

Estètica i Crítica

Tema 1

TEMARI

1. Pensar *sobre*, pensar *en* i pensar *amb* imatges
2. Crisi de la representació
3. L'irrepresentable
4. La societat de l'espectacle
5. La imatge com a símptoma
6. La creació de les imatges-pensament
7. Filosofar en altres medis: pensar amb imatges

LECTURES TEMA 1

- Hans Belting, «Image, Medium, Body », *Critical Inquiry* 31 (2005): 302-319. Tot.
- Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017, pp. 15-39. Tot.
- W.T.J. Mitchell, « ¿Qué es una imagen? ». Tot.

1. Pensar sobre, en, amb: Les imatges com a triple possibilitat del pensament

- Introducció: Filosofia de la imatge
- Que és una imatge?
- Les imatges i les formes de vida: autonomia i context
- Les imatges en el temps
- Imatge i paraula

Les contradiccions de la tradició

- **2 versions de Plató: Paraula, concepte i imatge, la caverna**
- **El logocentrisme occidental judeocristià, la prohibició de les imatges**
- **L'oculocentrisme modern**

El discurs sobre la imatge

- Les contradiccions de la tradició
- Una disciplina *in statu nascendi*
- Tres tradicions: l'anglo-saxona (*Visual and Cultural Studies*), la germànica (*Bildwissenschaft*), i la francesa (*Philosophie de l'image*)
- Filosofia de la imatge, Teoria de la imatge, Ciència de la imatge
- Psicologia, sociologia, història, economia,

De todas las ciencias racionales (a priori) la única que puede aprenderse es la matemática, pero nunca la filosofía (como no sea históricamente). Antes bien, en lo que respecta a la razón, lo más que puede aprenderse es a filosofar”

Kant, *CRP*

Con admiración se cita a Kant, indicando que él no enseñaba filosofía, sino el filosofar; como si alguien enseñase carpintería, pero no enseñase a construir una mesa, una silla, una puerta, un armario, etc.

Hegel, *Aforismos de Jena*, 70.

- Iconic Turn
- Pictorial Turn
- Visualistic Turn
- Imagic Turn

- Icon: *εἰκῶν*
- Imatge: *imago*
- Representació: *repraesentatio*
- Alemanya: *Bild*

W.J.T. MITCHELL (1942-)



Domenico Aronica

ICONOLOGY, VISUAL CULTURE, AND MEDIA AESTHETICS

W. J. T. MITCHELL

IMAGE

SCIENCE

CONTENTS

List of Illustrations ix

Preface: Figures and Grounds xi

Acknowledgments xiii

PART ONE: FIGURES

- 1 Art History on the Edge: Iconology, Media, and Visual Culture 3
- 2 Four Fundamental Concepts of Image Science 13
- 3 Image Science 23
- 4 Image X Text 39
- 5 Realism and the Digital Image 49
- 6 Migrating Images: Totemism, Fetishism, Idolatry 65
- 7 The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken 79
- 8 World Pictures: Globalization and Visual Culture 93

PART TWO: GROUNDS

- 9 Media Aesthetics 111
- 10 There Are No Visual Media 125
- 11 Back to the Drawing Board: Architecture, Sculpture, and the Digital Image 137
- 12 Foundational Sites and Occupied Spaces 153
- 13 Border Wars: Translation and Convergence in Politics and Media 167
- 14 Art X Environment 181
- 15 The Historical Uncanny: Phantoms, Doubles, and Repetition in the War on Terror 195
- 16 The Spectacle Today: A Response to Retort 207

Coda: For a Sweet Science of Images 219

Index 227

2015

de sentido, insospechados espacios de visualidad, de tonalidad, de gestos, de mímica y de movimiento, que no necesitan ser mejorados o justificados a posteriori por la palabra. El logos no es solamente la predicación, la verbalización y el lenguaje: su campo es considerablemente más amplio. Por ello es importante que sea cultivado².

¿QUÉ ES UNA IMAGEN?

William J. Thomas Mitchell

HA HABIDO ÉPOCAS en las que la pregunta «¿qué es una imagen?» era un asunto de cierta urgencia. En el Bizancio de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, la respuesta identificaría a uno inmediatamente como un partisano en la lucha entre el emperador y el patriarca, como un iconoclasta radical que persigue purificar de idolatría la Iglesia, o como un iconófilo conservador que persigue mantener las prácticas rituales tradicionales. El conflicto sobre la naturaleza y el uso de los iconos, que aparentaba ser una fina disquisición sobre los elementos del ritual religioso y el significado de los símbolos, era en realidad, como apunta Jaroslav Pelikan, «un movimiento social camuflado» que «utilizaba el vocabulario doctrinal para racionalizar un conflicto esencialmente político»¹. En la Inglaterra de mediados del siglo XVII, la conexión entre movimientos sociales, causas políticas, y la naturaleza de las imágenes resultaba, por el contrario, bastante explícita. No es quizá muy exagerado decir que en la Guerra Civil Inglesa se luchaba por el problema de las imágenes, y no solo en lo que respecta a las estatuas y otros símbolos materiales del ritual religioso, sino en asuntos menos tangibles como el «ídolo» monárquico y, más aún, «los ídolos mentales» que los pensadores de la Reforma buscaban eliminar de sí y de otros².

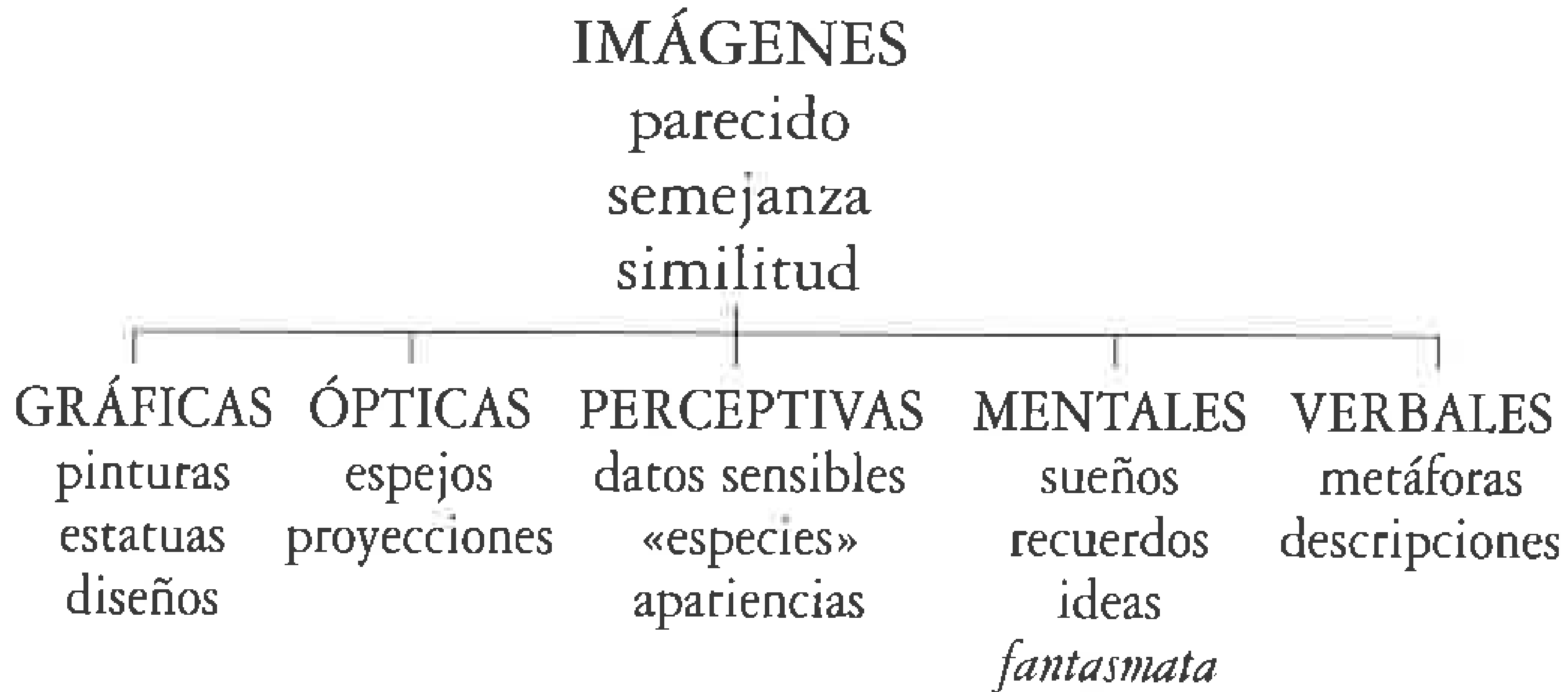
² Texto original: BOEHM, Gottfried, «Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder», en MAAR, Christa y BURDA, Huber (ed.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: Dumont, 2004, pp. 28-43. Reeditado en BOEHM, Gottfried, *Wie Bilder Sinn Erzeugen, Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2010, pp. 34-53. Traducido por Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas.

¹ Cf. PELIKAN, Jaroslav, *The Christian Tradition*, Chicago, 1974, vol. II, cap. 3, para una explicación sobre la controversia iconoclasta en la Cristiandad Oriental.

² Cf. HILL, Christopher, «Eikonoklastes and Idolatry», *Milton and the English Revolution*, Harmondsworth: Penguin, 1997, pp. 171-181, para una introducción a este problema.

Hay dos cosas que llamarán inmediatamente la atención de aquel que trate de formarse una visión general de aquellos fenómenos que reciben el nombre de imágenes. La primera es simplemente la gran cantidad de cosas que reciben tal denominación. Llamamos «imagen» a cuadros, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, diseños, recuerdos, e incluso ideas, y la gran variedad de esta lista podría hacer pensar que es imposible una comprensión sistemática y unitaria. La segunda cosa que podría llamarnos la atención es que llamar a todas estas cosas «imagen» no supone necesariamente que todas ellas tengan algo en común. Podría ser mejor, en un principio, considerar las imágenes como una amplia familia que ha migrado con el tiempo y el espacio y en cuyo tránsito ha sufrido profundas mutaciones.

La familia (wittgeinsteniana) de les imatges



Cada tronco del árbol determina un tipo de imágenes que

- Una definició: ¿hi ha unes condicions necessàries i suficients per a que x sigui una imatge?
- Antiessencialisme
- Conceptes forts/conceptes borrosos

A definition: An image is a sign or symbol of something by virtue of its sensuous resemblance to what it represents. An image or “icon,” as the philosopher C. S. Peirce defined it, cannot merely signify or represent something; it must also possess what he called “firstnesses” —inherent qualities such as color, texture, or shape that are the first things to strike our senses—(what Erwin Panofsky called the “pre-iconographic” qualities of an image, the things we perceive before we are even concerned about what the image represents). These qualities must elicit a perception of resemblance to something else, so that the object produces a double take: it is what it is (say, a piece of painted canvas), and it is like another thing (a view of an English landscape). Where this likeness or resemblance is to be found, and what exactly it consists in, is often a matter of dispute. Some locate it in specific properties of the object, others in the mind of the beholder, while others look for a compromise. Some philosophers have debunked the entire notion of resemblance as too vague to be the foundation of any referential or significant relationship, since *everything* can be said to resemble everything else in some respect or other. The perception of resemblance may turn out to be a *result* of image making rather than a foundation for it; Picasso famously told a critic who complained that his portrait of Gertrude Stein did not look like her, “Don’t worry. It will.”

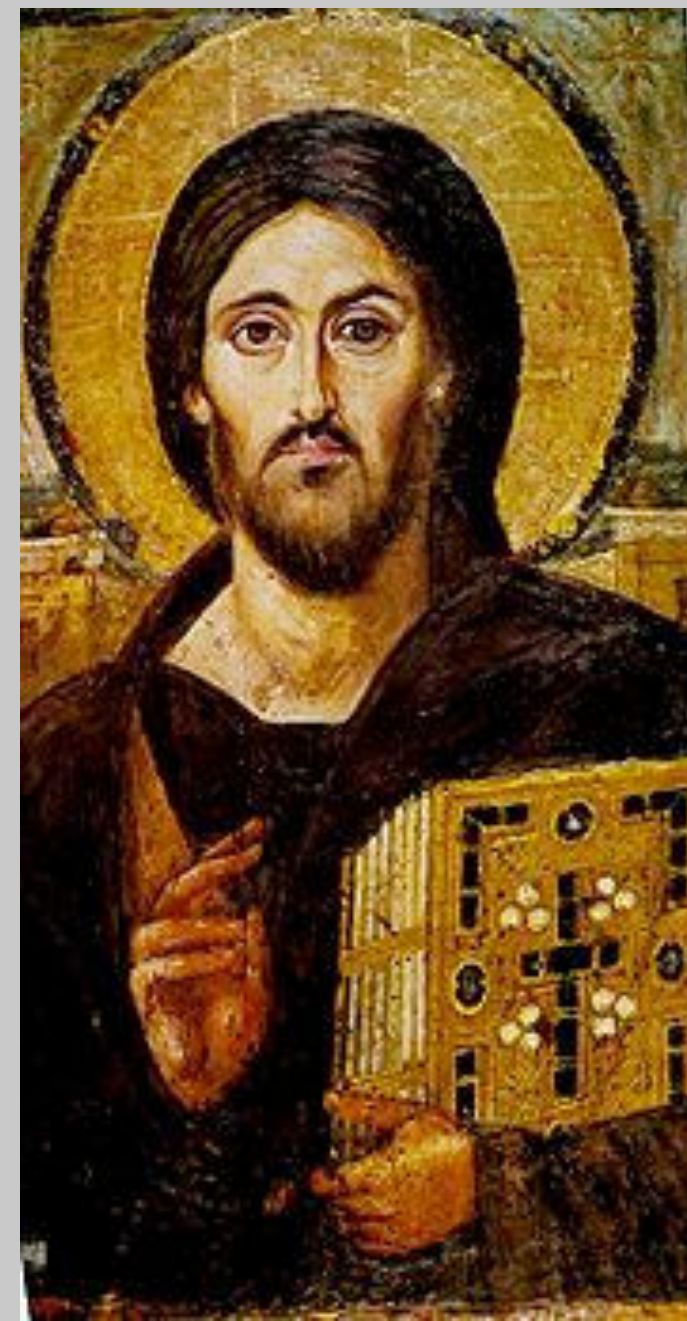
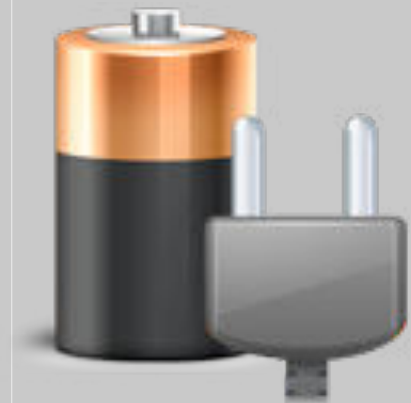
W.J.T. Mitchell, *Image. Critical Terms for Media Studies*, p. 38 s.

	ÍCONS
SIGNES	ÍNDEX
	SÍMBOLS

Classificació de Ch. S. Peirce

CLASES DE SIGNO

ICONOS: (semejanza con el objeto)



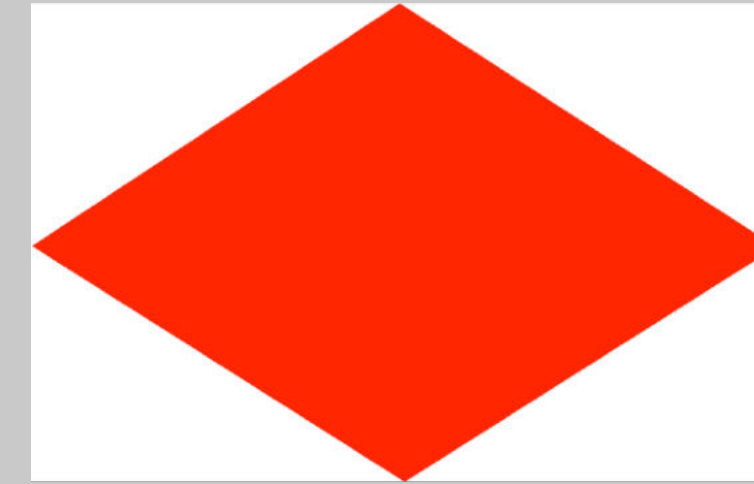
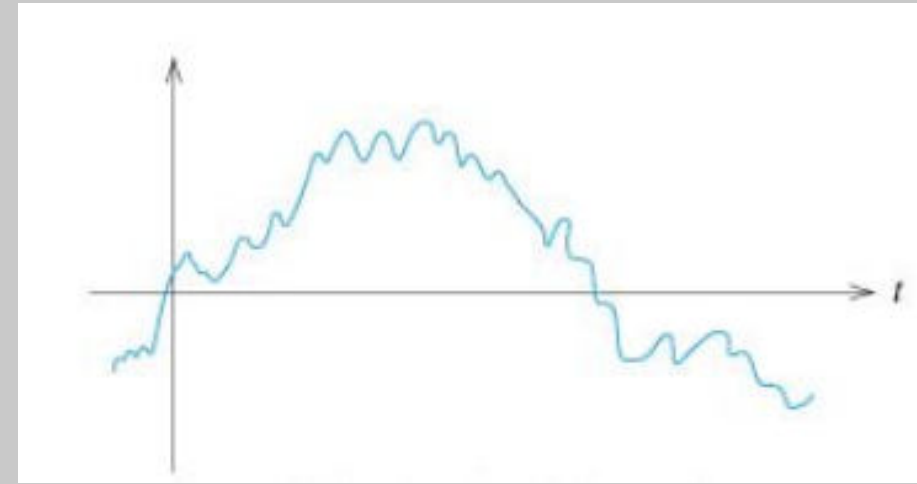
CLASES DE SIGNO

ÍNDICES: (conexión factual) huellas, síntomas,



TIPOS DE SÍMBOLO

- SEÑALES: señales de tráfico, marítimas



Tengo avería.
Comuníquese
conmigo.

- SIGNOS: letras, s. matemáticos, logos

• 语 भाषा



$$5 + 3 = 8$$

Coca-Cola

IBM

SÍMBOLOS



superficie sobre la cual dibujar o pintar; (3) entre una imagen material y una mental. (Puede ser de ayuda imaginarse el diagrama como tres transparencias superpuestas, la primera mostraría solo las dos velas, la real a la izquierda y su imagen a la derecha; la segunda añadiría la cabeza humana para mostrar la introyección mental de la vela representada o reflejada; la tercera añadiría el marco alrededor de la vela «real» que reflejaría el papel imaginario de la vela de la derecha. Para simplificar, asumo que las inversiones ópticas se han rectificado). Lo que el diagrama presenta como un todo es la matriz de analogías (principalmente metáforas oculares) que dominan las teorías de la representación mental. En concreto, muestra cómo las divisiones clásicas de la metafísica occidental (mente-materia, sujeto-objeto) se traducen a un modelo de representación: la relación entre las imágenes visuales y los objetos que representan. La conciencia misma se considera como la actividad de producción, reproducción y representación de imágenes visuales gobernada por mecanismos como lentes, superficies de recepción, y agentes que imprimen, graban o dejan huellas sobre estas superficies.

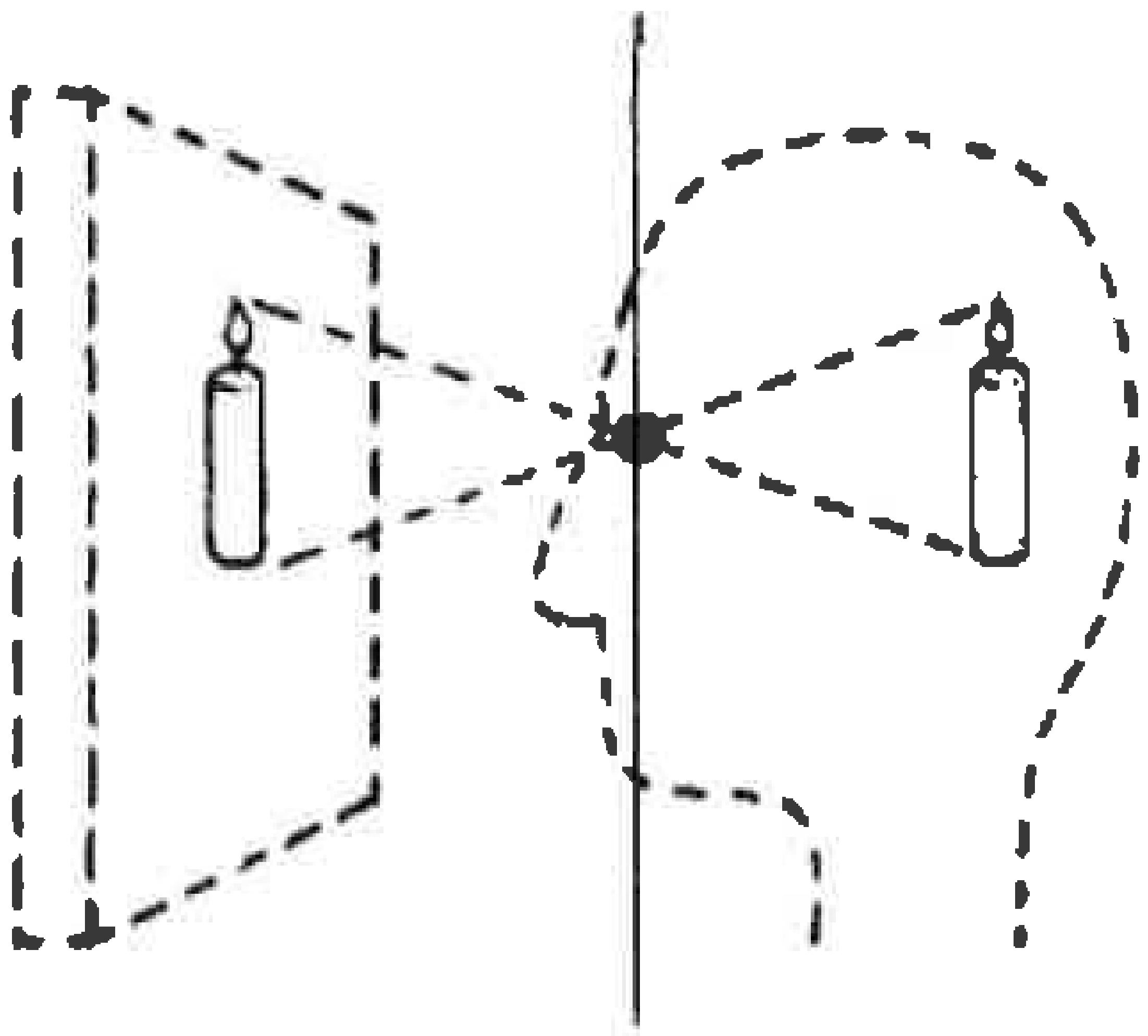
Ahora bien, este modelo está sujeto a una amplia variedad de objeciones: asimila toda percepción y toda conciencia a un paradigma visual y figurativo; presupone una perfecta simetría entre mente y mundo; y afirma la posibilidad de una correspondencia punto por punto entre objeto e imagen, fenómenos del mundo y representación en la mente o en símbolos gráficos. Presento este modelo de forma gráfica no para afirmar su verdad, sino para hacer ver el modo como dividimos nuestro universo en el lenguaje común, concretamente en ese lenguaje que asume la experiencia sensible como base de todo conocimiento. El modelo también nos permite tomar en un sentido literal la advertencia de Wittgenstein de situar las imágenes mentales y físicas «en la misma categoría», y nos ayuda a ver la reciprocidad e interdependencia de las dos concepciones.

Déjenme presentarlo de un modo algo distinto. Si la mitad del diagrama que aquí se presenta como «la mente» (es decir, mi mente, las tuyas, toda la conciencia humana) fuera liquidada, tenderíamos a pensar que el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros. Pero no sería lo mismo al contrario: si el mundo fuera aniquilado,

la conciencia no permanecería (esto es, por cierto, lo que resulta engañoso de la simetría del diagrama). Si, por otro lado, tomamos el modelo como una forma de dar cuenta del modo en que hablamos de las imágenes, entonces la simetría no resulta tan errada. Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las *del* mundo) evidentemente sí. Y no es solo porque está en las manos del ser humano hacer un cuadro, un espejo u otro tipo de simulacro (los animales son capaces de representarse imágenes de algún modo cuando se camuflan o imitan a otros). Es porque una imagen no puede considerarse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).

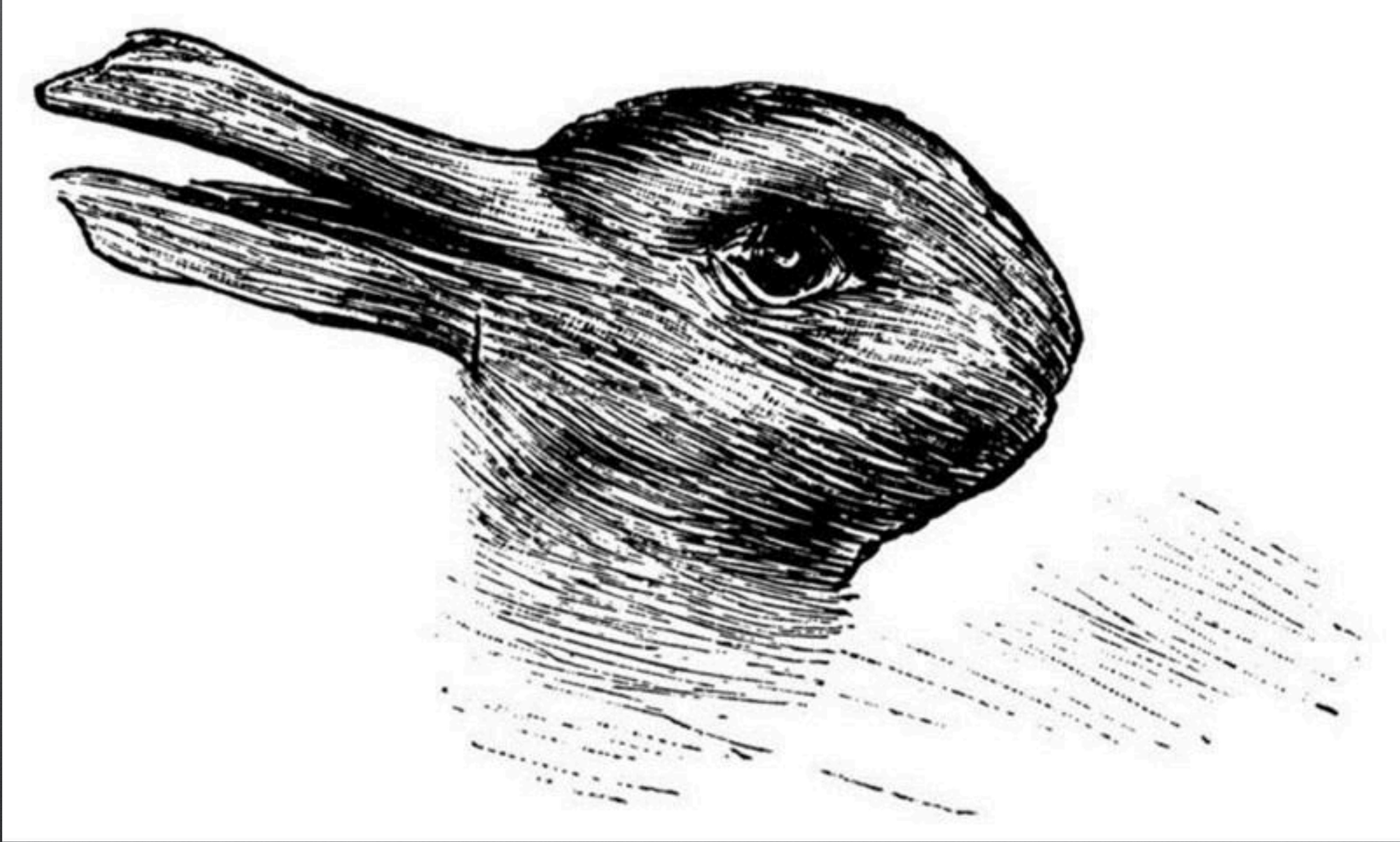
Pero si la clave para reconocer imágenes reales y materiales del mundo está en la curiosa habilidad de decir que «está» y «no está» al mismo tiempo, hemos de preguntarnos por qué las imágenes mentales deberían considerarse más (o menos) misteriosas que las imágenes «reales». El problema que han tenido siempre tanto los filósofos como la gente corriente con la idea de imagen mental es que ésta parece estar fundada universalmente en la experiencia real y común (todos soñamos, imaginamos y somos capaces, en distinto grado, de representarnos a nosotros mismos sensaciones concretas), pero no podemos señalarlas y decir «ahí, eso es una imagen mental». Es exactamente el mismo tipo de problema que ocurre, en otro sentido, si intento señalar una imagen «real» y explicar qué es a alguien que no sepa ya qué es una imagen. Señalo al cuadro de Zeuxis y digo «ahí, eso es una imagen». Y el otro responde, «¿Te refieres a esa superficie de colores?» o «¿Te refieres a esas uvas?».

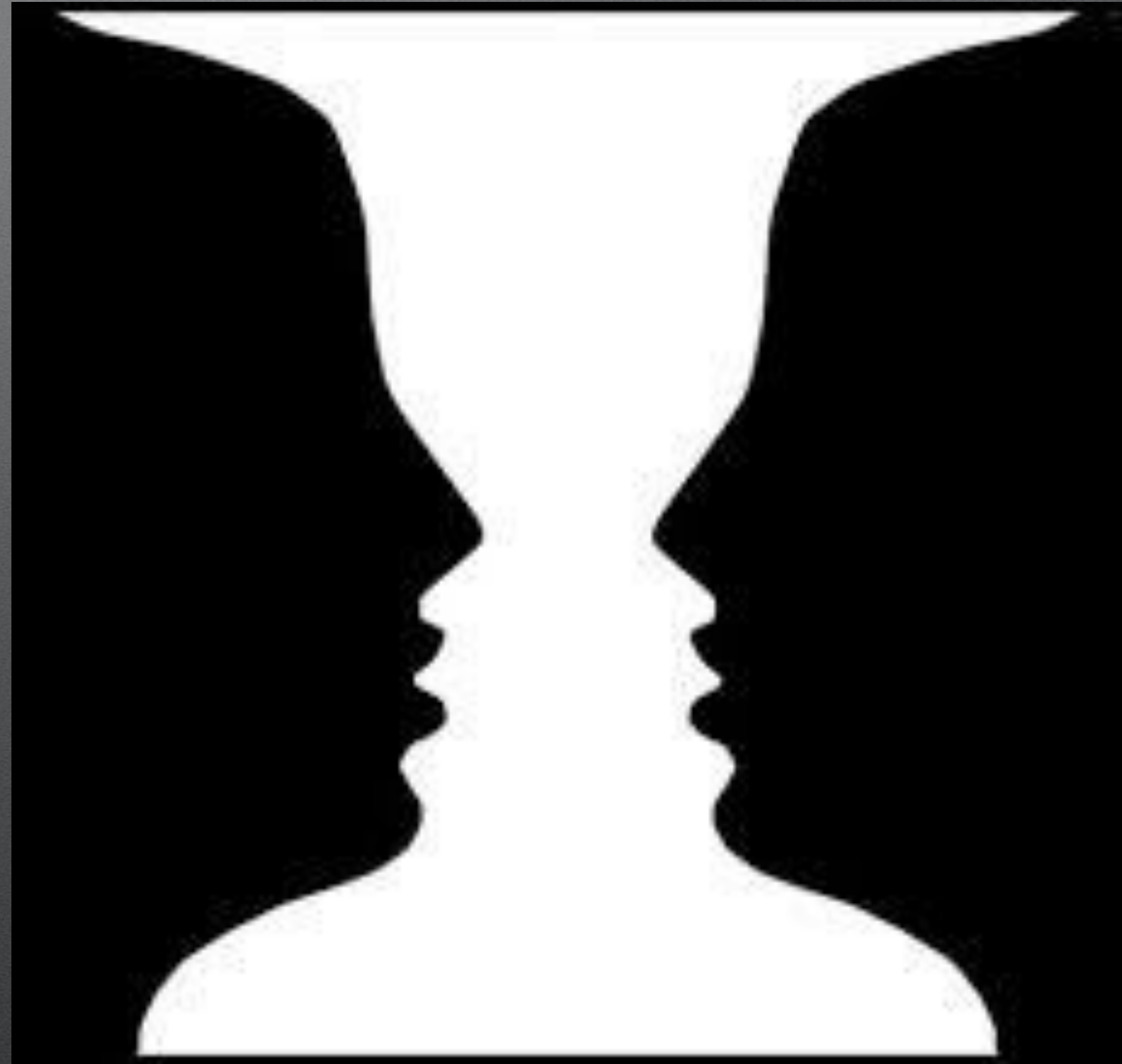
Cuando decimos entonces que la mente es como un espejo o una pizarra, inevitablemente presuponemos que es otra mente la que dibuja o descifra las imágenes que hay en ella. Pero se ha de entender que la metáfora impide a su vez inver-



DOBLE MOMENT

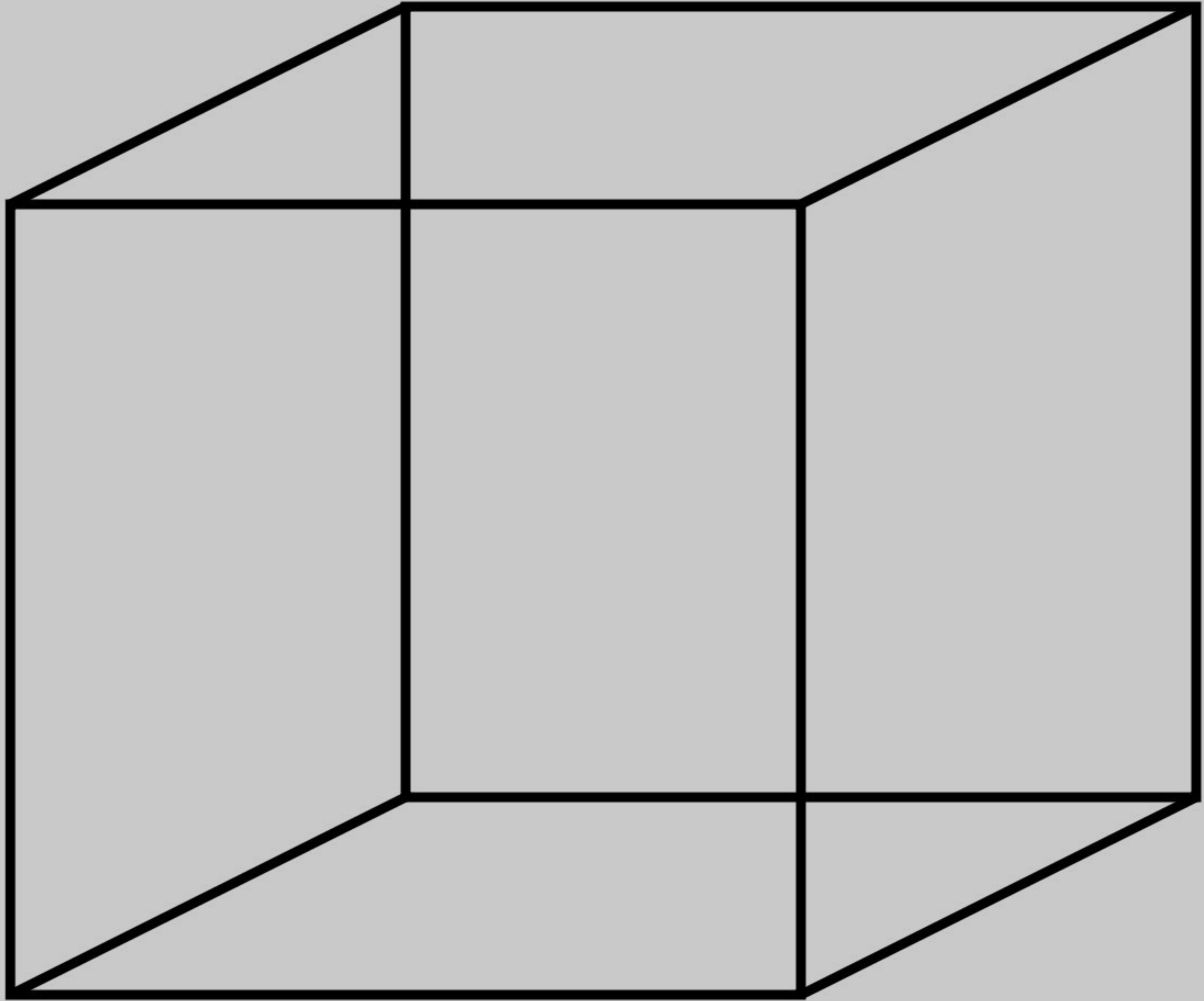
- Aparició, percepció d'un objecte material, i
- Reconeixement, percepció d'una forma o una deformació
- Una imatge sempre hi és i no hi és
- La imatge no és el medi

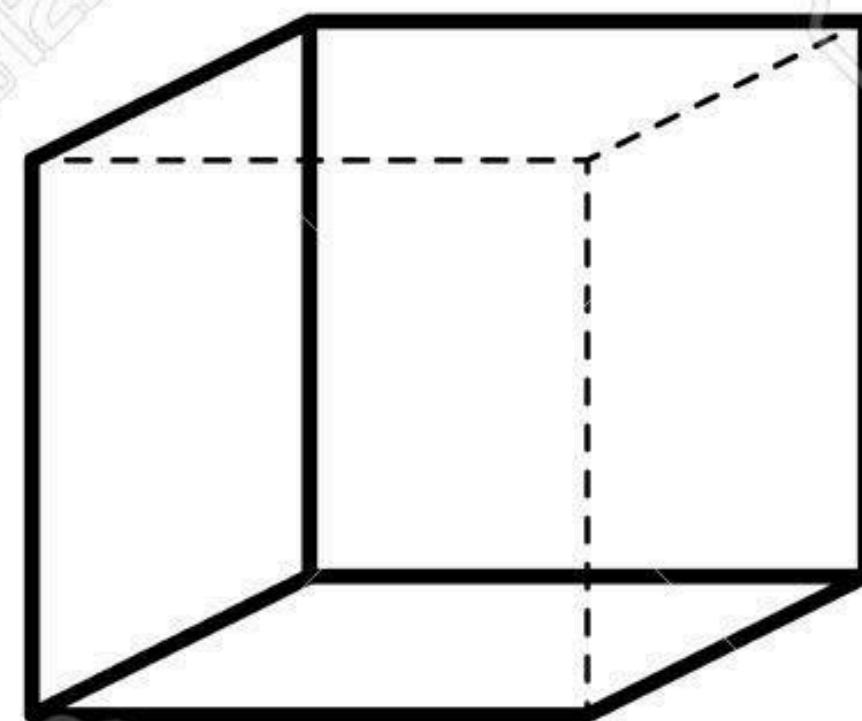
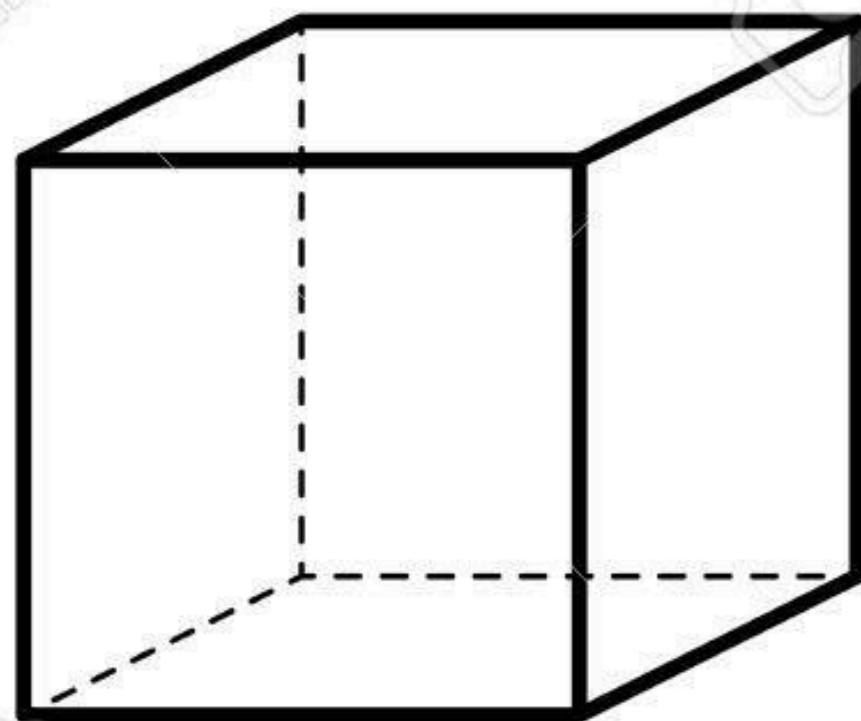
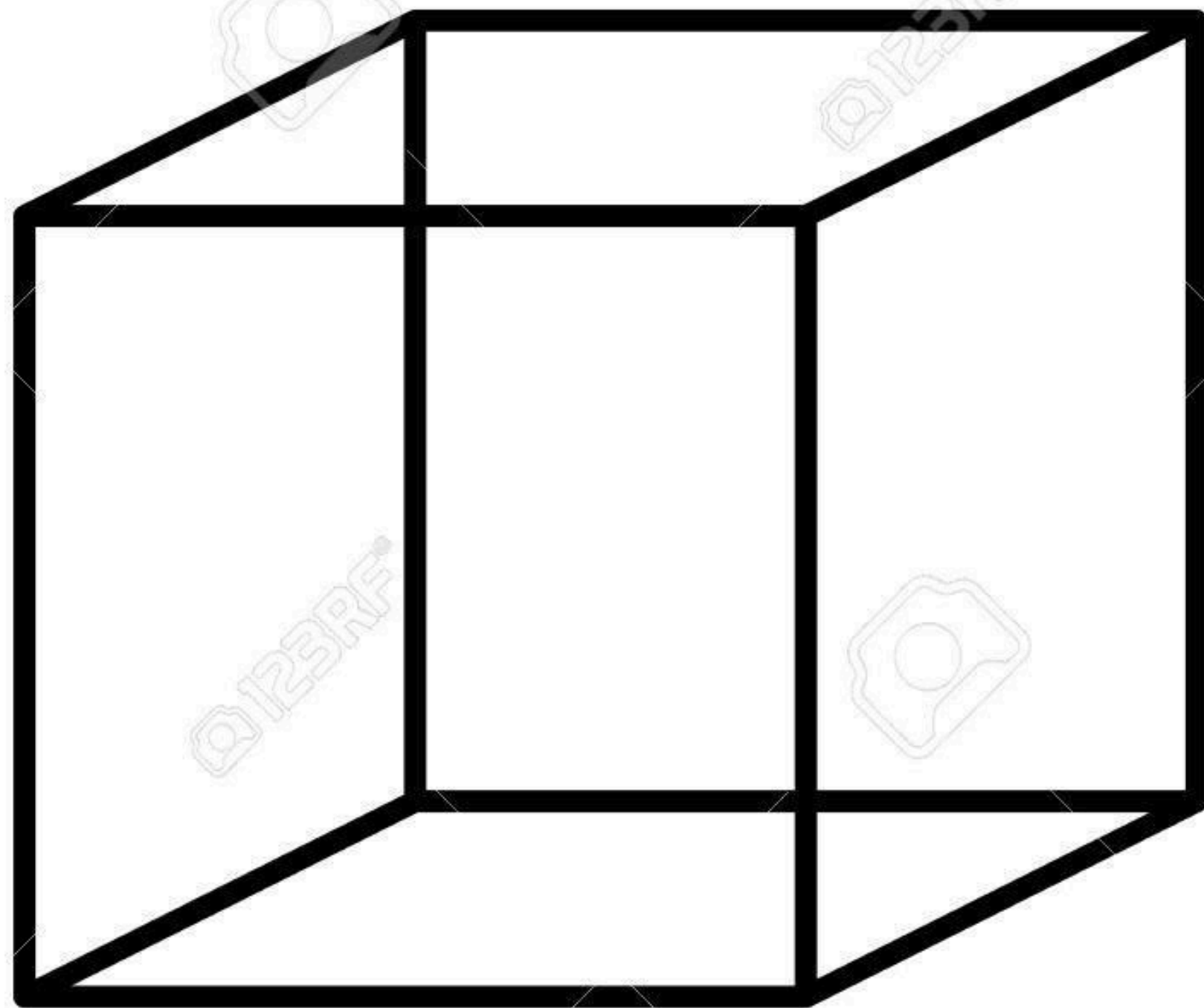




Si no ves gente feliz,
estás para terapia.













impropio. Es difícil resistir la tentación de considerar que el sentido «apropiado» de imagen corresponde al tipo de cosas que encontramos a la izquierda del diagrama, las representaciones gráficas u ópticas que vemos expuestas en un espacio objetivo y un espacio público común. Puede que queramos discutir el estatus de ciertos casos especiales y si las pinturas abstractas no representativas, los motivos ornamentales o estructurales y los diagramas o gráficos se pueden llamar propiamente «imágenes». Pero sea cual sea el caso límite que queramos considerar, parece justo afirmar que no tenemos más que una vaga idea de lo es una imagen en un sentido literal del término. Y a partir de esta vaga idea se determina qué otros usos de la palabra son figurados o impropios.

Las imágenes mentales y verbales a la derecha de nuestro diagrama, por ejemplo, parecerían ser imágenes solo en un sentido dudoso y metafórico. La gente puede asegurar que en su cabeza se presentan imágenes al dormir o al soñar, pero solo tenemos su testimonio; no tenemos (tal es el argumento) forma objetiva de comprobarlo. Incluso aunque creyéramos en los testimonios sobre las imágenes mentales, parece evidente que éstas han de ser distintas a las reales y materiales. Las imágenes mentales no parecen ser tan firmes y estables como las reales, y varían de una persona a otra: si digo «verde», por ejemplo, alguno de los lectores podrá quizá visualizar el verde, pero otros visualizarán una palabra o nada en absoluto. Y las imágenes mentales no parecen ser tampoco exclusivamente visuales del modo como lo son las reales: implican a todos los sentidos. Más aún, las imágenes verbales pueden tanto implicar a todos los sentidos, como no implicar elemento sensorial alguno, aludiendo, a veces, nada más que a un concepto abstracto común como la justicia, la gracia o el mal. No es una sorpresa que los profesores de literatura se pongan muy nerviosos cuando la gente empieza a tomarse la noción de imagen verbal de un modo demasiado literal¹². Y tampoco es apenas extraño que una de las mayores ofensivas

¹² Para un estudio más detallado contra la pertinencia de la noción de imagen literaria, ver FURBANK, Philip N., *Reflections on the Word «Image»*, Londres: Secker & Warbuck, 1970, Furbank rechaza toda idea de imagen mental o literaria considerándolas metáforas ilegítimas y defiende que deberíamos limitarnos al «sentido natural de la palabra "imagen", entendida ésta como un parecido, una representación o un simulacro» (ibíd., cap. I).

llevada a cabo por parte de la psicología y la filosofía modernas haya sido desacreditar las nociones tanto de imagen mental como de imagen verbal¹².

Más adelante argumentaré que cada una de estas tres distinciones tópicas entre las imágenes «verdaderas» y su ilegítima prole son sospechosas. Pretendo mostrar, contra la creencia común, que las imágenes «verdaderas» no son estables, estáticas o permanentes en sentido metafísico alguno. No son percibidas por diferentes sujetos de una manera más parecida que lo son las imágenes de los sueños. Y no son exclusivamente visuales en ningún sentido relevante, sino que implican una aprehensión e interpretación multisensorial. Las imágenes reales y auténticas tienen más en común con sus hijos bastardos de lo que estarían dispuestas a admitir. Pero, por el momento, aceptemos esta caracterización y examinemos la genealogía de estas nociones ilegítimas, las imágenes de la mente y las imágenes del lenguaje.

2. LA IMAGEN MENTAL: UNA CRÍTICA WITTGENSTEINIANA

En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes. Y cuando afirma o niega (de lo imaginado) que es bueno o es malo, huye de ello o lo persigue. He ahí como el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen.

Aristóteles, *De Anima*, III 7 431a

Un concepto con la sólida autoridad de trescientos años de investigación y especulación institucionalizada tras de sí no va a abandonarnos sin disputa. Las imágenes mentales han ocupado un lugar central en las teorías de la mente al menos desde el *De Anima* de Aristóteles, y sigue siendo una piedra angular del psicoanálisis, los estudios experimentales sobre la percepción y las creencias populares sobre la mente¹³. Parece

¹² La imagen mental, sin embargo, ha tenido su resurgimiento. Tal y como hace notar Ned Block, «después de cincuenta años de olvido durante el apogeo del conductismo, la imagen mental vuelve a ser un objeto de estudio de la psicología» (BLOCK, Ned —ed.—, *Imagery*, Cambridge: MIT Press, 1981, cap. I).

¹³ Platón compara en el *Teeteto* las imágenes mentales con las inscripciones en una tablilla de cera, y su teoría de las Formas a menudo acude para defender las imágenes

justo decir que el papel de la representación mental en general y de la imagen mental en particular ha sido uno de los principales campos de batalla de las teorías de la mente modernas. Una buena muestra del poder de esta cuestión en ambos lados del debate es que el crítico más feroz de las imágenes mentales de nuestros tiempos desarrolló una «teoría figurativa» del significado como piedra de toque de sus primeros trabajos, y pasó el resto de su vida luchando contra la influencia de su propia teoría, tratando de expulsar la idea de imagen mental junto con su carga metafísica¹⁴.

El modo como Wittgenstein ataca a las imágenes mentales no consiste, sin embargo, en recurrir a la simple estrategia de negar la existencia de éstas. Concede de buen grado que puede haber imágenes asociadas al pensamiento o al discurso, insistiendo solo en que esas imágenes no se consideren como entidades privadas, metafísicas e inmateriales más que las imágenes reales. La táctica de Wittgenstein es

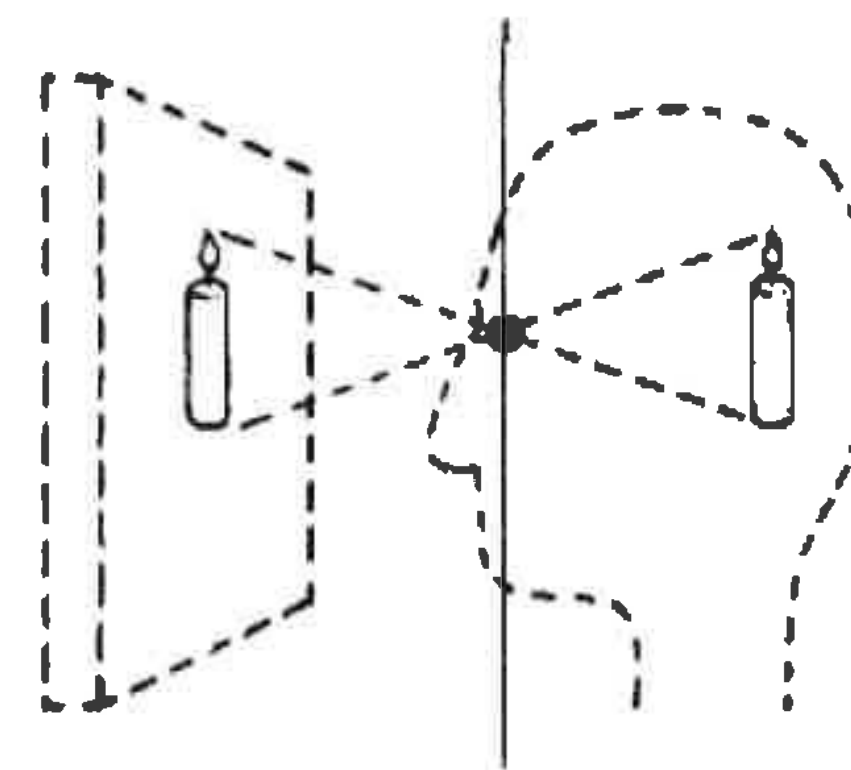
mentales innatas o arquetípicas. Los estudios empíricos de las imágenes mentales han seguido por lo común a la tradición aristotélica, que se inaugura con el estudio sobre la percepción efectuado en el *De Anima*: «sentido es la capacidad de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro» (ARISTÓTELES, *op. cit.*, II 12 424a). La imaginación para Aristóteles es la facultad que reproduce estas imágenes en ausencia de estímulo sensorial por parte de los objetos, y recibe el nombre de «fantasía» (derivado del término luz), ya que «la vista es el sentido más altamente desarrollado» y sirve como modelo para los demás sentidos. Aunque algunos aspectos de este modelo han sido puestos en duda, sus supuestos fundamentales se mantuvieron a lo largo del siglo XVIII. Hobbes, por ejemplo, rechaza la noción aristotélica de «especies visibles», que hace el papel del sello en las impresiones sensibles, pero acepta la noción de imaginación como una «sensación decadente» (cf. HOBBS, Thomas, *Leviatán: la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Madrid: Alianza, 2001, caps. I y II). Locke admite la similitud entre su consideración de la percepción y la de Aristóteles en sus *Examinations of P. Malebranche Opinions* (1706). El primer enemigo real de las imágenes mentales, el filósofo escocés Thomas Reid, consideró la doctrina de los fantasmata de Aristóteles (citando el resumen de Richard Rorty) como el comienzo de la «pendiente de bajada que lleva hasta Hume». Cf. RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 144.

¹⁴ Wittgenstein desarrolló la teoría figurativa en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (primera edición alemana de 1921) y, por lo general, se considera que la abandonó en sus trabajos previos a las *Investigaciones Filosóficas* (1953). Lo que aquí defiende es que la teoría figurativa de Wittgenstein es bastante compatible con su crítica de las imágenes mentales, y que su principal preocupación era corregir los malentendidos de la teoría figurativa, en especial aquellos que lo vinculaban con la postura empirista de las imágenes perceptivas o con la idea positivista de un lenguaje ideal.

desmitificar la imagen mental sacándola a la luz, donde la podamos ver:

Colocamos en la misma categoría de las manchas de color realmente vistas y de los sonidos oídos a las imágenes mentales de colores, formas, sonidos, etc., etc., que juegan un papel en la comunicación por medio del lenguaje¹⁵.

Sin embargo resulta difícil situar las imágenes mentales y las físicas «en la misma categoría». Está claro que no podemos hacerlo cortando la cabeza de alguien para comparar sus imágenes mentales con las pintadas en nuestra pared. Una estrategia mejor, más acorde con el espíritu de Wittgenstein, sería observar en primer lugar los modos como introducimos estas imágenes «en nuestra cabeza», tratando de representarnos el tipo de mundo en el que tal acción tendría sentido. Propongo la siguiente figura solo a modo ilustrativo:



La figura ha de ser leída como un palimpsesto formado por tres relaciones superpuestas: (1) entre un objeto real (la vela de la izquierda) y la imagen reflejada, proyectada o representada del mismo; (2) entre un objeto real y una imagen mental en una mente considerada (al modo de Aristóteles, Hobbes, Locke o Hume) como un espejo, cámara oscura o

¹⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, New York: Harper & Brothers, 1958, p. 89 [ed. esp.: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos, 1993, p. 124].

superficie sobre la cual dibujar o pintar; (3) entre una imagen material y una mental. (Puede ser de ayuda imaginarse el diagrama como tres transparencias superpuestas, la primera mostraría solo las dos velas, la real a la izquierda y su imagen a la derecha; la segunda añadiría la cabeza humana para mostrar la introyección mental de la vela representada o reflejada; la tercera añadiría el marco alrededor de la vela «real» que reflejaría el papel imaginario de la vela de la derecha. Para simplificar, asumo que las inversiones ópticas se han rectificado). Lo que el diagrama presenta como un todo es la matriz de analogías (principalmente metáforas oculares) que dominan las teorías de la representación mental. En concreto, muestra cómo las divisiones clásicas de la metafísica occidental (mente-materia, sujeto-objeto) se traducen a un modelo de representación: la relación entre las imágenes visuales y los objetos que representan. La conciencia misma se considera como la actividad de producción, reproducción y representación de imágenes visuales gobernada por mecanismos como lentes, superficies de recepción, y agentes que imprimen, graban o dejan huellas sobre estas superficies.

Ahora bien, este modelo está sujeto a una amplia variedad de objeciones: asimila toda percepción y toda conciencia a un paradigma visual y figurativo; presupone una perfecta simetría entre mente y mundo; y afirma la posibilidad de una correspondencia punto por punto entre objeto e imagen, fenómenos del mundo y representación en la mente o en símbolos gráficos. Presento este modelo de forma gráfica no para afirmar su verdad, sino para hacer ver el modo como dividimos nuestro universo en el lenguaje común, concretamente en ese lenguaje que asume la experiencia sensible como base de todo conocimiento. El modelo también nos permite tomar en un sentido literal la advertencia de Wittgenstein de situar las imágenes mentales y físicas «en la misma categoría», y nos ayuda a ver la reciprocidad e interdependencia de las dos concepciones.

Déjenme presentarlo de un modo algo distinto. Si la mitad del diagrama que aquí se presenta como «la mente» (es decir, mi mente, las tuyas, toda la conciencia humana) fuera liquidada, tenderíamos a pensar que el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros. Pero no sería lo mismo al contrario: si el mundo fuera aniquilado,

la conciencia no permanecería (esto es, por cierto, lo que resulta engañoso de la simetría del diagrama). Si, por otro lado, tomamos el modelo como una forma de dar cuenta del modo en que hablamos de las imágenes, entonces la simetría no resulta tan errada. Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes, ni mentales ni materiales. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las *del* mundo) evidentemente sí. Y no es solo porque está en las manos del ser humano hacer un cuadro, un espejo u otro tipo de simulacro (los animales son capaces de representarse imágenes de algún modo cuando se camuflan o imitan a otros). Es porque una imagen no puede considerarse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si «estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas).

Pero si la clave para reconocer imágenes reales y materiales del mundo está en la curiosa habilidad de decir que «está» y «no está» al mismo tiempo, hemos de preguntarnos por qué las imágenes mentales deberían considerarse más (o menos) misteriosas que las imágenes «reales». El problema que han tenido siempre tanto los filósofos como la gente corriente con la idea de imagen mental es que ésta parece estar fundada universalmente en la experiencia real y común (todos soñamos, imaginamos y somos capaces, en distinto grado, de representarnos a nosotros mismos sensaciones concretas), pero no podemos señalarlas y decir «ahí, eso es una imagen mental». Es exactamente el mismo tipo de problema que ocurre, en otro sentido, si intento señalar una imagen «real» y explicar qué es a alguien que no sepa ya qué es una imagen. Señalo al cuadro de Zeuxis y digo «ahí, eso es una imagen». Y el otro responde, «¿Te refieres a esa superficie de colores?» o «¿Te refieres a esas uvas?».

Cuando decimos entonces que la mente es como un espejo o una pizarra, inevitablemente suponemos que es otra mente la que dibuja o descifra las imágenes que hay en ella. Pero se ha de entender que la metáfora impide a su vez inver-









Smiley: El cúmulo de galaxias SDSS J1038 + 4849

HANS BELTING

(1935-2023)



**Imatge - Mitjà - Cos
Medi**

Images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone. They do not *exist* by themselves, but they *happen*; they *take place* whether they are moving images (where this is so obvious) or not. They happen via transmission and perception...

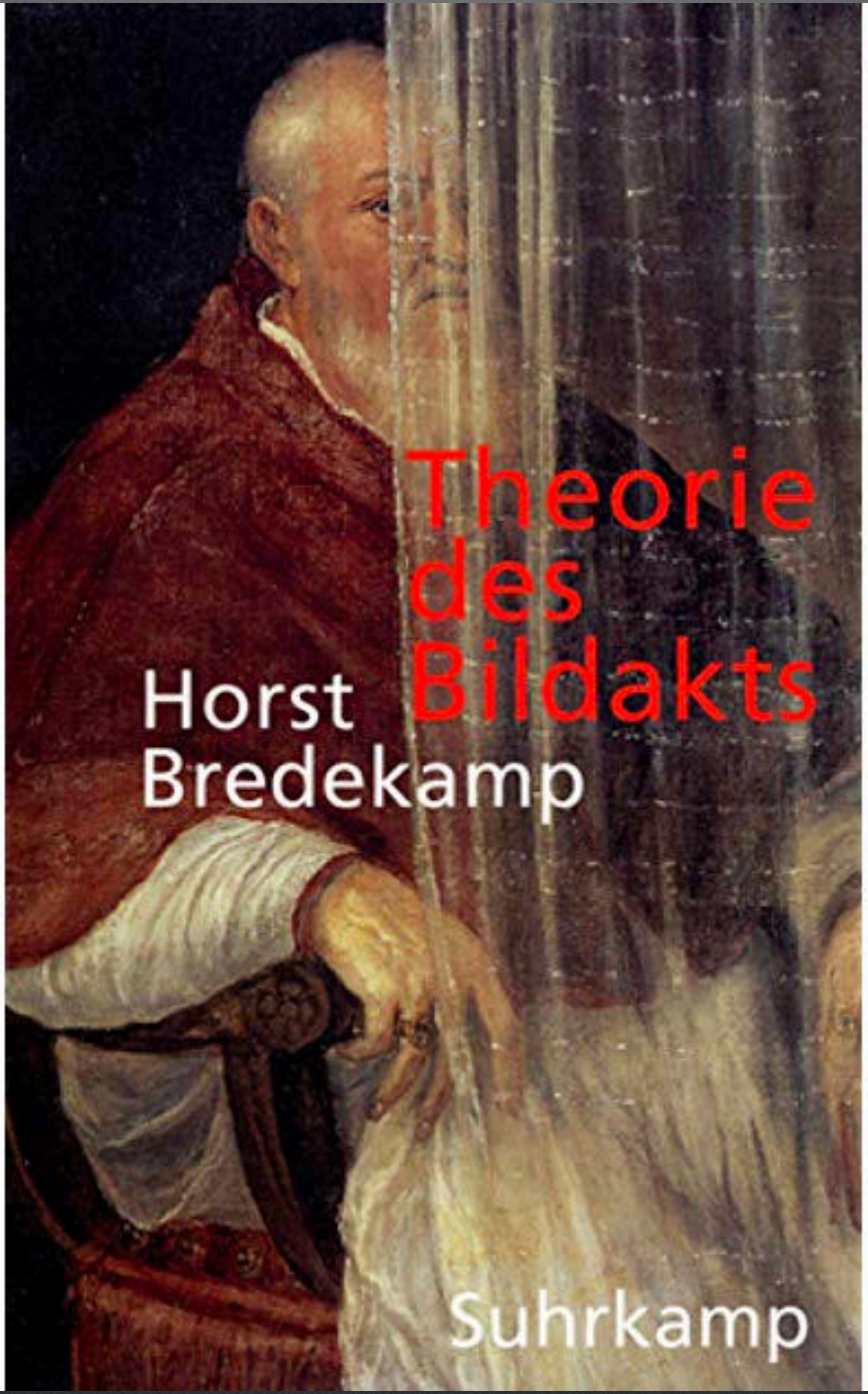
Perception alone does not explain the interaction of body and medium that takes place in the transmission of images. Images, as I have said, *happen*, or are *negotiated*, between bodies and media. Bodies censor the flux of images via projection, memory, attention, or neglect. Private or individual bodies also act as public or collective bodies in a given society. Our bodies always carry a collective identity in that they represent a given culture as a result of ethnicity, education, and a particular visual environment. *Representing bodies* are those that perform themselves, while *represented bodies* are separate or independent images that represent bodies. Bodies *perform* images (of themselves or even against themselves) as much as they *perceive* outside images. In this double sense, they are living media that transcend the capacities of their prosthetic media. Despite their marginalization, so much à la mode, I am here still pleading their cause as indispensable for any iconology.

Hans Belting, “*Image, Medium, Body*”, pp. 302 i 311.

HORST BREDEKAMP

(1947-)





Theorie
des
Bildakts
Horst Bredekamp

Suhrkamp

2010

Acte icònic / Acte de parla

- John L. Austin: *How to do Things with Words*
- John Searl: *Speech Acts, ...*
- Actes locutius, il.locutius, perlocutius, performatius

Segons Austin, en produir un acte de parla, s'activen simultàniament tres dimensions:

- Un **acte locutiú** (l'acte físic d'emetre l'enunciat, com dir, pronunciar, etc.).
Aquest acte és, en si mateix, una activitat complexa, que comprèn tres tipus d'actes diferents:

acte fònic: l'acte d'emetre certs sons;

acte fàtic: l'acte d'emetre paraules en una seqüència gramatical estructurada;

acte rètic: l'acte d'emetre les seqüències gramaticals amb un sentit determinat.

- Un **acte il·locutiú** o intenció (la realització d'una funció comunicativa, com afirmar, prometre, etc.)

- Un **acte perlocutiú** o efecte (la (re)acció que provoca aquesta emissió a l'interlocutor, com convèncer, interessar, calmar, etc.)

parecer como una vuelta a las teorías vitalistas corrientes en torno a 1900⁸⁶. Si, no obstante, contamos aquí con la fuerza viva de la obra icónica, lo hacemos nuevamente como reformulación de un conocimiento paradójico de Platón. En *Sofista*, formuló la paradoja de la existencia de una verdad –unida a la imagen– que no puede existir, pero que, sin embargo, es válida. Debatido cómo definir la imagen, que, por un lado, se distingue por su lejanía del ser, pero, por otro, puede ser su parte y su medio, Platón expresó por boca de Teeteto que es, «por tanto, no realmente no siendo, mas es real»⁸⁷. La doble negación permite que las dos posiciones, incompatibles, coexistan. La verdad de esta paradoja es la lógica de la imagen.

De este modo podemos intentar una definición del acto icónico. En reciprocidad con el acto de habla, el planteamiento del problema del acto icónico es saber qué fuerza capacita a la imagen para, al observarla o tocarla, pasar de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción⁸⁸. Conforme a esto, hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando.

Este potencial se manifiesta en primer lugar en el *acto icónico esquemático*. Se produce mediante una animación de la imagen, directa o instrumental, en composiciones de cuerpos, autómatas y obras de bioarte. La segunda posibilidad está marcada por el *acto icónico sustitutivo*, que se origina en el intercambio mutuo entre cuerpo e imagen en los ámbitos de la religión, la investigación de la naturaleza, los medios de comunicación, del derecho, la política, la guerra y la iconoclastia. La tercera latencia en acto se encuentra en el *acto icónico intrínseco*, y surge de la fuerza de la forma creada en tanto que forma. La forma caracteriza no en menor medida el acto icónico esquemático y el acto icónico sustitutivo, pero aquí alcanza un resultado autorreflexivo que permite una acción que surge de dentro.

Para este intento de plantearse la vida de las imágenes como un problema de la Ilustración, cuya aclaración ha sido impedida por ella misma, el trabajo de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (Biblioteca Warburg de las Ciencias de la Cultura) ofrece un marco de referencia definido. El sentido de la *Teoría del acto icónico* hubiera dado en el clavo de haberse entendido como un mensaje en una botella lanzado retrospectivamente a la época en que en Hamburgo interactuaban Aby Warburg, Ernst Cassirer y Edgar Wind, con especial mención a este último, que fue el primero en Alemania en reconocer la importancia de Peirce y cuyo intento de investigar a fondo en *Kunst und Anarchie* la función actante de las imágenes puede considerarse un modelo⁸⁹. El contenido del mensaje contenido en esa botella es que las imágenes poseen un genuino «derecho a la vida», conforme al cual deben ser tratadas⁹⁰. Esto significa, por un lado, el precepto de preservarlo y de convertir el tratamiento de las mismas en un factor subs-

⁸⁶ Bergson, 1930. Cfr. Laubichler, 2007, pp. 160s.

⁸⁷ Platón, *Sofistas (Sofista)*, 240b-c. Cfr. la interpretación de Böhme, 1999, pp. 21s.

⁸⁸ De forma análoga: Austi, 1962, p. 101.

⁸⁹ Sobre este círculo, Krois, 1998, p. 184; id., 2009, introducción; sobre Wind, Schneider, 2009.

⁹⁰ Recíprocamente sobre el «Menschenrecht des Auges» (derecho humano del ojo): Hofmann, Syamken y Warnke, 1980.

tancial equiparable a cualquier derecho fundamental. Sin embargo, también presupone plantear, en todas las esferas mediáticas, políticas, jurídicas y estéticas de las imágenes, la cuestión del «delito». Este «derecho a la vida» de las imágenes justifica tanto su protección como su crítica.

Como pone de manifiesto el ejemplo de Leonardo, en ningún caso implica una disputa territorial entre imagen y lenguaje; este ejemplo es más bien paradigmático porque se trata de un texto hablado que plantea al lector el problema del acto icónico. En su precisión surrealista, desbarata la lucha del razonamiento verbal contra el excedente poético del lenguaje⁹¹. Con el convencimiento de que éste puede alcanzar en la interacción con la imagen o también en el conflicto con la esfera de lo visual el más alto desarrollo de sí mismo, en el «acto icónico» se trata también del fortalecimiento de su claridad, sutileza, anarquía e impenetrabilidad⁹². Cuando, en las sociedades técnicamente avanzadas, las imágenes poseen una importancia inconfundible en el instrumental de las técnicas culturales, no desafían al lenguaje con el fin de debilitarlo, sino para imponerle aquel autorrefuerzo que sólo puede lograrse por una prueba de confirmación⁹³.

Podría parecer como si las miríadas de formulaciones insustanciales que llenan el espacio comunicativo, como envolviendo el mundo con un hilo musical continuo, redujeran sustancialmente el hablar y el escribir. Sin embargo, también aquí sucede sin excepción que en momentos imprevisibles surgen una máxima, un párrafo, un texto, que se imprimen de forma imborrable en los lectores y oyentes porque son capaces de hacer comprensible un estado de ánimo, un tono fundamental, y así reemplazan la esfera de lo condicionado por lo incondicional de la figura autoactiva. El análisis y uso de las imágenes, así como la capacidad icónicamente reflexiva de su valoración y su distanciamiento, están entretreídos en aquella estructura básica cultural en la que también tienen su hueco el análisis y uso del lenguaje. La reflexión sobre las imágenes, al exigir al máximo al lenguaje, es su aliada⁹⁴.

Lo mismo se puede decir en cuanto al origen. Si las primeras huellas de la configuración formal muestran que en los comienzos del devenir humano existía la capacidad para producir imágenes, en ello se ve involucrada la comunicación gesto-corporal, con sus estadios de la manifestación gestual y su transición hacia formas de atención e intencionalidad comunes⁹⁵. E incluso si un lenguaje verbal reglado es el producto de una evolución relativamente joven, que no se remonta mucho más allá de 200.000 años, y a la que

⁹¹ Sobre la crítica de la crítica lingüística filosófica: Trabant, 2003.

⁹² Bredekamp, 2009, «Bildangst». Desarrollar las posibilidades del lenguaje significa también rechazar una extensión excesiva de sus posibilidades. Fundamental a este respecto: Bierwisch, 1999, pp. 176-178. Cfr. Jäger, 2001, y Majetschak, 2002, pp. 61ss.

⁹³ Platón, *Crátilo*, 439 b. Al respecto, Trabant, 2003, passim.

⁹⁴ Así, el objetivo del linguistic turn, configurar el análisis de la lengua presentándolo como el medio dominante del conocimiento, expulsó todo atisbo de vida de este aire enrarecido de la clarificación conceptual. Sin embargo, por su falta de vitalidad, este turn tuvo que recurrir a lo extralingüístico, para acabar desembozando, a partir de un impulso intrínseco, en el iconic turn (Boehm, 2007, p. 44). El teorema de las líneas de Platón ya demuestra este proceso. Cfr. también Högrefe, 2006, p. 176: «El siglo pasado comenzó con la conciencia, agotó sus fuerzas con el lenguaje y termina en la imagen».

⁹⁵ Sobre esto, fundamental Tomasello, 2009.

- Les imatges sempre es relacionen amb altres imatges
- La migració de les imatges
- El poder de les imatges



Murillo, 1660



La doncella corintia, 1782-1784, Joseph Wright

REGNAULT, Origine de la peinture, 1785





_Imagen 9. *The Origin of Painting* (*The Maid of Corinth*), David Allan, 1775. Óleo sobre tablero, 38.7 cm × 31 cm. National Galleries of Scotland. Fuente: <https://www.nationalgalleries.org/>



Imagen 8. *The Origin of Painting*, Domenico Cunego, 1776. Aguafuerte y grabado sobre papel, 36.8 x 26.7 cm. National Galleries of Scotland. RA Collection. Fuente: <https://www.royalacademy.org.uk>

Grabado realizado a partir del cuadro *The Origin of Painting* ('*The Maid of Corinth*') de David Allan, 1775.



_Imagen 10. *Die Erfindung der Zeichenkunst*, Karl Friedrich Schinkel, 1830. Aguada, 26 x 29 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Fuente: <https://theartstack.com>

Suvée, 1791



Daege, 1832







SLO-TIME
Sally

SPECIAL DELIVERY
TO HITLER
FROM PEGGY OF ST. LOUIS





YVES SAINT LAURENT
■ rive gauche ■







Manet, Édouard: *Le déjeuner sur l'herbe*. (1863) Paris, Museo de Orsay

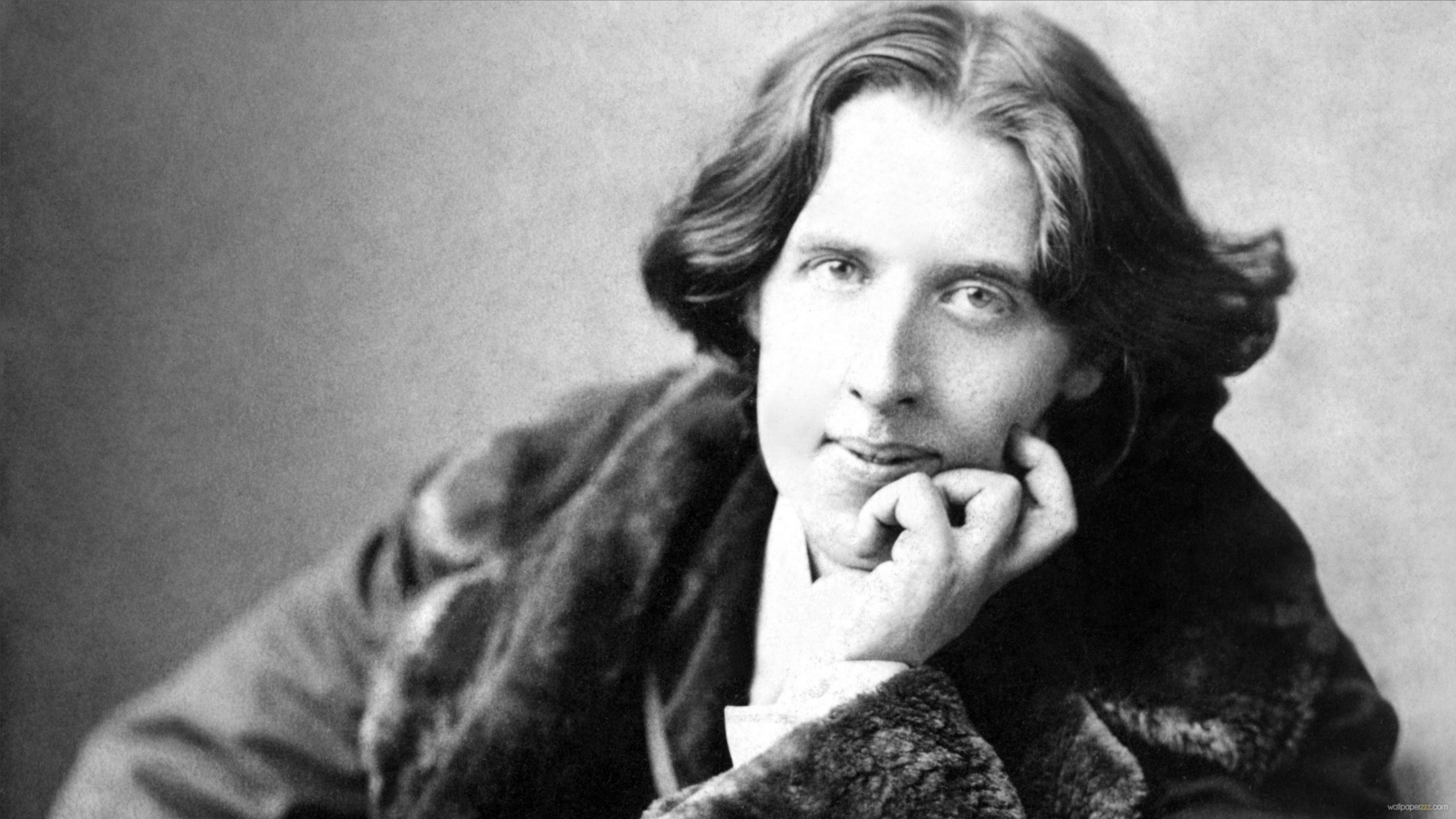


Raimondi, Marcantonio: *El juicio de Paris* (Detalle), 1520, París, Bibliothèque Nationale de France



Euphronios: *Hetaerae Symposium*. psictero griego con hetaira (Detalle), 505-500 BC Clay.
The State Hermitage Museum, St. Petesburg

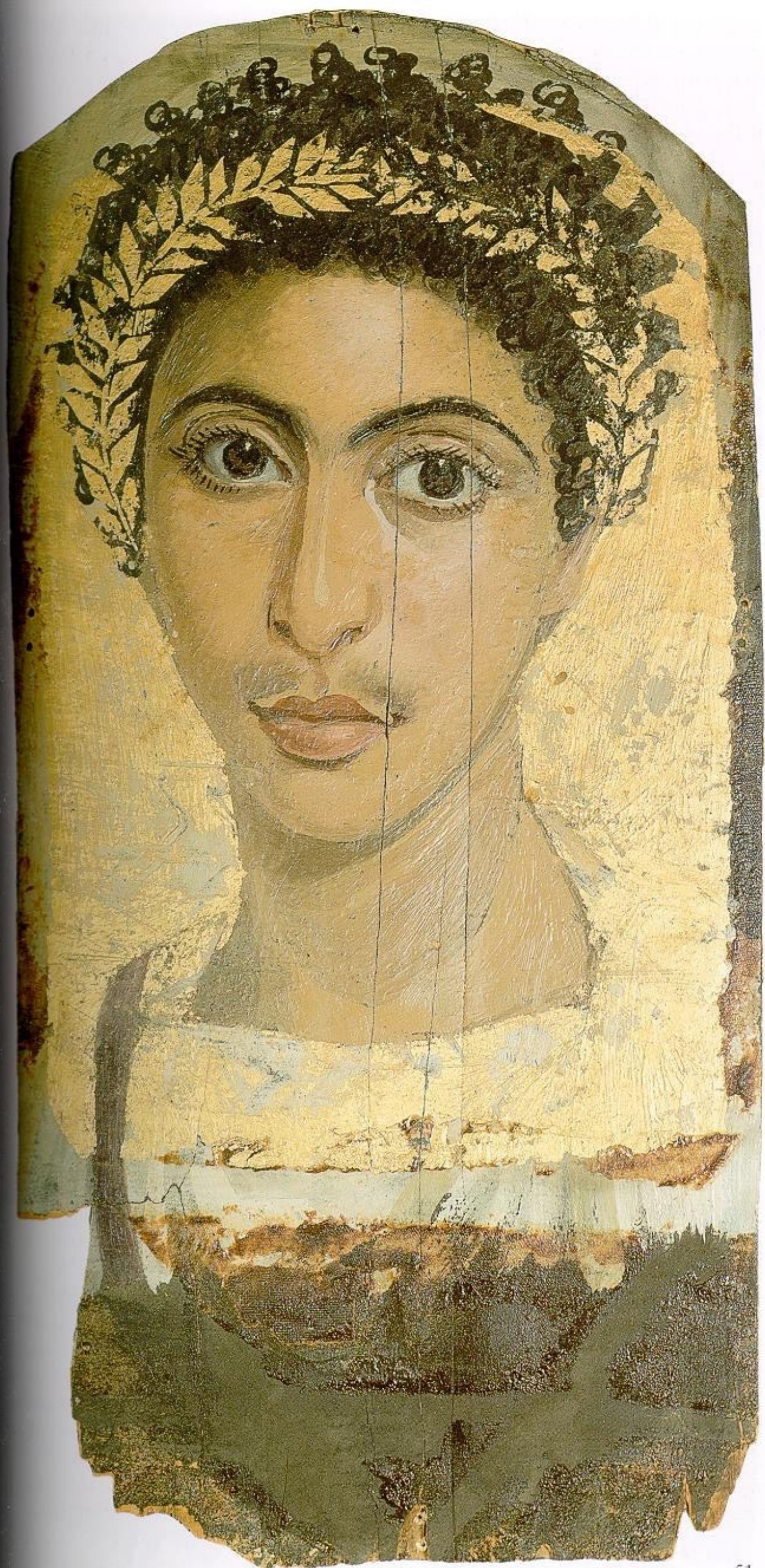
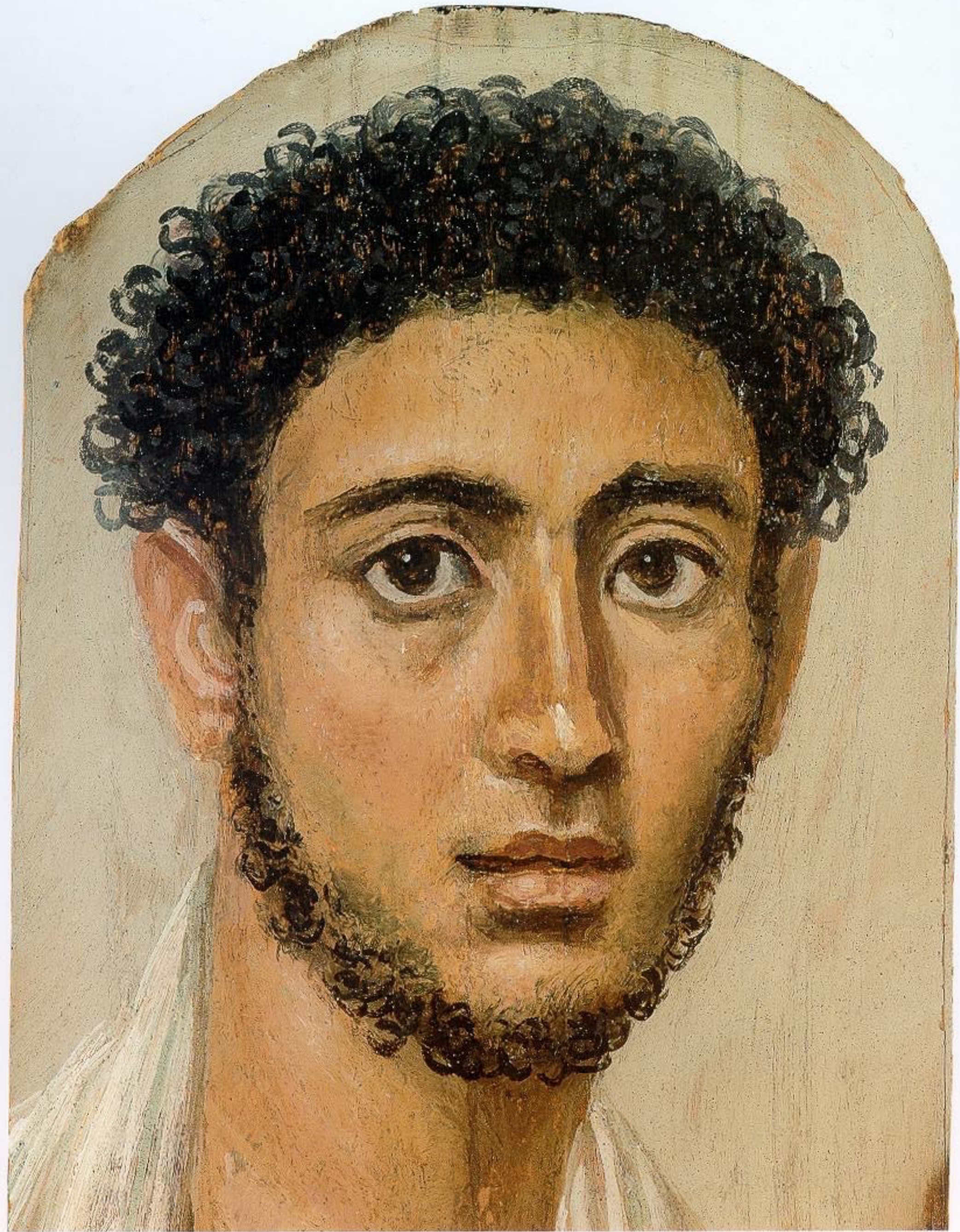


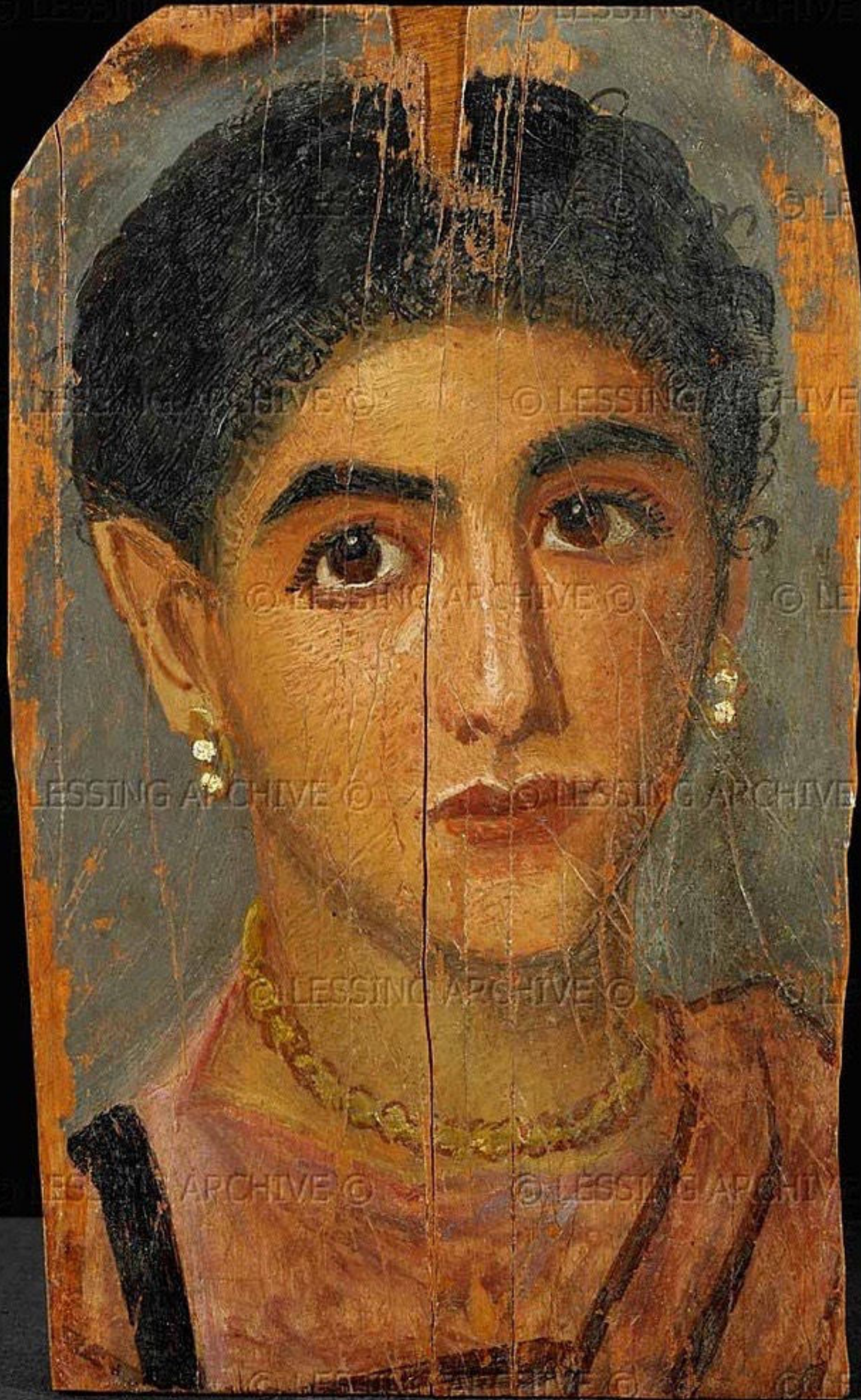














The Severan Tondo, c. 199, Severus, Julia Domna, Caracalla and Geta, whose face is erased.



Insignia viri illustris praefecti praetorio per Illyricum.
Notitia dignitatum in partibus Orientis (I – XX)
S. V





El Che Guevara fotografiado por Alberto Korda en 1960

Ejemplo de imágenes propagandísticas y divulgativas cuyo trayecto cultural excede a la intención con que fueron creadas. La imagen deja de pertenecer a su realizador y escapa, mediante la traslación y re-creación del icono, hacia otro tipo de significaciones. Desde la apología revolucionaria, pasando por la conversión en una musa serial de la cultura pop, hasta el estilizado cartel de campaña presidencial o la lucrativa venta de camisetas. El icono se convierte en intercambiable y puede ser coherente -o parecerlo- respecto a relatos o contextos totalmente diferentes -véase esta última idea en las ilustraciones de la página siguiente-.



Warhol, Andy: *sin título* (1967), retrato de Marilyn Monroe



Póster publicitario de Barack Obama para la campaña presidencial de 2008



Versión del artista Jim Fitzpatrick sobre la foto de Alberto Korda (1968)



< fig. 1¹⁵



fig. 2¹⁶ >



< fig. 3¹⁷



fig. 4¹⁸ >



< fig. 5¹⁹

fig. 6²⁰ >

Recopilación de imágenes extraídas de una búsqueda en Internet realizada con Google que muestra otro ejemplo de trayecto cultural. Nótese la diversidad de lecturas e intenciones en la utilización irónica de una imagen perteneciente al

Crist de
Borja,
2012



Iconoclàstia: Ídols vs. Icones

4 No te harás imagen, ni ninguna semejanza *de cosa alguna* que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.

5 No te inclinarás ante ellas, ni las honrarás, porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, ...

Biblia, *Exodo*, 20



The oldest surviving
icon of Christ
Pantocrator, encaustic
on panel, c. 6th century
(Saint Catherine's
Monastery, Mount
Sinai).

- Lleó III, 726 d.C. prohibeix les imatges a les esglésies
- El Epítome de la Definición del concíabulo iconoclasta celebrado en 754 declaró: «Con apoyo en las Sagradas Escrituras y los Padres, declaramos unánimemente, en el nombre de la Santísima Trinidad, que se rechazarán y se quitarán y maldecirán de las iglesias cristianas cada imagen que se haya hecho de cualquier material y color cualquiera que sea el malvado arte de los pintores.... Si cualquiera se atreve a representar la imagen divina (χαρακτήρ, charaktēr) del mundo después de la Encarnación con colores materiales, ¡será anatema!... Si cualquiera pretende representar las formas de los Santos en pinturas sin vida con colores materiales que no son valiosas (pues esta idea es vana y la ha creado el demonio), y no representa más bien sus virtudes como imagenes vivas en sí mismas, ¡será anatema!"»
- Les lluites van durar fins el 843



PROCESSIONAL
ICON OF THE VIRGIN
HODEGETRIA
(FRONT) AND THE
MAN OF SORROWS
(BACK), LAST
QUARTER OF 12TH
CENTURY

και τὴν αἰσχύνην μου καὶ τὴν ἐπιτροπήν μου· ἐμαρτίω μου πάντες οἱ θλιβοῦντες με·
 + **Ο**ρθῆς μὲν τὸ πνεῦμα σου ἐν ἡμῶν· καὶ τὸ χαλκὸν τῆς καρδίας σου χυπὸν ἐμοὶ καὶ οὐ χυπὸν ἑμέ· καὶ πᾶσα καλοῦντας καὶ οὐ χεύρον·
 + **Κ**αὶ ἐδωκάρθεις τὸ ἔλεος σου ἐν ἡμῶν· καὶ ἡ δόξα σου ἐπὶ τὸν οὐρανόν· εἰς πᾶσι καὶ ἐν ἅμαρταις σου καὶ ἐν σκάνδαλοις σου·
 + **Γ**ερνήθῃ τὸ πνεῦμα σου ἐν ἡμῶν πᾶσι· ὡς ἡ δόξα σου ἐπὶ τὸν οὐρανόν· εἰς πᾶσι καὶ ἐν ἅμαρταις σου καὶ ἐν σκάνδαλοις σου·
 + **Ε**κχεομένη ἡ καρδία σου ὡς ἡ δόξα σου ἐπὶ τὸν οὐρανόν· εἰς πᾶσι καὶ ἐν ἅμαρταις σου καὶ ἐν σκάνδαλοις σου·
 + **Γ**ερνήθῃ τὸ πνεῦμα σου ἐν ἡμῶν πᾶσι· ὡς ἡ δόξα σου ἐπὶ τὸν οὐρανόν· εἰς πᾶσι καὶ ἐν ἅμαρταις σου καὶ ἐν σκάνδαλοις σου·
 + **Ο**τι ὁ θεὸς ἐπέταξεν ἀντιχάριστον καὶ ἐπέταξεν ἀντιχάριστον καὶ ἐπέταξεν ἀντιχάριστον



iconódulo
 Salterio
 Chludov (uno
 de los tres
 únicos
 manuscritos
 ilustrados
 iconódulos
 que
 sobrevivieron
 al siglo IX



Una simple
cruz: ejemplo de
arte iconoclasta
en la iglesia de
Santa Irene de
Constantinopla.

- Irrepresentabilitat (Iconoclastes)
- Presència (idòlatres)
- Participació (neoplatònics, Joan Damascè)
- Semblança (Nicèfor, Teodor Estudita)



Antoine Caron, *Looting of the Churches of Lyon by the Calvinists*, 16th Century

Dirck van Delen, *Beeldenstorm*, 1630







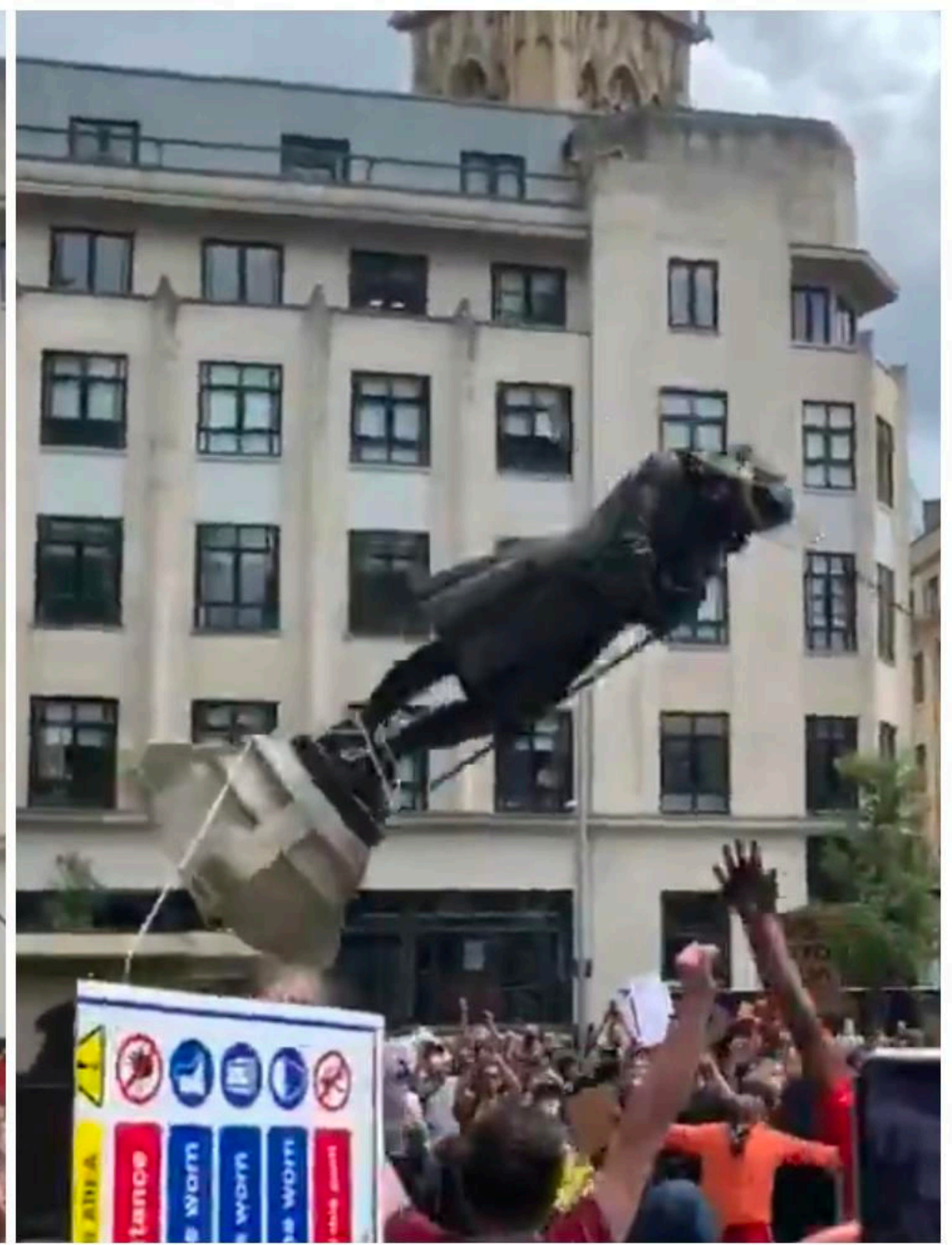






Barcelona, octubre de 2016







Bristol,
9 de Juny
de 2020,
derriben
l'estàtua
d'Edward
Colson

<https://hyperallergic.com/569756/confederate-monuments-removed/>







Tonantzin, Tepeyac









M.I.S.N



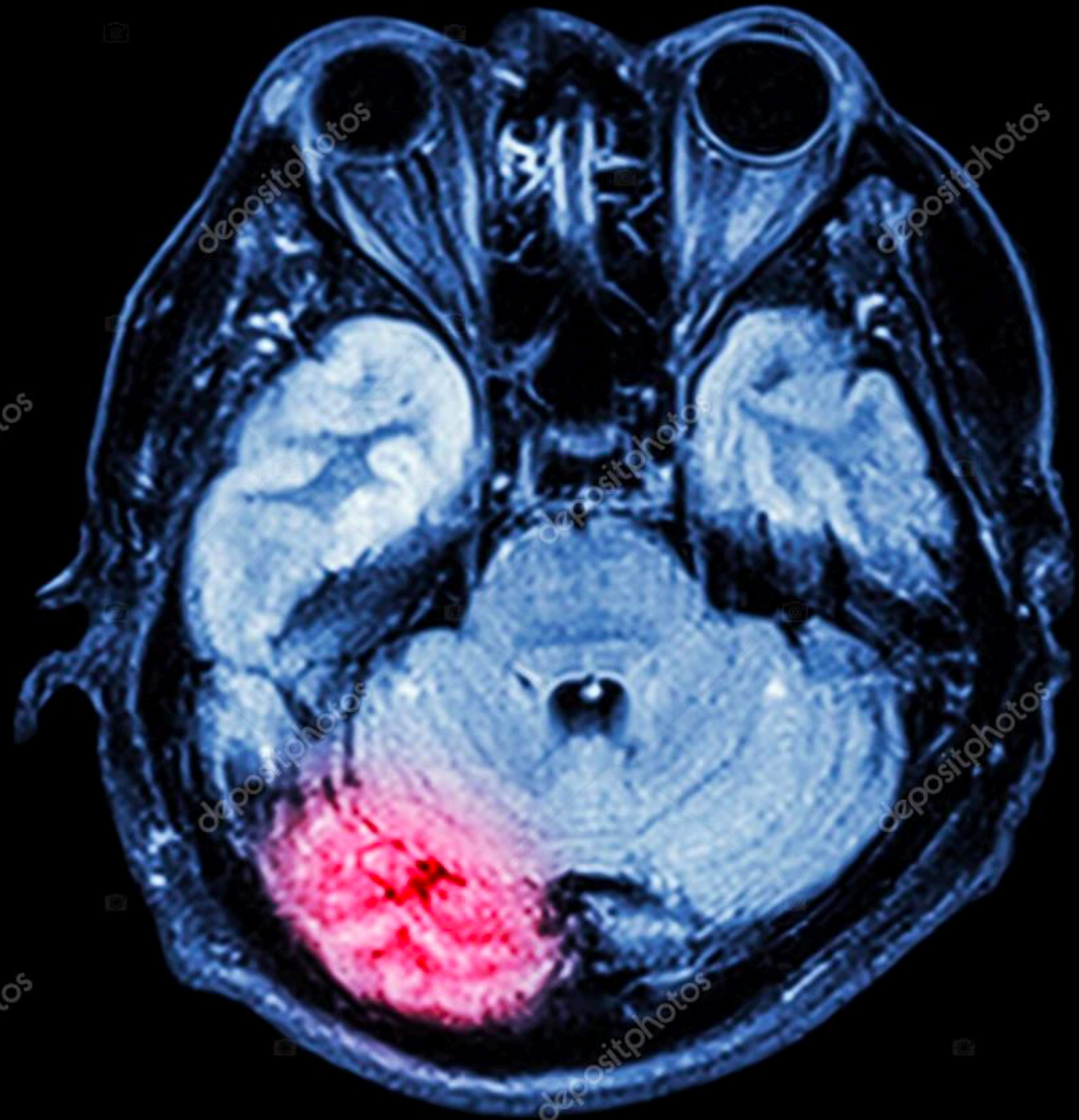


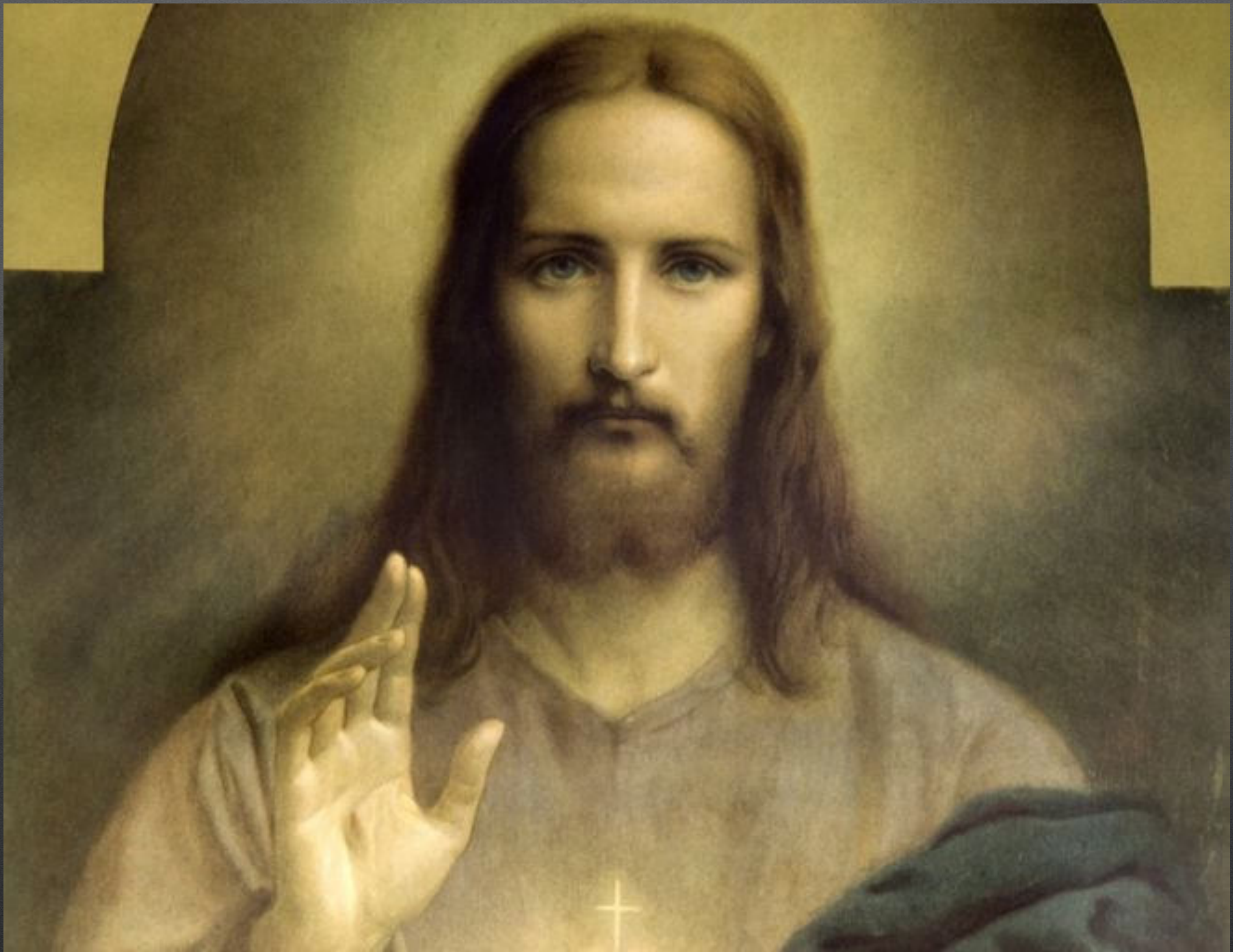
– Però en quin sentit són les imatges coneixement?

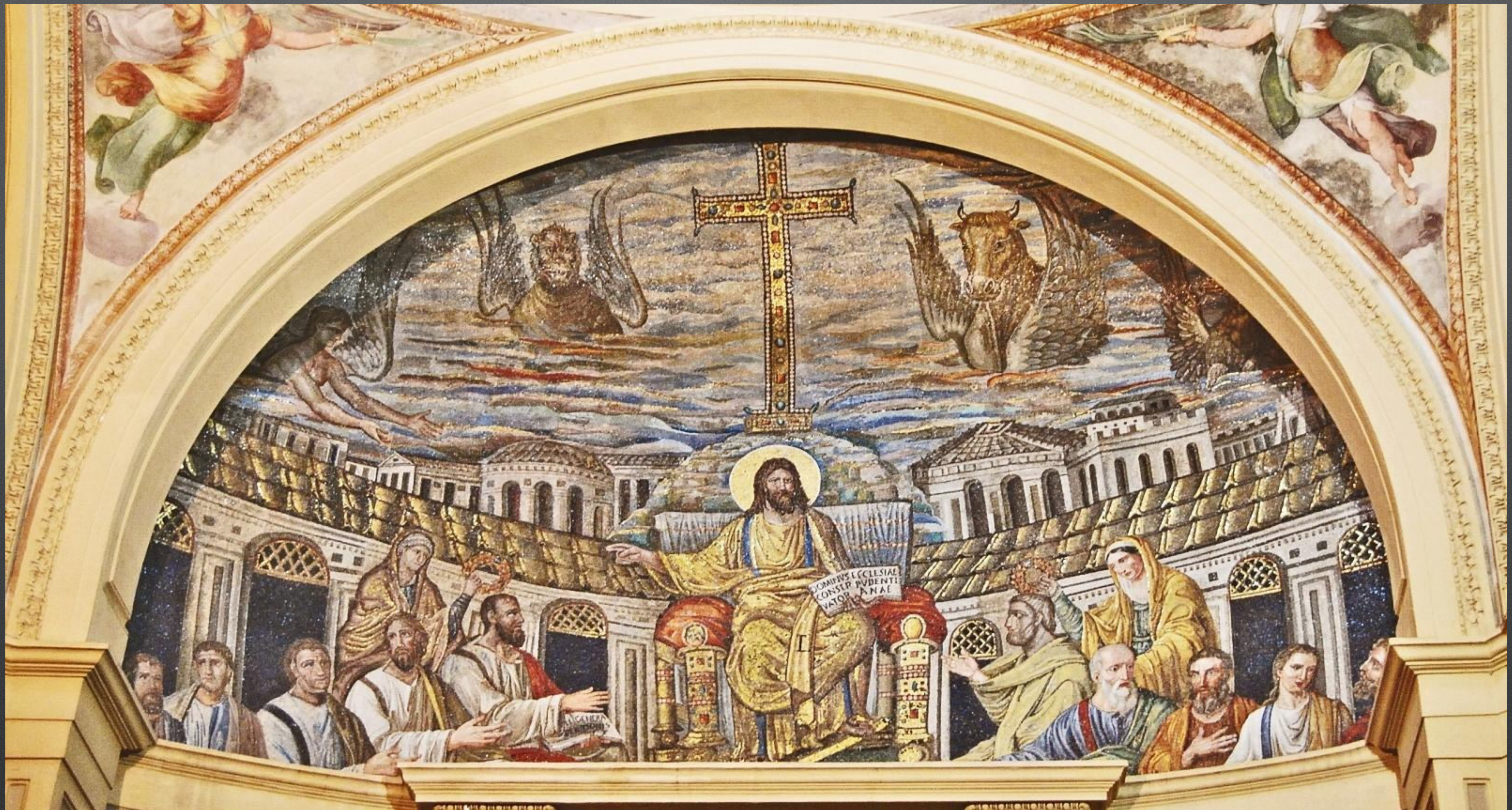
– Ni més ni menys que la paraula

Imatge i paraula

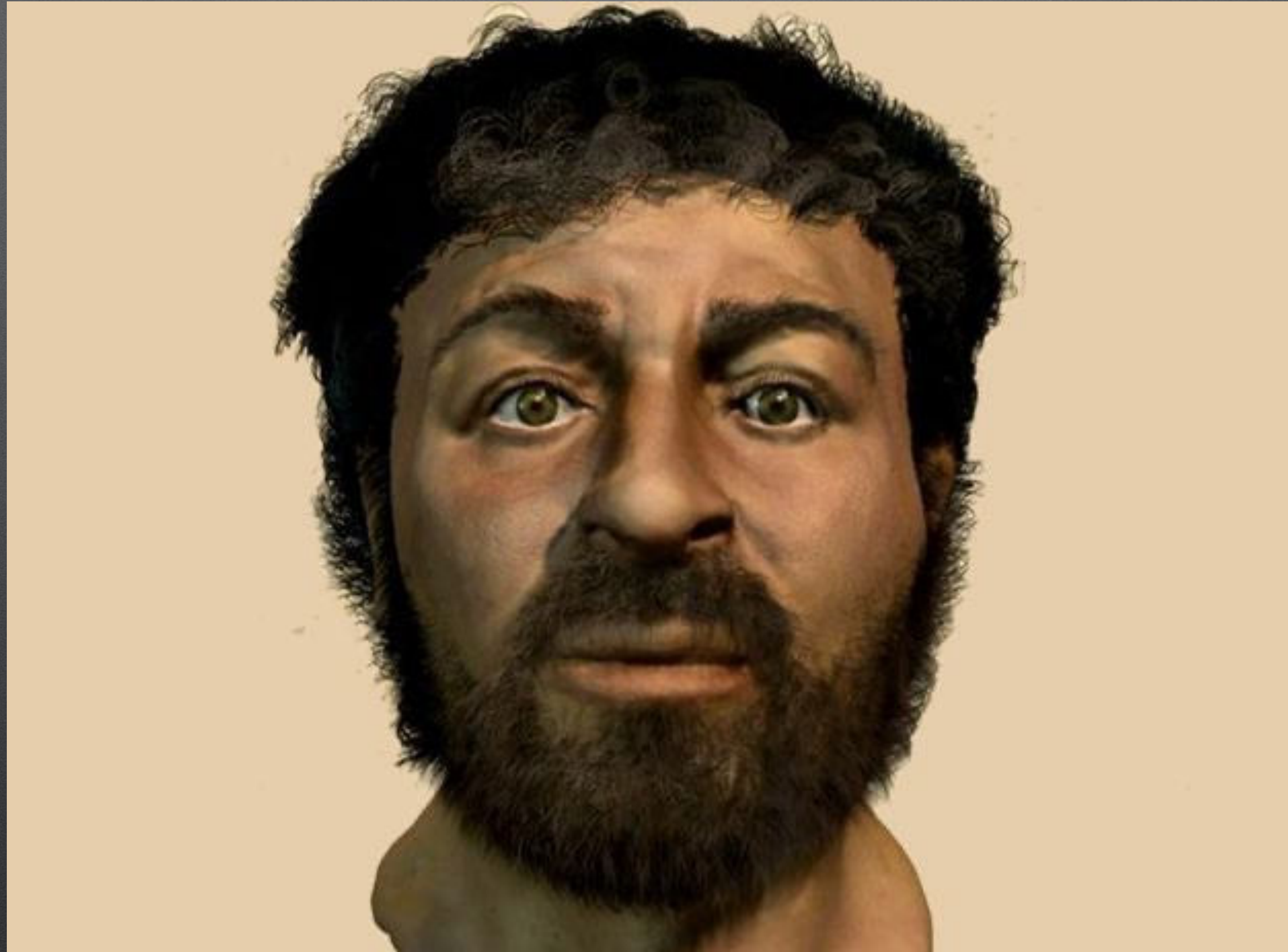
- El llenguatge és un medi, és la nostra atmosfera de sentit
- Imatges mentals i les verbals són de la mateixa categoria genèrica que les gràfiques o les òptiques
- Les imatges sempre les trobem en una atmosfera lingüística







Late Roman Empire apsidal mosaic from the Church of Santa Pudenziana, Roma, 390 AC













“Fotografía del año 2016, por Bob Burton, fotógrafo jefe de National Geographic”

antinatural este complemento verbal de la imagen. Los mecanismos de representación que permiten a las personas de «buenos sentimientos» reaccionar ante el cuadro de Reni sobre Beatrice Cenci pueden ser signos convencionales y arbitrarios que dependen de nuestro conocimiento previo de la historia. Pero los mecanismos de representación que permiten a Twain ver una «joven acatarrada; joven con la cabeza en una bolsa», aunque más fáciles de aprender, no son menos convencionales, ni menos vinculados al lenguaje.

7. IMAGEN Y PALABRA

Reconocer que las imágenes pictóricas son inevitablemente convencionales y están contaminadas por el lenguaje no tiene por qué lanzarnos a un abismo de significantes infinitamente regresivos. Lo que implica para el estudio del arte es solo que siempre nos acompaña algo así como la idea renacentista de la *ut pictura poesis* y la hermandad de las artes. La dialéctica entre palabra e imagen parece ser una constante en la fabricación de signos que una cultura teje entorno de sí. Lo que varía es la naturaleza concreta del tejido, la relación entre la aguja y la lana. La historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí mismo ciertos derechos de exclusividad sobre una «naturaleza» a la que solo ellos tienen acceso. En ciertos momentos esta lucha parece conducir a un acuerdo que establece una relación de libre intercambio entre fronteras abiertas; otras veces (como en el *Laocoonte* de Lessing) las fronteras se cierran y, con la separación, se declara la paz. Entre las versiones más interesantes y complejas de esta lucha se da la conocida como relación de subversión, en la cual, tanto el lenguaje como las imágenes buscan en su propio interior y se encuentran a su enemigo al acecho en él. Una versión de esta relación es la que ha hechizado a la filosofía del lenguaje desde la aparición del empirismo, la sospecha de que tras las palabras, tras las ideas, la última referencia en la mente es la imagen, la impresión de la experiencia externa impresa, pintada o reflejada en la superficie de la conciencia. Fue ésta la imagen subversiva que Wittgenstein intentó expulsar del lenguaje, que

los conductistas trataron de erradicar de la psicología, y que los teóricos del arte contemporáneos han tratado de eliminar de la representación pictórica misma. La imagen representacional moderna, al igual que la idea antigua de « semejanza », se revela lingüística en su mecanismo interno.

¿Por qué tenemos esta compulsión de concebir la relación entre palabras e imágenes en términos políticos, como una lucha por el territorio, un combate entre ideologías rivales? Puedo ofrecer aquí una breve respuesta: la relación entre palabras e imágenes refleja, dentro del mundo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos tanto entre los símbolos y el mundo como entre los signos y sus significados. Imaginamos que el abismo que se abre entre palabras e imágenes es tan grande como el que se da entre las palabras y las cosas, entre cultura (en su más amplio sentido) y naturaleza. La imagen es el signo que finge no ser un signo, enmascarado (o, para el creyente, conseguido efectivamente) bajo una inmediatez y una presencia natural. La palabra es su «otro», una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que altera la presencia natural introduciendo elementos antinaturales en el mundo —el tiempo, la conciencia, la historia y la alienante intervención de la mediación simbólica. Versiones de esta brecha se reproducen en las distinciones que atribuimos por su parte a cada tipo de signo. Existe la imagen natural y mimética que se parece a, o «capta», lo que representa, y existe su rival pictórico, la imagen artificial y expresiva que no puede «parecerse» a lo que representa porque esto solo puede transmitirse con palabras. Existe la palabra que es una imagen natural de aquello a lo que se refiere (como en la onomatopeya) y existe la palabra como significante arbitrario. Y existe también la escisión, en el lenguaje escrito, entre la escritura «natural» mediante representaciones de objetos y los signos arbitrarios de los jeroglíficos y del alfabeto fonético.

¿Qué podemos hacer con esta contienda entre los intereses de la representación verbal y los de la representación en imágenes? Propongo que la historiemos y que la tratemos no como un asunto que haya que resolver pacíficamente en términos de una teoría global de los signos, sino como una lucha que arrastra las contradicciones fundamentales de nuestra

enseguida inclina la balanza a favor del lenguaje y minimiza las dificultades para establecer conexiones entre las palabras y las imágenes. Sabemos relacionar con más precisión la literatura inglesa y la literatura francesa que la literatura inglesa y la pintura inglesa. La otra analogía que se presenta es la relación entre el álgebra y la geometría, una opera con signos fonéticos arbitrarios que se leen de modo sucesivo, la otra despliega figuras en el espacio de un modo igualmente arbitrario. El atractivo de esta analogía es que se parece bastante a la relación entre palabra e imagen que se da en un texto con ilustraciones, y que la relación entre los dos modos es un complejo de traducción, interpretación, ilustración y ornato mutuos. Su problema es que es demasiado perfecta: parece ofrecer un ideal de traducción sistemática y reglada entre palabra e imagen que resulta imposible. Sin embargo, un ideal imposible puede ser útil en algunas ocasiones, mientras reconozcamos su imposibilidad. La ventaja del modelo matemático es que sugiere la complementariedad interpretativa y representacional de palabra e imagen, el modo mediante el

Para Freud, el psicoanálisis es una ciencia de las «leyes de la expresión» que gobiernan la interpretación de la imagen muda. Ya se proyecte esta imagen en sueños o en las escenas de la vida cotidiana, el análisis proporciona el método para extraer el mensaje verbal oculto a partir de la engañosa e inarticulada superficie visual.

Pero tenemos que recordar que hay una tradición contraria que concibe la interpretación en la dirección opuesta, desde la superficie verbal, a la «visión» que se encuentra tras ella, desde la proposición, a la «imagen en el espacio lógico» que le da sentido, desde la recitación lineal del texto, a las «estructuras» o «formas» que controlan su orden. Reconocer que estas «imágenes», que Wittgenstein encontró radicadas en el lenguaje, no son más naturales, automáticas o necesarias que cualquier otro tipo de imágenes que producimos, puede hacer que las usemos de un modo menos confuso. Lo

⁶⁰ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Barcelona: Biblioteca Nueva, 1974, p. 318.

fundamental de estos usos sería, por una parte, un renovado respeto por la elocuencia de las imágenes y, por otra, una renovada fe en la perspicuidad del lenguaje, en el sentido de que el discurso proyecta mundos y estados de cosas que pueden ser concretamente visualizados y contrastados con otras representaciones. Quizá la redención de la imaginación resida en aceptar el hecho de que es mediante el diálogo entre representaciones verbales y pictóricas como creamos gran parte de nuestro mundo, y que nuestra tarea no es renunciar a este diálogo en favor de un acceso directo a la naturaleza, sino ver que la naturaleza ya da forma a ambas partes de la conversación⁶¹.

ESPEJO, HUELLA Y MIRADA. SOBRE LA GÉNESIS DE LA IMAGEN

Bernhard Waldenfels

LA MAYORÍA DE LAS CONCEPCIONES sobre la imagen adolecen de situar su objetivo demasiado alto: al nivel de

Resum

1. No hi ha una definició essencial de la imatge. Imatges reals i mentals pertanyen a la mateixa categoria
2. Són signes que tenen alguna semblança o similitud amb allò que representen
3. Depenen sempre d'un context, malgrat que les imatges físiques tenen una autonomia material
4. Les imatges no són, es fan, ocorren, es *performen* i tenen força performativa, això es pot entendre en termes d'*actes icònics*
5. Viuen en el temps, muten, es reciclen i resignifiquen en un procés nomàdic
6. Sovint les imatges tenen poder
7. Es relacionen sempre amb la paraula, formant un teixit
8. Tenen una relació tan problemàtica amb la veritat com la paraula