado la Forma misma—. Porque es manifiesto que tampoco el médico examina la salud de esta manera, sino la salud *del hombre* y, quizá más bien, la *de este hombre*.”⁹

Un problema básico con el conocimiento desarrollado a partir de una concepción de las imágenes que las reduce a todas, y en todo momento, a la condición de signos —es decir, a la condición de algo que existe en la medida en que es relacionado mentalmente con otra cosa¹⁰— es que lo mismo que resulta poco manifiesto e incierto el modo en que el conocimiento de la Forma “en sí” de la prenda de vestir, la casa, la salud o la batalla puede resultarle útil al tejedor, al albañil, al médico o al estratego, tampoco resulta evidente de qué forma el conocimiento de la respuesta “imagen = signo” a la pregunta “¿qué es una imagen?” puede resultarle útil a la persona que diseña un

⁹ Aristóteles; *Ética a Nicómano*. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez; Alianza Editorial, Madrid, 2005 (2001); págs. 56-47.

¹⁰ Recuérdese que la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica postula que las imágenes no existen por sí mismas, y únicamente existen en la medida en que son pensadas por una mente como una semejanza de alguna otra cosa. Mitchell lo ha explicado así: si nuestras mentes, “es decir, mi mente, las tuyas, toda la conciencia humana”, puntualiza Mitchell, desaparecieran, “el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros”. Pero, añade Mitchell,

“Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia [...] pero las imágenes en el mundo [...] evidentemente sí. [...] Es porque una imagen no puede considerarse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo [...] no está viendo imágenes; está viendo a otros patos (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).” (Mitchell, W.J.T.; “¿Qué es una imagen?”, *op. cit.*, pág. 118-129.)

En “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes”, Juan Cabrera y yo nos referimos a esas cosas que son los señuelos vistos por los patos —es decir, cuando, según Mitchell, no son imágenes— llamándolas “tatusas” (Kurażyńska, Dorota Maria & Cabrera Contreras, Juan; *op. cit.*).

camión de juguete, una muñeca, un modelo anatómico o un globo terráqueo.

4.2. Planteamiento de la tesis

El caso es que, como se ha dicho ya, entre los expertos en Teoría de las imágenes cunde el descontento. Mitchell ha aventurado la posibilidad de que la causa del problema quizá esté en la propia teoría¹¹. Haciendo suya esta posibilidad, este proyecto de investigación, ha partido del planteamiento siguiente:

Si la explicación de las imágenes que las reduce a la condición de signos conduce a un *impasse* que no sólo genera insatisfacción, sino que no permite describir y explicar muchas de las imágenes con las que convivimos cotidianamente —piénsese en imágenes como las prótesis dentales, los aviones de papel, los biberones, los robots usados como mascota o para guiar a personas ciegas, los “huevos falsos” usados para estimular la puesta de las gallinas, etc.—, ¿qué pasaría si pensáramos las imágenes como utensilios, como productos artificiales producidos con el propósito de usarlos como útiles útiles para algún fin previsto de antemano: desde como obras de Arte a como aviones de papel, desde como mapas a como prótesis dentales, a como modelos anatómicos para estudiantes de medicina o como “*crash test dummy*” (“maniquí para ensayos de choque”) en el diseño de un automóvil? Ésta ha sido la pregunta que ha guiado y que ha animado esta investigación.

4.3. Hipótesis de la tesis

En este trabajo se asume que las imágenes manufacturadas deliberadamente por las personas¹² son una modalidad de artefactos—útil y, como tales, algo definido por el “fin” que (teleológicamente) constituye su “causa final” y que, en la medida en que constituye la razón de su existencia, también determina su naturaleza — exactamente igual que en el caso del resto de los artefactos producidos por las personas: los zapatos y las mesas, los puentes y el diccionario,

¹¹ “Quizá”, ha dicho Michell, “el problema no esté sólo en las imágenes, sino con la teoría” (Mitchell, W.J.T.; *Teoría de la imagen, op. cit.* pág. 15).

¹² Recuérdese que esta investigación se ocupa únicamente de imágenes que son cuerpos tangibles o apariencias físicamente perceptibles en un cuerpo tangible y que han sido producidas deliberadamente por las personas. Esto, excluye, entre otras, las “imágenes mentales”, fenómenos ópticos como los reflejos especulares y las sombras, entidades sociales como la “imagen” (reputación) de un individuo o de una institución, los fósiles y las pareidolias.

las pólizas de seguro, etc. Asumiendo esta premisa, la hipótesis de la que ha partido este trabajo es la siguiente:

Si, en vez de seguir insistiendo en ver, describir y explicar las imágenes como una modalidad de signo, hacemos las dos cosas siguientes:

- por un lado, prestar atención al hecho (obvio) de que los empleos dados a las imágenes en nuestro mundo son extraordinariamente diversos y, a menudo, difícilmente categorizables como semióticos, y
- por otro lado, y teniendo en cuenta lo anterior, intentamos comprender, describir y explicar las imágenes viéndolas como una modalidad de artefacto—útil específica, es decir, viéndolas como un útil cuya utilidad resulta, básicamente, del aprovechamiento de la forma del cuerpo o la apariencia perceptible de la cosa llamada “imagen”,

¿no sucederá que esta forma de enfocar el asunto y de prestar atención a las imágenes permite arrojar luz sobre ellas de una forma inédita, que quizá nos permita adquirir y desarrollar un conocimiento sobre las imágenes —en su dispar variedad— teóricamente más adecuado (por conforme a la realidad) y pragmáticamente más “útil” (por referido a la realidad)? Esta tesis surge de la creencia en que la respuesta a esta pregunta es “sí”.

En suma, la hipótesis de la que ha partido este trabajo es que, considerando las imágenes —en toda su extraordinaria y dispar diversidad¹³— como una modalidad de útiles, por un lado, nos

¹³ O, como dijo Jacques Aumont: “todas las imágenes [...] cualesquiera que sean su naturaleza, su forma, su empleo y su modo de producción” y “sin olvidar sus diferencias”. Y aclaro que si cito a Jacques Aumont en este punto es porque deseo contrastar mi trabajo con su afamada y trascendental obra sobre teoría de las imágenes *La imagen*, donde, al principio de la Introducción, nos indica expresamente que pretende que lo que va a explicar en su libro sea aplicable a “todas las imágenes visuales, cualesquiera que sean su naturaleza, su forma, su empleo y su modo de producción”, “sin olvidar sus diferencias” (Aumont, Jacques; *La imagen*, traducción de *L’image* (París, 1990), realizada por Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992; pág. 13). Pero es el caso, según creo, que Aumont incumple su compromiso. Lo incumple, a mi entender, porque él parte de la hipótesis —e insiste reiteradamente en ella— de que las imágenes son algo que existe para la mirada. Así que únicamente toma en consideración empleos de las imágenes donde éstas son usadas con fines comunicativos y/o estéticos. Así que, Aumont no tiene nada que decir de un biberón, ni de un avión de papel, ni de una prótesis dental, ni tampoco de un robot zoomorfo usado como mascota.

Aumont también tiene dificultad en ver, describir y explicar imágenes como las prótesis dentales o los aviones de papel —que, claramente, más que imágenes

daremos la oportunidad de pensarlas de otro modo y, por otro lado, podremos verlas (entenderlas y explicarlas), quizá —esta ha sido mi esperanza— de una forma más satisfactoria y provechosa que la ofrecida por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica.

4.4. Conclusiones y aportaciones

Vivimos en la era de la imagen. Hoy más que nunca, y cada vez más, estamos rodeados de imágenes de todo tipo que proliferan y circulan libremente a en nuestro mundo, mezclándose no sólo con el resto de las cosas que pueblan nuestro entorno, también, y cada vez más, con nosotros mismos como personas (son imágenes que actúan como juguetes interactivos, como mascotas y, cada vez más, y muy llamativamente, también como robots de compañía, etc.). Esta inaudita y anonadante proliferación de imágenes nos obliga a repensar la estructura básica de nuestra noción de las imágenes y la propia definición del término “imagen” — que, a fecha de hoy, quizá esté demasiado comprometida con la idea de que las imágenes son una modalidad de signo.

En efecto, el advenimiento de las imágenes robóticas provistas de Inteligencia Artificial nos ayuda (y nos obliga) a reparar en una gama

destinadas a ser miradas, son artefactos destinados a ser útiles siendo empleados en usos pragmáticos y mundanos—, porque considera la obra de Arte como una manifestación de la excelencia consumada de la imagen como tal, es decir, de lo que él denomina “imagen «pura»” (ver el último capítulo de su libro, titulado “El papel del arte”, que empieza con un extenso apartado dedicado a la “imagen abstracta” [¡sic!] y concluye con otro titulado “Conclusión: el placer de la imagen”. Ya en su Introducción a *La imagen*, Aumont deja claro que, en su opinión, “No es posible [...] hablar de la imagen sin referirse a las imágenes efectivamente existentes. Entre estas imágenes reales, este libro ha elegido privilegiar a algunas de ellas: las imágenes artísticas” (*op. cit.* pág. 15). Y, al principio del capítulo “El papel del arte”, declara:

“Se ha convertido en algo perfectamente banal quejarse de que estamos invadidos, sumergidos por las imágenes de cualquier naturaleza que pueblan nuestro entorno [...]. [D]esde nuestro punto de vista, hemos privilegiado las imágenes producidas en la esfera del arte, considerando implícitamente que eran las más interesantes (más originales, más intensas, más divertidas, más duraderas). (*Op. cit.*, pág. 275.)”

Respecto de mi afirmación: “Aumont parte de la hipótesis de que las imágenes son para la mirada”, considérese que el título (y el contenido) del capítulo 1º de *La imagen* es “El papel del ojo”, y que la primera frase de este primer capítulo es “Si hay imágenes, es que tenemos ojos: es una evidencia” (*op. cit.* pag. 17); siendo la afirmación “Las imágenes están hechas para ser vistas” la primera frase del capítulo siguiente, titulado “El papel del espectador” (*op. cit.* pág. 81).

muy amplia de imágenes que, normalmente, no son tenidas en cuenta por el discurso tradicional sobre las imágenes. Éste no permite describir, ni explicar, ni dar cuenta de todas las imágenes, dado que únicamente toma en consideración una selección extremadamente limitada de los usos en los cuales las imágenes son empleadas y, a partir de aquí, de las imágenes que son tenidas por relevantes y estudiadas a la hora de teorizar sobre las imágenes.

4.5. La imagen como artefacto–útil

4.5.a. *Las imágenes no son signos*

Así pues, la primera contribución que me gustaría destacar de este trabajo es que, según creo, permite demostrar que la definición de las imágenes propuesta por la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica no puede ser tenida por correcta. Siendo cierto que todas las imágenes —exactamente lo mismo que cualquier otra cosa— pueden ser empleadas como signos (es decir, como algo que es usado como soporte para pensar otra cosa distinta), también es verdad que reducirlas a la condición de signos es ignorar la razón de ser de gran parte de las imágenes producidas y usadas en nuestro mundo. La explicación de las imágenes que parte de la definición que estipula que las imágenes son signos no puede describir muchas de las imágenes artificialmente producidas que pueblan nuestro mundo, ni dar razón de los empleos en los que son usadas *en cada caso*, ni explicar por qué son cómo son *en cada caso*, ni tampoco dar cuenta del interés que, *en cada caso*, suscitan entre las personas. Entiendo que una teoría de las imágenes que las concibe como una modalidad de artefactos–útil sí puede describir todas las imágenes artificialmente producidas que pueblan nuestro mundo, dando razón de los empleos en los que son usadas *en cada caso*, explicando por qué son cómo son *en cada caso*, y dando cuenta del interés que, *en cada caso*, suscitan entre las personas.

4.5.b. *Las imágenes no son para la mirada*

Otro de los tópicos relevantes de la doctrina sobre las imágenes actualmente tenida por canónica establece que las imágenes artificiales son cosas destinadas a ser usadas de modos que se sirven de ellas mirándolas — es decir, empleándolas en usos que tienen lugar *in mente*. Este tópico induce a pensar que los empleos que se sirven de las imágenes usándolas como cuerpos tangibles, palpándolas, manipulándolas materialmente, haciéndoles cosas, haciéndoles hacer cosas a otros cuerpos (animados o inanimados) o haciéndose cosas con ellas, son anómalos, ilegítimos o, como se ha dicho,

“patológicos”¹⁴. A mi entender, la limitación impuesta por la *petitio principii* que estipula que las imágenes son algo intrínsecamente destinado a la mirada no es aceptable. De entrada, menosprecia e

¹⁴ Tomo el calificativo de “patológico” del título de uno de los libros de Román Gubern: *Patologías de la imagen*, aparecido en 2004 (Gubern, R.; *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004). Refiriéndose a este libro, Gubern ha declarado que es un desarrollo de un trabajo suyo anterior: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Gubern, R.; *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989). *Patologías de la imagen*, como se indica en la contraportada del libro, es un estudio sobre

“los conflictos producidos cuando las imágenes han sido armas beligerantes para las creencias religiosas de los individuos y de los pueblos, para alimentar las pasiones sexuales, o bien instrumentos militantes al servicio de diferentes ideologías políticas [...] pasando por los videojuegos actuales.”

Lo patológico en el empleo de las imágenes tendría que ver con su “instrumentalización”, que lleva a percibir las, cuando son usadas como útiles (instrumentos) para propósitos pragmáticos, como “heterodoxas, inmorales, nefandas, perversas o enfermizas”.

Quizá un ejemplo que permite ilustrar cómo ciertos empleos de las imágenes pueden ser declarados “patológicos” sea el siguiente, tomado del ensayo “El petirrojo y el santo” de Rudolph Arnheim:

“Bellas mujeres en mármol o al óleo pueblan palacios y mansiones. Redondean la riqueza de sus propietarios ofreciendo la promesa y parcial cumplimiento del consumo real. [...] “Tal mezcolanza del arte con el trajín de la vida cotidiana es una aberración vulgar [...].

“En una cultura materialista, cuyas ciencias naturales tienen por objetivo dar con las cualidades físicas exactas de las cosas y son capaces de reproducirlas fielmente, las *autoimágenes* tienden a ser exactas y complejas. Atienden a las necesidades del consumo material y la interacción. Recientemente se ofrecía en un anuncio del periódico una botella para agua caliente con la forma de una conocida actriz cinematográfica [Jayne Mansfield] en *bikini*. De plástico rosa y presentando a la mujer en actitud de casta sumisión, la imagen añade las cualidades de tacto y temperatura de la carne humana al parecido visual, llevando de esta forma a cotas no alcanzadas la duplicación. Sin embargo, la figura mide solo cincuenta y cinco centímetros, en parte, suponemos, por razones prácticas, pero también porque lo reducido de su tamaño oculta algo la obscenidad, que de otro modo resultaría patente, de ese obsequio para la hora de acostarse que, en palabras del anuncio, «garantiza calor y una sonrisa al Padre, Prometido, Amigo o Enemigo».”

(Arnheim, R.; “El petirrojo y el santo”, en Arnheim, R.; *Hacia una psicología del arte. Arte*. Traducción de *Towards a Psychology of Art* (Berkeley y Los Angeles, 1966) realizada por Remigio Gómez Díaz. Alianza, Madrid 1986 (1980); págs. 300-301).

ignora las imágenes que son empleadas en usos manipulativos. Además, no puede describir ni explicar tales usos.

A mi entender, otra de las aportaciones de este trabajo de tesis doctoral es que tiene en cuenta estas imágenes y estos usos, y puede dar cuenta de ellos. Hay usos de las imágenes, por supuesto, que las emplean mirándolas. Ésta, sin duda, es la forma en la que usamos las imágenes empleadas como obras de Arte o como foto de pasaporte. Pero las imágenes también son usadas de formas en las cuales decir que están para ser miradas oscurece su razón de ser. Piénsese en el modesto avión de papel lanzado al aire por el niño para que planee tanto como sea posible, en el biberón con el que una madre amanta a su bebé, en la prótesis dental con la que mastica la persona que la lleva, en los *crash test dummies* (muñecos para ensayos de choque) empleados por los ingenieros de la industria del automóvil. En ninguno de estos casos, según creo, puede afirmarse de estas imágenes que su razón de ser es ser miradas. Y, mientras que la doctrina canónica sobre las imágenes tiene muy poco que decir sobre ellas, el enfoque que estudia las imágenes viéndolas como una modalidad de artefactos–útil, si puede dar cuenta de todas estas imágenes.

6.5.c. Imágenes que son empleadas en usos que tienen lugar in mente, imágenes que son empleadas en usos que tienen lugar in mundum, e imágenes que son empleadas en usos que simultáneamente tienen lugar in mente e in mundum

Otra aportación de este trabajo es que, en la medida en que distingue y considera entre usos en los que la operación efectuada con las imágenes tiene lugar *in mente*, usos en los que la operación efectuada con las imágenes tiene lugar *in mundum*, y, además, naturalmente, usos híbridos, esta tesis presta atención a la materialidad del cuerpo físico de las imágenes.

Pensar las imágenes como artefactos–útil nos ayuda a darnos cuenta de que el discurso de la doctrina actualmente tenida por canónica sobre las imágenes, basado en la idea de que las imágenes son una modalidad, más o menos *sui generis*, de signo (entiéndase: de representación no alfanumérica), es reduccionista y no permite describir, ni explicar, ni dar cuenta de todas las imágenes, dado que únicamente toma en consideración una selección extremadamente limitada de los usos en los cuales las imágenes son empleadas y, a partir de aquí, de una selección igualmente restringida de las imágenes que son tenidas por relevantes y estudiadas a la hora de teorizar sobre las imágenes. Las imágenes siempre han sido usadas de formas muy dispares —desde como dioses a como disfraces para disimular la presencia del cazador; desde como señuelos para cazar patos o peces a como prótesis para restituir o reemplazar partes u órganos del

cuerpo¹⁵. Esto es algo que siempre se ha sabido, puesto que se ha hecho y se ha explotado. Sin embargo, el discurso habitual sobre las imágenes es mudo respecto de estas cuestiones. No, en cambio, al modelo de aproximación al conocimiento de las imágenes aquí propuesto. Entiendo que ésta es otra de las aportaciones destacables de este trabajo.

4.6. La imagen como artefacto–útil: una metodología alternativa

La tercera contribución aportada por este trabajo de tesis doctoral es, según creo, que ofrece una metodología conceptual para el estudio de las imágenes novedosa y, además de novedosa, me parece que también pragmáticamente útil. Útil porque, si no estoy confundida, en este trabajo se ofrece un enfoque que permite describir y explicar las imágenes, no como una entidad abstracta del tipo “toda imagen no es más que una relación de semejanza concebida por una mente”, sino como una colección extraordinariamente variada y dispar de artefactos (la mayor parte de ellos cotidianos, aunque de algunos no siempre puede decirse que sean muy cotidianos), con los que convivimos a diario, haciendo cosas con ellos, haciéndoles cosas a ellos, haciéndonos cosas con ellos y haciéndolos hacer cosas a otras

¹⁵ Estoy pensando en el relato de la mitología griega donde se narra que, habiéndose tragado Deméter el hombro de Pélope sin darse cuenta, éste le fue reemplazado por una prótesis de marfil fabricada por Hefesto, que “se adaptó tan perfectamente que el héroe recompuesto vivió muchos años, y, al parecer, feliz”. Tomo esta referencia de Victor Stoichita, quien añade: “Es posible incluso que con el tiempo este trasplante perfecto, al principio simple prótesis, se convirtiese en una señal de excelencia y belleza, contribuyendo a avivar la pasión que el gran Poseidón concibió por el joven”. (Stoichiță, Victor I.; *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderch de *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra* (Chicago, 2006); Siruela, Madrid, 2006; pág. 19.)

Pero no solo estoy pensando en la atroz historia mitológica de la prótesis de marfil con la que Hefesto recompuso el hombro de Pélope, a quien su padre Tántalo había descuartizado, cocinado y dado a comer los dioses del Olimpo. También estoy pensando en la prótesis del dedo gordo del pie derecho tallada en madera que, en el año 2000, fue encontrada adosada al pie de la momia de una mujer que carecía de este dedo y que vivió entre 1550 y 1300 a. C. en el antiguo Egipto, cerca de Luxor. Se trata de una prótesis hecha con madera y cuero, que fue producida para la hija de un sacerdote y de la cual se dice que debió ser “asombrosamente funcional, meticulosamente adaptada a su anatomía, [...] de una estética impecable”. (Arqueología Paleorama EnRed; “Una delicada prótesis del antiguo Egipto”, accesible en <https://arqueologiaenred.paleorama.es/2017/06/una-delicada-protesis-del-antiguo-egipto.html>, consultado 26-11-1919).

personas, a otros animales y a otras cosas. Según creo, en este trabajo se ofrece un modelo de comprensión de las imágenes que ayuda a entenderlas de una forma que solventa mejor que el modelo ofrecido por la doctrina canónica de las imágenes el problema de la utilidad del conocimiento sobre las imágenes destacado por Mitchell cuando afirma que nuestro conocimiento sobre las imágenes parece servirnos de muy poco:

“Estamos rodeados de imágenes; poseemos una abundancia de teorías sobre ellas, pero no parecen hacernos ningún bien. Saber qué están haciendo las imágenes, entenderlas, no parece darnos ningún poder sobre ellas.”¹⁶

Mitchell añade a lo anterior: “No me hago ilusiones de que este libro, ni cualquier otro libro, vaya a cambiar la situación” Pero, como el lector de estas páginas podrá comprender, yo no puedo estar de acuerdo con esta declaración de Mitchell. A mi entender, y dicho con toda modestia, este trabajo de tesis doctoral aporta un enfoque que sí permite hacerse la ilusión de que sí podemos llegar a construir un conocimiento acerca de las imágenes que, ayudándonos a entenderlas mejor, también nos confiera mayor poder sobre ellas. Porque, como dice el viejo aforismo atribuido a Francis Bacon (1561-1626) —que, como es sabido, fue uno de los más importantes promotores del surgimiento del empirismo y el conocimiento científicos—: “*Knowledge is Power*” [“El conocimiento es poder”], o, en la versión en latín posteriormente acuñada por Thomas Hobbes (1588-1679): “*scientia potentia est*” [“la ciencia es poder”]. La idea, claro está, es la de que el conocimiento científicamente fundamentado que intenta describir y explicar las cosas del mundo aumenta nuestra capacidad para servirnos de ellas o, en palabras de Mitchell, nuestro “poder sobre ellas”. Cuando las imágenes son vistas como una modalidad de artefactos—útil, la pragmática y prosaica cuestión de la utilidad fáctica y, por lo tanto, la del conocimiento acerca de los usos en los que estos artefactos—útil son empleados, así como la de los saberes involucrados tanto en estos usos como en la propia, adecuada y eficiente producción de las imágenes destinadas a atenderlos, se vuelven cruciales. Aquí, el conocimiento vale en la medida en que es válido porque resulta aplicable a las cosas que tienen lugar *in mundum* — incluidas también, claro está, aquellas que tienen lugar en esa parte del mundo que es nuestra mente, que son nuestras mentes.

¹⁶ Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen, op. cit.*, pág. 13.

4.7. Reemplazado la teoría canónica de las imágenes

La “fuerza” de una teoría científica se relaciona tanto con la cantidad de fenómenos que puede describir como por su capacidad para explicarlos y, cuando ello sea posible, por la capacidad que tiene dicha teoría para hacer predicciones falsables respecto de los fenómenos de los que se ocupa. Se dice que una teoría científica referida a alguna cosa es mejor que la teoría que sustituye cuando la nueva puede dar razón de hechos que la obsoleta no puede describir o es incapaz de explicar; y que la nueva teoría es buena en la medida en que, reteniendo elementos significativos de la teoría anterior que siguen siendo congruentes con la nueva —porque siguen útiles para muchos propósitos—, abarca un número mayor de casos y resulta más sencilla de entender que la vieja. Entiendo que la teoría que presenta las imágenes como una modalidad de artefacto— útil, satisface los requerimientos exigidos a una teoría de las imágenes capaz de reemplazar a la teoría de la doctrina de las imágenes actualmente tenida por canónica. De entrada, puede acomodar la explicación que atiende a las imágenes considerándolas como una modalidad de signo, viéndola como una de las diversas formas en las que las imágenes pueden ser, y son de hecho, empleadas.

4.8. Limitaciones y futuros trabajos

Este trabajo no se ocupa de todas las cosas que son llamadas “imagen” (de eso que Mitchell ha llamado “La familia de la imagen”). Centra su atención únicamente en las imágenes artificiales producidas deliberadamente por las personas — en cada caso, con un propósito específico más o menos claro, y con unas exigencias y unas determinaciones materiales mejor o peor especificadas de antemano (muy estrictamente especificadas, por ejemplo, en el caso de los planos trazados por el ingeniero que diseña cierta pieza de un motor, o en el caso de una prótesis dental), tenuemente determinadas en el caso de la imagen destinada a ser empleada como obra de Arte).

Son muchos los desarrollos deseables de la investigación aquí presentada. En futuras investigaciones espero proponer un modelo que permita ponderar en qué medida cierta imagen ha alcanzado, o no, el objetivo previsto (en la medida en que siendo un artefacto—útil se espera de ella que sea útil como útil) y cuáles son los factores que intervienen en el logro de tal propósito. También espero desarrollar una clasificación de las imágenes que refine y desarrolle la distinción entre imágenes que son empleadas en usos cuya operación tiene lugar *in mente*, imágenes que son empleadas en usos cuya operación tiene lugar *in mundum* e imágenes que son empleadas en usos cuya

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen

operación involucra operaciones que tienen lugar tanto *in mente* como *in mudum*.

5. Conclusions. *Images as artifact–utensil*

Ever since the multifaceted Italian author Enrico Fulchignoni in the mid-1960s, coined the expression “*civiltà dell'immagine*”, the phrase “civilization of the image” has been repeated thousands of times as a label with which we identify the world around us. The meaning of the expression is that we coexist with images in a way that is unprecedented in the entire history of the human race. Never before have there been so many images and never before have images influenced the society as strong as they do today. As it is being said “the problem of the 21st century is the problem of the image”.¹

Those who speak of the “civilization of the image”, or of the “age of images”, in general, always refer to the presence of images in the mass media, to the recreational use of images (in cinema, television, etc.) and, perhaps above all, to the impact of images on “public opinion” and on the ways in which people mainly acquire information and manage their relationship with it. It is often pointed out that the “civilization of the book” has been superseded/substituted by the “civilization of the image”.

As have been mentioned before, when we say that we live surrounded by images, almost always we speak of images (analog, digital) that can be disseminated through the mass media. To those, the new ways of communication generated by the unstoppable development of the “new technologies”, mainly the Internet and mobile telephony, have been rapidly added.

However, beside the fact of living surrounded by images prevalent on paper and screens, ever-more we coexist with other modalities of images. There are obviously the sophisticated images treasured in Art museums (that some regard as a salvific antidote against the

¹ The phrase is W. J. T. Mitchell's, I have taken it from his *Introduction to Picture Theory* (Chicago, 1994).

devastation effectuated by the “civilization of the image”). Yet, increasing number of images multiplying around us, i.e. toys, functional prostheses, robots - both anthropomorphic and zoomorphic, ever-more capable of imitating human or animal bodies and actions (i.e. robots produced by U.S.-based Boston Dynamics, or those produced by the German company Festo), frequently supplied with Artificial Intelligence and connected to Internet – robot already serving as toys, pets or companions (for assistance, professional, sentimental and sexual purposes, etc.). As have been stated before: the atavistic and pygmalionic dream of the living doll is about to come true.²

We are surrounded by images, and it seems reasonable to think that if we are, it is due to the fact that we want that, since images do not proliferate themselves, yet emerge because we produce them. It also seems sensible to think that, if we progressively surround ourselves with images and produce more and more diversified and astonishing varieties of them, it is because images matter to us a lot. Eventually, it also seems rational to think that, if images important to us, the knowledge of images important as well.

In our society, knowledge of images gets more and more importance. The proof of which is the fact that any references present in the Bible, Plato, Descartes and Peirce, are only in recent decades when the subject of images became an issue of persistent philosophical attention on its own rights: if, before the publishing in 1960 Ernst H. Gombrich’s book *Art and Illusion*, the number of publications specially dedicated the subject of images was minor, since then, publications, seminars, congresses, etc. on the subject of images have been growing exponentially³. In fact, insisting on the idea of the replacement of the culture of the book by the culture of images, since the early 1990s there has been talk of an “Iconic Turn” (“Pictorial Turn”, according to Mitchell, or “Ikonische Wende” according to Gottfried Boehm), which would have succeeded the “Linguistic Turn” described in 1967 by the philosopher Richard Peirce. Since then, departments and areas of study dedicated to “Visual culture” have been emerging in various universities around the world.

² I am referring to the article “The Doll’s Atavistic Dream: Beyond the canonical theory of images” (Kurażyńska, Dorota María & Cabrera Contreras, Juan; “The Doll’s Atavistic Dream: Beyond the canonical theory of images”, *Rev. Umática*, 2018; 57-104.

³ For the reference to the Bible, Plato, Descartes, Peirce and Gombrich, and the question (“[it] has only become the topic of sustained philosophical attention in its own right in the past few decades”), I was inspired by the first paragraph of the Introduction from: Newall, Michael (2010) *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010; p. 1.

Thus, knowledge of images matters and does ever-more. Yet, it also happens, that especially among the authors dealing with “the question of images” with the greatest commitment, the sense of discontent occurs; there are many, including very influential ones, who clearly state their dissatisfaction with the *Status Quaestionis* of knowledge of images, to only quote Mitchell herewith:

“If the stakes seem a bit lower in asking what images are today, it is [...] certainly not because their nature is now clearly understood.”⁴

urgency in the question of what an image is somewhat less at present [...] it is [...] certainly not [...] because its nature is clearly understood.”

“Although we have thousands of words about pictures, we do not yet have a satisfactory theory of them.”⁵

The current state is that, with the effort to find an intellectually satisfactory answer to the question “what is an image?”, and attempting to find an answer to this question, that would be unmarked by the old tradition tending to perceive images as “copies” of something existing in the world, representations, that are something—in one way or another—related to a separate object, we have come to the position of extreme where the question “what is an image?” could be replaced by the question “what is not an image?”⁶

The answer to the question “what is an image?” which is offered by the doctrine of images and currently held as canonical sounds: images are signs, a modality, more or less *sui generis* of signs. Mitchell expressed with the words below:

⁴ Mitchell, W.J.T.; “What is an image?” in Mitchell, W. J. T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986 (pp. 7-46); p. 7.

⁵ Mitchell, W. J. T.; *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994 p. 9.

⁶ I recall that this question (“what is not an image?”) was posed by Steffen Siegel, as a provocative recapitulation, in the course of the Seminar “What is an image” organized in 2011 by James Elkins. International specialists in image theory such as Gottfried Boehm, Michael Ann Holly, Jacqueline Lichtenstein, W. J. T. Mitchell, Marie-José Mondzain, Keith Moxey, Parul Dave Mukherji, Wolfram Pichler, Alex Potts and Adrian Rifkin, among others, participated in this seminar. For the question “What is not an image?” vid. Elkins, James & Naef, Maja (eds.); *What Is an Image?* (vol. 2 of *The Stone Art Theory Institutes*). The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2011; p. 23 ff.

“The commonplace of modern studies of images, in fact, is that they must be understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparence concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification.”⁷

5.1. By way of presentation: a summary of the paper

The fact is that, in order to give an account—as the canonical doctrine of images claims—of what such disparate realities and such diverse things as

bronze statues, dolls and toy trucks, photographic images, maps, Peppa Pig and Jackson Pollock's paintings, the marking “♥” and that mode of figure of speech that literary criticism calls “image”, as well as the optical phenomena that appear in mirrors, psychic phenomena such as mental images, dream visions and sociological phenomena called “image”—as in “that will damage the president’s image”—have in common,

in short, in order to account for what all the members of what Mitchell has called “The Family of Images”⁸, have in common, the definition of “image” has to be very abstract. It has to be a very abstract definition because, as the French proverb suggests: “He who grasps at too much loses everything”.

Logicians and those who deal with the philosophy of language refer to this fact by speaking of the “law of the inverse relation of the intension and the extension of a term”. They term the “intension” of a word its meaning, the definition that establishes which are the things to which the word is applied as a name. And they define “extension” as the sum constituted by the things that are called by using that word as a name. For example, the intension of the word “planet” is the definition of this term taken as a reference to decide whether something is, or is not, a planet; and the “extension” of the predicate “planets of the Solar System” is the set constituted by Mercury,

⁷ Mitchell. W. J. T.; “What is an image?” in *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986; pp. 7-46. I take this reference from p. 8.

⁸ This is one of Mitchell's most esteemed and commented contributions (along with the distinction that contrasts the notions of “picture” [image that exists *in mundum*] and “image” [image that exists *in mente*]). Mitchell expounds and argues for his doctrine of the “Family of Images” in the section “The Family of Images” in his essay “What is an Image?”, op. cit. pp. 110-115.

Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus and Neptune. In the case of a term whose intent can be specified in a completely exhaustive way, for example, “Aristotle”, its extension is limited to a single individual. On the contrary, in the case of a term whose intension is very vague, e.g. “thing”, its extension is practically unlimited. Hence *the law of the inverse variation of the intension and extension of a term*, which, when applied to the term "image", as it is used in the framework of the doctrine on images currently considered canonical, tells us that, insofar as the extension assigned to this word is immense (since it covers a very wide range of very disparate things and phenomena), the intension of the word “image” is very weak. For, as the saying goes, he who grasps at too much, loses everything (remember that Mitchell defines "image" by saying "an image is a likeness").

The problem with the knowledge derived from such a definition of “image” is that this way of considering images—or, as it is often said, this way of considering “the image”, in the singular—provides such an abstract, speculative and meta-physical understanding of images that, in the empirical world of real things and factually mundane activities, it is hardly of any use. It is knowledge to which could be applied what Aristotle says about the knowledge of the Form "in itself" of goods as goods, that is, of the Form "in itself" of everything of which a good is said to be:

“Perhaps, however, some one might think it worth while to recognize this with a view to the goods that are attainable and achievable [...] for all of these [sciences],-though they aim at some good and seek to supply the deficiency of it, leave on one side the knowledge of the good. Yet that all the exponents of the arts should be ignorant of, and should not even seek, so great an aid is not probable. It is hard, too, to see how a weaver or a carpenter will be benefited in regard to his own craft by knowing this ‘good itself,’ or how the man who has viewed the Idea itself will be a better doctor or general thereby. For a doctor seems not even to study health in this way, but the health of man, or perhaps rather the health of a particular man; it is individuals that he is healing.”⁹

A central issue with the knowledge derived from a conception of images that reduces them all, and at all times, to the condition of signs—that is, to the condition of something that exists insofar as it is

⁹ Aristotle; *Nicomachean Ethics*. Translated by W. D. Ross, Batoche Books, Kitchener 1999; p.9

mentally related to something else¹⁰—is that just as the way in which the knowledge of the Form "in itself" of the garment is unevident and uncertain, so is the knowledge of the Form "in itself" of the garment, the house, health or battle can be useful to the weaver, the mason, the doctor or the strategist, it is also unclear how knowledge of the answer "image = sign" to the question "what is an image?" can be useful to the person who designs a toy truck, a doll, an anatomical model or a globe.

5.2. Thesis approach

The fact is that, as has already been mentioned, among experts in image theory, there is discontent. Mitchell has ventured the possibility that the cause of the problem may lie in the theory itself¹¹. Taking this hypothesis as a starting point, this research project is based on the following approach:

If the explanation of images that reduces them to the status of signs leads to an impasse that not only generates dissatisfaction, but also fails to describe and explain many of the images we confront on a daily basis - think of images such as dental prostheses, paper airplanes, baby bottles, robots used as pets or to guide blind people, "fake eggs" used to stimulate chickens to lay, etc. - what would happen if we thought of images as useful utensils, as artificial products created in order to be used in some preplanned purpose: from works of art to paper airplanes, from maps to dental prostheses, from

¹⁰ Note that the doctrine of images currently held as canonical postulates that images do not exist by themselves, and only exist insofar as they are thought by a mind as a likeness of something else. Mitchell has explained it this way: if our minds, "i.e., my mind, yours, all human consciousness", Mitchell points out, were to disappear, "the physical world, we tend to assume, would continue to exist quite nicely". But, Mitchell adds,

"If there were no more minds, there would be no more images, mental or material. The world may not depend upon consciousness, but images in [...] the world clearly do. [...] It is because an image cannot be *seen as* such without a paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as «there» and «not there» at the same time. When ducks respond to a decoy [...], they are not seeing images: they are seeing other ducks [...], the things themselves, and not images of the things." (Mitchell, W.J.T.; "What is an image?", op. cit.; p. 17.)

In "The Doll's Atavistic Dream: beyond the canonical theory of images", Juan Cabrera and I refer to those things that are the decoys seen by ducks—that is, when, according to Mitchell, they are not images—calling them "tatusas" (Kurażyńska, Dorota Maria & Cabrera Contreras, Juan; *op. cit.*.)"

¹¹ "Perhaps", Mitchell said, "the problem is not just with pictures, but with theory" (Mitchell, W.J.T.; *Picture Theory*, op. cit., p. 9).

anatomical models for medical students to "crash test dummies" in the design of an automobile? This has been the question that has guided and motivated this research.

5.3. Thesis hypothesis

In this paper it is assumed that the images that people deliberately manufacture¹² are a modality of artifact-utensil and, as such, something defined by the "end" that (teleologically) constitutes their "final cause" and that, insofar as it constitutes the reason for their existence, also determines their nature — exactly as in the case of the rest of the artifacts produced by people: shoes and tables, bridges and the dictionary, insurance policies, and so on. Assuming this premise, the hypothesis from which this paper has emerged is the following:

If, instead of continuing to insist on seeing, describing and explaining images as a form of sign, we do the following two things:

- on the one hand, pay attention to the (obvious) fact that the uses given to images in our world are extraordinarily diverse and often hardly categorizable as semiotic; and
- on the other hand, and taking into account the above, we try to understand, describe and explain images by seeing them as a specific artifact-utility modality, that is, by seeing them as a utility whose usefulness results, basically, from taking advantage of the form of the body or the perceptible appearance of the thing called "image",

might it not be the case that this way of approaching the matter and of focusing on images allows us to shed light on them in an unprecedented way, which perhaps allows us to acquire and develop a knowledge of images —in their disparate variety— theoretically more adequate (because it conforms to reality) and pragmatically more "useful" (because it refers to reality)? This thesis arises from the belief that the answer to this question is "yes".

In sum, the hypothesis from which this work has stemmed is that, considering images —in all their extraordinary and disparate

¹² Note that this research is concerned only with images that are tangible bodies or physically perceptible impressions on a tangible body and that have been deliberately produced by people. This excludes, among others, "mental images", optical phenomena such as specular reflections and shadows, social entities such as the "image" (reputation) of an individual or an institution, fossils and pareidolia.

diversity¹³— as a modality of usefulness, on the one hand, we will give ourselves the opportunity to think of them in another way and, on the other hand, we will be able to see them (understand and explain them), perhaps, and this has been my hope, in a more satisfactory and profitable way than that offered by the doctrine of images currently held as canonical.

¹³ Or, as Jacques Aumont said: "all images [...] whatever their nature, their form, their use and their mode of production" and "without forgetting their differences". And I clarify that if I quote Jacques Aumont at this point it is because I wish to contrast my work with his famous and transcendental work on the theory of images *The Image*, where, at the beginning of the Introduction, he expressly indicates that he intends what he is going to explain in his book to be applicable to "all visual images, whatever their nature, their form, their use and their mode of production", "without forgetting their differences" (Aumont, Jacques; *The Image*, translation of *L'image* (Paris, 1990), by Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992; p. 13). But it is the case, I believe, that Aumont fails to fulfill his commitment. He does so, in my opinion, because he starts from the hypothesis - and repeatedly insists on it - that images are something that exists for the gaze. So he only takes into consideration uses of images where they are used for communicative and/or aesthetic purposes. Thus, Aumont has nothing to say about a baby bottle, nor a paper airplane, nor a dental prosthesis, nor a zoomorphic robot used as a pet.

Aumont also has difficulty seeing, describing and explaining images such as dental prostheses or paper airplanes - which, clearly, rather than images meant to be looked at, are artifacts meant to be useful by being employed in pragmatic and mundane uses -, because he considers the work of Art as a manifestation of the consummate excellence of the image as such, that is, of what he calls the "pure" image (see the last chapter of his book, entitled "The Role of Art," which begins with an extensive section devoted to the "abstract image" [sic!] and concludes with another entitled "Conclusion: the pleasure of the image". In his Introduction to *The Image*, Aumont makes it clear that, in his opinion, "It is not possible [...] to speak of the image without referring to actually existing images. Among these real images, this book has chosen to privilege some of them: artistic images" (*op. cit.* p. 15). And, at the beginning of the chapter "The role of art", he declares:

"It has become perfectly banal to complain that we are invaded, submerged by the images of whatever nature that populate our environment [...]. [F]rom our point of view, we have privileged the images produced in the sphere of art, implicitly considering that they were the most interesting (more original, more intense, more amusing, more lasting). (*Op. cit.*, p. 275.)"

Regarding my statement: "Aumont starts from the hypothesis that images are for the gaze", consider that the title (and content) of the first chapter of *The Image* is "The role of the eye", and that the first sentence of this first chapter is "If there are images, it is because we have eyes: it is evident" (*op. cit.* p. 17); and the statement "Images are made to be seen" is the first sentence of the following chapter, entitled "The role of the spectator" (*op. cit.* p. 81).

5.4. Conclusions and contributions

We live in the age of the image. Today more than ever, and increasingly so, we are surrounded by images of all kinds that proliferate and circulate freely in our world, blending not only with everything else that populates our environment, but also, and increasingly so, with ourselves as people (they are images that act as interactive toys, as pets and, increasingly, and very strikingly, also as companion robots, etc.). This unprecedented and overwhelming proliferation of images forces us to rethink the basic structure of our notion of images and the very definition of the term "image" - which, as of today, is perhaps too committed to the idea that images are a form of sign.

Indeed, the advent of robotic images equipped with Artificial Intelligence helps us (and forces us) to consider a very wide range of images that are not normally taken into account in the traditional discourse on images. The latter does not allow us to describe, explain or account for all images, since it only takes into consideration an extremely limited selection of the uses in which images are employed and, from here, of the images that are considered relevant and studied when theorizing about images.

5.5. The image as a useful artifact

5.5.a. *Images are not signs*

Thus, the first contribution that I would like to highlight in this work is that, I believe, it allows us to demonstrate that the definition of images proposed by the doctrine of images currently considered canonical cannot be considered correct. While it is true that all images - exactly the same as anything else - can be used as signs (that is, as something that is used as a means to think something else), it is also true that to reduce them to the condition of signs is to ignore the *raison d'être* of a large part of the images produced and used in our world. The explanation of images that starts from the definition that stipulates that images are signs cannot describe many of the artificially produced images that populate our world, nor can it account for the uses in which they are used *in each case*, nor explain why they are the way they are *in each case*, nor can it account for the interest that, *in each case*, they arouse among people. I understand that a theory of images that conceives them as a modality of artifact-utility can describe all the artificially produced images that populate our world, giving an account of the applications in which they are used *in each case*, explaining why they are the way they are *in each case*, and giving an account of the interest that, *in each case*, they arouse among people.

6.5.b. *Images are not for the gazing*

Another of the relevant topics of the doctrine on images currently held as canonical establishes that artificial images are things destined to be used in ways that make use of them by looking at them - that is, by employing them in uses that take place *in mente*. This truism leads one to think that uses that make use of images by using them as tangible bodies, touching them, manipulating them materially, doing things to them, making them do things to other bodies (animate or inanimate) or doing things to themselves with them, are anomalous, illegitimate or, as has been said, "pathological"¹⁴ To my mind, the limitation imposed

¹⁴ I take the qualifier "pathological" from the title of one of Román Gubern's books: *Patologías de la imagen*, published in 2004 (Gubern, R.; *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004). Referring to this book, Gubern has stated that it is a development of a previous work of his: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Gubern, R.; *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989). *Patologías de la imagen*, as stated on the back cover of the book, is a study on

“the conflicts produced when images have been belligerent weapons for the religious beliefs of individuals and peoples, to feed sexual passions, or militant instruments at the service of different political ideologies [...] passing through the present-day video games.”

What is pathological in the use of images would have to do with their "instrumentalization", which leads to perceiving them, when they are used as useful (instruments) for pragmatic purposes, as "heterodox, immoral, nefarious, perverse or sick".

Perhaps an example to illustrate how certain uses of images can be declared "pathological" is the following, taken from Rudolph Arnheim's essay "The Robin and the Saint":

“Beautiful women in marble or oil paints populate palaces and mansions. They round off the wealth of their owners by offering the promise and partial fulfillment of actual consumption. [...] Such a mixture of art with the bustle of daily life is a vulgar aberration. [...]

In a materialist culture, whose natural sciences are concerned with the exact physical qualities of things and capable of reproducing them faithfully, self-images tend to be accurate and complete. They serve the purposes of material consumption and interaction. A recent newspaper advertisement offered a hot-water bottle in the shape of a well-known movie actress [Jayne Mansfield] dressed in two bits of bathing suit. Made of pink plastic and presenting the lady in a pose of chaste surrender, the image adds the touch and temperature qualities of the human flesh to the visual resemblance and thereby carries duplication to a new height. Nevertheless, the figure is only twenty-two inches in length—partly, we suppose, for practical reasons but also because the reduced size conceals somewhat the otherwise unveiled obscenity of the bedtime gift, which, in the words of the advertisement, is «guaranteed to bring a smile and warmth to Father, Fiancé, Friend of Foe.»” (Arnheim, R.; “Robin and

by the *petitio principii* stipulating that images are something intrinsically intended for the gaze is not acceptable. From the outset, it belittles and ignores images that are employed in manipulative uses. Moreover, it cannot describe or explain such uses.

To my mind, another contribution of this thesis paper is that it takes these images and these uses into account, and can account for them. There are uses of images, of course, that employ them by looking at them. This, certainly, is the way we use images employed as works of Art or as a passport photo. But images are also used in ways in which saying they are to be looked at obscures their *raison d'être*. Think of the modest paper airplane tossed into the air by the child to make it glide as far as possible, the bottle with which a mother nurses her baby, the dental prosthesis with which the wearer chews, the crash test dummies employed by engineers in the automobile industry. In none of these cases, I believe, can it be said of these images that their *raison d'être* is to be looked at. And, while the canonical doctrine of images has very little to say about them, the approach that studies images as a modality of artifact-utility can account for all of these images.

5.5.c. Images that are employed in uses that take place in mente, images that are employed in uses that take place in mundum, and images that are employed in uses that simultaneously take place in mente and in mundum

Another contribution of this work is that, insofar as it distinguishes and considers between uses in which the operation performed with images takes place *in mente*, uses in which the operation performed with images takes place *in mundum*, and, in addition, of course, hybrid uses, this thesis devotes attention to the materiality of the physical body of images.

Thinking of images as useful artifacts helps us to realize that the discourse of the currently canonical doctrine on images, based on the idea that images are a modality, more or less *sui generis*, of signs (i.e., non-alphanumeric representation), is reductionist and does not allow us to describe, explain, or account for all images, since it only takes into consideration an extremely limited selection of uses in which images are employed and, from here, an equally restricted selection of the images that are considered relevant and studied when theorizing about images. Images have always been used in very disparate ways - from gods to camouflage to disguise the presence of the hunter; from decoys to hunt ducks or fish to prostheses to restore or replace body

Saint” in Arnheim, R.; *Towards a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angeles, 1966); pp. 326-327).

parts or organs¹⁵. This is something that has always been known, since it has been done and exploited. However, the usual discourse on images is mute on these issues. Not, on the other hand, to the model of approach to the knowledge of images proposed here. I understand that this is another of the outstanding contributions of this work.

5.6. The image as a useful artifact: an alternative methodology

The third contribution made by this doctoral thesis work is, I believe, that it offers a novel conceptual methodology for the study of images and, in addition to being novel, it seems to me that it is also pragmatically useful. Useful because, if I am not mistaken, this work offers an approach that allows us to describe and explain images, not as an abstract entity of the "every image is nothing but a relation of resemblance conceived by a mind" type, but as an extraordinarily varied and disparate collection of artifacts (most of them everyday, although some cannot always be said to be very everyday), with which we coexist on a daily basis, doing things with them, doing things to them, doing things to ourselves with them and making them do things to other people, other animals and other things. As I believe, this work offers a model of understanding pictures that helps to understand them in a way that solves better than the model offered by the canonical

¹⁵ I am thinking of the story from Greek mythology where it is recounted that, Demeter having inadvertently swallowed Pelops' shoulder, it was replaced by an ivory prosthesis made by Hephaestus, which "adapted so perfectly that the recomposed hero lived for many years, and, it seems, happily". I take this reference from Victor Stoichita, who adds, "It is even possible that in time this perfect transplant, at first a simple prosthesis, became a sign of excellence and beauty, contributing to stoke the passion that the great Poseidon conceived for the young man." (Stoichiță, Victor I.; *Simulacra. The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*. Translation by Anna María Coderch of *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra* (Chicago, 2006); Siruela, Madrid, 2006; p. 19).

But I am not only thinking of the grim mythological story of the ivory prosthesis with which Hephaestus restored Pelops' shoulder, whom his father Tantalus had butchered, cooked and fed to the gods of Olympus. I am also thinking of the prosthesis of the big toe of the right foot carved in wood that, in 2000, was found attached to the foot of the mummy of a woman who lacked this toe and who lived between 1550 and 1300 BC in ancient Egypt, near Luxor. It is a prosthesis made of wood and leather, which was produced for the daughter of a priest and which is said to have been "amazingly functional, meticulously adapted to her anatomy, [...] of impeccable aesthetics". (Paleorama Archaeology EnRed; "Una delicada prótesis del antiguo Egipto", ["A Delicate Prosthesis from Ancient Egypt"] accessible at <https://arqueologiaenred.paleorama.es/2017/06/una-delicada-protesis-del-antiguo-egipto.html>, accessed 26-11-1919).

doctrine of pictures the problem of the usefulness of knowledge of images highlighted by Mitchell when he states that our knowledge of images seems to be of little use to us:

“We are surrounded by pictures; we have an abundance of theories about them, but it doesn’t seem to do us any good.”¹⁶

Mitchell adds to the above: “I’m far from sanguine that this book, or any book, can change this situation”. But, as the reader of these pages will understand, I cannot agree with Mitchell's statement. In my opinion, and said with all modesty, this doctoral thesis provides an approach that does allow us to have the illusion that we can indeed build a knowledge of images that, by helping us to understand them better, also gives us greater power over them. Because, as the old aphorism attributed to Francis Bacon (1561-1626) - who, as is well known, was one of the most important promoters of the emergence of empiricism and scientific knowledge - says: "Knowledge is Power", or, in the Latin version later coined by Thomas Hobbes (1588-1679): "*scientia potentia est*" ["science is power"]. The idea, of course, is that scientifically grounded knowledge that attempts to describe and explain things in the world increases our ability to make use of them or, in Mitchell's words, our "power over them." When images are seen as a modality of artifact-utility, the pragmatic and prosaic question of factual utility and, therefore, that of knowledge about the uses in which these useful artifacts are employed, as well as that of the knowledge involved both in these uses and in the proper, adequate, and efficient production of the images intended to serve them, become crucial. Here, knowledge is valuable insofar as it is valid because it is applicable to things that take place in mundum - including, of course, those that take place in that part of the world that is our mind, that is our minds.

5.7. Superseding the canonical theory of imagery

The "strength" of a scientific theory is related both to the number of phenomena it can describe and to its ability to explain them and, where possible, to its ability to make falsifiable predictions about the phenomena it deals with. A scientific theory of something is said to be better than the theory it replaces when the new one can account for facts that the obsolete one cannot describe or is unable to explain; and the new theory is considered sound to the extent that, retaining significant elements of the old theory that are still congruent with the new one - because they are still useful for many purposes -, it covers a larger number of cases and is simpler to understand than the old one. I

¹⁶ Mitchell, W.J.T.; *Picture Theory*, *op. cit.*, pp. 5-6.

understand that the theory that presents images as a useful artifact modality satisfies the requirements for a theory of images capable of replacing the currently canonical theory of the doctrine of images. At the outset, it can accommodate the explanation that attends to images as a modality of signs, seeing it as one of the various ways in which images can be, and are, in fact, employed.

5.8. Limitations and future work

This paper is not concerned with all things that are called "images" (what Mitchell has called "The Family of Images"). It focuses its attention only on the artificial images produced deliberately by people - in each case, with a more or less clear specific purpose, and with material requirements and determinations better or worse specified in advance (very strictly specified, for example, in the case of the plans drawn by the engineer who designs a certain part of an engine, or in the case of a dental prosthesis), tenuously determined in the case of the image intended to be used as a work of Art).

There are many desirable developments from the research presented here. In future research I hope to propose a model that will make it possible to weigh the extent to which a certain image has or has not achieved its intended purpose (to the extent that being a useful artifact it is expected to be as useful as intended) and what the factors involved are in achieving that purpose. I also hope to develop a classification of images that refines and develops the distinction between images that are employed in uses whose operation takes place *in mente*, images that are employed in uses whose operation takes place *in mundum*, and images that are employed in uses whose operation involves operations that take place both *in mente* and *in mundum*.

Bibliografía

De referencia general:

— Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (*D.R.A.L.E.*), Madrid, 1992

— Diccionario Ilustrado “Latino-Español, Español-Latino, Bibliograf, Barcelona, 1997

— *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, Córcega, Barcelona, 1992

— Redakcja Słowników języka polskiego PWN; *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa, 2003

Libros

Alpers, Svetlana; *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Traducción al español de *The art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) realizada por Consuelo Luca de Tena, Hermann Blume, Madrid, 1987

Aristóteles, *Física*, trad. de G. R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995

Aristóteles; *Investigación sobre los animales*. Traducción de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1992

Arnheim, Rudolf; *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Traducción al español de *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye – The New Version* (1954) realizada por María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1980

Arnheim, Rudolf; *El pensamiento visual*, Traducción al español de *Visual Thinking* (1969) realizada por Rubén Maser, Paidós, Barcelona, 1986

Arnheim, Rudolf; *Hacia una psicología del arte*. Traducción de *Towards a Psychology of Art* (Berkeley y Los Ángeles 1966 (1949)) realizada por Remigio Gómez Díaz, Alianza, Madrid 1986 [1980]

Arnheim, Rudolf; *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1966 (1949))

Aumont, Jacques; *La imagen*. Traducción de *L'image* (París, 1990), realizada por Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992

Austin, John L.; *Sentido y percepción*, Traducción al español de *Sense and Sensibilia* (1962) realizada por Alfonso García Suárez y Luis Ml. Valdés Villanueva, Tecnos, Madrid, 1981

Azara, Pedro N.; *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, Madrid, 1995

Azara, Pedro N.; *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002

Bell, Julian; *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Traducción al español de *What is painting?* (1999) realizada por Vicente Campos, Nueva Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001

Belting, Hans; *Antropología de la imagen*; traducción de *Bild-Anthropologie* (Padebon, 2002) realizada por Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz, Buenos Aires–Madrid, 2007

Belting, Hans; *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Traducción de *Bild und Kult C Eine Geschichte des*

Dorota M. Kurażyńska

Bildes von dem Zeitalter der Kunst (Munich, 1990) realizada por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal, Madrid, 2009

Belting, Hans; "Imagen, *médium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología". Traducción de "Image, *Medium*, Body: A New Approach to Iconology" (*Critical Inquiry*, 2005, 31, 2, págs. 302-319) realizada por Oscar Gómez. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2015, vol. 20 153-170

Berger, John; *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Traducción al español de *Découverte de la Peinture* (1968) realizada por Luís Monreal y Tejada, Noguer, Barcelona, 1976

Berger, John; *Modos de ver*. Traducción de *Ways of seeing* (London 2000 (1972)) realizada por Justo Beramendi. Gustavo Gili. Barcelona 2004

Besançon, Alain; *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia; L'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (1994) realizada por Encarna Castejón. Siruela, Madrid 2005

Boorstin, Daniel J.; *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. Peter Smith New York, 1982 (1961)

Bredenkamp, Horst; *Teoría del acto icónico*. Traducción de *Theorie des Bildakts* (Berlin, 2007) realizada por Anna-Carolina Rudolf Mur; Akal, Madrid, 2017

Brogowski, Leszek; *Powidoki i po... Unizm i "Teoria widzenia"* *Władysława Strzemińskiego*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk, 2001

Brückner, Aleksander; *Słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1974

Bryson, Norman; *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Traducción de *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New

Haven y Londres, 1983) de Consuelo Luca de Tena, Alianza, Madrid 1991

Bryson, Norman; *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Traducción al español de *Looking at the Overlooked. Tour Seáis on Still Life Painting* (1990) realizada por Miguel Ángel Coll, Alianza, Madrid, 2005

Cabezas Gelabert, Lino; *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*, Cátedra, Madrid, 2008

Cabezas Gelabert, Lino & López Vílchez, Inmaculada; (coord.); *Dibujo y territorio. Cartografía, topografía, convenciones gráficas e imagen digital*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2015

Campi, Isabel; *¿Qué es el diseño?*, traducción de *Què és disseny?* (1992) realizada por Unai Velasco; Gustavo Gili, Barcelona, 2020

Casares, Julio; *Diccionario ideológico de la lengua española- Desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*, Real Academia Española, Gustavo Pili, Barcelona, 1987

Català Doménech, Josep M.; *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

Chandler, Daniel; *Semiotics. The Basics*. Routledge, New York, (2007) [2002]

Collingwood, Robin G.; *Los principios del arte*, traducción de *The principles of Art* (Londres 1938) realizada por H. Flores Sánchez. Fondo de cultura económica, México D. F. 1960 (1985)

Cusa, Nicolás de; *La visión de Dios* (1453), Traducción al español de *De visione Dei* realizada por A. L. González, Eunsa, Pamplona, 2001

Dorota M. Kurażyńska

Czekalski, Stanisław; *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2022

Daval, Jean L.; “Greek Art”, en el primer volumen de Duby, Georges, Daval, Jean Luc et alt.; *Sculpture. From Antiquity to the Present Day* (2 Vols: *From Antiquity to the Middle Ages*, y *From Renaissance to the Present Day*) Taschen, Köln

Davenport, Guy; *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Traducción al español de *Objects on a Table* (1998) realizada por Gabriel Bernal Granados, Turner Publicaciones, Madrid, 2002

Debray, Régis; *La vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* Traducción al español de *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, (1992) realizada por Ramón Hervás, Paidós, Barcelona, 1994

Debray, Régis; *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992

Delporte, Christian & Veyrat-Masson, Isabelle; (coord.); *La puissance des images. Du Moyen Âge à nos jours*, Nouveau Monde, Paris, 2018

Dijkstra, Marjolein E.; *The Animal Substitute: An Ethnological Perspective on the Origin of Image-Making and Art*, Erubon, Delft, 2010

Długosz-Kurczabowa, Krystyna; *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, PWN, Warszawa, 2018

Durand, Gilbert; *La imaginación simbólica*. Traducción de *L'Imagination Symbolique* (París, 1968 (1964)) realizada por Marta Rojzman, Minúscula, Barcelona, 2000 (1971)

Dziamski, Grzegorz; *Sztuka u progu XXI*, Wydawnictwo Fundacji Humanitara, Poznań, 2002

Eco, U.; *Kant y el ornitorrinco*. Traducción de *Kant e l'ornitorrinco* (Milano, 1997) realizada por Helena Lozano Miralles. Lumen, Barcelona 1999

Eco, Umberto; *Signo*; traducción al español de *Il segno* (Milán, 1973) realizada por Francisco Serra Cantarell, Labor, Barcelona 1994 (1988)

Elkins, James; *The domain of images*, Cornell University Press, Ithaca & London 2001 (1999)

Elkins, James & Naef, Maya (eds.); *What Is an Image? The Stone Art Theory Institutes* vol. 2. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2011

Fischer, Ernst P.; *Aristóteles, Leonardo, Einstein y Cía. La aventura de la ciencia a través de sus protagonistas*. Traducción de *Aristoteles, Einstein & Co. / Leonardo, Heisenberg & Co* (München, 1995 / 2000) realizada por Jorge Salvetti Fernández. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2006

Flusser, Vilém; *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Traducción al español de *O Universo das Imagens Técnicas* (2010) realizada por Julia Tomasini, Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017

Flusser, Vilém; *Filosofía del diseño*, Traducción al español de *Shape of things* (1999) realizada por Pablo Marinas, Síntesis, Madrid, 2002

Francastel, Pierre; *La realidad figurativa, (2 vol.) El objeto figurativo y su testimonio en la historia*, Traducción al español de *La réalité figurative* (1965) realizada por Godofredo González, Paidós, Barcelona, 1988

Freedberg, David; *El poder de las imágenes*, Traducción al español de *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989) realizada por Purificación Jiménez y Jerónima G^a Bonafé, Cátedra, Madrid 1992

Dorota M. Kurażyńska

Fusco de, Renato; *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*, Traducción al español de *Il piacere dell'arte. Capire la pittura, la scultura, l'architettura e il design* (2004) realizada por Carmen Artal, Gustavo Gili, Barcelona, 2008

García Varas, Ana (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011

Garfield, Simon; *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*, Traducción al español de *On teh map. Why the world looks the way it does* (2012) realizada por Belén Urrutia Domínguez, Taurus, Madrid 2013

Gell, Alfred; *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford, 1998

Goldstein, Bruce E.; *La sensación y percepción*, Traducción al español de *Sensation and Perseption* (1984) realizada por Julio Lillo Jover, Debate, Madrid, 1992

Gombrich, Ernst H.; *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*. Traducción de *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorical Representations* (1959), realizada por Gabriel Ferrater; Debate, Madrid, 2002 [1998]

Gombrich, Ersnt H.; *Historia del arte*. Traducción al español de *The Story of Art* (Londres, 1950) realizada por R. Santos Torroella. Alianza, Madrid 1981

Gombrich, Ernst H.; *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Traducción al español *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorical Representation* (1982) realizada por Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Alianza, Madrid, 1987

Gombrich, Ersnt H.; *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Traducción al español de *The Uses of the Images* (1999) realizada por Ricardo García Pérez y Fabián Chueca, Debate, Madrid, 2003

Gombrich, Ersnt H.; *Mediaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Traducción al español de *Mediations on a Hobby Horse* (1963) realizada por José María Valverde, Debate, Madrid, 1998

Gombrich, E. H.; “Prefacio a la sexta edición (2000)” de *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*, traducción de *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representations* (2000 [1960]), realizada por Gabriel Ferrater; Debate, Madrid, 2002 [1998].

Gombrich, Ersnt H.; *Reflections on the history of art: views and reviews*, Phaidon, Oxford, 1987

Goodman, Nelson; “¿Cuándo hay arte?” [traducción de “When is Art?” (1977), en Goodman, Nelson; *Maneras de hacer mundos*. Traducción de *Ways of wordmaking* (1978) realizada por Carlos Thiebaut, Visor, Barcelona, 1990

Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Traducción al español de *Languages of art. An approach to a theory of symbols* (1976 [1968]) realizada por Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1976

Goodman, Nelson; *Maneras de hacer mundos*. Traducción de *Ways of wordmaking* (1978) realizada por Carlos Thiebaut, Visor, Barcelona, 1990

Gori, Francesco, “What is an Image? W.J.T. Mitchells’s Picturing Theory”, en Purgar, K.; *W.J.T. Mitchells’s Picturing Theory: Living Picture*

Grau, Oliver & Veigl, Thomas (eds.); *Imagery in the 21st Century*. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2011

Dorota M. Kurażyńska

Groupe µ; *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, traducción de *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (Éditions Le Seuil, Paris, 1992) realizada por Manuel Talens Carmona, Cátedra, Madrid, 1993

Gubern, Román; *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000

Gubern, Román; *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987

Gubern, Román; *Patologías de la imagen*. Anagrama, Barcelona, 2004

Haag, Herbert; Van den Born, Adrianus & de Ausejo. Serafín; *Diccionario de la Biblia*; Barcelona, Herder, 1981 (1966)

Haskell, Francis; *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Traducción al español de *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past* (1993) realizada por José Luis López Muñoz, Alianza Editorial, Madrid, 1994

Heidegger, Martin; *Arte y poesía*, Traducción al español de *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1952) realizada por Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México, 1988

Heidegger, Martin; “El origen de la obra de Arte”, en *Caminos en el bosque*. Traducción de *Gesemtausgabe. Band 5: Holzwege* realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1998 [1984]

Hospers, John; *Significado y verdad en el Arte*, Traducción al español de *Meaning and Truth in the Arts* (1946) realizada por Román de la Calle, M. Teresa Beguiristain, Fernando Torres, Valencia, 1980

Human, John; *The objective eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, The University of Chicago, Chicago, 2006

Huyghe, René; *Los poderes de la imagen*, traducción de *Les puissances de l'image: bilan d'une psychologie de l'art* (Paris, 1965), realizada por Juan E. Cirlot, Labor, Barcelona, 1968

Korsmeyer, Carolyn; *El Sentido del Gusto*, Traducción al español de *Making Sense of Taste* (1999) realizada por Francisco Beltrán Adell, Paidós, Barcelona, 2002

Kurazynska, Dorota & Cabrera Contreras, Juan; “El sueño atávico de la muñeca: Más allá del discurso canónico sobre las imágenes”. *Umática: revista sobre creación y análisis de la imagen*, 2018

Kurz, Iwona & Zaremba, Łukasz; *Potęga I nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W. J. T. Mitchella. [Czego chcą obrazy? Pragnienia, życie i miłości obrazów. Mitchell, W. J. T.]*; Traducción al polaco de *What the picture want? The lives and loves of images.* (Chicago, 2005), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2013

Lawton, Graham; *Cómo ser humano*. Traducción de *How to be Human* (New Scientist - Graham Lawton & John Murray ed., 2017), realizada por Dulcinea Otero-Piñeiro, Alianza Editorial, Madrid; 2018

López Rubiño, David; *Institución y naturalización del arte ideología del arte universal y el legado artístico como una colección de Ready Mades.* (Tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada, 2016

Lordá Iñarra, Joaquín; *Gombrich: una teoría del arte*. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991

Maderuelo; Javier; (coord.); *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006

Manguel, Alberto; *Leer imágenes*, Traducción al español de *Reading Pictures* (2000) realizada por Carlos José Restrepo, Alianza, Madrid, 2002

Manghani, Sunil; Piper, Arthur & Simons, Jon (eds.); *Images: A Reader*, Sage, London, 2006

Dorota M. Kurażyńska

Marina, José A.; Rambaud, Javier; *Biografía de la humanidad. Historia de la evolución de las culturas*, Ariel, Barcelona, 2018

Martín Prada, Juan; *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, AKAL, Madrid, 2018

Mc Phail, Elsie; *Desplazamientos de la imagen. Siglo XXI*, México, D.F., Madrid, Buenos Aires, 2013

Melot, Michel; *Breve historia de la imagen*, Traducción al español de *Une breve Histoire de l'Image* (2007) realizada por María Condor, Siruela, Madrid, 2010

Michl, Jan.; “E. H. Gombrich's Adoption of the Formula Form Follows Function: A Case of Mistaken Identity?”; *Human Affairs* (19), 2009

Mirzoeff, Nicholas; *Una introducción a la cultura visual*, Traducción al español de *An introduction to visual culture* (1999) realizada por Remedio Perni, AKAL, Madrid, 2019

Mitcham, Carl; *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Mitchell, W.J.T.; “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.); *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011

Mitchell. W. J. T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986

Mitchell. W. J. T.; *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Traducción al español de *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics* (2015) realizada por Remedios Perni, Akal, Madrid, 2019

Mitchell, W. J. T.; *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, 1994), realizada por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009

Mondzain, Marie-José; *L'Image peut-elle tuer?*; Bayard: Paris, 2002

Montes Serrano, Carlos; *Representación y análisis formal: lecciones de análisis de formas*, Secretariado de Publicaciones Universidad, D. L., Valladolid, 1992

Morris, Desmond; *El mono desnudo*, Traducción al español de *The Nakedape. A Zoologist's Study of the Human Animal* (1967) realizada por J. Ferrer Aleu, Debolsillo, Barcelona, 2003

Mortensen, Preben; *Art in the social order: The making of the modern conception of art*, State University of New York Press, New York, 1997

Nail, Thomas; *Theory of the image*, Oxford University Press, New York, 2019

Newall, Michael; *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011

Norman, Donald A.; *La psicología de los objetos cotidianos*, Traducción al español de *The psychology of everyday things* (1990) realizada por Fernando Santos Fontenla, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2006

Novitz, David; *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1977

Panowsky, Erwin; *La perspectiva como "forma simbólica"*, Traducción al español de *Die Perspektive als «Symbolische Form»* (1927) realizada por Virginia Careaga, Tusquets, Barcelona, 1985

Dorota M. Kurażyńska

Panowsky, Erwin; *Vida y arte de Alberto Durero*, Traducción al español de *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943) realizada por María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1982

Peirce, Charles S.; “On the algebra of logic: a contribution to the philosophy of notation”, en *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (vol. 2); editado por Joanne Morra y Marquard Smith; Routledge, London y New York, 2006

Pérez Carreño, Francisca; *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid, 1988

Purgar, Krešimir (ed.); *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. Routledge, New York, 2017

Purgar, Krešimir & Paić, Žarko (eds.); *Theorizing Images*. Cambridge Scholar Publishig, Newcastle Upon Tyne, 2016

Ramos Guadix, Juan C.; *En torno al grabado. La estampa y su práctica reflexiva.*, Entorno Gráfico Ediciones, Granada, 2015

Read, Herbert.; *El arte de la Escultura*. Traducción de *The art of sculpture* (1956), realizada por Margarita Tolderlund, Editorial Eme, Buenos Aires (Argentina), 1994

Salabert, Pere; *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Laertes S.A. de Ediciones, Barcelona, 2003

Salwa, Mateusz; *Iluzja w malarstwie*, TAIWPN Universitas, Kraków, 2010

Sartori, Giovanni; *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Traducción de *Homo Videns: Televisione e Post-Pensiero* (Roma, 1997) realizada por Ana Díaz Soler. Taurus, Madrid 2012

Saxl, Fritz; *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Traducción al español de *Lectures* (1957) realizada por Federico Zaragoza, Alianza, Madrid, 1989

Schmitt, Jean C.; *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au moyen âge*, Gallimard, Paris, 2002 Schmitt, Jean C.;

Serrano, Javier; *Un mundo robot: La mayor revolución jamás conocida*. Almuzara, Córdoba, 2018

Sougez, Marie L. (coord.); *Historia general de la fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007

Stoichita, Victor I.; *Breve Historia de la Sombra*, Traducción al español de *A Short History of the Shadow*, (1997) realizada por Anna María Coderch, Siruela, Madrid, 1999

Stoichiță, Victor I.; *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderch de *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra* (Chicago, 2006); Siruela, Madrid, 2006

Tatarkiewicz, Władysław; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción al español de *Dzieje sześciu pojęć* (1975) realizada por Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Madrid 2001 [1987]

Villafañe, Justo; *Introducción a la teoría de la imagen*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2003

Vinci, Leonardo da; *Tratado de pintura*, Edición de Ángel González García, Akal, Madrid, 1986

Vitta, Maurizio; *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Traducción de *Il sistema delle immagini. Estetica della rappresentazione quotidiana* (Nápoles, 1999) realizada por Manel Martí Viudes, Paidós, Barcelona, 2003

Dorota M. Kurażyńska

Walzer Moskovic, Alejandra; “En torno a la definición de imagen como representación de la realidad”, *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (33), 2021

Whitehead, Alfred North; *Adventures of Ideas*; Free Press, New York, 1967 [1933]

Worringer, Wilhelm; *Abstracción y naturaleza*. Traducción al español de *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, (München 1908). F.C.E., México, 1983

Wosk, Julie; *My fair ladies: female robots, androids, and other artificial Eyes*, Rutgers University Press, New Brunswick New Jersey and London, 2015

Zamora Águila, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*; ENAP, México, 2007

Żyłko, Bogusław; *Sztuka w świecie znaków*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk, 2002

Dime para qué sirve, y te diré qué es una imagen