

LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach

EL PRESENTE ENSAYO COMPILATORIO resume uno de los más recientes libros publicados sobre teoría de la imagen, misma que es discutida en el ámbito contemporáneo, especialmente en el de la escuela alemana posicionada en el ejercicio reflexivo de la *Bildwissenschaft* (ciencia o conocimiento de la imagen). El difundir sus contenidos en lengua castellana tiene como objetivo dar a conocer los postulados sobre los que se fundan dichas teorías y familiarizar al lector con la terminología empleada. Si bien es tan sólo un acercamiento reflexivo a las teorías en boga, refleja las posiciones de una escuela germana que ha revivido y abierto el debate no sólo de qué son las imágenes,¹ sino el cómo y el por qué de su existencia en la vida cultural del ser humano.

Actualidad de la ciencia de la imagen: problemática de los medios y propuestas

Klaus Sachs-Hombach (1957), filósofo, semiótico y teórico de los medios llama nuestra atención sobre las funciones relevantes que las imágenes han adquirido en todos los campos de la sociedad en la introducción a esta interesan-

1. Al respecto véase la compilación más importante de los años noventa, Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Múnich, Fink, 1996.

te compilación.² Precisa que la investigación sobre las imágenes ha llevado a hablar sobre un *giro* en los últimos tiempos y los adjetivos que lo caracterizan abarcan un amplio espectro que va desde el pictórico, el icónico, hasta el de la imagen (*imagic*) y el visual. El hecho de que a dicho giro se le pueda comparar en sus alcances con el giro lingüístico (*linguistic turn*) es puesto a discusión, pues si bien se ha conformado una ciencia de la imagen dedicada expresamente a fortalecer la investigación sobre las imágenes, ésta no ha logrado justificar satisfactoriamente un giro fundamental respecto al paradigma básico de la investigación. Pero, aclara el compilador, si esto fuera así, entonces podría decirse que todas las discusiones generadas alrededor de este giro han sido meramente una “manera de hablar”. Sin embargo, para poder juzgar el valor y la justificación de un giro hacia la imagen, es justamente importante entender mejor el discurso generado en este giro, lo que implica confrontarlo con el giro lingüístico postulado por Richard Rorty.³ Éste se ha entendido fundamentalmente de dos maneras.

La primera, como un programa puramente metódico que impulsó la lingüística al proporcionarle una investigación más precisa y profunda sobre la construcción y la manera de funcionamiento de las lenguas; pero lo más importante es que se haya entendido el análisis del lenguaje como un paradigma metódico de investigación en general. Para la filosofía, esto tuvo repercusiones significativas, ya que permitió entender que muchas aporías filosóficas tradicionales, al ser formuladas como problemas del lenguaje, pudieran comprenderse a través de un análisis del mismo. Sachs-Hombach recalca aquí que para comprender el giro lingüístico es importante, primero, que nuestros esfuerzos por el conocimiento se consideren transmitidos a nivel del lenguaje; segundo, que la lengua no puede ser un medio de expresión neutral en la formulación del conocimiento. Se debe, pues, reflexionar mediante el lenguaje y, ya que la expresión a través de éste, así como la transmisión de conocimiento no son solamente propios de la filosofía sino de todas las ciencias, se abre la posibilidad de que pueda abarcar varias disciplinas. Así, esta propuesta de lectura ocasionada por el giro lingüístico, en forma de un análisis del lenguaje, puede ser capaz de generar una nueva orientación teórica, epistemológica y científica para toda investigación empírica.

2. Klaus Sachs-Hombach (ed.), *Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp (Taschenbuch), 2009.

3. Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, 1967.

La segunda manera en que se ha entendido el giro lingüístico ha resaltado su capacidad para proporcionar un hilo conductor en la investigación de fenómenos que hasta el momento no habían sido formulados en términos de lenguaje. Cabe entonces la posibilidad de entender estos últimos como una construcción sistemática y reglamentada de elementos cuyo sistema pudiese equipararse al alfabeto y a la gramática, de manera que pudiesen generar análogamente diversas formas expresivas con determinado inventario. De acuerdo con las características expuestas del giro lingüístico, Sachs-Hombach opina que un giro similar no puede concebirse respecto a las imágenes. Sin embargo, no niega la capacidad de las imágenes de desempeñar importantes funciones en contextos epistemológicos sobre los que es preciso reflexionar profundamente. Asimismo, reconoce la competencia de las imágenes para modificar relaciones de conocimiento en sus funciones estructurantes y epistemológicas, pero que, al justificar sus formulaciones normativas, alcanzan sólo un significado secundario. Fundamental dentro de la argumentación de Sachs-Hombach es el hecho de que algún día las imágenes lleguen a tomar el importante papel que ha ejercido la lengua en la consolidación de nuestros conocimientos. Por tal motivo, concluye que, respecto a la primera forma en que se ha entendido el giro lingüístico, no resultaría plausible desarrollar aspiraciones metodológicas equiparables con la imagen. En cuanto a la segunda manera, podría ser factible trasplantar modelos de análisis de un campo de investigación a otro; sin embargo, esto sólo podrá comprobarse a través de los resultados que se obtengan de cada investigación particular. Para Sachs-Hombach, lo más factible sería pensar en que la elaboración de un paradigma de la imagen pudiese emplearse como modelo estructurante para la investigación de nuevos fenómenos, siempre y cuando se defina con exactitud en qué consiste tal paradigma. Probablemente estaría fundado sobre las relaciones entre figura y fondo, formas de composición indispensables; en otras palabras: las relaciones entre las partes y el todo. Aun así, si estos aspectos pudiesen emplearse para generar un modelo, no necesariamente debería entrar en competencia con el del lenguaje, sino más bien invitar a ambos modelos a funcionar como complementarios. Otro aspecto a tomar en cuenta para justificar hablar de un giro respecto a la imagen es partir de una posición fundamental en la cual se le reconozca explícitamente como fenómeno distintivo del conocimiento humano. Al ser el giro lingüístico un paradigma antropológico que reclama para sí la característica fundamental y constituyente dentro de la generación de conocimiento humano, de igual manera, la competencia de la imagen tendría que comprobar

en qué medida y cómo puede resultar una propiedad fundamental y distintiva dentro de aquello que nos caracteriza como seres humanos. Por tal motivo, la intención de la compilación presentada por Sachs-Hombach, más que dirigirse a justificar el estatus de una ciencia de la imagen, se aboca a ofrecer las maneras en que ésta se estructura en distintas disciplinas que tienen como denominador común arrojar luz sobre la manera como se comprende el ser humano a sí mismo en su relación con la imagen. Los artículos aquí reunidos parten de esa intención, que persigue aclarar el grado en que el uso de las imágenes, como el del lenguaje, viene a ser una característica única y propia de la humanidad. Por tanto, la compilación se divide en tres secciones, distribuidas de tal modo que el lector pueda adquirir un panorama cronológico y sistemático sobre la teoría de la imagen, además de que se le confronta con preguntas actuales que han formulado los teóricos de ella. De ahí que la primera sección sea “Principios antropológicos”, la segunda “Historia de la teoría” y la tercera “Cultura visual”.

Principios antropológicos

El papel de las imágenes desde la prehistoria hasta la época antigua

La primera sección nos confronta con la necesidad intrínseca del ser humano de producir imágenes. Y resulta ser una necesidad que no solamente se refleja en los productos culturales del individuo desde épocas prehistóricas, sino también en el ámbito neurocientífico: varios trabajos de investigación han localizado las zonas cerebrales que se activan cuando se percibe una imagen de las cosas exteriores. En este sentido, las contribuciones de Franz M. Wuketits, “Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache”,⁴ y Gerhard Bosinski, “Das Bild in der Altsteinzeit”⁵ aclaran el valor y la función de las imágenes en la organización de la vida del individuo prehistórico. El primero se pregunta por el significado de las imágenes en la evolución del ser humano. Al considerarlo un ser simbólico, no resulta exagerado entonces decir que la simbolización y el comportamiento simbólico pueden ser vistos como el paso decisivo en la evolución del ser humano. Para sostener dicha idea, que nombra

4. “Imagen y evolución. Imágenes: otro lenguaje del ser humano”.

5. “La imagen en la época paleolítica”.

“evolucionismo estético”, el autor se propone ofrecer al lector una descripción y una explicación del origen y el desarrollo de los prejuicios y las preferencias estéticos en el marco de un modelo genético. Con ello aclara que no pretende reducir la estética a la biología evolucionista; sin embargo, es necesario tener en cuenta que el ser humano, como todos los seres vivos, es resultado de una selección natural. Por tanto, se deben buscar los comienzos y las condiciones de todas sus características en lo más profundo de su historia originaria. Y, al hacer esto, saltan a la vista automáticamente las relaciones entre la biología, las ciencias sociales y las culturales.

La pregunta fundamental que se plantea el autor no es si fue primero la palabra o la imagen, sino más aún, cómo y cuándo surgieron en los seres vivos las características de “atrapar” objetos o procesos del mundo que los rodeaba en imágenes, para representarlos simbólicamente. En este sentido, Wuketits expone la tesis de que el camino evolutivo del ser humano se caracteriza por una actividad creadora creciente y en ella el empleo de imágenes ha venido a ser fundamental. El arte prehistórico de las cavernas no marca el inicio de este proceso, sino uno de los puntos culminantes. Al reflexionar sobre ello, se podría pensar que los dibujos fungieron como expresión de representaciones mentales de objetos o procesos acaecidos en la realidad exterior y que sirvieron de orientación para organizar la vida del ser humano en comunidad. Éste abstrae, de una gran cantidad de objetos y hechos percibidos, aquellos con los que establece un vínculo estrecho al ser importantes para su sustento de vida. Y esto implica una economía de la percepción, ya que, para evocar un objeto de nueva cuenta, sólo necesitamos reconocer algunos de sus rasgos. Para Wuketits, esto prueba que los humanos, al ser capaces de formar conceptos generales, nos dejamos guiar por generalizaciones y reducciones que denotan un paso más en el desarrollo de los procesos de abstracción y, por tanto, de evolución. Por tal motivo, el autor hace hincapié en que las imágenes del arte paleolítico no permiten reconocer en ellas un simple naturalismo, sino que la mayoría presenta una estilización que no puede ser concebida sino a partir de un acto de voluntad expreso.

Los más antiguos testimonios pictóricos de la humanidad muestran claramente una tendencia hacia la representación abstracta y simbólica, que no es lo mismo que una copia realista de la realidad. Ésta es la prueba más fehaciente de que son expresión de interpretaciones subjetivas, proyecciones e idealizaciones. Aun antes del arte prehistórico, nuestros antepasados produjeron otro tipo de obras artísticas que, si bien parecen tener una función práctica y no estética, no por ello renuncian a presentar componentes estéticos como, por

ejemplo, la simetría. Ésta se encuentra presente en la producción de imágenes de casi todas las culturas, por lo que la percepción del orden y la voluntad de generarlo se reconocen como una característica común que denota una necesidad básica del ser humano. Wuketits deja vislumbrar cómo las preguntas básicas que se formulan los teóricos de la evolución, a saber: cómo se generó, cómo se desarrolló y en qué estriba su utilidad, pueden ser aplicadas a las imágenes. Hilando una posible respuesta a estas preguntas en relación con la imagen, Wuketits concluye que los seres humanos, como otros primates, son animales ópticos por naturaleza: se orientan principalmente a través del sentido de la vista. A través de éste se percibe el mundo de manera visual y, más importante aún, se representa en imágenes. El autor aclara que sin las imágenes la historia cultural de la humanidad no podría concebirse, puesto que precisamente la imagen es capaz de suplir descripciones y explicaciones complejas de objetos y contenidos, o bien, complementar expresiones verbales para lograr un sentido más completo y unitario. Finalmente, es legítimo atribuir a las imágenes del arte prehistórico la función de consolidar la vida en común, puesto que fungieron como generadores de identidad cultural a nivel personal y social en la evolución del ser humano.

Gerhard Bosinski completa el apartado de la prehistoria con “Das Bild in der Altsteinzeit”. En este ensayo ofrece un amplio espectro de la producción cultural del Paleolítico (35 000-12 500 a.C.), en la que los testimonios visuales en cavernas y en objetos artísticos muestran preferentemente la representación de animales, puesto que éstos eran básicos para la manutención del hombre prehistórico. Dichas representaciones dan cuenta de su fina elaboración e intencionada elección del espacio sobre el cual se representaron. El autor llama la atención sobre los efectos ópticos que generan las superficies irregulares de las cavernas, dotando a los dibujos animales de cierta tridimensionalidad, que además, por otros elementos incluidos (dibujo de las patas del animal corridas), logra dar una impresión de movimiento a las figuras. Estos artificios demuestran habilidades técnicas que dan cuenta de una clara intención de crear efectos visuales fundamentales para complementar exitosamente la práctica ritual. De igual manera, hace una revisión sobre la representación de partes corporales a las que considera huellas, signos personales del ser humano. Asimismo, se encuentran esquematizaciones de cuerpos enteros que indican una estilización como producto de complejos procesos de abstracción. Dentro de los instrumentos de caza y utensilios, es característico que estos mismos, de acuerdo con su forma, inspiren la representación de ciertos animales. En estos casos es claro que, a partir de la for-

ma de los objetos, se concibe el dibujo de un animal determinado que concuerde con dicha forma, de manera que aquí se detecta una intención de ornamentación altamente elaborada. El autor, en suma, habla sobre los estilos que caracterizan las imágenes en las cavernas, así como del desarrollo de estilos dentro de una misma, como las imágenes con función ornamental de los utensilios, estableciendo tipologías y fases cronológicas que amplían el horizonte sobre la vasta diversidad y riqueza estilística en el arte paleolítico.

Siguiendo una secuencia cronológica, Jan Assmann, en su ensayo “Altägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien”,⁶ ofrece un panorama útil para entender la relación entre la imagen y tres puntos nodales en la cultura egipcia: escritura jeroglífica, culto a los muertos y teúrgia. Dentro del primer punto, el autor muestra la forma como casi todos los tipos de escritura y sus signos se han desarrollado a partir de las imágenes, colocando a la escritura jeroglífica como un claro ejemplo en el que se conservó aquella propiedad o cualidad de la imagen (*Bildhaftigkeit*) pictórico-visual que las caracteriza. Un jeroglífico es una imagen en la que se representa algo, un objeto, y las más de las veces con una minuciosidad extraordinaria en el detalle (pensemos en el plumaje de un ave). Sin embargo, la cultura egipcia desarrolló otro tipo de escritura cursiva que se empleó a la par que los jeroglíficos utilizados en las obras de arte (escultura y arquitectura). Assmann se pregunta qué los hace diferentes. En primera instancia, contrariamente a la lectura de la escritura, la de ellos no es lineal: crean otra relación con el espacio, con la superficie donde se representan. La dimensión de la escritura es la de la línea y mediante ella se reproduce la linealidad del lenguaje. En este sentido, linealidad y discursividad van juntas. En segunda instancia, es propio de los jeroglíficos la combinación que presentan de ser icónicos y regirse por convención, cumpliendo así una función doble: la de ser imágenes y la de ser signos, simultáneamente. Como imágenes deben cumplir una función estética y como signos deben normar y mediante ello mantener en un mínimo el marco formal de variabilidad. Assmann demuestra con claridad que la efectividad de esta combinación los hizo funcionales y perdurables en su uso durante generaciones.

Respecto al segundo punto —la práctica funeraria de la cultura egipcia— el autor ve ligado a ella el impulso de hacer imágenes con el fin de que éstas funcionen como sustitución del cuerpo ausente. En ello se refleja una profunda necesidad antropológica humana donde el medio de la imagen cumple un

6. “Prácticas de la imagen en la antigüedad egipcia y sus teorías implícitas”.

papel tan importante que llega a ser no solamente la imagen del cuerpo, sino a suplantar el cuerpo mismo. Esto es válido no sólo para los relieves en lugares funerarios, sino también para las imágenes de los dioses dentro de los templos. Éstas son honradas, ungidas y vestidas y reciben todas las prácticas que se emplearían con los cuerpos. Assmann destaca que el lenguaje egipcio forjó exclusivamente una palabra para designar un concepto que no distingue entre cuerpo e imagen: *djet*, cuya traducción más cercana al castellano sería “cuerpo viviente”. La imagen, pues, según la creencia egipcia, es un cuerpo viviente habitado por una divinidad o por el alma de un muerto. Citando un pasaje del *Corpus hermeticum* (siglos III-IV d.C.) donde se pone de manifiesto la capacidad del ser humano para dar vida las imágenes de los dioses (estatuas) a través de prácticas mágicas, Assmann dirige nuestra atención a que el espíritu es específicamente el que hace viviente la imagen del cuerpo y que para hacerlo descender del plano divino donde se encuentra es necesaria la ejecución del culto, puesto que ésta es entendida en su más íntimo origen como verdadera traslación de poderes y fuerzas. Precisamente ésta viene a constituir el tercer punto: la teúrgia en la antigüedad, que se traduce por hacer presente lo divino en la tierra dentro de la práctica ritual a través de las imágenes. Para lograr la presencia temporal del dios en la imagen de culto, era preciso servirse de las fórmulas egipcias que, al ser pronunciadas delante de estatuas o imágenes del cuerpo, venían a ser una manera de conjuración de las fuerzas divinas.

Assmann presenta el ritual de la apertura de la boca como aquel en que mejor se aprecia la práctica que se lleva a cabo alrededor de las imágenes para que sean habitadas por las fuerzas divinas. La estatua, a través de la práctica ritual, se convierte en una imagen del cuerpo viviente que por medio de manipulaciones sagradas es susceptible de ser habitada por el espíritu. La imagen, en su función de vehículo de la presencia divina, solamente lo puede ser en el marco de condiciones rituales, puesto que éstas conducen a la imagen a establecer una relación con el plano de las fuerzas sagradas. La imagen viene a ser así no una mera representación del cuerpo, sino el cuerpo de una divinidad. Assmann contrasta esta valoración egipcia sobre las imágenes con la cultura monoteísta del judaísmo, donde, por el contrario, se prohíben las imágenes para dar paso a la palabra como único medio válido de acercamiento a la divinidad. El autor vislumbra aquí uno de los miedos más profundos y antiguos desatados por las imágenes que caracterizaron a las religiones monoteístas en el así llamado “cosmo-teísmo”: el de constituir ellas, por el poder sagrado que irradia su sola presencia, una competencia demasiado fuerte para un dios único.

La generación de la imagen en la psicofisiología y las ciencias

Continuando con una fundamentación histórico-genética, Wolf Singer, en “Das Bild in uns. Vom Bild zur Wahrnehmung”,⁷ analiza las formas en que se puede percibir un objeto. El lenguaje se refiere a los contenidos de una percepción directa, mas los símbolos que emplea no son idénticos a los contenidos denominados. Esta propiedad del lenguaje tiene dos consecuencias: por un lado, crea la convicción de que lo que se transmite a través del lenguaje es menos confiable que lo que se percibe directamente; pero, por el otro, las expresiones del lenguaje hacen uso de representaciones abstractas y reglas de relación sintáctica más diferenciadas que sirven para expresar determinados contenidos. Para Singer, aun el mejor argumento no puede competir con el poder de convencimiento que presenta la percepción sensorial directa. Ésta se genera cuando los sentidos, en especial la vista, dan cuenta de lo que acaece en el mundo exterior: lo percibido lo podemos localizar en el tiempo y en el espacio, tal como se presenta a nuestros sentidos. El fenómeno percibido por los sentidos obtiene, por lo general, un mayor grado de veracidad que lo que se percibe sólo mediante el lenguaje. Asimismo, dentro de los sentidos se presenta una jerarquización respecto a su valor de veracidad. En primer término se encuentra el tacto, que parece ser el de mayor poder de convencimiento. En segundo lugar se coloca la vista, que da cuenta de la posición del objeto en el espacio e informa sobre su estado (estático-dinámico). En tercer lugar se encuentra el oído, cuyo proceso de codificación es serial, como el lenguaje. A continuación, el autor se pregunta por la equivalencia del valor de los sentidos en términos neurobiológicos, partiendo de estudios empíricos. A través de una localización de áreas específicas para cada sentido y la manera en que se detecta una actividad neuronal en ellos, llega al resultado de que el sistema visual ocupa el mayor espacio de actividad cerebral. Esto se debe a que tiene varias funciones, entre ellas, identificar el objeto percibido, ubicarlo y determinar su movimiento en el espacio, de manera que el sentido de la vista se encuentra estrechamente relacionado con el sentido de la coordinación. Sin embargo, el autor pone en evidencia que nuestras percepciones son resultado de complejas construcciones y procesos de interpretación, basados primordialmente en un saber, producto de un largo aprendizaje. En éste intervienen procesos de evo-

7. “La imagen dentro de nosotros. De la imagen hacia la percepción”.

lución y experiencias personales obtenidas a partir de los sentidos mediante los cuales se interpreta lo percibido.

Más aún, Singer se pregunta cómo se puede tener la certeza de que lo percibido coincide con la realidad transmitida por los sentidos. Llegar a una respuesta definitiva es imposible; sin embargo, podría adelantarse que lo decisivo para considerar algo verdadero es que las señales que nos envían los sentidos coincidan con las de aquel conocimientoavenido de lo aprendido. Es decir, que exista un principio de coherencia. Para el autor, este aprendizaje proviene en gran parte de una herencia genética que se ha venido conformando a través de la evolución. Ahora bien, ¿de qué modo las imágenes sobre la corteza cerebral se vuelven imágenes mentales? Y aquí se aborda la cuestión de la organización neuronal del ojo interior. Cada uno de los segmentos que conforman la corteza cerebral se compone de neuronas que trabajan en el procesamiento de información sobre aspectos distintos para después enviar los resultados a otros segmentos. En esta agrupación de datos intervienen tanto criterios (reglas de formación) aprendidos como naturales y entre ellos, como en el caso del sentido de la vista, se pueden considerar categorías como la continuidad, la definición, la coherencia de movimiento y la semejanza. A estos resultados se ha llegado mediante experimentos neurobiológicos, de manera que podría decirse que en la formación de una imagen coherente del mundo intervienen procesos de percepción neuronal que funcionan con criterios aprendidos y heredados. Para Singer, el cerebro propone modelos del mundo que no necesariamente tienen que coincidir con la realidad o ser idénticos a ella. En otras palabras, nuestra cognición se basa en cálculos de probabilidad e inferencias.

La conclusión de Singer es fascinante en cuanto consideramos que el resultado de todo acto interpretativo es valorado en principio como algo real, mas en ello no nos percatamos de que en realidad construimos y no copiamos (*abbilden*) una realidad externa, como solemos creer. Los resultados de la neurociencia muestran cada vez más que nuestra percepción del mundo y de las imágenes que nos formamos a partir de ésta es en gran parte producto de una subjetividad y una herencia genética que nos hacen construir más que copiar.

Todavía dentro del campo científico, Hans-Jörg Rheinberger, en “Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften”,⁸ habla sobre los procesos de visualización en las ciencias donde los medios tecnológicos desempeñan un papel importante para la transmisión de conocimiento, puesto que éstos

8. “El hacer visible. Visualización en las ciencias naturales”.

son capaces de documentar una huella visual en la que se manifiesta la relación entre el objeto y el sujeto de conocimiento. El autor distingue, a grandes rasgos, una tipología de la visualización científica en la que se ordenan procesos como la compresión/dilatación, el fortalecimiento o *enhancement* (mejoramiento) y la esquematización. En el proceso de compresión/dilatación, el autor explica que se obtienen imágenes que el ojo humano sería incapaz de ver y que gracias a la capacidad de aumento de aparatos técnicos (microscopio) es posible ver procesos dinámicos y relaciones estructurantes entre los elementos que componen las células vivas. Estos datos, al ser producto de una serie de mediciones, pueden visualizarse a través de curvas matemáticas en las que se sigue y determina su comportamiento. La compresión/dilatación describe procesos de las células, creando así un espacio de representación de su funcionamiento y generando modelos visuales donde la imagen funge como transmisora de conocimiento científico.

Dentro del segundo proceso de visualización, el mejoramiento, Rheinberger demuestra que en éste se trata de visibilizar estructuras a través del reforzamiento de contrastes o de formas, de manera que las características cromáticas y contrastivas se convierten en parte fundamental de lo representado. La marcación radiactiva dentro de la biología molecular es un ejemplo de ello; es decir, resaltando algo a la vista es posible identificar y medir el comportamiento de las células. Asimismo, puede hablarse de los preparados empleados en la medicina que poseen dos características importantes para el proceso científico de medición: por un lado, participan de la materialidad del objeto que se está investigando, es decir, son objetos de investigación que a través del resaltamiento de su forma posibilitan una medición; por el otro, se desarrollan a la par que las posibilidades tecnológicas de los instrumentos.

El tercer proceso, la esquematización, se aboca a visualizar mecanismos en modelos. Éstos tienen la particularidad de que en ellos el objeto de investigación no participa en su forma material. El medio en que el modelo se realiza puede ser una visualización gráfica sobre el papel, dotándolo así de un carácter más abstracto y concreto. Rheinberger pone en claro que los procesos de visualización científica no se presentan aislados, sino que más bien se utilizan de forma complementaria en la investigación empírica. En su empleo se construyen cadenas o redes de representación en las que se hacen referencia entre ellos, contribuyendo a enriquecer el resultado, ya que, al depender de técnicas distintas, se generan evidencias distintas. El autor concluye retomando la idea de Gaston Bachelard (1884-1962), quien expresó que las ciencias natura-

les son en realidad técnicas fenomenológicas: éstas ponen de manifiesto sus objetos de estudio y estas manifestaciones no pueden concebirse sin la ayuda de la técnica a la cual deben, precisamente, su manifestación visual.

El deseo por las imágenes: modelos de intencionalidad

Esta primera sección de antropología cierra con un interesante ejercicio de reflexión de Oliver Robert Scholz, “Abbilder und Entwürfe. Bilder und die Strukturen der menschlichen Intentionalität”.⁹ En él el autor se plantea cómo se relacionan las imágenes y la mente humana. Para ello sugiere explorar las posibilidades de la imagen de acuerdo con las estructuras de intencionalidad. Scholz comienza con una revisión histórica del famoso pasaje de la *Politeia* de Platón (X, 597-598), donde se discute el valor que se debe conceder a la imagen. Partiendo del ejemplo que da Platón sobre las camas o sillas, queda claro que para el filósofo existen tres categorías de la imagen: 1) la ideal, eterna forma originaria de la cama, por así decirlo, la cama original creada por un dios; 2) la individual, que se percibe por los sentidos en el tiempo y el espacio y que construye el artífice con base en la cama ideal; 3) la pintada o dibujada, que viene a ser la copia de la cama hecha por el artista imitador. En otras palabras, para Platón, el artista no conoce suficientemente la naturaleza real de la cama ni su funcionamiento: su cama es simplemente una imitación. Para el filósofo griego, el artista no imita las ideas o las formas, sino sólo las cosas individuales que existen en determinado espacio y tiempo y que perciben los sentidos, haciéndolo entonces desde un punto de vista particular. Esto significa, para Platón, una degradación ontológica que va de la mano de una desvalorización epistemológica. Es decir, las imágenes creadas por los artistas imitadores obtienen un valor pedagógico-moral, epistemológico y metafísico muy bajo.

Sin embargo, no debe generalizarse la opinión platónica sobre las artes plásticas, pues en el *Sophistes* expresa otro parecer, en el que se detecta una reivindicación de valor con dos consideraciones. La primera, que las imágenes se orienten según medidas y relaciones precisas basadas en las matemáticas, es decir, que muestren principios de orden (simetría y proporciones, entre otros), y segundo, que se guíen por cánones inmutables aplicados a la pintura, los cuales debe establecer y controlar el Estado. Scholz se pregunta por los puntos que se le pueden objetar a Platón en cuanto a su duro juicio sobre la imagen

9. “Copias y modelos. Imágenes y estructuras de la intencionalidad humana”.

y el concepto implícito de mimesis. El autor propone un análisis sistemático para detectar los errores de tal apreciación acerca de la imagen. Uno estriba en que el filósofo griego sólo toma en consideración imágenes que representan, imitan o copian objetos que ya existen en la realidad, por lo que se entiende que aquí la imagen tenga un valor de mera copia. Sin embargo, no todas las imágenes son imitaciones en este sentido. Más bien, la opinión desfavorable hacia el valor de la imagen radica en que ésta se inscribe dentro de un sistema metafísico donde se le concibe simplemente como participativa, o bien es resaltada por su carácter analógico entre imágenes dibujadas y fenómenos naturales (reflexiones catóptricas, sombras y huellas). En este sentido, para Scholz, la representación no debe concebirse como mera representación, puesto que cuando la imagen representa algo da cuenta de que el ser humano se acerca a ella de un modo particular. Tal es el caso de los retratos o de las ilustraciones. Para ello, llama la atención sobre Filóstrato, quien en su *Vida de Apolonio* (217-238 d.C.) objetó la teoría de la imitación platónica tomando como ejemplo las estatuas de los dioses creadas por Fidias, de modo que, si su fantasía fue capaz de crear tales obras, entonces ésta resulta ser más sabia que la imitación. Ésta sólo podrá crear lo que ha visto, mientras que la fantasía creará lo que no ha visto.

Otro de los puntos criticables que encuentra el autor en Platón es la falta de mención de las imágenes que se proyectan en la mente para después pasar al soporte material del papel, a las que se conoce como diseños. Con éstas trabajan ingenieros, diseñadores y arquitectos. Ellos no copian o imitan algo que ya existe en la realidad, sino que producen imágenes a partir de las cuales es posible crear algo que no existe aún en la realidad exterior: una máquina, un traje, una casa. Cuando el dibujo está terminado muestra un objeto que no existirá en la realidad exterior mientras no sea producido. En este sentido, es posible pensar que la imagen no solamente imita o copia algo del mundo exterior, sino que, partiendo de la imagen mental o interna, se puede crear un objeto de la realidad. De esta manera, Scholz propone invertir el sentido de creación de imágenes: del mundo hacia la imagen, por uno que sea de la imagen hacia el mundo. Sin embargo, dentro de la argumentación de Scholz, el punto culminante que presenta estriba en que las diferencias entre el mundo y la representación no solamente se pueden encontrar en las imágenes. Se trata más aún de una estructura general de la capacidad mental; más expresamente, llama nuestra atención sobre el impulso psíquico que radica en dirigirse intencionalmente hacia un objeto o hacia un contenido. El concepto de intencionalidad lo adquirió Scholz del filósofo austriaco Franz Brentano (1838-

1917), quien a su vez lo tomó de la filosofía escolástica, donde la intencionalidad es la característica distintiva de los fenómenos espirituales. Con ello se pretende decir que las intenciones, los planes, los deseos, las esperanzas y las convicciones expresan cierta dirección de la mente hacia el mundo. Dicho en otras palabras, las imágenes indican cierta intencionalidad, pues se relacionan con objetos o contenidos que el ser humano ha depositado en ellas.

Asimismo, Scholz subraya la necesidad de diferenciar entre reproducir y representar, puesto que una imagen puede representar algo distinto a lo que reproduce, además de que la mayoría de las imágenes representan algo sin reproducirlo. Esto ocurre especialmente en los diseños o las imágenes de ficción. El autor propone que, para forjar una teoría general sobre las imágenes en la que se trate de hacer justicia a todas las formas de representación visual, es necesario analizar no mediante el empleo de un concepto de la *reproducción*, sino a través de un concepto profundo de la *representación visual* que descansa básicamente sobre relaciones convencionales.

La pregunta final que plantea el autor aborda el modo como podría formularse una teoría de la imagen que se abra a los retos que impone la imagen. En ello reconoce que no se podría llegar a una definición explícita, sino más bien a una explicación parcial y tentativa del concepto de imagen. Sus proposiciones son: 1) las imágenes no son puramente signos naturales; los sistemas de la imagen son sistemas de signo convencionales. Con ello, Scholz sostiene que las imágenes son consiguientemente signos, puesto que la mayoría de ellas poseen características semánticas. Las imágenes tienen un contenido y por lo tanto se refieren a algo fuera de la imagen; ellas representan algo: un objeto, una persona, un contenido o un suceso. Sin embargo, el medio de la imagen no es por sí mismo un signo. Un objeto se convierte en signo en cuanto se le coloca en un patrón de comportamiento social regulado. Éste se convierte en signo al ser empleado en forma específica, de manera que se le pueda utilizar de modo particular en determinadas ocasiones. Dicho en otras palabras: que algo se considere un signo no se debe a que este carácter se le dé por naturaleza sino porque proviene de un hecho institucional.

De igual manera, las convenciones de representación abordan la cuestión de cómo se debe representar cierto tipo de objeto, contenido o escena: un cuerpo humano, un rostro, un ojo, una oreja, un caballo, un pájaro, entre otros; 2) las imágenes son signos en sistemas de signo analógicos. Con ello el autor trata de fundamentar que para entender una imagen como imagen se debe verla como un elemento perteneciente a un sistema analógico de signos condensados sin-

tácticamente; esto es, que un sistema es denso a nivel sintáctico cuando su formación permite una ilimitada multiplicidad de signos que se pueden ordenar. Por lo general, los sistemas de signo visuales se condensan sintácticamente respecto a su altura, su ancho, el largo de sus formas o la diversidad de sus colores; 3) los sistemas de la imagen permiten una correlación constante. Las llamadas características sintácticas abren posibilidades semánticas, en especial la correlación constante entre imágenes y objetos representados. Un pequeño cambio en el signo puede desembocar en un cambio de lo representado, lo que supone otro significado; 4) las imágenes y sus cambios están fundamentados en juegos de signos. Las imágenes se utilizan para diversos fines; a la manera del juego del lenguaje de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), la imagen debe concebirse en un sistema de relaciones de juego mediante las cuales se abre la conciencia a la gran diversidad en que funcionan. De todo lo dicho, Scholz llega a la conclusión de que las imágenes son artefactos complejos cuya creación, utilización y comprensión se encuentra relacionada estrechamente con la intencionalidad humana. En este sentido, toda investigación sistemática e histórica sobre las imágenes ha arrojado luz sobre la estructura, la capacidad y el desarrollo del espíritu humano.

Historia y teoría. El potencial icónico de la imagen

El segundo apartado dedicado a la historia de la teoría de las imágenes se abre con el estudio de Stefan Majetschak "Die Sichtbarkeit des Bildes und der Anblick der Welt. Über einige Anregungen Konrad Fiedlers für die Bild- und Kunsttheorie".¹⁰ Majetschak plantea que una de las comprensiones más lúcidas de este teórico alemán del siglo XIX fue postular que las obras de las artes plásticas se exponen a la mirada del espectador al hacerse visibles y, al hacerlo, ponen de manifiesto sus aspectos distintivos. Precisamente el interés básico que despiertan las obras de arte estriba en su potencialidad de abrir el campo de la visibilidad mediante su forma visible. Dicho de manera concreta: el artista está interesado, a través de la visibilidad de sus obras, en hacer algo visible por medio de colores, formas y pinceladas. Konrad Fiedler entiende este interés artístico como uno de tipo epistemológico, puesto que para el artista es de vital importancia adquirir cierto conocimiento a través de la forma visual de lo

10. "La visibilidad de la imagen y el aspecto del mundo. Algunas sugerencias de Konrad Fiedler a la teoría del arte y de la imagen".

representado. En otras palabras: obtener una visión del objeto que está haciéndose visible por medio de la imagen y a la cual no se llega a través del mirar cotidiano sino sólo mediante la visibilidad de la obra de arte.

Esta posición contrasta con el modelo kepleriano, donde ver no es otra cosa que una reproducción mecánica del orden de las cosas en el mundo exterior, que acaece gracias a la acción de la luz sobre la retina del ojo. Si se piensa el acto de ver a partir de este proceso fisiológico establecido por Johannes Kepler, la teoría de Fiedler no tendría validez alguna. Sin descartar a Kepler, para Fiedler los procesos naturales del ojo proporcionan al ser humano una base de datos descriptivos de la realidad, que sin embargo por sí mismos aún no llegan a representar una visión o un orden definitivos del mundo exterior. Más bien, deberían considerarse un *a priori* de un potencial óptico indeterminado que presenta valores de visibilidad en los que se comprende una gran variedad de órdenes visuales. Éstos parten de una mirada subjetiva del individuo que ve y por ello se acentúan diversos aspectos de los objetos apprehendidos por la vista.

Así las cosas, para Fiedler sería una especie de dogmatismo pensar que el acto de ver proporciona una verdad indudable en las condiciones de los órganos sensitivos, de manera que la representación mental que se lleva a cabo en la conciencia individual sea una copia fiel de la realidad mirada. Es cierto que los órganos de los sentidos proporcionan valores de visibilidad, pero éstos se constituyen finalmente con la participación de la capacidad subjetiva de interpretación. En pocas palabras, para el teórico alemán, las imágenes percibidas que se obtienen de los objetos de la realidad o de lo percibido no pueden considerarse definitivas, sino todo lo contrario: son transitivas. Las impresiones múltiples que recibimos a través de la vista contribuyen a la formación de una representación plástica, pero éstas desaparecen de nueva cuenta después de cumplir su cometido. El hecho mismo de que el ser humano solamente vea y contemple las cosas hasta el punto de lograr abstraer conceptos de ellas habla de que en realidad acaba poseyendo sólo una idea vaga de la forma visible presente en la realidad circundante. El individuo subsume lo visible dentro de conceptos abstractos y lo hace hasta el punto de que no logra finalmente una idea fija de la forma visible de las cosas, puesto que nunca se les contempló, vio ni miró de manera atenta e intensiva.

Según la lógica de Fiedler, comenta Majetschak, la visibilidad está condicionada por convenciones inconscientes, ya que el ojo posee un gran acervo de fórmulas a las que se remiten finalmente las impresiones recibidas del exte-

rior. Implícitamente se habla aquí de un capital de imágenes ya hechas que el individuo adquiere desde el comienzo de su vida en el proceso de socialización. Más puntualmente: cuando comienza a reconocer las formas típicas que lo rodean y a aprender a representarlas, estas fórmulas le sirven al ojo para organizar los valores de visibilidad obtenidos en el acto de ver e interpretarlos subjetivamente en una unificación de la percepción de la forma. Al abordar el papel del artista, Fiedler asienta que no puede conformarse con esta conciencia convencional del acto de ver y mirar, por lo que su tarea radica en abrir un nuevo aspecto del mundo, mediante su obra, a la visibilidad. La esencia del arte estriba en una fórmula simple: la actividad artística, considerada una labor del ver consciente, comienza ahí donde cesa aquella manera cotidiana de contemplar impregnada de convencionalismos, fijando como objetivo esclarecer la aparición visible de lo representado mediante la mano del artista. La mano amplía lo que el acto de ver ha comenzado, transformándolo en algo nuevo, y, al hacerlo, permite la manifestación de algo fuera de las convenciones del ver. El trabajo artístico, pues, se da así a la tarea de aclarar la visibilidad del mundo; no obstante, no hay que entender esta tarea como algo acabado sino, por el contrario, en constante desarrollo, ya que tal visibilidad se genera sólo en el propio proceso de ver. La actividad de la creación artística es la continuación del ver con medios pictórico-plásticos realizados mediante la mano. Las obras vienen a ser “un objeto percibido desde determinado punto de vista”.¹¹

Para la teoría de la imagen, los postulados de Fiedler pueden resultar fructíferos en cuanto sus reflexiones inspiran una comprensión de las imágenes como formas visibles que, por medio de su propia visibilidad, son capaces de documentar y completar el aspecto de lo representado durante el acto de ver. Dicha comprensión sobre la imagen hace surgir o pone al descubierto el encanto, el poder y el potencial epistémico que tienen las imágenes, porque llevan a cabo una posibilidad semejante a un universo abierto que se aleja de un solo aspecto determinado. Ellas no solamente dejan ver algo, sino que *hacen* visible algo en el momento en que ofrecen al espectador una manera de ver mediante la cual puede ser visto el objeto. Los medios materiales que permiten a la imagen hacerse presente o visible, tales como pinceladas sobre el lienzo o trazos en el papel, desempeñan un papel decisivo en el proceso de manifestación de la imagen. Fiedler los denomina factores de manifestación/aparición. En este sen-

11. Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Múnich, Fink, 1991, vol. 2, p. 184.

tido, los efectos del contraste no se dan sino mediante el establecimiento de relaciones entre elementos formales o cromáticos. Estos contrastes conforman las condiciones básicas para que se efectúe la percepción de lo representado. Por ello, la imagen material se debe entender en términos de una constelación constituida por un complejo de opuestos (luz/sombra; claro/oscuro). Y precisamente aquí, a través del manejo y el dominio del artista sobre estos contrastes, es posible colocar frente a la mirada del espectador la aparición de imágenes que no solamente reproducen aspectos transmitidos de una cosa, sino que definen nuevas versiones de su visibilidad.

Finalmente, para Fiedler, la importancia de artistas reconocidos radica en que pueden introducir nuevos aspectos, nuevos conocimientos de las formas visibles de las cosas mediante su arte. Podría decirse que el arte que logra esto nos proporciona revelaciones de la naturaleza al enseñarnos a ver nuevamente el mundo a través de la obra artística. Para el teórico alemán, la calidad de una obra de arte no consiste en despertar un placer estético en el espectador, sino en que, al traspasar las convenciones con que el ojo está acostumbrado a operar, pone a disposición un nuevo conocimiento sobre la forma visible de las cosas. Si bien para Majetschak no se logró desarrollar una filosofía del arte a partir de las propuestas de Fiedler, eso no quiere decir que sus reflexiones no estén presentes en varios artistas y que puedan llegar a encontrar un suelo fructífero en los futuros debates sobre la teoría de las imágenes.

Michael Diers continúa este apartado con uno de los grandes personajes revolucionarios en la manera de abordar el mundo de las imágenes. En “Atlas und Mnemosyne. Von der Praxis der Bildtheorie bei Aby Warburg”,¹² nos introduce con sensibilidad no sólo al pensamiento del historiador alemán sino a las prácticas que Warburg realizaba con las imágenes y que integraba en su vida cotidiana. Basándose en un esquema realizado por el mismo Warburg sobre la distribución de los objetos (libros, muebles, tableros) en su habitación en Florencia, Diers explica cómo Warburg organiza un proyecto muy vasto (el Atlas de imágenes) de acuerdo con una concentración de trabajo a nivel no sólo de contenido, sino también técnico. La colocación de los elementos de trabajo refleja la movilidad con que Warburg manejaba las imágenes sobre grandes tableros de fondo negro. Ha de entenderse esta movilidad no sólo como una recombinación lúdica, sino como una manera de relacionar las cosas (yuxtaposición de imágenes) y que al hacerlo ponen en evidencia sus vínculos geográfi-

12. “Atlas y Mnemosine. Sobre la práctica de la teoría de la imagen en Aby Warburg”.

cos y temporales, dando cuenta de su gestación, transmisión y transformación, es decir, de su paso por la historia.

Diers realiza una excelente semblanza de las series de tableros utilizadas en distintas conferencias, enumerando los temas y motivos visuales tratados por Warburg, como la Antigüedad romana en el taller de Ghirlandaio y las muertes de Orfeo y Rembrandt, entre otros. Es indispensable resaltar que mediante estos dispositivos de exposición de las imágenes, es decir, los tableros que se superponen a los libros, Warburg logra dar un paso importante en la manera de visibilizar un trabajo de investigación tanto *en* la imagen como *con* la imagen, por lo que sería justificado reconocer aquí un giro icónico. Precisamente la iconología del espacio intermedio debe entenderse no solamente como una distancia visible que se interpone entre las imágenes colocadas sobre los tableros, sino, más aún, como aquel terreno vago donde surgen las preguntas del cómo y del porqué de las transiciones, transformaciones e inversiones energéticas. Por ello, este espacio intermedio, como Diers nos hace comprender finalmente, se consolida como el espacio de pensamiento indispensable en la conformación de la imagen simbólica.

Continuando en la línea alemana, el ensayo de Felix Thürlemann “*Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky*”,¹³ aborda la relación entre ambos exponentes siguiendo el desarrollo de los tres conceptos nombrados en el título. Thürlemann se pregunta si éstos así colocados por el historiador del arte alemán Imdahl (1925-1988) obedecen a una intención de ampliar y a la vez completar el modelo sobre la imagen propuesto por Panofsky, y ofrece al lector las causas que movieron a éste para delimitar la interpretación subjetiva a la que se tiende cuando se contempla una imagen. Partiendo de un comentario al respecto, de Heidegger sobre Kant, Panofsky retoma la idea del empleo de un correctivo objetivo (*objektives Korrektiv*) basado en instancias de control objetivas (*objektiven Kontrollinstanzen*), como el uso de documentos y textos de la época, instancias que se formulan en el tan conocido esquema sintético de Panofsky. Posteriormente, el autor se dedica a aclarar de qué manera Imdahl retoma a Panofsky para elaborar su concepción de icónica, ya que las concepciones de forma y composición del método iconográfico-iconológico resultan deficientes porque no se dirigen a la obra de arte como tal.

Para sustentar este nuevo término, Imdahl emplea la terminología forjada por el historiador del arte Konrad Fiedler del “ver que reconoce” y el “ver

13. “Iconografía, iconología, icónica. Max Imdahl lee a Erwin Panofsky”.

que ve”, para postular un “ver que conoce”. Éste entiende cómo se constituye la capacidad de la imagen (*Bildleistung*) en una obra y esto ocurre cuando las experiencias de un “ver que ve” (autónomo) y un “ver que reconoce un objeto” (heterónimo) transmiten una identidad de la imagen que no es sustituible por nada. Mediante un ejemplo pictórico, Imdahl muestra el surgimiento de una capacidad icónica genuina al ser ésta capaz de formular algo sensible que no podría ser posible mediante medios lingüísticos. Sin embargo, como lo vislumbra Thürlemann, la icónica de Imdahl no llega a formularse como una teoría de la imagen, ya que no logra presentarla como un modelo realmente sistemático que pueda ser aplicado en diferentes casos de estudio. Así, Thürlemann concluye que la icónica no puede ser vista como una ampliación y por tanto un complemento del modelo propuesto por Panofsky. Más aún, tanto Imdahl como Panofsky elaboraron postulados con vistas a una teoría de la imagen comprendida sobre todo como una teoría de la constitución de sentido de las imágenes, por lo que hacen hincapié en el acto de interpretación mismo. Mientras que para Panofsky la obra de arte es el lugar de manifestación de un mensaje cifrado iconográficamente, apoyado en los textos y documentos de la época, para Imdahl, por el contrario, la obra de arte, mediante la formación específica de la materia visual que presenta, viene a ser el lugar de manifestación de sentido que no puede ser aprehendido. Resumiendo: para Panofsky, las imágenes son conservadoras y transformadoras de sentido; para Imdahl, en cambio, son generadoras de sentido.

Imagen y semiótica

El desarrollo del segundo apartado incluye una sección de revisión semiótica que abre con Winfried Nöth “Bildsemiotik”,¹⁴ donde expone un modelo en el que la imagen se estudia insertada dentro de una semiótica cultural. Esto tendría como objetivo estudiar las imágenes comparándolas con otros fenómenos sígnicos, como el lenguaje, la música y las formas de comunicación visual y no verbal. Solamente así se podrá determinar en qué medida las imágenes son signos. Si a éstas se les considera como tales, es necesario definir bajo qué concepto de signo se están entendiendo. De acuerdo con algunas definiciones de signo, solamente las imágenes objetuales resultarían consideradas como tales, puesto que copian algo que representa objetos, seres vivos, espacios o paisajes,

14. “Semiótica de la imagen”.

con la consecuencia de que las imágenes abstractas entonces no se considerarían signos. Una definición más abierta que permita abrir la concepción de representación no sólo a objetos visibles, sino verla como un proceso cognitivo actual que establece una relación con actos pasados de cognición de todo tipo (ideas, pensamientos, colores, formas, sonidos, sensaciones auditivas o gustativas). En este caso, se tomarían en cuenta las imágenes abstractas porque éstas remiten a percepciones pasadas de colores y formas. Asimismo, siguiendo esta amplitud, toda representación también se podría entender como un proceso de hacer referencia de un signo a otro. Esto no quiere decir que el significante se sitúe por encima del mismo, sino que, al ser los pensamientos y las percepciones representaciones mentales, entonces se vinculan de manera signíca con todos los pensamientos y percepciones que yacen en la memoria y en el conocimiento del individuo. De ser así, los signos se convierten en medios indispensables en todo proceso de percepción y de pensamiento. Es en este sentido como las imágenes deben comprenderse: ya la misma generación de una imagen que amerita una cognición previa del objeto representado es una cognición de tipo signíco.

Después de esta definición, Nöth pasa a una breve revisión historiográfica del signo que abarca la Antigüedad, el medievo y la época moderna y finaliza con Ernst Cassirer (1874-1945) y Susanne K. Langer (1895-1985). Al padre de la semiótica moderna, Charles Sanders Peirce (1839-1914), Nöth le dedica un espacio amplio de explicitación, en el que resume los puntos más importantes de su teoría semiótica. Resalta la relación triádica en la que el signo se concibe al fungir como un medio entre la mente a la cual se dirige y el objeto que representa. Asimismo, distingue las tres clases de signo propuestas por Peirce: icono, índice y símbolo. El primero es semejante a su objeto y comparten propiedades comunes. El signo es un icono en cuanto a que debido a sus características inherentes evoca la representación de su objeto. El índice, por el contrario, hace referencia a su objeto porque entabla una relación temporal, espacial o causal con él. En otras palabras, se encuentra unido con su objeto a través de relaciones reales, mentales o asociativas. El símbolo hace referencia a su objeto porque está unido a éste por medio de reglas, convenciones o costumbres. Nöth señala que a la imagen se le consideró generalmente el prototipo del signo icónico. Pero para el autor, la imagen debe verse como un signo complejo que no solamente sea icono, sino índice y símbolo a la vez. Sin embargo, no deja de reconocer que, a grandes rasgos, las imágenes se pueden ordenar bajo estas tres categorías, lo que no quiere decir que sigan compartien-

do propiedades de las otras clases. De tal manera, puede considerar la pintura abstracta como prototipo de la imagen icónica; la imagen considerada como índice vendría a ser la fotografía y la pintura objetual, mientras que de la simbólica el prototipo sería la pintura iconológico-iconográfica (codificada).

Resulta enriquecedora como conclusión del ensayo de Nöth la exposición sobre los temas y las tendencias de la semiótica de la imagen en el siglo xx, que ofrece un breve pero útil panorama sobre las propuestas y los acercamientos elaborados por personalidades como Ferdinand de Saussure (1857-1913), Roland Barthes (1915-1980), Umberto Eco (1932), el grupo μ , y la escuela parisina bajo la égida de Algirdas Greimas (1917-1992).

La fenomenología de la imagen y sus teóricos

Otra vertiente distinta, la fenomenológica, nos la presenta de manera extensa y acertada Antje Kapust: "Phänomenologische Bildpositionen".¹⁵ Después de subrayar la importancia del pensamiento del filósofo Edmund Husserl (1859-1938) para el origen del desarrollo de la fenomenología de la imagen, identifica tres fases en las que se puede dividir dicho movimiento: la temprana (Edmund Husserl y Eugen Fink), que destaca la temática de una conciencia sobre la imagen; la intermedia (Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre), donde se acentúa el modo de la imagen de "estar-en-el-mundo" o bien su fuerza expresiva, mientras que la última, la contemporánea, se pregunta por la elaboración de una metodología adecuada que sirva para responder no solamente a la pregunta qué es una imagen, sino a cómo se genera una imagen.

Al tratar de determinar cómo se ve a través de la imagen como medio, es posible identificar los puntos neurálgicos que nos tocan e iluminar la manera como se lleva a cabo el proceso de generación de sentido icónico. Estas fases tienen que verse como parte de un desarrollo que ha permitido al observador, primero, entender la imagen como superficie de proyección (ventana), de acuerdo con un mirar determinado, como representación, es decir, como manifestación de lo visible; segundo, el impulso dirigido a crear una conciencia de la imagen tuvo como consecuencia manifestar las capacidades productivas de su constitución; tercero, la relevancia de la intencionalidad abrió el campo para una analogía entre fenomenología y pintura (Kandinsky, Mondrian, el cubismo).

15. "Posiciones fenomenológicas de la imagen".

La cualidad propia de la imagen que la hace ser imagen (*Bildlichkeit*) se genera cuando una imagen-objeto se percibe como imagen y de esta manera muestra en la imagen un sujeto de la imagen (*Bildsujet*). Husserl distingue entre la cosa física, que se constituye de tela, papel u otros materiales; el objeto de la imagen (lo que se manifiesta), que viene a ser el representante, y el sujeto de la imagen (lo representado). La imagen en sí es invisible, puesto que solamente surge en el momento en que se hace visible en las cosas y en el acto de ver. Esta manifestación de la imagen se considera con relación a la capacidad de la conciencia humana, que abarca aspectos como la ficción de los objetos. El asistente de Husserl, Eugen Fink (1905-1975), consideraba esta conciencia de la imagen un acto medial, ya que ella misma funciona como medio para la manifestación y el poder de mostrar una irrealidad. Sin embargo, aquí es preciso entender que en lo más puro del fenómeno de la imagen se trata no de una irrealidad, entendida como lo ideal o la singularidad ideal de la obra de arte, sino de un ser fáctico-individual en el acto de ser. Así las cosas, por imagen ha de entenderse un todo compuesto de relaciones de sentido generadas por un vehículo real que se vierte con su mundo (de experiencia) en la imagen. La percepción de la imagen es un acto medial. Ella es apariencia, no en el sentido de un engaño, sino en el de la capacidad potencial que posee el arte al mostrar ser un mundo de la apariencia.

Kapust trae a colación la posición de Roland Barthes, quien postula que la fotografía no es una simple copia mimética del objeto de percepción. A diferencia de la pintura, el referente fotográfico jamás alcanza completamente un carácter de ficción, ya que se puede decir que el fotografiado estuvo una vez presente. Este hecho sella la conexión entre una realidad y el modo temporal del pasado: dentro de la fotografía no se manifiesta un “como si”, sino que en ella se da testimonio de un presente irrevocable. Sin embargo, esta presencia, a la que tanta importancia se da dentro de la fotografía, conlleva su cara paradigmática y es que, en el momento mismo del acto fotográfico, aquello que se ha capturado se ha desvanecido. Presenciamos así una especie de sustracción de un lugar temporal y topográfico. La fotografía muestra la particularidad y la individualidad insustituibles del otro, pero ancladas en la indefinición constituyente entre “eso es él” y “eso no es”. Esta indefinición, aclara Kapust, se convierte en la generadora del sentido de las imágenes dentro de la posición fenomenológica.

En cuanto a Maurice Merleau-Ponty, para Kapust, hay dos cuestiones importantes en cuanto a la elaboración de una metodología fenomenológica:

una, en la que no se pregunta por lo que es una imagen, sino cómo la materialidad adquiere sentido. Por tal razón, primero, la imagen se debe entender como la realización de una expresión y, segundo, cómo ésta logra conjugar una realidad visible (junto con sus profundas estructuras invisibles) en una visibilidad corporizada. Para el filósofo francés, resultan paradigmáticos pintores como Paul Cézanne, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Tintoretto y Henri Matisse, entre otros. Para el ejercicio analítico de Merleau-Ponty, la pintura resulta ser aquella que por excelencia deja ver las grandes potencialidades y propiedades que implica el acto de ver, y que además éstas desempeñan un papel de suma importancia en la transformación de lo visible. La percepción se libera aquí de su *corset* metafísico y se centra más en su propio enigma, puesto que en “la imagen vemos su profundidad, su delicadeza, su suavidad así como la dureza de los objetos” y, parafraseando a Cézanne, hasta su olor. Cuatro aspectos se tornan fundamentales dentro de las reflexiones fenomenológicas de la imagen en Merleau-Ponty: lo invisible, el tacto, la carne y la profundidad. A la ontología de estos cuatro aspectos se suma el ejercicio de una crítica feroz hacia “la sujeción de la mirada salvaje”, puesto que todo acto de sujeción cancela la riqueza de toda una variedad para dejarla subyugada a un solo punto de vista que sujeta al ser y domestica su acto de ver. Según Kapust, para Merleau-Ponty existe un origen del sentido antes del mundo inteligible, y éste se constituye precisamente a través de las categorías arriba mencionadas, las que escapan de toda fijación y constituyen el “ser salvaje y amorfo”.

La autora hace luego una revisión sobre Jacques Derrida (1930-2004), que continuó desarrollando la idea del papel predominante que adquirió lo invisible. La forma más conocida de lo invisible viene a ser la figura del excedente (*Überschuss*). Para Derrida, la teoría que estudia la cualidad de la imagen se origina a partir de la deconstrucción de la tradición iconográfica. Basándose en el relato de Plinio, Derrida propone la doble sustracción en la constitución de la imagen: en forma de una ceguera sacrificial y trascendental. Recordemos: Dibutades, ante la separación física de su amado, decide dibujar su sombra sobre la pared en un intento de retenerlo durante su ausencia. Así inaugura Dibutades una ceguera sacrificial que no obedece a la lógica del intercambio al rehusar aquella visibilidad que se encuentra fuera de la imagen. Aquí es preciso entender el sacrificio como un acto que no es recompensado con el mismo valor tributario que se ha ofrecido. Y he aquí donde lo invisible entra en juego, puesto que “no es un lugar presente, ni latente, imaginario, inconsciente, escondido o pasado”, sino que es un fenómeno cuya “no manifestación es de

otro tipo”. Las cuatro capas de la invisibilidad son propuestas así: primero, lo que actualmente no es visible, pero podría serlo; segundo, la construcción de los existenciales no visibles de lo visible; tercero, lo táctil o cinestésico, y cuarto, la relación entre la palabra exterior y la palabra interior.

Ahora bien, ¿cómo generan lo visible estos órdenes y dónde yacen sus estructuras de formación? La respuesta se encuentra en los dispositivos de la imagen, mejor estudiada por Michel Foucault. Dos conceptos básicos fundamentan la teoría de la imagen del pensador francés: excedente y fuerza, que remiten a una estructura fuera del discurso. Como ejemplos visuales funcionan *Las meninas* de Velázquez y *La pipa* de Magritte. Varias posibilidades de interpretación se despliegan alrededor de este último: primero hablar sobre la diferencia signíca, pues la imagen de la pipa no es el objeto real, ya que la verdadera pipa puede quemarse, pero el sentido noemático de la imagen-pipa no puede quemarse en el mundo de la imagen. Precisamente en esta diferencia se puede explorar la capacidad de una conciencia de la imagen, la cual se acentúa con la diferencia entre imagen y palabra. Aquí se rompe con el clásico primado del concepto de mimesis y representación, puesto que se crean disociaciones entre la representación figurativa y la referencia del lenguaje, de manera que las expresiones no verbales en un espacio sin estabilidad, es decir, sin puntos de referencia ni coordenadas, son acompañadas de un excedente de sentido indescifrable. Dichas inestabilidades abren la tercera posibilidad de alteración/ desorden de las prácticas de decodificación hermenéuticas. Esto conlleva a la reflexión de que a la imagen le corresponde cierta fuerza invisible de romper con órdenes establecidos, normas y representaciones afirmativas y, más aún, permite desembocar en un “aura” de la obra de arte, un fuera del discurso en forma de límites de lo indecible.

La pregunta aquí sería: ¿es posible considerar este “afuera” como la base de las imágenes? Kapust recurre a Jean-Luc Nancy, quien ofrece una respuesta a la “base” de las imágenes a través de la ruptura del concepto de representación de lo clásico. Para ello hace hincapié en el momento de alteridad, en lo inalcanzable, en el excedente, en la negación a fijar sentido en los procesos discursivos a través de los caracteres de presencia y demostración, en la transformación de la praxis mimética en un “trabajo de la imagen mediante la fuerza”.

Para Nancy la imagen contiene algo de sagrado, entendiéndolo por ello lo intocable, lo que está a distancia. Es lo distintivo, aquello que se sustrae de golpe, se mantiene a distancia y al mismo tiempo, con esta sustracción, marca y distingue. La parte oscura de la imagen nos lleva a decir que “la imagen es una cosa

que no es esta cosa”. Nancy propone como concepto alternativo a la mimesis el de la huella que funge como modelo de la imagen y que tiene la particularidad de unir los aspectos de tacto y fuerza por medio de la noción de presión. Además, mantiene simultáneamente una separación y una unión, logrando un “contagio” a través de la imagen por medio de un excedente de participación (*methexis*). Para Nancy la imagen es un retrato que, en la acción de mostrarse, toca. La imagen no representa esta fuerza sino que nos alcanza con su fuerza que, por un lado, se genera gracias a la luz (luz como fuente trascendental) y, por el otro, se manifiesta en una luz (*lumen*) activa como las operaciones básicas diacríticas (ensombrecidos). Similar a la fuente trascendental, la imagen se concibe como aquella que “surge de una base y es recortada de una base”, pero que análogamente a la luz (*lumen*) se construye una imagen que expone a la vista. En este movimiento, la imagen se considera huella y presencia. En vez de ser una representación, la imagen es una huella de lo íntimo y de su pasión (movimiento, tensión, pasividad). No debe entenderse como una huella fija, sino más bien pensar en el movimiento de hacer la huella, de la acción de “troquelar” la superficie. La imagen es, pues, la evidencia de esto invisible y de un sentido sin significado, una suerte de presencia real cuya materia se define como contagiosa, participante y participativa, comunicando presencia y comunicada presencia.

Otro pensador que contribuyó al desarrollo de la fenomenología, Bernhard Waldenfels (1934),¹⁶ parte de dos preguntas clave: ¿dónde se encuentra el lugar de la imagen en la experiencia y cómo funciona la imagen en la conformación de experiencia? Relevante dentro de ambas resulta ser “el ver dentro de la imagen misma” una manera particular de observar las cosas del mundo. Desde este punto de partida se plantean otras cuestiones más particulares: la sintaxis de la imagen, la manera en que se construye la imagen y su cualidad, la corporización en la imagen y la medialidad de las imágenes.

Básica para la dilucidación de estos planteamientos resulta la diferencia icónica que distingue entre una imagen y el objeto de la imagen. Esta distinción se hace más profunda a través de la diferencia pictórica que surge en las tres dimensiones de la cualidad de la imagen y que distingue entre el representante y el representado, así como entre lo que surge en la imagen y lo que la imagen persigue. El punto clave es la capacidad inherente que poseen las cosas de desa-

16. Bernhard Waldenfels, “Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder”, en Gottfried Boehm, Birgit Mersmann y Christian Spies (eds.), *Movens Bild: zwischen Evidenz und Affekt*, Múnich, Wilhelm Fink, 2008, pp. 47-63.

rollarse como imagen; ésta tiende a generar cualidades de tal manera que se ven en la imagen misma. Para Waldenfels, según Kapust, se trata de un medio *quo* y no de un medio *quid*. Debe quedar claro que la imagen no es un doble de la realidad, sino que conjuga una manera de ver en la imagen que implica la experiencia. El medio funge como una esfera intermedia que no separa un mundo normal de un mundo estético, sino que transforma el cómo del acto de ver.

Kapust vislumbra que los “órdenes de la visualidad” que establece Waldenfels formulan la propuesta de que el artista no sólo muestra cierta visibilidad en la imagen, sino que “hace ver” así como crea visibilidades potenciales en la imagen. La concepción sobre los órdenes debe entenderse como algo incluyente que toma en cuenta la misma dispersión característica que posee la visibilidad. A la vez, los órdenes implican la existencia de un logos del mundo estético que “la experiencia sensible como tal estructura, articula, da forma y organiza”. En Waldenfels, el “ver que reconoce” se relaciona con el sentido de contenido presente en la imagen, en otras palabras, con la semántica de la imagen. Ésta hace visible a *lo* que se hace referencia y se muestra. En cambio, el “ver que ve” se ocupa del sentido formal de la imagen, la sintáctica de la imagen: *cómo* algo se representa. La fenomenología equipara el “ver que reconoce” con un reconocimiento reproductivo y el “ver que ve” con la expresión creativa.

Dentro del texto “Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder”, Waldenfels concede a la imagen cierto poder ligado a la concepción de “excedente”, entendido como el aspecto de una fenomenología de lo extraño, en el sentido de algo que se encuentra fuera del campo de lo conocido (*externum, extraneum, peregrinum*). Se le puede entender a la vez como algo que le pertenece a otro o lo que nos parece de otro tipo.

El último filósofo e historiador del arte que trata Kapust en su revisión fenomenológica es Gottfried Boehm (1942). Para éste, resume, es importante preguntarse por los procesos de sentido que generan las imágenes. Para Boehm, el poder de las imágenes radica en mostrar constantemente otra cosa, por ejemplo, un aspecto, un punto de vista y un sentido en forma de imagen que opera de manera déctica. Por tal motivo, considera que el poder de la imagen consiste en actuar con una fuerza trascendental que “logra el ingreso a algo que está muerto o se encuentra en otro lugar”.¹⁷ Al mismo tiempo, radica en la fuerza pictórica constituyente de una doble mántica que habla

17. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, 2007, p. 39.

desde una demostración (*apodeixis*). Si bien lo icónico ha sido entendido tradicionalmente como una transformación en clave de algo dicho, para Boehm lo icónico adquiere un sentido propio que se distingue de la generación de sentido discursivo. La lógica de las imágenes no sigue la lógica predicativa. Tomando como punto de orientación a Husserl, concuerda en que la imagen vive tanto de la reactivación del acto de ver como de aquello que formula la imagen. El enigma de lo visible descansa en la forma como se genera sentido a partir de la materia, mientras que la fuerza de la imagen se apoya sobre la transformación y el excedente.

Mediante ejemplos concretos, Boehm muestra cómo lo invisible desempeña un papel muy importante en la forma del vacío o de la negación. Para el teórico alemán, las imágenes operan a través de estructuras líquidas de lo visible (indeterminación, esfumado) que no se preguntan por una mayor o menor claridad y referencialidad, sino por el constituyente determinativo, que viene a ser lo característico de una “estructura líquida”. Dicha estructura rompe con una matriz representacional en la medida en que no le asigna diversos significados a las cosas representadas, sino que las deja originarse a partir de estructuras. Como paradigma retoma al pintor Cézanne, cuyo juego y cuya combinación de formas se traducen en sensaciones cromáticas que hacen surgir un espacio de juego abierto donde la atmósfera se une con caracteres temporales (como la acentuación de lo momentáneo). Kapust concluye que, para Boehm,

La lógica de las imágenes abarca una transformación cualitativa que se deja describir en varios niveles. En ella lo fáctico se convierte en imaginario, surge aquel excedente de sentido que deja aparecer lo material (color, mortero, lienzo, vidrio, etc.) como una parte llena de sentido. Esta inversión es ciertamente el centro de la imagen y su teoría. La indefinición es para ello imprescindible, puesto que crea aquellos espacios de juego y potencialidades que hacen que lo fáctico se muestre *a sí mismo* y muestre *otra cosa*.¹⁸

18. Boehm, *ibidem*, p. 211: “Die Logik der Bilder umfasst eine qualitative Transformation, die sich auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben lässt. In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der blosses Material (Farbe, Mörtel, Leinwand, Glas, usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt. Diese Inversion ist das eigentliche Zentrum des Bildes und seiner Theorie. Unbestimmtheit ist dafür unverzichtbar, denn sie schafft erst jene Spielräume und Potentialitäten, die das Faktische in die Lage versetzen, *sich* zu zeigen und *etwas* zu zeigen” (trad. de la autora).

Para concluir este segundo apartado, se nos ofrece una compacta pero sustanciosa síntesis de Jakob Steinbrenner, "Bildtheorien der analytischen Tradition".¹⁹ El autor revisa por qué, a primera vista, la filosofía analítica parece mostrar cierto escepticismo hacia la conformación científica de teorías de la imagen. Su tarea consiste en mostrar cómo, por el contrario, dentro de teorías de la imagen, como la de Ernst Gombrich, Nelson Goodman, Richard Wollheim y Kendall Walton, es posible localizar raíces analíticas. Friedrich Ludwig Gottlob Frege (1848-1925), padre de la filosofía analítica, puso en duda que las características del lenguaje pudieran ser compartidas por las imágenes. Para Frege, resume Steinbrenner, primero, las oraciones se refieren a algo, es decir, denotan algo a través de signos lingüísticos; segundo, poseen una estructura composicional, en otras palabras, se componen de sujeto y predicado; tercero, expresan un pensamiento o un sentido; cuarto, funcionan como transportes de verdad, esto es, que pueden ser falsas o verdaderas, y, por último, entre las oraciones existe una estructura lógica. La excepción a esta apreciación es Ludwig Wittgenstein, para quien las oraciones pueden llegar a funcionar como imágenes si se las entiende como metáforas, y he aquí lo interesante, puesto que no es la estructura interna la que determina el significado de la imagen, sino su uso. Con ello, Wittgenstein abre el debate sobre las imágenes y tiene repercusión en el círculo vienés, lo que será determinante para Gombrich (1909-2001) y Goodman (1906-1998). Para Gombrich, el arte y las imágenes no son objetos metafísicos, sino resultado de relaciones complejas de ideas concebidas, destreza manual y capacidad creativa de los individuos.

Para Steinbrenner, la teoría de Gombrich destaca por dos aspectos: por un lado, la reflexión sobre la teoría de la ilusión que descansa sobre el conocimiento de la percepción y, por el otro, la concepción plural que se fundamenta en reflexiones filosófico-culturales y de historia del arte. En cuanto a la primera, Gombrich postula que el ojo es engañado por la imagen, puesto que supuestamente ve un objeto tridimensional, creándonos así una ilusión que sin embargo la mente del observador está en posibilidades de corregir en seguida. La mente está capacitada para ello porque posee cierto conocimiento. A pesar de que no es fácil determinar con claridad cuáles funciones competen explícitamente al ojo, al cerebro y a la mente en el acto de ver una imagen, sí puede establecerse que el ojo, al ser una lente, no puede ser engañado; más bien, lo que nos induce a tener por cierto lo que no lo es, es nuestra percepción. Ésta

19. "Teorías de la imagen de la tradición analítica".

nos hace desembocar en una conclusión inconsciente al creer que ve el objeto y no su representación. La ilusión se alimenta además de los deseos y las exigencias que tenemos para con el mundo y que son los que proyectamos en la imagen. Gombrich concluye que “debemos incorporar a la imagen tanto cuanto queramos extraer de ella”. Más aún, al ver las cosas desde un punto de vista, encubrimos simultáneamente otros puntos de vista, por lo que habría que preguntarse si realmente es una característica propia de las imágenes mostrar unas cosas explícitamente y no mostrar otras respectivamente.

A la vez, para Goodman no existe un ojo inocente que de manera simple percibe lo dado. La percepción se guía por conocimiento adquirido e intereses. Las imágenes, para él, son signos, es decir, están en lugar de algo. Sin embargo, no obtienen su estatus con base en estructuras internas, sino porque son explícitamente signos que funcionan en un sistema de símbolos que se caracteriza por ser densamente sintáctico. En consecuencia, algo se considera imagen cuando se convierte en un signo dentro de un sistema densamente sintáctico que se caracteriza por poseer muchos signos en potencia.

En cuanto a Wollheim, cualquier teoría sobre la imagen que cumpla los requisitos para ser considerada como tal debe cubrir lo siguiente: primero, cuando una imagen representa algo, entonces se da por sentado que hay una experiencia visual que fundamenta esto. A esto se le llama experiencia apropiada de la imagen (*geeignete Erfahrung*). Segundo, en el momento en que un observador contempla una imagen, entonces acaece en él una experiencia. Sin embargo, Wollheim especifica que dicha experiencia obtenida no puede ser explicada por ninguna teoría de la similitud. Lo que se requiere es una capacidad de percepción, el ver-adentro, sobre la cual descansa la fenomenología de la imagen. Esto implica que al contemplar una imagen vemos simultáneamente la superficie de la imagen y su contenido. Esta simultaneidad de los dos aspectos de percepción constituye el punto medular de la percepción de la imagen. Lo que vemos en la imagen no se define a través de la similitud que establezca el objeto con ella, sino gracias a la intención del artista. En este punto es necesario que el artista exprese sus intenciones de manera apropiada en la imagen para que el observador alcance la experiencia adecuada. “De manera adecuada” debe entenderse como el esfuerzo del artista por poder encontrar una expresión certera y clara de sus intenciones.

Para Walton, según Steinbrenner, la imaginación determina nuestra relación con la imagen, y con ello sigue a Wittgenstein en cuanto a que el significado de los signos solamente se determina en la forma en que nos rela-

cionamos con ellos. Para Walton, las imágenes son trampas ante las cuales nos comportamos como si las cosas representadas fuesen ellas mismas. Nuestra relación con las imágenes es, pues, una relación lúdica en la que nos comportamos como si estuviésemos frente a las personas u objetos mismos. Sin embargo, es en el contexto mismo donde se determinan las reglas de juego.

Al hacer un breve resumen sobre estas posiciones, Steinbrenner vislumbra cierto movimiento dialéctico en la historia de la teoría de la imagen analítica. Concluye que la causa de esta tensión la generan dos corrientes encontradas que, aunque poseen una base en común (considerar las imágenes como signos), tienden hacia lados opuestos: por una parte, presenta un panorama amplio y minucioso sobre el desarrollo y los principales postulados de la posición analítica contemporánea de Oliver Scholz y Dominic Lopes; por otra, ofrece un resumen bien logrado de la crítica a estas posiciones e intentos de reanimación de las teorías de la similitud formulada por Robert Hopkins, Klaus Sachs-Hombach y John Hyman. Sin embargo, el denominador común del que parten es considerar las imágenes como signos.

Cultura visual

Actualidad, proposiciones y crítica

El tercer apartado dedicado a la cultura visual se abre con un ensayo de uno de sus principales exponentes: W.J.T. Mitchell “Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft”.²⁰ Éste establece cuatro categorías básicas de lo que entiende por ciencia de la imagen, a saber: el giro pictórico, la diferencia entre imagen y pintura, la metaimagen y la bioimagen.

En cuanto a la primera categoría, Mitchell aclara que ha sido fructífera para las disciplinas de los estudios y la cultura visuales, pero que se le ha malinterpretado al concebirla solamente como una etiqueta para los así llamados medios visuales, como la televisión, el video y el cine, por nombrar algunos. Estos mismos caen en descrédito al ser comprendidos de manera sólo visual, en vez de otorgarle su justa dimensión: son medios mezclados puesto que incluyen sonido y constituyen más bien una combinación de elementos semióticos y sensoriales. De igual manera, la idea que se tiene sobre el giro pictórico no solamente

20. “Cuatro conceptos básicos sobre la ciencia de la imagen”.

se debería reducir a la época moderna y la cultura visual contemporánea. Hay que entender el término como un tropo o figura que ha surgido varias veces a lo largo de la historia cultural de la humanidad. Así, pues, es pertinente hablar de giros pictóricos en plural, con sus características particulares según la época en que se dieron, y por éstos han de entenderse situaciones vinculadas al dominio de la imagen y el despliegue de su supremacía. El único vínculo significativo que podría justificar considerar el giro pictórico un fenómeno de la época es asociarlo con el giro lingüístico acaecido en la segunda mitad del siglo xx.

Respecto a la segunda categoría, Mitchell parte de la diferencia entre *picture* e *image*. Haciendo hincapié en las diferencias que hay con el idioma alemán, define *picture* como el objeto material que puede ser destruido, mientras que *image* es lo que aparece dentro de la imagen material (*picture*) y que puede sobrevivir a su destrucción: permanece en la memoria, se encuentra en la narrativa, en copias o aparece como huella en otros medios. El becerro de oro, por ejemplo, puede ser destruido, pero su imagen pervive a través de la historia y nunca se transforma, aunque se materialice en medios distintos. La imagen resulta ser así una presencia virtual, es la paradójica presencia ausente, puede ser pensada como una entidad inmaterial (sin que necesitemos un mundo metafísico inmaterial a la manera platónica) que se manifiesta a través de un vehículo material. En síntesis, para Mitchell la imagen es una relación de similitud o de forma análoga de lo que Peirce definía como signo icónico dentro de la percepción: un signo cuyas cualidades sensibles nos recuerdan otro objeto. Las formas abstractas y ornamentales son una especie de punto cero de la imagen (*image*) y se les puede identificar sólo por medio de descripciones esquemáticas, como arabescos o figuras geométricas.

Las metaimágenes surgen cuando hay una imagen dentro de la otra, como lo ejemplifica el cuadro *Las meninas* de Velázquez, o cuando dentro del cine se muestra una pintura sobre la pared. Para Mitchell, toda imagen puede convertirse en una metaimagen, especialmente cuando se reflexiona sobre la esencia de las imágenes. Como ejemplo paradigmático puede ser tomado el famoso dibujo de la liebre-pato, o bien, la alegoría de la caverna de Platón. Ésta viene a ser una metaimagen filosófica muy elaborada que propone un modelo para el conocimiento equiparable a un complejo juego de sombras, artefactos, luces y cuerpos que se perciben. Estas metáforas verbales y discursivas son mejor conocidas como *hyperikons* o imágenes teoréticas.

Finalmente, las bioimágenes se encuentran presentes en el campo de la manipulación biogenética, donde la clonación ha roto los tabúes tradicionales

del “hacer imágenes a imagen y semejanza”. Para Mitchell, éstas han despertado nuevamente los miedos ancestrales que rodeaban a la imagen: la idolatría, la iconofobia, el fetichismo, entre otros, concluyendo que se han vuelto un tema central en los estudios sobre la imagen.

El apartado visual continúa con el ensayo de Tom Holert “Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik”.²¹ En éste habla sobre uno de los fenómenos generados por la cultura de masas establecido a principios del siglo XIX: el culto a personajes famosos, las así llamadas divas o estrellas de cine. Holert señala que lo característico de este fenómeno radica en que las cadenas de comunicación supieron entender y satisfacer las necesidades de su clientela al reclamar un acercamiento a los personajes prominentes. Dichos aparatos se dieron a la tarea de crear calculada y fríamente una relación de acercamiento hacia estos personajes a través de la circulación de revistas especializadas en el tema, eventos informativos y programas de radio dirigidos especialmente al público femenino, en el que se encontró una nueva fuente de consumo. Casi un siglo después, las producciones fílmicas se han desarrollado de tal manera que son capaces de cubrir un sector cultural más amplio. Holert llama la atención sobre los nuevos formatos de comunicación que se han proyectado expresamente para hacer participar al público en foros donde los concurrentes toman el papel de coautores potenciales en toda esa maquinaria. Da a entender con ello que para reflexionar críticamente sobre estos nuevos fenómenos mediático-visuales es indispensable valerse de los estudios culturales y visuales.

Más que la crítica específica sobre la imagen en las ciencias humanísticas tradicionales, como la historia del arte, lo que ayudaría a reflexionar críticamente sobre lo antes expuesto es el giro visual. Éste, señala Mitchell, ya había sido empleado en sus inicios por los estudios culturales para meditar sobre las sutiles prácticas de la mirada, así como sobre los mecanismos de la exposición de lo visual, extendiéndolo a la moda, los estilos de vida y la participación en las culturas populares. Holert trae a colación las palabras de Douglas Crimp (1999): “la cultura visual es el objeto de estudio de los estudios visuales, que a su vez son una parte de los estudios culturales”. En esta definición no debe entenderse la unificación de ambas ramas, sino más bien la relación indispensable entre el proyecto de los estudios visuales y el proyecto más abarcador de los estudios culturales. Estos últimos, según el parecer de Crimp, generan un tipo de conocimiento que renuncia a tener expectativas de neutralidad. En

21. “Cambio de régimen. Estudios visuales, política, crítica”.

cambio, los estudios culturales tematizan y problematizan la manera como los actores y los productores se sitúan en determinada cultura a nivel social y epistemológico. Además, se pregunta cómo este situarse compete a los sujetos mismos encargados de producir conocimiento dentro de marcos institucionales y metodológicos específicos (orientados políticamente). Entender los estudios visuales equiparables a una especialización dentro de los estudios culturales compromete a realizar una reflexión crítica sobre las premisas y las condiciones de la investigación, cuyo objeto de estudio es la cultura visual.

Para Holert, resulta importante la reflexión al respecto de Irit Rogoff (1998), quien parte de la pregunta de cómo en la transmisión de conocimiento fue posible producir un concepto de *mirar* al servicio de una política o una ideología particulares, y cómo esta comprensión generó una selección de imágenes que a su vez fueron vistas y puestas al servicio de las necesidades de ciertas subjetividades gracias a la ayuda de determinados aparatos. En este sentido, Rogoff convoca a no escribir más sobre “los fenómenos, procesos y productos de la cultura visual”. En cambio, propone una cultura crítica que termine con la representación de dominio patriarcal, así como con la normativización eurocentrista y heterosexista, para dar así a la cultura visual oportunidades de reescribir la cultura a través de inquietudes propias. Holert nos guía con habilidad por la gestación y el desarrollo del término *cultura visual*, nombrando y explicitando los principales órganos que lo promovieron —como la revista *October* (1996)—, así como los ensayos más significativos que definieron su estructura: *The Visual Culture Reader* (1998); *An Introduction to Visual Culture*, de Nicholas Mirzoeff (1999); *Visual Culture: the Reader* (1999), de Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), y el tan nombrado *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (2001), de Marita Sturken y Lisa Cartwright, obra que obtuvo una fuerte réplica de James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction* (2003). Elkins, resalta Holert, critica en estos estudios la falta de interés respecto a varios objetos de estudio, como los producidos en las culturas antiguas y las obras de arte canónicas, entre otros. El *Journal of Visual Culture* (2002) ha fungido como foro abierto a los debates actuales, tratando a la vez de legitimar la perspectiva del proyecto de cultura visual.

Es notable en esta revisión historiográfica el replanteamiento de Mieke Bal, para quien el acto de mirar es primordialmente interpretativo, enmarcador e inherentemente enmarcado, cognitivo, intelectual y emotivo. Esto, hace hincapié, no es exclusivo de la vista, sino compartido con los otros sentidos que perciben junto con ella. Su crítica se dirige a señalar la omisión de la histori-

cidad material de los objetos, así como la creación de sujetos que reaccionan sin problemas a los dispositivos de la visualidad comercial y de control. Según Holert, Bal pone el dedo en la llaga acertadamente cuando insiste en que no hay que dejar de lado las dimensiones históricas, pues precisamente a través de ellas se puede lograr una conciencia sobre los regímenes visuales a los que nos encontramos sujetos. A este tenor, el historiador de arte Camiel van Winkel formula en *The Regime of Visibility* (2005) que

la vida, dominada por los medios visuales se encuentra expuesta a una presión permanente de compensar la visibilidad faltante y visualizar las prácticas no visuales y sus procesos. Éste es el régimen de lo visible. Las imágenes pueden estar en todas partes, pero como fuerza social son menos poderosas que el imperativo de visualizarlas.²²

Van Winkel subraya que el régimen comprendido por él se distancia del “régimen escópico” al que aluden el cineasta Christian Metz²³ y el historiador Martin Jay.²⁴

Holert concluye exponiendo brevemente ambos modelos: Jay pone en duda una concepción escópico-unitaria del régimen caracterizada por la mirada sin cuerpo y la perspectiva central; en cambio, propone la coexistencia de varios momentos que apuntan a todo un complejo de prácticas que ameritan numerosos acercamientos teóricos, gracias a los cuales nos podemos hacer conscientes de las implicaciones de la mirada. En suma, para Metz, el cine “se sustenta sobre la legalización o generalización de una práctica prohibida”, ya que dentro de él se genera una posición voyeurística, pues las imágenes y las figuras que se proyectan sobre la pantalla no se encuentran materialmente presentes como cuerpos. Al trabajar con términos derivados del psicoanálisis, el cineasta no apela finalmente a una regulación gubernamental o protopolítica de la experiencia cinética (es decir, una praxis central de la cultura visual), sino que

22. Camiel van Winkel, *The Regime of Visibility*, Róterdam, NAI Publisher, 2005, p. 182: “Life amidst visual media is dominated by a permanent pressure to compensate for missing imagery, to visualise non-visual practices and processes. This is the regime of visibility. Images may be present everywhere, but as a social force they are less powerful than the imperative to visualise” (trad. de la autora).

23. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'Ed., 1977.

24. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

pone de manifiesto la ambivalencia ideológico-moral y con ello el doble estatus de actividad legítima e ilegítima que le es implícita.

El siguiente ensayo dentro del apartado de cultura visual es de Gustav Frank: "Literaturtheorie und Visuelle Kultur".²⁵ La tesis central de Frank apela a replantear el acercamiento a la literatura y su teoría a partir de la imagen. En este sentido, el giro icónico ha puesto en evidencia el punto ciego del papel del lenguaje, en cuanto a que ha logrado demostrar una riqueza epistemológica de la imagen que incluso va más allá de la lingüística. Así, la teoría literaria, para Frank, debe ceder ante su pretendida hegemonía sobre la imagen y abocarse a estudiar y reconstruir el modo como surge o pudo haber surgido este punto ciego. De igual manera, la parte de la ciencia de la imagen que tiende a tomar una actitud antisemiótica debe darse cuenta de que no se puede llegar a ninguna proposición crítica mediante dicha actitud, pues impide una reflexión sobre la tradicional relación texto e imagen. Aquí, por ejemplo, la metáfora viene a ser la pieza clave donde el encuentro entre palabra e imagen es innegable, pero, a través de ella, se hace más evidente la función subversiva de la poesía en el lenguaje. Para el autor, ella destruye el juego reglamentado de los significantes para poner al descubierto los límites del lenguaje y con ello su déficit ante la representación visual. Frank concluye que, al ser la relación imagen-texto una convivencia y coexistencia tradicional (emblemas, poesía visual, écfrasis), habría que aprovecharla no sólo para analizarla sino para emplearla como baluarte a fin de abrir un campo de prácticas actuales donde esta coexistencia sea tomada en cuenta con toda la seriedad y la amplitud que merece.

El ensayo que cierra este tercer apartado, y en general toda la compilación, es un texto que expone claramente la posición en que se sitúa el compilador después de esta exhaustiva pero interesante revisión del punto donde se encuentra la discusión actual sobre las imágenes.

Panoramas y perspectivas

En este sentido, Klaus Sachs-Hombach y Jörg R.J. Schirra, en su "Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie",²⁶ nos hacen conscientes de que lo visual ha adquirido un gran impulso en las sociedades modernas donde circula información, puesto que ésta se transmite a través de medios visuales. De igual

25. "Teoría literaria y cultura visual".

26. "Teoría de los medios, cultura visual y antropología de la imagen".

manera, las sociedades dominadas por un uso intenso de los medios tienden a transmitir de manera visual la organización y la dirección de todos los procesos sociales relevantes. Sin embargo, cabe reconocer que tal necesidad hacia la organización visual cuenta con una larga historia que hoy día, con el desarrollo tecnológico, se ve altamente beneficiada. Aunque para Sachs-Hombach y Schirra esto no quiere decir que la transmisión inmediata de la imagen, que por lo general responde a un uso ideológico de manipulación específico, no implique procesos más complejos de comprensión que están sujetos a cierta competencia cultural. En este sentido, una teoría de la imagen que aspire a desarrollar una descripción adecuada de las estructuras básicas y las relaciones funcionales de las imágenes no puede renunciar a reconocer influencias recíprocas entre usos de la imagen, tradiciones y desarrollos culturales.

La discusión teórica de las imágenes ha tomado un punto de vista cultural en las últimas cinco décadas y con ello las formas de decir y de mostrar se han concebido como convenciones de representación culturales. Sin dejar de lado este aspecto antropológico, la teoría de la imagen propuesta por los autores se construye gracias a un interés sistemático que finalmente trata de responder a una pregunta filosófico-antropológica sobre el significado de las imágenes en la concepción del ser humano y su relación con el lenguaje. La condición teórica para lograr esto consiste en aceptar tanto la imagen como la palabra en una relación de complemento, donde ambas se entiendan primordialmente como medios.

A través de un giro visual no se pretende crear una nueva manera radical de analizar las cosas, sino de ampliar el logro del giro lingüístico en el sentido de un giro mediático. Con Wittgenstein aprendimos que todas las determinaciones conceptuales descansan sobre acciones comunicativas y dependen, por tanto, de los medios de comunicación al alcance. Esto resalta la autonomía del individuo, pero en cambio recrudece el relativismo y el escepticismo. En este sentido, la reflexión filosófica debe darse por satisfecha, asegurándose de manera reflexiva los aspectos de significado según los contextos de uso que tenga. Además, se debe considerar la comunicación de los medios masivos de información, puesto que, como los estudios de cultura visual han recalado, suponen una orientación política. Sin embargo, esta orientación, al contrario de lo que los estudios de cultura visual han postulado, puede ser compatible con la formulación de esfuerzos teórico-sistemáticos.

Para los autores, el medio, definido desde su etimología latina como aquello que está entre dos cosas (*medium*), se caracteriza por permitir el intercambio entre ambas, y si pensamos en las sociedades de información, es el que facili-

ta a la vez que estructura el intercambio de comunicación. Los medios, definidos como un medio de comunicación, lo colocan en estrecha relación con los sistemas de signos. La pregunta sobre el medio llega a ser así una pregunta por una huella específica, huella que el aparato técnico-institucional ha dejado en un sistema de signos. Ahora bien, cuando los autores reflexionan sobre la imagen, resaltan características positivas —como prestarse a una percepción más inmediata, generar ilusiones cercanas a la realidad o poseer una recepción afectiva y empática—, que a la vez resultan negativas al confrontarse con el lenguaje que, contrario a la imagen, puede expresar relaciones de condición más complejas, como las temporales, y formular contenidos más abstractos o lograr explicaciones y definiciones de conceptos más elaboradas. Por eso, los autores proponen ver las imágenes como semejantes a los signos en su forma de percepción. Ello implica reconocer en ellas, por un lado, su carácter de signo vinculado a una sustancia medial comunicativa que transmite cierto contenido y, por el otro, la correspondencia de percepción a través de la cual dicha relación se motiva. Consecuentemente, un signo debe ser considerado una imagen en el momento en que se le haya asignado un contenido que por lo menos se deba a una correspondencia de percepción. De esta manera, toda imagen contiene dos aspectos: el de su capacidad de desenvolverse como signo y a la vez su aspecto perceptivo. Con base en ambos, para los autores, se pueden construir diversos niveles de significado, a saber: contenido, referencia, significado simbólico y significado comunicativo. El contenido de la imagen es aquel que se vislumbra en el espacio de la imagen y se percibe a través de las propiedades visuales de su medio, por lo que conforma el punto de partida de los siguientes niveles. Para la determinación de la referencia, el contenido de la imagen pone a disposición sólo una condición necesaria, pero no suficiente, que se debe determinar a través del contexto. El tercer nivel, el significado simbólico, requiere que primero reconozcamos el contenido de la imagen y luego contemos con un conocimiento del contexto sociocultural propio. Finalmente, la significación comunicativa descansa sobre el mensaje que transmite la imagen. Como conclusión, los autores demandan de los antropólogos de la imagen una aceptación de diversos niveles de complejidad en los que es válido relacionar los conceptos, de manera que se pueda dar seguimiento a una propuesta inclusiva que permita comprender más ampliamente el importante papel que desempeñan las imágenes en la vida del ser humano. ❁