

El problema de las imágenes

Sabemos decir muchas falsedades parecidas a la verdad; pero, cuándo queremos, sabemos proclamar la verdad

HESÍODO, *Teogonía*, 27-28

1. La imagen entre el ser y el no-ser

Copia, representación, similitud, símbolo, signo: la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo; respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia es ella misma, pero sólo en la medida en que se presenta como algo distinto. Si se muestra ante nosotros en forma de objeto real —un dibujo sobre papel, tela, madera, una pared o una pantalla electrónica— es aspirada por la materia inerte hasta disolverse en la insignificancia. Como la Bella Durmiente del cuento sólo el beso del príncipe —la revelación de su contenido a la conciencia— puede infundirle la vida.

Las imágenes irrumpen en la discusión filosófica gracias a su característica anomalía, provocando perplejidad y suspicacia. Casi con estupor, Platón pone de manifiesto su ambigüedad constitutiva:

Teeteto ¿Qué podemos decir, distinguido huésped, a estas alturas de la imagen [*eidolon*], si no que es otro objeto, hecho a semejanza del objeto verdadero? *Hués*. Pero tú, con ese «otro objeto», ¿te refieres a lo verdadero. ? *Tee*. En absoluto es verdadero, pero al menos sí es semejante [...] *Hués*. Por tanto tú afirmas que lo similar es un ser no real, desde el momento en que tú lo denominas no real *Tee* Y sin embargo es, de algún modo [...] *Hués*. ¿Entonces, aquello a lo que llamamos imagen es realmente un ser que no es? *Tee* El no ser corre el riesgo de entretejerse de un modo muy extraño con el ser en tal urdimbre ¹

1. *Sofista*, 240 a-c

Esa «extrañeza», que obligará a Platón al famoso «parricidio» a propósito de Parménides así como a admitir que «el no ser sea de algún modo, y que el ser, a su vez, de algún modo sea el no ser» suscitará desconfianza hacia las imágenes. En el libro X de *La República* Platón las sitúa, en un célebre pasaje, en el nivel más bajo de nuestro conocimiento. Si ha de pintar una cama, sostiene el filósofo, el pintor se mantendrá a tres grados de la «cosa», de la que existe en primera instancia un modelo ideal, creado por el dios, a continuación el objeto propiamente dicho, construido por el artesano a imitación del modelo ideal y, finalmente, la imagen reproducida por el pintor, que imita la imitación del artesano. Pero mientras que éste último puede ser considerado «artífice de la cama», en cuanto constructor de un objeto concreto, el pintor sólo puede ser considerado «imitador» de la cama con respecto a la cual el artesano y el dios son, cada uno a su modo, artífices.²

Con todo, esas imágenes son meras «apariencias», no poseen una realidad efectiva.³ Eluden o, más exactamente, engañan. En el reino de las cosas visibles son a los objetos reales lo que las opiniones son a los conceptos inteligibles.⁴ Gorgias había señalado el engaño de que son portadoras no sólo las palabras, sino también las imágenes, sosteniendo que tal engaño no era indicativo de falsedad malsana, sino que más bien se trataba de una simple revelación de la propia irracionalidad de las cosas, cuya naturaleza no es tal como nosotros la pretendemos, pero que responde a su esencia íntima, de suerte que el alma también resulta modelada a través de la vista.⁵ El recelo platónico con respecto a las imágenes se insertaba asimismo en un proyecto cultural más amplio, más extendido, en clara polémica con los sofistas, encaminado a establecer orden y certidumbre en el confuso panorama del mundo. En dicho proyecto se perfila un estatuto cultural de la imagen que sin embargo resulta estar basado en una paradoja: en efecto, la imagen es ella

2 *La República*, x, 597a-e

3 *Ibid*, 596d

4 *La República*, vi, 509d-510b. En *ibid*, x, 602c-603b, Platón hace hincapié en cómo el pintor falsea las proporciones de las cosas situando su obra «bien alejada de la verdad»

5 *Elogio de Elena*, 15

misma en la medida en que, negando su propio ser, remite a otra cosa. Ésta «no es nada en sentido puro, sin por ello llegar a ser algo»⁶ En consecuencia, Platón podía sentirse autorizado a expresar toda su desconfianza respecto a la representación visual de las cosas. En su búsqueda de los conceptos fundacionales —estables, inmutables— de todas las cosas,⁷ ésta le parecía incapaz de sólidas certezas y sospechosa de incurrir en falacias.

Aristóteles dio un vuelco al juicio platónico, asumiendo tal paradoja como elemento constitutivo de nuestro conocimiento del mundo. De algún modo, para él pensar era como «ver»; representar el mundo en nuestra mente equivale a percibir las imágenes de las cosas que se encuentran fuera de nosotros y que reproducimos visualmente. «Cuando el hombre piensa una cosa, siempre piensa necesariamente en alguna imagen porque las imágenes son como sensaciones, sólo que carentes de materia. Por consiguiente «las primeras nociones... no se producen sin imágenes»: las imágenes *mentales*, esto es, las representaciones que el pensamiento hace de las cosas, constituyen el vehículo privilegiado para acceder al conocimiento.⁸ Pero dichas representaciones obedecen a las mismas leyes en las que se inspiran las cosas que plasmamos con signos y colores sobre cualquier soporte.

El tema se perfila con precisión conforme vamos penetrando en el resplandeciente laberinto de la memoria. Para Platón la memoria y las pasiones que la acompañan estaban inscritas «a modo de discursos en nuestra alma». Un «escribiente» los escribía con indelebles trazos; pero junto a la de éste debía presuponerse la existencia de otro artífice, esto es, de «un pintor que tras el escribano pinta en el alma las imágenes de esas cosas».⁹ La memoria, por tanto, está compuesta de palabras y de imágenes, así que nuestro recuerdo es tanto de naturaleza visual como auditiva. Aristóteles retomó y desarrolló el concepto platónico. Ratificó que «la transformación producida por las sensaciones del alma [...]

6 J. P. Vernant, *Nascita di immagini*, pág. 146.

7 «¿No comprendes que busco aquello que es idéntico en todas las cosas?», *Menón*, 75a

8 *Del alma*, III, 8, 432a

9 *Filebo*, 38a

debe ser concebida como si fuera un dibujo». Y fue precisamente esta reflexión la que lo condujo a formularse una pregunta: «¿El hombre recuerda la impresión sufrida o el objeto del que esta impresión se deriva?». La respuesta a este interrogante resulta significativa: las representaciones de la memoria se desarrollan a través de las mismas modalidades que regulan nuestra relación con las imágenes dibujadas.

En realidad, del mismo modo que un animal pintado en un cuadro es tanto un animal como una imagen, y ambos son una única y misma cosa, sin que por ello su noción sea la misma, pudiéndose considerar en cuanto animal y en cuanto imagen, así también la representación que hacemos debe considerarse como cosa en sí misma y como representación de otra cosa [] Por consiguiente, en el instante en que se manifiesta su movimiento, el alma lo percibe como lo que es en sí, de modo que parece que se le presente tal que un pensamiento o una representación; si por el contrario lo percibe como algo que pertenece a otro y lo contempla como en un cuadro, si contempla la figura en cuanto imagen, entonces, sin estar viendo a Corisco, lo contempla como la imagen de Corisco¹⁰

Así, la doble naturaleza de la imagen, que Platón consideraba bajo sospecha a causa de su intolerable ambigüedad, en Aristóteles no sólo deviene el elemento constitutivo de toda figuración visual, sino también una clave para comprender el funcionamiento de la memoria y, en perspectiva, del conocimiento. Ante una imagen (tanto si se trata de rememoración como de percepción) la conciencia oscila entre dos estados: ésta puede *verla* como objeto, dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e *imaginar* el objeto allí representado. Pero este movimiento —que consiste, como dice el propio Aristóteles, en un cambio del «punto de vista»— no es inherente a la imagen, sino a la conciencia. Éste es un dato fundamental acerca del modo en que nos relacionamos con el mundo y lo conocemos. Asumiéndolo como modelo del funcionamiento de la memoria Aristóteles ha establecido un estatuto de las imágenes que conforma, por así decirlo, la reflexión sobre las modali-

10 De la memoria y de la remiscencia, 450a-b Corisco era un amigo de Aristóteles

dades mediante las cuales la conciencia se relaciona con las cosas y con el mundo

2. Símbolos y alegorías

Esta escisión, producida en la unidad originaria de las cosas sobre la que hasta el momento se había basado el pensamiento mítico, acompañó al desarrollo de toda la cultura de la Antigüedad, aunque a menudo se mantuviera en la sombra. Dicha escisión volvió a emerger a propósito del debate en torno a las artes y se hizo explícita al hilo de las discusiones acerca del valor de las imágenes sacras. La imagen se presentó como materia perceptible, proponiéndola en cuanto símbolo de un contenido que no está en ella, y que sin embargo podemos llegar a captar a través de ella.

La fractura detectada en el corazón mismo de las imágenes entre la materia y la forma, el signo y el significado, la percepción y la idea, no por ello puso en crisis la posibilidad de conocer las cosas también a través de su figuración visual. Al contrario, aquélla, en lugar de constituirse en separación infranqueable, acabó proponiéndose como una suerte de línea de comunicación o de corredor entre el mundo de las cosas y el mundo de las ideas. No se negaba su existencia: más bien se subrayaba la necesidad de distinguir con propiedad entre aquello que en las imágenes pertenece a la mera sensación y aquello que por el contrario éstas representan y que sólo se comprende a través de la mente. De modo que esta distinción, en lugar de reducir su valor cognoscitivo, paradójicamente lo acrecentaría.

En la cultura medioplatónica fue Plotino, que desdeñó siempre los retratos, quien distinguió en las imágenes artísticas la belleza de la idea [*eidós*] de la belleza del objeto¹¹ Pero la convicción de que las imágenes no eran más que el reflejo —engañoso en sí pero no por ello insignificante o insensato— de la realidad del mundo, accesible sólo a un pensamiento capaz de elevarse hasta la suprema verdad, fue expresada por Pseudo Dionisio de tal forma que habría de determinar las sucesivas reflexiones hasta la edad moderna.

11 *Enéadas*, I, 6, 2-3 y V, 8, 1.

Dionisio no encaró explícitamente la cuestión de las imágenes visuales. Sus obras sólo hacen referencia a la escritura: formuló la teoría de las cuatro lecturas —la histórica, la alegórica, la mística, la anagógica— con la exclusiva finalidad de interpretar el Viejo y el Nuevo Testamento. Puesto que las verdades contenidas en esos textos no resultan directamente accesibles a las limitadas mentes humanas, es necesario recubrirlas «anagógicamente con la variedad de los sagrados velos». A este fin, cuando ilustran las jerarquías divinas, las Sagradas Escrituras «emplean las sagradas formas poéticas para la representación de inteligencias sin figura en consideración [...] a nuestra inteligencia». Éste no es el único motivo del ocultamiento de la realidad última de las cosas porque «le resulta bastante conveniente a las Escrituras ocultas que aparezca encubierta mediante enigmas misteriosos y sagrados [...] la verdad sacra y secreta de las inteligencias sobrenaturales».

Para Dionisio, por consiguiente, las Escrituras expresan la realidad de Dios *en cuanto palabra*. Éstas también pueden hallar un soporte en las imágenes, siempre que se mantengan separadas «de las cosas imperfectas y profanas» y se ponga cuidado en que «aquellos que contemplan los santos simulacros no acojan las figuras como si fueran reales». Pero tampoco este camino ofrece esperanzas: nadie ha visto ni verá nunca la naturaleza secreta de Dios. Nuestra inteligencia, y menos aún nuestros sentidos, jamás podrán alcanzarla, por cuanto sus misterios «se desvelan en la bruma extremadamente luminosa del silencio que revela de prima arcana»¹²

Las tesis de Pseudo Dionisio, y, al poco tiempo, las cruentas luchas entre iconófilos e iconoclastas que habrán de convulsionar la cristiandad, conferirán a las imágenes y a la comunicación visual una paradójica centralidad. Por un lado nunca se cesó de predicar la inferioridad y la insuficiencia de las imágenes con respecto a la palabra; por otro, se exaltó su valor didáctico sobre todo —aunque no tan sólo— en relación con los iletrados. Sin embargo, y en especial, la idea misma de que la realidad del mundo no era, en su complejidad, más que un velo extendido sobre la verdad de las cosas sólo por Dios conocida y sólo accesible a los iniciados capaces de leer sus misteriosos signos, acabó por reducir todos

12 *Jerarquía celeste*, II, 2; II, 5; IV, 3; I, 1

los aspectos de la existencia —la naturaleza, la historia, los sentimientos, los sucesos cotidianos— a una única, infinita imagen cuyas arcanas admoniciones había que escrutar. A su vez, el mundo asumió las características propias de las imágenes. Todas las cosas adquirieron una naturaleza doble: concreta, sensible, perfectamente integrada en la esfera de la experiencia cotidiana, o bien máscara de una realidad más profunda, oculta en los pliegues de la figuración visual, cada vez más sutiles y complejos. El más insignificante detalle habría de adquirir, desde este punto de vista, dimensiones gigantescas. Al ser cualquier cosa ella misma al tiempo que representación de otra cosa, la visión del mundo se multiplicó en un infinito juego de espejos. Los conceptos de «alegoría» y de «personificación» se erigieron en elementos portadores de una estructura conceptual que se encomendaba orgullosamente a la palabra, pero que transformaba la lectura en visión y la visión en interpretación. Escoto Eriugena designó un significado inteligible y corpóreo para cada cosa corpórea y visible;¹³ algunos siglos más tarde, Alano de Lilla todavía admiraba, estupefacto, cómo se reflejaba todo lo creado, tal que una inmensa imagen, en nuestra conciencia.¹⁴

La cultura de la alta Edad Media se muestra enteramente construida sobre una inextricable encrucijada de semejanzas, correspondencias, similitudes. Las cosas se conocían a través de sus imágenes; pero cada una de esas imágenes representaba otras cosas; y con esta visión, que pone abiertamente de manifiesto su territorio mítico, el mundo aparece diseñado como un mecanismo en perfecto equilibrio, en el que cada una de sus partes remite a todas las demás. Lo particular y lo general coinciden: la existencia cotidiana, por cuanto se compone de gestos, episodios, objetos a cuál más humilde e insignificante, reflejaría la grandeza de un universo que refleja a su vez, de forma ambigua y enigmática, la potencia divina.

Participando de una concepción similar, la doble naturaleza de las imágenes acabó atenuándose hasta casi ser anulada por el material ex-

13. «Nihil enim visibilibus rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid est intelligibile significet» (*De divisione naturae*, v, 3 en *PL*, 122)

14. «Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum» *PL*, 210, 579A

cedente que se interponía entre lo percibido y lo pensado. Toda figuración visual era al mismo tiempo ella misma y su significado. El paso de un estadio de lectura a otro era simultáneo: la «cosa» y el concepto conformaban una unidad casi indisoluble aun estando separadas. En cualquier caso, hubiera resultado imposible —además de inútil— distinguir la una del otro. El neoplatonismo de los siglos xv y xvi recondujo la cuestión hacia el asunto de la relación entre el modelo ideal y su imperfecta reproducción. Pero tal construcción teórica no resolvió la contradicción implícita que alberga la noción de «imagen», su ser objeto representado sin en realidad serlo. Pietro Pomponazzi intuyó la existencia de un elemento intermedio entre lo material y lo inmaterial a propósito de la actividad cognitiva;¹⁵ Pico della Mirandola se interrogó con reservas acerca del modo en que las representaciones («*substantia ipsius imago, spectrum, simulacrum, species*») se forman en la mente.¹⁶ La inestabilidad propia de las imágenes en general fue asumida por la cultura renacentista como garantía de verdad. En su inestable transcurrir éstas arrojaron a los ojos de los filósofos naturales destellos de conocimientos que parecían destinados a permanecer fuera de su alcance. La incertidumbre era a su vez la naturaleza de su estatuto; y precisamente por ese motivo constituían la clave para penetrar en los misterios del mundo. Organizado a partir de arcanas figuraciones simbólicas, el pensamiento se enfrascó en la aventura extrema de comprender la realidad última de todas las cosas. La empresa estaba condenada al fracaso; y sin embargo abrió el camino para reconsiderar las imágenes entendidas como meros símbolos.

La capacidad de multiplicar los puntos de vista y, en consecuencia, el sentido, de cada experiencia, hizo de las imágenes simbólicas la base y el límite de la cultura premoderna y al mismo tiempo abrió nuevos e inquietantes escenarios a la modernidad. La razón triunfante del siglo xviii intuyó su energía, pero asimismo sintió recelos hacia su acción subversiva y la confinó en la fase primitiva e infantil del pensamiento. La energía representativa y comunicativa de las imágenes visuales se situó en los orígenes de un proceso que habría de culminar con el domi-

15 *De immortalitate animae*, pág. 60

16 *Examen vanitates doctrinae gentium*, lib. V, cap. II, pág. 738

nio incontestable de la palabra. Condillac atribuyó al uso de los signos «el principio que desarrolla todas nuestras ideas», pero lo proyectó en una nebulosa infancia del mundo. El simple gesto primordial, organizado en forma de pantomima, era sustituido por el dibujo, que a su vez evolucionaba en forma de pintura, a continuación como jeroglífico y finalmente como escritura.¹⁷

Este recorrido evolutivo presenta, evidentemente, una larga historia cuyas ramificaciones más extremas se extienden hasta la teoría viquiana de los tres estadios del hombre, que primero siente sin percibir, a continuación percibe con el ánimo alterado y finalmente reflexiona con la mente pura. Este caso resulta especialmente significativo porque denuncia una tendencia irreprimible a situar por un lado el discurso visual en un plano inferior al discurso verbal, convirtiéndolo en la expresión de una actitud irracional propia de los seres primitivos, de los niños y de los artistas, y, por el otro, a resaltar la energía creativa de la intuición pura, que será exaltada en cuanto vehículo para acceder al verdadero conocimiento del mundo. De este modo, el rigor ilustrado abrió de par en par las puertas al irracionalismo romántico, para el que los sentidos y las pasiones sólo se expresaban a través de las imágenes, no pudiendo hacerse inteligibles más que desde éstas.¹⁸

Hegel intentó controlar esa explosiva dicotomía asumiéndola como condición indispensable para establecer el estatuto de las imágenes. Al analizar su valor simbólico, admitió en primera instancia su duplicidad intrínseca. Cuando vemos la imagen de un león, observó, deberíamos preguntarnos ante todo si ésta representa a aquel animal en particular, o bien remite al concepto de fuerza, a la figura de un héroe, a la indicación de un período del año y así sucesivamente. De ese modo la imagen se situaba entre la metáfora y el símil, puesto que «se da sobre todo cuando dos fenómenos o condiciones que, tomados en sí mismos son relativamente autónomos, se posicionan como unidad, de suerte que uno aporta el significado que la imagen del otro suscita».¹⁹ Hasta ahora

17. *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, en *Opere*, págs. 211 y sigs., y págs. 286 y sigs.

18. Véase en particular *la Aesthetica in nuce* (1762) de Johann Georg Hamann.

19. *Estética*, II, 1, 3

nos hallamos en la estela de la tradición filosófica. En efecto, el arte no debe, como sucede en el discurso verbal, valerse únicamente de meros signos: al contrario, ha de contar con una presencia sensible. Y ésa es precisamente la condición que posibilita la existencia de las imágenes:

Por un lado [] la obra de arte que existe como forma sensible debe albergar un contenido interno, mientras que por el otro debe representar dicho contenido de tal manera que permita reconocer que tanto éste como su forma no sólo son un hecho real inmediato sino también un producto de la representación [.] Si yo, por ejemplo, veo un león real, su singular figura me aporta la idea de león como si estuviera viendo un león reproducido en una imagen. Pero en la imagen hay algo más, puesto que ésta muestra que la forma se encuentra en la representación y ha hallado el origen de su existencia en el espíritu humano y en su actividad productiva, de modo que nosotros no obtenemos sólo la representación de un objeto, sino también la representación de una representación humana.²⁰

Se trata, por consiguiente, del carácter de «universalidad» que convierte un simple signo en símbolo. Pero inmediatamente Hegel nos previene acerca de la duplicidad intrínseca de las imágenes simbólicas. En ellas distingue el *significado* de la *expresión*, es decir, la «representación» de la «existencia sensible»; no obstante debe admitir que la relación entre ambos elementos es incierta. Si en una iglesia cristiana vemos un triángulo, intuimos inmediatamente no su significado geométrico sino no su significado teológico; sin embargo en otros lugares y en otras situaciones esa misma figura perderá su carácter simbólico y volverá a ser un mero *signo* que únicamente remite a sí mismo o que es susceptible de cargarse con otros significados.

Esta movilidad del símbolo obedece al hecho de que en éste la imagen concreta y el significado general se dan simultáneamente, pero siguen siendo distintos. Nada garantiza la validez de las relaciones que los unen en nuestra conciencia. Ni siquiera la relación visual directa entre la representación y su expresión asegura su estabilidad; por ello Hegel

20. *Ibid.*, III, I, 1

precisa que el símbolo, aunque no sea del todo inadecuado con respecto a su significado, tampoco debe considerarse completamente adecuado a éste.

De este modo se vuelve a la noción de ambigüedad de las imágenes, a su naturaleza engañosa. Y ello nos conduce, llegados a este punto, al meollo mismo de la cuestión, esto es, a las modalidades a partir de las cuales una figura dibujada puede evocar significados que no se encuentran expresados de forma explícita en dicha figura. ¿Cuál es el mecanismo visual que dispara el reconocimiento del contenido de una imagen incluso cuando éste no se encuentra a la vista?

3. Copia, imitación, semejanza

Al principio, y durante mucho tiempo, prevaleció el concepto de *mímesis*. La teoría de la mimesis es antigua: el *mimos* era el que participaba en las fiestas orgiásticas, y la palabra se consolidó primero en el teatro, después en la música y finalmente en las artes figurativas. Platón la hará suya, aunque en un sentido más complejo de lo que la simple noción de «imitación» puede llegar a expresar.

En la filosofía platónica la mimesis no se configura como «copia» sino, a lo sumo, como «representación» o «re-producción». La imagen no debe «duplicar» el objeto representado, ni puede pretender que ésta deje de ser en cuanto tal sólo porque carezca de algo que el objeto real posee. Sin embargo la *mimetiké* es distinta del *eikastiské* o «arte del copiar», que reproduce fielmente las dimensiones, proporciones y colores, y del *phantastiké* o «arte del imaginar», que deforma las proporciones. Aquí ya se produce una toma de distancia con respecto a las imágenes, que finalmente desembocará en una abierta condena del «arte de la imitación», el cual «realiza cada cosa tomando una pequeña parte, que por lo demás no es más que mera apariencia, de cada objeto singular» y, por lo tanto, induce a engaño al observador.²¹

El mismo problema refugió ante los ojos de Descartes, si bien dejó que fluctuara en los márgenes de sus reflexiones. En las *Meditaciones*

21. *Cratilo*, 432c-d; *Sofista*, 235c-236c; *La República*, x, 598b

comparó los sueños con las pinturas, «las cuales sólo pueden estar formadas a semejanza de algo real y verdadero; sin embargo, se apresuró a precisar, la imaginación «no es otra cosa que una cierta aplicación de la facultad cognitiva del cuerpo que se encuentra íntimamente presente y que por tanto existe» Tal afirmación plantea una diferencia indeleble entre «imaginar» y «pensar»: es posible concebir figuras complejas con el pensamiento, pero jamás seremos capaces de representarlas con la imaginación y menos aún de dibujarlas. Si pienso en un triángulo, éste se me hace «presente», y lo imagino como una figura de tres lados que incluso puedo dibujar sobre el papel; pero si pienso en un kilóangulo —un polígono de mil lados— no puedo imaginármelo visualmente y mucho menos dibujarlo: esa figura no está «presente», sólo ha sido «pensada».²²

Podría parecer que la regla de la *semejanza* planteara límites infranqueables. De forma implícita, Descartes corrobora con relación al *concepto* y el *percepto* la rigurosa distinción establecida entre *res cogitans* y *res extensa*. Pero para él «semejanza» no significa «identidad»; y en consecuencia tales límites resultan inciertos. Además, debe admitirse que «no existen imágenes que se asemejen en todo a los objetos que representan: si fuera así, no habría diferencia entre el objeto y su imagen». La observación no es nueva: ya la podemos encontrar en san Agustín. Pero Descartes añade: es suficiente con que se asemejen en algo; y a menudo también basta con que su perfección dependa del hecho de que las imágenes no se parezcan al objeto del modo debido. De suerte que se crea una especie de distancia entre la imagen representante y el objeto representado; y es esta distancia la que posibilita que se reconozca el objeto en la imagen.

Podéis ver que las incisiones creadas con un poco de tinta aquí y allá sobre el papel representan bosques, ciudades, hombres e incluso batallas y tempestades, si bien existe una gran cantidad de cualidades distintas que nos hacen intuir que en esos objetos sólo aparece la figura a la que se asemejan; se trata, por lo demás, de una semejanza muy imperfecta, desde el momento en que se representan sobre una superficie plana una serie de

22. *Méditationes de prima philosophia*, iv

cuerpos con distinto relieve y profundidad. de modo que, a menudo, para resultar más perfectas en cuanto imágenes, y representar mejor un objeto, no deben asemejarse excesivamente. Ahora bien, el razonamiento también vale para las imágenes que se forman en nuestro cerebro, destacando que sólo se trata de saber cómo pueden darle al alma la oportunidad de sentir la totalidad de las distintas cualidades de los objetos con los que se relacionan, y no de cómo contienen en sí su semejanza.²³

Lo que aquí está examinando Descartes no sólo es la cuestión de las imágenes, sino el núcleo mismo del problema del conocimiento. El hecho de que en este fragmento no se refiera a la pintura en general, sino al grabado y por tanto a la *línea*, resulta indicativo: puesto que el conocimiento se da por la reducción de los fenómenos a sus cualidades primarias, sin aprehender su confusa totalidad sino, al contrario, seleccionando sus caracteres fundamentales, las imágenes que captan en la materialidad del signo la íntima y verdadera naturaleza del objeto representado son, a su modo, vehículos de conocimiento; y cuanto más restringida, alusiva y abstracta sea esa representación, más se aproximará a la capacidad de síntesis representativa propia de las figuras geométricas. De modo que la distancia entre la Imagen y la Cosa, en lugar de reducir el valor cognitivo de una con respecto a la otra, fundamenta su validez: cuantos más rasgos esenciales e inusuales del fenómeno sea capaz de captar la «semejanza», tanto más se asegurará que el intelecto asuma sólidamente dicho fenómeno.

Tal afirmación problematiza lo que Merleau-Ponty, reflexionando sobre este pasaje, definía como «la potencia del icono». A partir del análisis cartesiano, la imagen sólo podría ser tal a condición de que no se asemejara al objeto representado, costando su autonomía al precio de su credibilidad: «La magia de las apariencias intencionales, la vieja idea de la semejanza eficaz impuesta por los espejos y los cuadros, pierde su última razón de ser si toda la potencia de un cuadro es como la de un texto propuesto a nuestra lectura, sin ninguna promiscuidad por parte del que ve ni de lo que se ve».²⁴ Para Foucault, con este desatto-

23. *Dióptrica*, iv

24. *L'Oeil et L'esprit*, págs. 39-40

llo «Descartes ha derruido los puentes que comunicaban con todo posible encanto»: ²⁵ de ahora en adelante las arcanas correspondencias que unían las imágenes del mundo con la verdad se desvanecerán en la lógica del pensamiento puro

Leibniz enriqueció estas observaciones introduciendo el concepto de *relación*. También él detectó un engaño en la pintura, pero a la luz de la diferencia entre *percepción* y *apercepción*. Cuando una imagen nos lleva a engaño, sostiene el filósofo, el error reside en nuestro juicio, y además por partida doble: ante todo «situamos la causa en el lugar del efecto», creyendo ver lo que en realidad es la causa de la imagen, esto es, el objeto; en segundo lugar «colocamos una causa en el lugar que debería ocupar la otra» reemplazando un cuerpo «por una pintura plana, de modo que cuando se da este caso, en nuestros juicios conviven al mismo tiempo una metonimia y una metáfora». ²⁶

Hasta aquí seguimos manteniéndonos en el ámbito de las reflexiones cartesianas, si bien la alusión a la naturaleza metonímica de las imágenes habrá de resultar, como veremos más adelante, esclarecedor. Pero Leibniz fue más allá. Por cuanto, según su opinión, la realidad sólo resulta aprehensible a través de un proceso de simbolización, sin necesidad de que entre la expresión y la cosa exista una semejanza directa, «siempre que se mantenga una cierta analogía en todas las relaciones». En la geometría lo que cuenta no es el modo en que se trazan los contornos de las figuras, sino la observancia de las relaciones necesarias y objetivas de las que esas imágenes no son más que abreviaciones. ²⁷ Resulta evidente la referencia a la teoría de los «caracteres» que Leibniz había elaborado a propósito de la matemática y la geometría:

Los caracteres son cosas, a través de las cuales se expresan las relaciones recíprocas de los objetos y cuyo uso resulta, sin embargo, más sencillo que el de los propios objetos [...] Cuanto más exactos son los

25 *Storia della follia nell'età clásica*, pág. 285

26 *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, IX, § 8

27 Carta a Ainaud, septiembre de 1687. Citado en E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, II, pág. 197

caracteres, cuantas más relaciones entre las cosas son capaces de expresar, mayor es la utilidad que éstos garantizan ²⁸

Tal afirmación supone una novedad decisiva para comprender la naturaleza real de las imágenes. Sin fundarse ya en la «imitación» o «copia» platónica de las cosas ni en la «semejanza» cartesiana, éstas basan su plausibilidad constitutiva en la capacidad de reproducir sintéticamente las relaciones estructurales que definen la propia identidad de los objetos representados. Desde esta perspectiva, el potencial expresivo y cognitivo de las imágenes se multiplica. La trama de relaciones que rige a cada una de ellas —desde la más simple a la más compleja— resulta indefinida y nunca se acaba. En el fondo, transpira la sensibilidad barroca que Gilles Deleuze vinculaba con la filosofía leibniziana, propensa a identificar las relaciones entre los «repliegues de la materia y los repliegues del alma» ²⁹ En el arte del siglo XVII las imágenes no remiten al objeto representado, sino a la constelación de relaciones que se desarrollan en éste de forma constante, se despliegan, se multiplican, y que la imagen resume con el menor número posible de elementos. Sin embargo, ese universo que bulle en sus retornos de una a otra dirección no vive, según Leibniz, una vida propia: vive del reflejo de nuestra mente, de las imágenes que la constituyen de forma innata. «El intelecto no es demasiado distinto de una cámara completamente oscura», observa el filósofo recurriendo, justamente, a una imagen; pero al momento precisa: «Para que la semejanza sea mayor, hay que suponer que la cámara oscura contiene una tela que recibe las imágenes, una tela que no es lisa, sino repleta de pliegues que representan los conocimientos innatos...» ³⁰ No existe, por tanto, el objeto, sino su enigmática imagen, que se vuelve móvil y cambiante al reflejarse en los «pliegues» del intelecto, el cual, seleccionando los rasgos y relaciones internos y externos, fija su fisonomía y su concepto.

28 *Characteristica geometrica* (10 de agosto de 1679). Citado en E. Cassirer, *op. cit.*, págs. 199-200

29 *La plega. Leibniz e il Barocco*, pág. 7

30 *Nuevos ensayos*, *cit.*, XII, § 17.

4. Esquema, modelo, monograma

Queda por ver qué factores deciden la organización de esas relaciones. Desde el punto de vista del diseño de las imágenes se trata de un tema crucial.

En la *Crítica de la razón pura*, Kant se percató de que Tales, a fin de demostrar las propiedades del triángulo isósceles no siguió «los trazos de lo que veía en la figura», puesto que «para saber con certeza una cosa *a priori*, no debía atribuirle nada, fuera de lo que se desprendiera necesariamente de lo que él mismo, conforme a su concepto, hubiera puesto en ella». En ese punto la imagen se ve despojada de toda sustancia. Poco importa que sea verdadera o falsa: en cuanto «figura», sólo es un «trazo»; lo importante es aquello que nosotros pongamos. «La razón tan sólo distingue lo que ella produce según su diseño»³¹. Debemos dominar la naturaleza, no dejarnos guiar por ella, afirma Kant: las imágenes que nos formamos de las cosas no son más que senderos para acceder a una verdad definitiva.

Platón también había reflexionado sobre la capacidad que tienen las imágenes de permitirnos «ver» lo que no resulta visible, sino sólo concebible; y también él recurrió a las figuras estudiadas por los geómetras:

Por consiguiente, sabrás que utilizan figuras visibles y que razonan sobre esas figuras, que sin embargo no son las que ellos tienen en la mente, sino sólo imágenes. En sus razonamientos, por ejemplo, discuten sobre el cuadrado en sí y sobre la diagonal en sí, no sobre la diagonal que han dibujado y mientras utilizan esas figuras que modelan o que trazan, que proyectan sombra y que se reflejan, como imágenes, en realidad ellos intentan ver precisamente las figuras que no pueden vislumbrarse más que con el pensamiento³².

Por tanto, las imágenes sólo son aquello que nosotros, de una manera u otra, queramos que sean. Nadie niega su realidad, su corporei-

31 *Crítica della ragion pura*, prefacio a la segunda edición, págs. 20-21.

32 *La República*, vi, 510d-511a.

dad —que Platón acaba de subrayar—. Pero para entender su significado deberíamos, por así decirlo, traspasarlas con una «mirada» que no las viese a ellas, sino a aquello que nosotros perseguimos y queremos aprehender a través de ellas. El mundo que percibimos más allá de su transparencia no es el que ellas encarnan en concreto, sino lo que nosotros mismos *nos representamos*.

El mundo real, que se extiende indefinido fuera de nosotros, no tardará, sin embargo, en tomarse la revancha, y además en el propio terreno de las imágenes. La teoría kantiana —en mayor medida que la platónica— exhibe una total coherencia hasta que se refiere a los esquemas de los conceptos puros del intelecto. Comienzan a surgir dificultades en el momento en que irrumpen los conceptos empíricos, es decir, las toscas, ásperas, indestructibles «cosas»³³. Kant debe enfrentarse al problema de la *homogeneidad* del concepto y del objeto representado. Puesto que los conceptos puros del intelecto y nuestra percepción de las cosas se encuentran entre nosotros de un modo irremediamente heterogéneo, es necesario, dice él, introducir un «tercer elemento» que resulte homogéneo a los unos y a la otra. Se trata de una representación mediatrix, necesariamente pura, y al mismo tiempo «intelectual» y «sensible». Nos encontramos ante la archifamosa formulación del «esquema trascendental».

Así presentado, tal «esquema» parece evocar la doble naturaleza de las imágenes. Éste nos remite directamente a la «cosa» sin ser una cosa; se brinda a nuestra sensibilidad, pero la anula. Además, precisa Kant, en el caso de los conceptos empíricos, el asunto se complica:

El concepto de perro implica una regla según la cual mi capacidad de imaginar puede trazar universalmente la figura de un animal cuadrúpedo, sin verse restringida a una única figura particular que me ofrece la experiencia, o bien a todas las imágenes posibles que yo sea capaz de representar *de un modo concreto*.

De este modo, el soporte de las imágenes para acceder al conocimiento vuelve a mostrarse insostenible, debido a su ambigüedad. Pero a diferencia de las figuras geométricas, que son estables y siempre igua-

33 Véase U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, pág. 67.

les, las que remiten a «conceptos empíricos» se manifiestan inestables y cambiantes. Su imprecisión parece reflejarse en el mismo concepto de «esquema», hasta el punto de que Kant se apresurará a admitir:

Este esquematismo de nuestro intelecto, a cubierto de las apariencias y de su simplicidad formal, constituye un arte oculto en las profundidades del alma humana: difícilmente llegaremos a aprender de la naturaleza las sagacidades de ese arte. Sólo podemos decir lo siguiente: la imagen es un producto de la facultad empírica de la capacidad productiva; el esquema de conceptos sensibles (como el de las figuras en el espacio) es un producto —y, por así decirlo, un monograma— de la capacidad pura de imaginar *a priori*, mediante el cual y según el cual las imágenes resultan posibles por primera vez.³⁴

El tratamiento del esquematismo ocupa poco espacio en la amplia reflexión kantiana. Sin embargo, éste resulta crucial para el problema de las imágenes, que una vez más se insinúa en la discusión filosófica introduciendo la duda y la conciencia del límite. En efecto, el «esquema» ensombrece las modalidades de existencia y de experiencia de las imágenes. La propia noción de «monograma» —que es en sí mismo una imagen— incide en la estructura sintética y relacional de las cosas que deberían ser representadas y que podemos reconocer a partir de unos pocos rasgos. Pero, y esto es lo importante, la imagen se sitúa como elemento mediador entre el Sujeto y el Objeto, como «tercer elemento» que filtra los datos de la percepción para dejar pasar únicamente aquellas informaciones que pueden materializarse en un diseño susceptible de ser adaptado, hasta acoplarse, a los datos de los que —por innatismo o memoria, habría que verlo— ya disponemos.³⁵

En su inagotable, aunque a menudo contradictorio, razonar acerca de la relación entre el concepto y la cosa, también Platón —remedando

34 *Critica*, cit., § 136

35 La psicología contemporánea ha abordado el mismo problema desde distintas posiciones, tanto en la vertiente de los estudios cognitivistas, como desde el análisis de los mecanismos perceptivos de la estructura esquemática. Véase, a este respecto, G. Foino, *Morfologia della rappresentazione*, págs. 67-69.

implícitamente las teorías pitagóricas— había hablado de las «especies» (*eide*) que, a guisa de «modelos» (*paradeigmata*), se encuentran en la naturaleza, posibilitando que las cosas se vuelvan reconocibles gracias a que «participan» (*metexis*) de aquéllas, o bien al hecho de que «son sus semejantes».³⁶ En otros escritos del filósofo esos «modelos» ascenderán al reino de las ideas puras; y será Plotino quien, como ya hemos visto anteriormente, legitimará la belleza de los cuerpos en virtud de que éstos participan de una forma superior, idea que encontrará su correlato, a través de la mediación ciceroniana, en el concepto agustiniano de *species*.³⁷ La propia «lengua matemática» de la que habló Galileo retoma esta dirección, debidamente expurgada de sus connotaciones ontológicas y reconducida hacia el riguroso procedimiento matemático;³⁸ y en cierto modo, la noción wittgensteiniana de «imagen» en cuanto «modelo de la realidad» implica una *participación* de ésta en aquélla.³⁹

«Participación» significa convergencia de dos elementos en un tercero que los contiene a ambos y sanciona su semejanza. Pero esta convergencia sólo parece posible por sustracción, por una selección progresiva de la materia hasta reducirla al exiguo dibujo de un esqueleto, convirtiéndose en trazo, en contorno, en pura estructura. El paradigma se estiliza en el esquema, y éste a su vez se reduce a monograma. Michel Serres ha descrito este proceso como una eliminación de todos los «ruidos de fondo» o fenómenos perturbadores que impiden el diálogo y la comunicación: lucha encarnizada contra un «tercer hombre o un demonio, prosopopeya del ruido» que «siempre grita entre nosotros».⁴⁰

El paso de la *mimesis* (semejanza) a la *metexis* (participación) resulta significativo en relación con el tema que nos ocupa: al menos identifica algunas de las modalidades que habrá que seguir en el momento en que debamos dejar de limitarnos a identificar una imagen en concreto para proyectar una imagen que haga posible tal reconocimiento. Segui-

36 *Parménides*, 132d

37 *Enéadas*, I, 6, 2.

38. Husserl habla de «matematización galileana de la naturaleza» como idealización de la realidad.

39. *Tractatus*, 2.15

40. *Le origini della geometria*, págs. 134-135

rá resultando imposible, por supuesto, dilucidar hasta sus últimas consecuencias el mecanismo de adecuación de nuestra conciencia al dato empírico, perceptivo, de la imagen que se nos ofrece: en este extremo, sigue vigente la renuncia kantiana a comprender «las sagacidades» de un procedimiento inaprensible. Pero lo poco que la disputa filosófica nos ofrece a este respecto resulta extremadamente valioso, y merece ser tenido en cuenta.⁴¹

5. Materia y forma

Berkeley resolvió el problema dejando en manos de Dios nuestras ideas últimas acerca de todas las cosas, pero supo captar sutilmente la naturaleza de tales cosas al distinguir entre «objetos primarios e inmediatos —que se brindan directamente a la percepción— y «secundarios, que se perciben por mediación de los primeros». El filósofo separaba rigurosamente la percepción del juicio y afirmaba que la primera sólo puede aspirar a una realidad propia gracias al segundo.⁴²

Esta distinción, que corrobora una vez más la doble y ambigua naturaleza de las imágenes, no es nueva. Que las imágenes son objetos empíricos antes que conceptos queda perfectamente expresado mediante la observación platónica que destaca su capacidad de proyectar sombra y de reflejarse en el agua. Pero si las imágenes son objetos, están constituidas de materia; y, en definitiva, se trata de comprender cómo esa materia posee una forma tal que permite transformar un Objeto Inmediato en una Representación.

Charles Peirce distingue en el signo, (a) sus «cualidades materiales», (b) la capacidad de conectarse con otros signos del mismo objeto, y (c) la «función representativa». En una imagen, una pintura, por ejemplo, encontraremos, por tanto: (a) su estructura física (bidimensionalidad); (b) el poder de asociación que la conecta con la clase de objetos a la que pertenece (función denotativa, gracias a la cual la pintura es

41 Véase M. Ferraris, *Estetica razionale*, en especial las págs. 302-308.

42 *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, 50; *Spiegazione e apologia della teoria della visione*, 42.

asimilada como tal; (c) aquello que hace que «provenga de un pensamiento», es decir, su función representativa. Las dos primeras características pertenecen al signo «independientemente de que remitan a un pensamiento»; la tercera es la que le confiere un significado.⁴³ Peirce, como es sabido, nos provee de una semiótica, esto es, de una lógica formal encaminada a fijar de forma estable los caracteres de nuestro conocimiento. A pesar de ello, en su puntillosa clasificación de las propiedades de las cosas tal como se presentan ante nosotros —ante nuestra percepción, ante nuestro pensamiento— se trasluce la naturaleza móvil, dinámica, continuamente cambiante de las relaciones que permiten que entremos en relación con ellas; y esas relaciones, que para Peirce siempre pertenecen al *ámbito del signo*, remiten en todos los casos, al menos de forma alusiva, a la concreción, a la materialidad de las cosas, reclamándolas para que podamos tener una experiencia de ellas. El hecho de que todo signo posea «cualidades materiales», que se brindan inmediatamente a la percepción, establece un punto de partida —un *Ground*, utilizando la terminología peirceana— que equivale a la noción de *Firstness* o «Primariedad», esto es, el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referirse a nada más. Sólo a partir de este punto se puede acceder a las sucesivas nociones —*Secondness* o «Secundidad» (el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a un segundo, pero sin ninguna relación con un tercero, y *Thirdness* o «Terceridad» («el modo de ser de aquello que es tal como es, implicando que un segundo y un tercero se relacionen entre sí») — que definen en su totalidad nuestra vinculación con las cosas.⁴⁴ Resulta obvio que tal argumentación se refiere a todas las experiencias posibles de nuestra conciencia y no sólo a las visuales o, en particular, a aquellas directamente relacionadas con imágenes dibujadas; pero resulta igual de evidente el especial valor que posee con vistas a analizar estas últimas.

La descomposición de la representación en sus distintos momentos ha supuesto, por lo demás, el instrumento privilegiado de la reflexión filosófica encaminada a comprender los mecanismos gracias a los cuales somos capaces de desenvolvernos en el mundo partiendo de sus ma-

43 *Pensamiento-sigma-hombre*, 5 287.

44 *Los problemas de la clasificación de los signos*, 8 328.

nifestaciones concretas; y en este contexto, la relación entre materia y forma a propósito de las imágenes requerirá toda nuestra atención. Edmund Husserl estableció la distinción, con respecto a los *Erlebnisse* (experiencias vividas), entre «primarios» o «sensuales», es decir, «contenidos de sensación», e «intencionales» o «significantes». Los primeros remiten a la materia; los segundos a las representaciones que hacemos de ella. Además, aquéllos se encuentran contenidos en éstos. Todo ello nos vuelve a conducir a la distinción entre materia y forma, que para Husserl constituyen dos elementos separados, y al mismo tiempo copresentes en la experiencia; y «esta admirable duplicidad y unidad de *hyle* sensual y de *morfe* intencional» desempeñará, según su opinión, un papel fundamental en la reflexión fenomenológica.⁴⁵

De un modo más particular, el análisis husserliano se exployó, sin abandonar el contexto en que cabe circunscribirlo, en una imagen dibujada, un grabado de Durero titulado *El caballero, la muerte y el diablo*. Ante todo, dice, nosotros distinguimos un objeto, «cuyo correlato es la cosa “lámina de cobre grabada”; en segundo lugar, percibimos líneas negras, a través de las que aparecen las figuras en blanco y negro “caballero montado en su caballo”, “muerte” y “diablo”». Pero «en la consideración estética, no nos dirigimos a ellas en cuanto objetos; nos dirigimos a las realidades representadas “en la figura” o, mejor dicho, a la realidad “representada”, al caballero de carne y hueso, etc.». Para Husserl todo ello constituye un «ejemplo de neutralidad de la percepción»: de hecho, «este objeto-imagen que representa otra cosa no se muestra ante nosotros ni como existente, ni como no existente ni en cualquier otra modalidad de posición»; y «lo mismo puede aplicarse con respecto a lo representado, si nos mantenemos en una actitud puramente estética y lo asumimos como “mera imagen”, sin aplicarle el marco del ser y del no ser, de lo posible y de lo supponible, etc.».⁴⁶

En esta descripción se evidencian las modalidades gracias a las cuales una imagen dibujada se brinda a la conciencia por mediación de una experiencia que la engloba en cuanto copresencia de materia y de for-

45. *Ideas relativas a fenomenología pura y filosofía fenomenológica*, § 85

46. *Ibid.*, § 111

ma. Pero es sobre todo desde esta posición que llegamos a captar el significado «El primer encuentro con el objeto “otro”», dirá Husserl, «es una “apresentación” o una “copresencia” [] en la que el objeto se reconoce por una “ semejanza interna ” del cuerpo percibido». Y después de esta primera «apercepción» se da una segunda que, «en virtud de una génesis superior, establece, sobre este sentido, un sentido nuevo» que la propia interioridad del Sujeto —o bien «mi corpus físico, adscrito a su vez al yo psicofísico dominante»— establece como «otro yo».⁴⁷

Sartre, asumiendo plenamente las tesis de Husserl, clarificó estos conceptos. Si la imagen se asume como un determinado modo de animar un contenido *hyletico*, observa el filósofo, entonces el acto de captar un cuadro en cuanto imagen puede asimilarse a la aprehensión intencional de un contenido físico, de modo que el grabado de Durero puede percibirse ya sea como «objeto-cosa», ya como «objeto-imagen».⁴⁸ Pero si nos ceñimos a esta segunda categoría surge el problema de la relación entre reconocimiento y representación. En este sentido, la «imagen-objeto» «es un acto que concierne en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da en él más que en calidad de representante analógico del objeto». De hecho se está replanteando el problema de la *semejanza*. ¿Qué relación existe entre la imagen que percibimos sobre una plancha y la que nos formamos en la mente? Es verdad, dice Sartre, «el original posee una supremacía ontológica» que, sin embargo, «se encarna, cala en la imagen». Y con todo, ni siquiera eso es cierto: basta con pensar en las situaciones en que el original no se encuentra fuera de la imagen, sino que es la imagen misma, en cuyo caso no se le podría negar legítimamente el mismo estatuto ontológico. Volviendo a la reflexión sobre el grabado de Durero, ¿cuál es en este caso el original sino el propio grabado, en el que, expresándolo en términos husserlianos, la materia se hace forma y, *precisamente por ese motivo*, noesis? Sartre no resuelve el problema, si bien reflexiona —un tanto cartesianamente— sobre el carácter esquemático de las imágenes:

47. *Meditazioni cartesiane*, págs 161-162 y 174

48. *L'immaginazione*, págs 128-129 y 132.

Con unos cuantos trazos de lápiz no sólo pretendemos capturar un perfil, sino a un hombre entero, concentramos en ellos todas sus cualidades . pero a decir verdad esas cualidades no están representadas: en rigor, esas líneas no representan nada. No obstante, bastará un embrión de representación para que todo el saber se precipite sobre nosotros.⁴⁹

Erwin Panofsky llevará, tal como ya sabemos, a sus últimas consecuencias esta línea de razonamiento cuando establezca la distinción a propósito de las obras de arte entre modos de interpretación del «sujeto primario o natural» (o bien factual y expresivo, «constituyente del mundo de los objetos artísticos»), del «sujeto secundario o convencional» (esto es, «el mundo de las imágenes, las historias, las alegorías») y del «significado intrínseco o contenido» (es decir, «el mundo de los valores simbólicos»)⁵⁰

De modo que en la reflexión filosófica del siglo xx volvemos a encontrarnos la imagen allí donde los albores de la filosofía la habían situado: oscilando entre el ser y el no ser, dúplice, ambigua, poco fiable y, sin embargo, insustituible para nuestro conocimiento «La figura se encuentra dentro y fuera, hasta el punto de poseer el secreto del conocimiento y al mismo tiempo revelarlo como un engaño», escribió Jean-François Lyotard,⁵¹ y en esas palabras resuena el encendido fervor de una disputa filosófica sobre el problema de las imágenes que ha topado con sus luminosos e insuperables límites

49 *Immagine e coscienza*, págs 39, 45, 55

50 *Il significato nelle arti visive*, pág. 44

51 *Discorso, figura*, pág. 41

Imágenes y representaciones

En realidad el arte no refleja la vida, sino al espectador

OSCAR WILDE, *El retrato de Dorian Gray*

1. La pintura como alegoría

Un cuadro de Vermeer: en primer plano, a la izquierda, un pesado cortinaje profusamente decorado, recogido como el telón abierto de un escenario, cae en suntuosos pliegues, una silla forrada de tela roja, una mesa sobre la que descansan suavemente unos tejidos amarillos y verdes, un libro abierto, una escayola. En la pared del fondo, un gran mapa apenas oculto, en la parte superior, por una lámpara de latón de formas trabajadas, que pende de un techo cruzado por gruesas vigas horizontales de madera. En la sala, dos personajes: a la izquierda, detrás de la mesa, una figura femenina, vestida con un suntuoso traje azul lleva en la cabeza una corona de laurel y sostiene en una mano un gran libro de tapas amarillas y en la otra una larga trompeta; a la derecha, de espaldas, una figura masculina de largos cabellos rojizos, vestida de negro y con calzas rojas, sentada en un escabel frente a un caballete sobre el que descansa una tela aún blanca, en la que el hombre está pintando las hojas de la corona de laurel que lleva puesta la mujer, primer indicio de un hipotético retrato. El suelo es el típico de tantas pinturas de Vermeer —de baldosas cuadradas, negras y blancas, distribuidas en damero siguiendo un diseño cruciforme—.

La escena se encuentra sumida en la quieta atmósfera cotidiana característica del arte del pintor holandés, que ofrece al observador la impresión de que ha entrado a hurtadillas, cual un intruso, en una escena doméstica encerrada en su íntima privacidad. Se trata en efecto de una

especie de autorretrato del artista, absorto en el acto de comenzar un nuevo cuadro, rodeado de sus utensilios de trabajo —el caballete, la tela blanca, la modelo— Al mismo tiempo, en esta pintura encontramos todos los elementos característicos del arte de Vermeer: los tejidos, los ricos drapeados, el mapa, el suelo de ámbar y, sobre todo, la luz que proviene de una fuente invisible, probablemente situada en la ventana. Por tanto, la composición expresa de forma elocuente la concepción pictórica del maestro holandés; pero este hecho aún permite traslucir en mayor medida cierta singularidad. Observemos, ante todo, a la modelo. La vestimenta, la postura y los atributos remiten a una imagen alegórica: la de la Fama —identificable por la trompeta larga y estilizada— o bien la de la Historia —o la de su musa Clio— por el libro que sostiene en la mano. De modo que, en cuanto modelo, no representa a una persona sino un concepto o, si se prefiere, una Personificación. Por lo que se refiere al pintor, éste nos da la espalda, impidiendo que podamos identificarlo. Luego no nos hallamos ante un autorretrato propiamente dicho: lo que vemos representado no es *éste* pintor (en este caso Vermeer), sino *un* pintor, un representante cualquiera de ese arte. Desde este punto de vista, él mismo es una Personificación, encarnada en cuanto figura cultural o social, como función, como pura imagen. En cierto modo, es *el* pintor¹.

Sin embargo esta figura actúa. Se realiza —y se califica— en el gesto de pintar; y por lo que se nos da a entender, está pintando a la modelo

1 En efecto, la pintura (fecha en 1665) está repleta de alusiones que han convertido su interpretación en una ardua tarea. El mapa podría representar los Países Bajos, con vistas de las veinte principales ciudades holandesas situadas en los laterales; sobre la mesa se observa una cabeza de escayola, que puede ser una alusión a la escultura o bien, por mediación de sus ojos vacíos, a la comedia o a la tragedia; el cuaderno abierto podría ser una partitura musical o contener proyectos arquitectónicos. A su vez, estas señales en su conjunto podrían resultar indicativas de que la pintura representa una gran alegoría de las Artes, entre las cuales sobresale la pintura junto con la música. En cuanto al pintor retratado, con seguridad no se trata de Vermeer. Curiosamente, se vale del bastón para apoyar la mano en una fase del trabajo en que aquél no sería necesario, y además lleva puesta ropa que ya no estaba de moda en la época en que presuntamente se ejecutó la pintura. También el título de la obra resulta incierto: *Vermeer en el estudio*, *El taller*, *Alegoría de la Fama*, *Ars pictoria*, etc.

que representa la Fama. En la tela vemos esbozada la corona que la mujer lleva ceñida al cabello: nos encontramos, por consiguiente, al comienzo de la pintura. En este punto el cuadro se complica: la serena atmósfera del estudio se ve recorrida por turbulencias que electrizan su significado. A la alegoría de la Fama se superpone la alegoría de la Pintura: la escena está enteramente ocupada por personajes que remiten a conceptos abstractos. Pero estos personajes están dispuestos en un orden triangular: la modelo —un cuerpo real dotado de objetos concretos, que sin embargo se difuminan en la pura representación mental de la Personificación— se encuentra delante del pintor —también él un cuerpo real, pero completamente embebido a su vez, al estar de espaldas, en la función representativa—, que por su parte está situado frente a la pintura, un simple trazo de color sobre una tosca tela, que, al mismo tiempo, es la *imagen* de la modelo y, a través de ella, de una Personificación. Por consiguiente, el cuadro que estamos contemplando no sólo es la representación de una escena sino también, en su conjunto, la representación de una idea o, por decirlo a la manera de Hegel, la representación de una representación; y el observador, a partir de ahora, ya no podrá mantenerse neutral, deberá manifestar su posición, es decir, elegir cuando corresponda la naturaleza del objeto-cuadro que ha de contemplar —simple pintura con figuras, representación de una alegoría o bien alegoría en sí mismo.

En esta movilidad con que las imágenes se brindan, se percibe el eco del debate en el que se ha visto enzarzada la historia de la filosofía. Volvemos a encontrarnos con la relación triangular entre Objeto, Concepto e Imagen que desde Platón en adelante ha determinado la reflexión filosófica; la inaprensible noción de « semejanza » despliega aquí todas sus argucias (la modelo *se asemeja* a la hija de Vermeer, pero está investida de atributos que *simbolizan* figuras abstractas y que convierten la *similitud* en una especie de ecuación o, mejor, de silogismo figurado: si aparece la trompeta, se trata de la Fama; y la trompeta aparece; luego se trata de la Fama); el pintor se sitúa en una posición intermedia entre el Objeto y la Imagen (la modelo y la tela) y por tanto se erige en árbitro incuestionable de la representación en su totalidad, en Demiurgo que asigna un nombre —un significado— a todas las cosas. Pero para poder « leer » todo esto resulta indispensable que el ojo no se detenga en un único detalle, sino que se desplace sobre la tela constru-

yendo una interminable red de relaciones que viven de esa movilidad y se multiplican en ella.

Podría decirse que esto es propio de toda experiencia pictórica, e incluso de toda experiencia visual, lo cual es cierto. Pero esta obra de Vermeer indica algo más. Observándola nos encontramos en el mismo eje visual en que está situado el pintor retratado de espaldas: miramos al artista que está mirando la escena que pinta; de este modo nosotros mismos asumimos esa posición central, demiúrgica, que él mantiene respecto a la pintura; además, actuando de ese modo, nos situamos en la misma posición que Vermeer pintándose a sí mismo; o bien podemos imaginarnos en el acto de observar a Vermeer que, dándonos la espalda, pinta su propio retrato al tiempo que, de espaldas, está pintando la alegoría de la Fama; y si por un instante imagináramos que, sobre la tela situada ante él, estuviera pintando la misma escena (un pintor que, visto de espaldas, pinta la alegoría de la Fama) todo se precipitaría en un vertiginoso juego de espejos sin fin. Se trata del mismo juego que propuso Georges Perec en *El gabinete de un aficionado*, donde se narra la historia de una gran exposición de cuadros alemanes, entre los que hay uno que representa la *Kunstskammer* de un coleccionista con todos los cuadros que contiene, reproducidos a escala con extrema minuciosidad. Uno de ellos representa la propia escena, con las mismas telas reproducidas a una escala menor; entre ellas, hay una que representa la misma escena con las mismas telas; y así sucesivamente en un proceso de reducción progresiva e infinita. Esta escena, que se adentra en abismos tanto de orden conceptual como perceptivo, nos brinda una seductora referencia a la geometría de los fractales. «Fractal» significa «parecido a sí mismo» y se fundamenta en la «homotecia interna», en la autosemjanza, en la persistencia de una simetría de una escala a otra. Se trata de una estructura en el interior de otra estructura, e implica el fenómeno de la recursividad. La curva de Koch, la esponja de Menger, los fractales de Mandelbrot, todos recuerdan, como al propio Mandelbrot le encanta mencionar, a las pulgas de Jonathan Swift, cada una de las cuales lleva a cuevas pulgas más pequeñas que las succionan, y éstas a su vez son picadas por pulgas más pequeñas, y así sucesivamente hasta el infinito.²

2 G. Gleick, *Caos*, págs. 101-106.

2. El espacio de las imágenes

Hay otro modo de observar la pintura de Vermeer, que consiste en asumirla en su contingencia física, en cuanto Cosa. Cambiemos, tal como sugería Aristóteles, nuestro punto de vista y considerémosla, según las indicaciones de la fenomenología husserliana, una «cosa espacial». Ahora ya no tenemos ante nosotros una escena con figuras y significados, sino el áspero cuerpo de la obra, una tela coloreada que cuelga de una pared del Kunsthistorisches Museum de Viena o una nítida reproducción en la página de un catálogo. El cambio suele ser repentino; pero si se observa, por así decirlo, al ralentí, se aprecia una majestuosa gradación. La conciencia parece estar asistiendo estupefacta a un lento crepúsculo: la luminosa alegoría va cediendo progresivamente su puesto a la lúcida conciencia de estar ante un artefacto (figuras y objetos pintados al óleo o reproducidos en cuatricromía), que se revela de forma instantánea detrás de una simple manufactura (una tela tensada o una impresión sobre papel) hasta lograr desvanecerse en la enigmática insignificancia de la áspera materia (lino, madera, papel, pigmentos). Todas las significaciones que se habían agolpado anteriormente en el cuadro se esfuman; la obra recorre de nuevo en marcha atrás las distintas fases peirceanas hasta asumir la primariedad de una simple Cosa.

Sin embargo, nuestra conciencia permanece siempre en cuanto conciencia de algo; puede cambiar de posición con respecto al objeto, pero no anula su capacidad de significación; todo lo más, se limita a orientarla de un modo distinto. Así, la asunción de las imágenes como simple materia abre una nueva perspectiva. El cuadro de Vermeer aparece ahora ante nuestros ojos como una simple tela pintada. ¿Qué emerge en primera instancia a partir de su percepción visual? Su espacialidad, la evidencia de que ocupa un espacio definido que la hace destacar con respecto al indefinido campo perceptivo que la rodea. Esta espacialidad pertenece por entero al cuerpo físico de la imagen, constituyéndose más bien en su antecedente ya que en rigor pertenece al soporte — el bastidor o la tela — sobre el que se han plasmado los colores y las figuras. Así, la porción de espacio que delimita el cuadro es, por decirlo de algún modo, la parte del mundo que le fue asignada a la

imagen antes de que ella misma se convirtiera en materia, o bien en pigmento de color transferido a la tela.

Esta espacialidad puede medirse: la tela de Vermeer tiene una altura de ciento veinte centímetros por cien centímetros de anchura; además, resulta posible observarla en dimensiones más reducidas, y de hecho la reproducción que ahora tengo ante mí es de aproximadamente veinticinco centímetros por veinticuatro. De ese modo nos encontramos ante una drástica reducción de la superficie pictórica no sólo respecto de la inmensa apertura que ésta ha propiciado en el mundo de los significados (las alegorías que habíamos visto aparecer, por ejemplo), sino también en relación con el espacio real de la escena representada —las dimensiones reales del estudio de Vermeer, de los objetos, de los cuerpos—. No obstante, damos por sentado que el cuadro «ha de representar» algo real. Estamos convencidos, a pesar de las dimensiones de la obra, de que se trata del estudio de un pintor, con el artista y la modelo en pleno trabajo. Además, aceptamos espontáneamente que en el interior de la composición se produzca la misma reducción de las dimensiones: de hecho el cuadro contiene otro cuadro en el interior del cual el pintor encajará el cuerpo de la modelo y acaso la escena entera.

La capacidad de las imágenes de alterar la espacialidad de los cuerpos reales a fin de representarlos, sin por ello reducir las posibilidades de conocimiento que éstos nos ofrecen, sino incluso acrecentándolas las más de las veces, se debe a un proceso perceptivo-cognitivo gracias al cual la cultura de Occidente ha operado una geometrización global del espacio natural. En el origen de este desarrollo se encuentra, huelga decirlo, una imagen. Ésta emerge del oscuro trasfondo de la ciencia egipcia y establece el momento en que el griego Tales midió la altura de una pirámide calculándola en función de la longitud de dos sombras, la de la pirámide y la suya, en el momento en que esta última alcanzaba la misma altura que su cuerpo. En aquel momento se desveló el secreto de la reproducción de todas las cosas: el triángulo ideal trazado por Tales contenía en sí mismo el principio de la *proporción*, en virtud del cual a cada imagen se le garantizaba una función de verdad a pesar de la evidente deformación de la realidad que en ella se percibiera. No se trataba de una simple técnica reproductiva: en efecto, la verdad del mundo iba a ser confiada a la proporción «Maximas res parvis lineis repperiti»,

dijo Apuleyo a propósito de Tales: con pequeñas líneas descubrió el máximo de cosas. Si para *captar* las cosas era necesario controlar su espacialidad y reducirla a las posibilidades perceptivas del ser humano, resultaba igualmente necesario *poder captarlas* en un espacio dentro del cual ello fuera posible.³ La reducción de las dimensiones respondía a una vertiginosa ampliación de los conocimientos. Así, la geometrización del espacio se asumió como una estrategia de control del mundo que desde entonces, y precisamente por ello, se redujo en términos de «imágenes» a la medida del hombre. El criterio de la proporción aseguraba de ese modo el respeto de las relaciones estructurales de los cuerpos reales, limitándose a intervenir únicamente sobre sus dimensiones.

Desde este punto de vista la noción de semejanza también adquirió otro significado. Disminuyó la vigencia del concepto de *mimesis* en favor del de *métexis*: la proporción, de hecho, presupone la participación íntima de dos términos enfrentados, al tiempo que introduce un tercero —la «escala»— que sanciona la similitud. El dibujo «a escala» permite capturar el mundo y tenerlo bien sujeto en la mano. Los animales representados con trazo inseguro en las paredes de una caverna o los primeros esbozos arquitectónicos registrados con tinta negra o roja en un papiro ya contenían toda la energía expoliadora que la geometría habría finalmente de desvelar y de codificar. «Empequeñecida, la totalidad del objeto se muestra menos temible», escribió Claude Lévi-Strauss; «por el hecho de disminuir cuantitativamente, nos parece cualitativamente simplificada. Para ser más exactos, esta transposición cuantitativa acrecienta y transfiere nuestro poder a un homólogo de la cosa: a través de él la cosa puede aprehenderse, sopesarse con la mano, captarse de un solo vistazo».⁴ Cuando Anaximandro de Mileto, discípulo de Tales, «se atrevió por vez primera a dibujar sobre una carta la tierra habitada»,⁵ el triunfo fue total.

3. La palabra latina *capere*, de la que se deriva el verbo español «captar», tiene precisamente el sentido de aferrar, tomar posesión, conseguir o entrar, sustantivizándose en *captus*, «prisionero», que aún clarifica en mayor medida la idea expresada. La frase de Apuleyo se encuentra en *Florilegio*, 18; citada por C. Colli, *La sapienza greca*, II, pág. 148.

4. *Il pensiero selvaggio*, pág. 36.

5. Agathemer, I, 1 *I presocratici*, I, pág. 97.

Y un mapa es precisamente el elemento que más destaca en el cuadro de Vermeer, un artista que solía incluir documentos cartográficos en sus pinturas. La inscripción de la parte superior parece indicar una «Nova descriptio» de las provincias germánicas del Imperio; y a este respecto Christine Bucy-Glucksmann relaciona el procedimiento cartográfico, estructurado sobre un eje paralelo al plano de la representación y sobre un eje perpendicular al primero y situado en el plano de la visión, con la concepción pictórica de Vermeer, basada en una observación distante al tiempo que profundamente abstraída con relación al sujeto. La «Nova descriptio» se convierte así en una nueva modalidad de mirada.⁶

Todo ello sitúa el nacimiento de la imagen en el instante en que el espacio natural se transforma en espacio geométrico, calculable y controlable. Pero su espacialidad no sólo es de orden físico, sino también conceptual. Leon Battista Alberti, que definió la «ventana» como un simple «cuadrángulo» dibujado sobre un papel,⁷ no describió con precisión el carácter de *apertura* al mundo; no obstante, este camino no nos permite salir, sino hacer *entrar* el mundo, al modo de la cámara oscura de Leibniz, en nuestra interioridad para reducirlo a nuestras proporciones y apropiarnos plenamente de él.

3. Espacio geométrico y espacio simbólico

La reducción del espacio natural a espacio geométrico no se limitó a un procedimiento de fijación objetiva de la realidad en una imagen, sino que implicó una tarea de re-construcción y de representación del mundo a través de las imágenes que de él se proyectaron. Pesé a su aparente objetividad científica, en la mayoría de casos dicha obra acabó fundándose en principios de naturaleza histórica. De uno u otro modo, el espacio de las imágenes se desveló en términos geométricos en cuanto fue teológico, filosófico, político; y prueba de todo ello es la flexibilidad con

6. *L'œil cartographique de l'art*, pág. 38

7. E. Panofsky relaciona este concepto albertiano con los avances de la teoría de la perspectiva

que se aplicó el principio de la proporción en las distintas fases de la historia de las artes visuales, cuando la tentativa de contener y expresar la indefinida realidad del espacio natural en el interior de una rígida construcción geométrica se solapó con la exigencia de respetar una escala de dimensiones que obedecía a parámetros de orden más cultural que matemático

En la era arcaica el espacio dionisiaco del laberinto —danza ritual, enigma arquitectónico, coreografía de guerra o intrincada travesía marítima— cedió su lugar al espacio apolíneo de la razón matemático-geométrica que definió los cánones de la mimesis artística. Pero esa misma razón, triunfante en la era clásica, se vio impelida la mayoría de las veces a expresar una tensión ideal que la sobrepasaba: con Lisipo, el criterio de la proporción de los cuerpos fue alterado con la finalidad de que éstos refulgieran envueltos en una belleza abstracta, casi divina. La arquitectura impuso sobre el espacio la razón euclidiana, basada en una tipología rigurosamente ortogonal que establecía su paradigma en la planta hipodámica y en el *castrum* romano; pero las estatuas colosales de los dioses y de los emperadores representaban a través de su gigantismo la idea del Imperio y del carácter sobrehumano que se le atribuía a los poderosos; y esta alteración formal también se insinuó en las representaciones no oficiales, en las que la importancia de un personaje se expresaba mediante el aumento de las dimensiones asignadas a su figura con respecto a la de los demás. La Edad Media hizo del espacio pictórico un espacio eminentemente arquitectónico, saturándolo de figuras. Las proporciones de cada una de esas figuras y las que se establecían entre éstas y el entorno obedecían a criterios alegóricos: a través de ellas se perseguía representar una verdad sobrenatural para la que «todas las cosas / guardan un orden entre sí, y éste constituye la forma / en que el universo se asemeja a Dios»⁸. El propio triunfo de la perspectiva durante el Renacimiento no permitió acceder a una construcción objetiva del espacio, sino que, por el contrario, asentó una contradicción que aún hoy sigue sin resolver. Como ha escrito Panofsky, se trata de «un arma de doble filo», puesto que «abre una distancia entre el hombre y las cosas» y, al mismo tiempo, «elimina esa distancia, absorbiendo, en cierto modo, en

8. D. Alighieri, *Paraíso*, I, 103-105

el ojo del hombre la ingente cantidad de cosas que existen de forma autónoma frente a él»⁹ Así, la naturaleza cultural del espacio permaneció inalterada; y ni siquiera la modernidad se ha alejado de esas posiciones. En el siglo xx el espacio cubista, expresionista, futurista, fue un espacio ideológico; Mondrian hizo de «la cadencia de líneas rectas en oposición rectangular» un principio social, más que estético;¹⁰ Walter Gropius ensalzó la arquitectura racionalista como «conquista del pensamiento que ha hecho posible una nueva visión espacial», representada significativamente por la «perspectiva paralela» o «axonometría» que circunscribe el espacio del objeto antes que el objeto en el espacio.¹¹

El paso del espacio geométrico al espacio histórico permite la emergencia de otro aspecto fundamental de las imágenes. Si su espacialidad es la de la proporción, y si esta proporción obedece a otras leyes además de las geométricas, la « semejanza estructural entre la representación y la cosa representada será de naturaleza intrínsecamente homeomórfica. Asimismo podrá hablarse de *espacio topológico* de las imágenes: un conjunto infinito de puntos que conserva el orden de la secuencia, pero que obedece a la elasticidad de los distintos fenómenos visuales, dispuestos a densificarse o a reducirse en función del cometido que cada uno de ellos desempeñe en el interior del sistema. La teoría leibniziana de los caracteres y del *analysis situs*, o «análisis de la posición espacial», había intentado establecer un modelo de percepción y conocimiento que prescindiera de la forma particular y resultara legible basándose en sus relaciones espaciales internas. La propuesta topológica de Bernard Riemann redujo el potencial cognitivo y se limitó a confirmar la posibilidad de estudiar las magnitudes continuas analizando sus relaciones de posición y de inclusión. Por su parte, Jules Henri Poincaré observó que si bien las propiedades de las figuras podían alterarse, las posiciones relativas de las distintas partes de la composición no resultaban modificadas, lo que indica que es posible estudiar las figuras desde el punto de vista de sus relaciones estructurales sin tener en cuenta las distintas magnitudes

⁹ *La prospettiva come forma simbolica*, pág. 72.

¹⁰ *Arte nuova, vita nuova*, en H. I. C. Jaffé, *Per un'arte nuova*, pág. 362.

¹¹ «The formal and Technical Problems of Modern Architecture», en el *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 19 de mayo de 1934.

Sin embargo, la naturaleza rigurosamente racionalista del modelo topológico evidencia el principio que hace del espacio geométrico de las imágenes un espacio simbólico: lo que cuenta en las imágenes es la lógica cualitativa, no la estructura cuantitativa, simplemente mensurable, de las representaciones; y esta lógica, como ya hemos visto, no sólo es de naturaleza geométrico-matemática, sino también ideológica. Gaston Bachelard ha propuesto, en esta línea, el concepto de «espacio poético». Pensemos en los «juegos de miniaturas que suelen intervenir en los relatos fantásticos»: ¿qué sucede cuando en estas narraciones el espacio se contrae hasta hacerse minúsculo, o incluso completamente invisible? «Puede decirse», sostiene Bachelard, que se trata de «objetos falsos provistos de una objetividad psicológica real». Mientras que el geómetra «ve exactamente la misma cosa en dos figuras semejantes dibujadas a escalas distintas», el soñador vivirá en su imaginación una «experiencia de topofilia» en la que se supera «la contradicción geométrica». Miniaturizar el mundo significa poseerlo, dice Bachelard. Pero no sólo se trata de eso: hay que tener en cuenta, añade, que «en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen».¹² De un modo parecido, medio siglo antes, Giovanni Pascoli había atribuido al «chiquillo» y al artista la capacidad de reducir para poder ver y de ampliar para poder admirar.

Esta apreciación permite avanzar aún más en el discurso sobre la espacialidad de las imágenes: ¿qué otro espacio, sino el *espacio poético* bachelardiano, es un verdadero *espacio simbólico*? Vico había observado que «como bien queda reflejado, la verdad poética es una verdad metafísica, frente a la cual la verdad física, que no puede aceptarla, deberá considerarla una falsedad».¹³ Pero es precisamente aquella la que se encuentra en disposición de buscar la verdadera naturaleza de la espacialidad de las imágenes, como por lo demás la historia del arte ha puesto de relieve. «Un estilo se consolida a través de sus medidas», sostiene Henri Focillon, para quien el desarrollo formal del arte «genera distintas geometrías en el seno de la geometría».¹⁴

¹² *La poétique de l'espace*, págs. 140-142.

¹³ *Scienza nuova*, I, xlviii.

¹⁴ *Vita delle forme*, págs. 13 y 50. Véase también C. Bouleau, *La geometria segreta dei pittori*, págs. 11 y sigs.

4. Imágenes e imaginario

Así, toda imagen se transforma en representación de algo que supera los propios límites físicos y perceptivos del reconocimiento para dilatarse indefinidamente hasta constituirse en «visión del mundo», que a su vez es reflexión y parte constitutiva de éste. Martin Heidegger vio en ello la afirmación de la modernidad a partir del pensamiento cartesiano «Reflexionar acerca del Mundo Moderno significa buscar la imagen moderna del mundo», afirmó. Pero si por *mundo* entendemos «la denominación del ente en su totalidad» y por *imagen* «una pintura del ente en su conjunto» (que sin embargo no se limite a una pura imitación, sino «a poner delante de sí la totalidad del ente tal como se constituye ante nosotros»), entonces, «la imagen del mundo [no] significa [...] una representación del mundo, sino el mundo concebido en cuanto imagen» y, en consecuencia, reducido a pura representación subjetiva.¹⁵ Por tanto, la transformación del espacio geométrico en espacio simbólico convierte la imagen en territorio de la subjetividad, que encuentra en la «representación» el elemento mediador entre el pensamiento y la realidad.

La noción de «espacio simbólico» nos introduce directamente en el ámbito de lo *imaginario*. Se trata de un territorio intransitable, en gran parte desconocido, lleno de trampas, del que no se conoce su ubicación exacta. No se sabe hasta qué punto está relacionado con el concepto psicoanalítico de «inconsciente colectivo», con la noción antropológica de «visión del mundo» o con el término histórico de «mentalidad». Su definición en cuanto «conjunto de representaciones que superan el límite impuesto por los datos de la experiencia y las asociaciones deductivas vinculadas a éstos»¹⁶ deja sus límites indeterminados. Precisamente a partir de esa indeterminación, Jacques Le Goff lo ha relacionado con los conceptos de «representación» —que él considerará creativa—, «símbolo» —sólo en los casos en que remite a un «sistema de valores subtendido, histórico o ideal»— e «ideología»; con todo, el autor des-

15 *L'epoca dell'immagine del mondo*, en *Sentieri interrotti*, págs. 86-88.

16 E. Patlagean, *Storia dell'immaginario*, en Le Goff (comp.), *La nuova storia*, pág. 291.

taca su eminente carácter visual, que hace de la *imagen* su núcleo más pregnante.¹⁷

Tal como ya sabemos, para Freud el inconsciente era energía en estado puro, ciega carga pulsional que exige ser liberada y espacio de una memoria incorruptible, gracias a la cual los impulsos de deseo devienen «virtualmente inmortales»;¹⁸ por su parte, Jung pobló este concepto de contenidos colectivos, de «arquetipos» que conciernen a la totalidad del género humano, que permiten al individuo superar su angosta singularidad con vistas a reencontrar una comunión incondicional con el mundo.¹⁹ Estos modelos psicoanalíticos, a pesar de su vaguedad, cuando menos aportan a la noción de «imaginario» su rasgo más característico. Ante todo conforman un agitado magma de expectativas, voluntades, miedos, aspiraciones, creencias y convicciones ampliamente compartidas que empujan a la conciencia —individual y colectiva— con una fuerza explosiva e inconsciente hasta sus límites, orientando en gran medida nuestro comportamiento; y además se les pueden atribuir distintas modalidades, igualmente oscuras, de interpretación de los fenómenos que, en última instancia, contribuirían a establecer los criterios en función de los cuales llevamos a cabo su representación.

En este sentido, el imaginario puede entenderse como una especie de retícula a través de la cual contemplamos las cosas; y son los elementos que componen esta retícula los que nos sugieren el modo de reconocer, seleccionar, acoger, descartar, juzgar cada fenómeno o, en otras palabras, de formar una imagen. Proyectados sobre el agudo y cambiante fondo del imaginario, los datos de la realidad externa reverberan luces, sombras, colores; de modo que lo que acabamos percibiendo es, en última instancia, la figura resultante, de la que puede afirmarse que es la «cosa» real, que se encuentra fuera de nosotros, pero revestida, por así decirlo, de las luces, sombras y colores que le confieren su identidad cultural. Del mismo modo que en el psicoanálisis el valor del sueño no reside en los elementos concretos de lo que se ha soñado sino en los contenidos inconscientes a los que éstos remiten enigmáticamente, así las imágenes

17 *L'immaginario medievale*, págs. vi-xi.

18 *Introduzione alla psicanalisi*, págs. 479-480.

19 *Io e l'inconscio*, pág. 81.

que nos formamos de las cosas no son más que representaciones de una realidad inerte en sí misma, pero que cobra vida ante nuestros ojos gracias a los contenidos que nosotros mismos introducimos extrayéndolos de las profundidades de nuestra personalidad individual y colectiva, esto es, de nuestro *imaginario*. Cuando describe la noción sociológica de *imprinting*, Edgar Morin nos recuerda que éste «hace sentir sus efectos incluso en nuestra percepción visual. Alguien ha dicho, con toda razón, que estamos culturalmente hipnotizados desde la infancia».²⁰

En este sentido se puede hablar del valor simbólico de las imágenes. Ciertamente, el símbolo vive de una ósmosis continua entre el imaginario y la cosa; sólo que esta ósmosis se rige por unas reglas comunes, que comparten un grupo o una colectividad entera, por normas, códigos, leyes que conforman, a pesar de su vaguedad, un elemento convencional y estable. En el símbolo el dato particular se sustrae a su aislamiento, que lo disuelve y lo aniquila en un todo indistinto, «subsumiéndose» en un universal, o bien convirtiéndose en «caso» de una ley e integrándose en un sistema que definirá su identidad. Con todo, la garantía de legitimidad de esta simbolización no se sustenta en su estabilidad sino en su volubilidad: el grado de adherencia de las imágenes al símbolo varía dependiendo de las situaciones históricas, individuales o colectivas. Si no se establece una «nítida separación entre el mundo material, visible, y la esfera del espíritu y de los espíritus, no sólo pueden confundirse los distintos significados del término «representación», sino que todo lo que concierne a la relación entre imagen y símbolo adquiere un aspecto distinto», ha escrito Ernst Gombrich.²¹

De este modo se instaura el «círculo hermenéutico», según el cual toda acción de conocer lo es a su vez de re-conocer, de relacionar la «cosa» con un universo de conocimientos del que ya se está en posesión. El concepto de «diálogo» sobre el que insiste Hans Georg Gadamer («quien posee las preguntas posee el saber») resulta decisivo en nuestra relación con las imágenes. Y en este punto emerge el concepto de *imaginación*, que puede enlazarse con el de «creatividad» al que aludía Le Goff. La imaginación constituye el resorte gracias al cual

20. *Le idee habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, pág. 29

21. *Immagini simboliche*, pág. 180

reorganizamos la simple percepción de las cosas en un diseño coherente —aunque la mayoría de las veces ignoremos que existe tal coherencia— para representarlas en forma de *imágenes*. Estas imágenes —tanto si las producimos nosotros como si se nos proponen desde el exterior— son *representaciones* en la medida en que excedemos su contenido real, y las leemos, por así decirlo, a través de la pantalla y del filtro de nuestro imaginario.²² Pero en tal excedencia se da la posibilidad de transgredir la ley colectiva de la «mentalidad» o de «la visión del mundo» inherente a un grupo. La imaginación se impone como el espacio de la excentricidad, de la desviación, del alejamiento de la norma, convirtiéndose en productora de nuevas imágenes que a su vez, con el tiempo, modificarán la estructura del imaginario colectivo implantando, con su profusa ramificación, nuevos símbolos. Por sí misma posibilita el *diseño* de las cosas y de los comportamientos, esto es, la superación de la repetición mítica de las representaciones y la ideación de nuevas figuras conceptuales con cuyo concurso, al producir un significativo desplazamiento del «punto de vista», resulta viable modificar las estructuras y las orientaciones del imaginario.

Volvamos ahora al cuadro de Vermeer. En su fuga de espejos —pero sobre todo en cuanto «cuadro»— describe de forma puntual la situación: la pintura se hace alegoría de sí misma y plasma sobre la tela no el fenómeno, sino el modo en que éste puede ser capturado en su inconsistencia, en su vacilación, en su movilidad. Aquí no sólo se produce una drástica reducción del espacio físico, primero en espacio geométrico —las dimensiones del cuadro— y a continuación del espacio simbólico —que convierte en estable la relación entre *esa* figura del pintor, *esa* modelo, *esa* tela dibujada y los fantasmales conceptos de Fama, Imitación, Alegoría y, en definitiva, Pintura—, también se hace presente un desesperado deseo de equiparar las ficciones con la realidad. En esta ocasión no sólo se pone en juego a Vermeer, sino también al espectador que a sus espaldas saturará a su vez la imagen con sus propias tensiones. La revelación anticipa el descubrimiento del arte moderno a partir de Monet y de Cézanne: la tela ya no será escenificación de la realidad sino la realidad misma, aprensible sólo para quien se sitúe en la

22. Véase M. Ferraris, *L'immaginazione*, pág. 20

misma directriz del artista que la ha capturado durante un instante o que simplemente la ha entrevisto y la persigue. Balzac había intuido correctamente esa realidad cuando, en su relato *Le chef-d'œuvre inconnu*, describía al pintor Frenhofer, que aspiraba a captar la belleza humana en una pintura cuya imagen, sin embargo, se reducía a un «confuso cúmulo de colores delimitados por una serie de líneas toscas que forman una muralla de pintura»²³ Así, para Jean-François Lyotard la pintura «muestra el mundo en su hacerse, muestra cómo, con la ayuda del ojo, pueden surgir los objetos»; de modo que, a todas luces el cuadro se convierte en «el más extraño de los objetos: es un objeto en el que se muestra el generarse de los objetos, la propia actividad trascendental»²⁴

Además, lo que se ha dicho a propósito de la pintura puede suscribirse, con los mismos argumentos, respecto a cualquiera de las artes visuales. El «aura» del arte no garantiza por sí misma la energía representativa de un objeto, no más de cuanto puede negársela en caso de que ese objeto pertenezca a otros territorios culturales. Cuando Marcel Duchamp puso sobre un pedestal una rueda de bicicleta no pretendía revelar el hipotético valor artístico que ésta ya contenía, sino sólo mostrarla como posible atractor de significados que superaban su mera funcionalidad. En realidad, redujo el objeto de uso a imagen de sí mismo —y ello ha bastado para desencadenar la turbulencia estética que desde entonces azota no sólo al arte sino también al diseño industrial—.

Sin embargo, el paso de las imágenes artísticas a las imágenes cotidianas no está exento de obstáculos. La resistencia a conceder a éstas últimas una función significativa que vaya más allá de la simple comunicación de contenidos perfectamente delimitados se trasluce en las clasificaciones mediante las cuales se suele confeccionar una especie de jerarquía de las imágenes. Estas clasificaciones tienden a establecer distinciones taxonómicas que sirven de base a auténticas separaciones funcionales, sin tener en cuenta el hecho de que un mismo signo puede, según las circunstancias, transformarse de simple indicador en símbolo cargado de energía semántica, y viceversa. Aunque ya Hume había hecho notar que la imaginación crea relaciones bastante mudables entre

23 *Il capolavoro sconosciuto*, pág. 65

24 *Op. cit.*, pág. 56

los objetos, en virtud de una especie de *Atracción* de oscura procedencia, que puede ser atribuida a una serie de vagas «propiedades *originarias* de la naturaleza humana», se da la tendencia a tratar todas las imágenes que parecen limitar su función a la comunicación social como meras señales, sustancialmente carentes de valores semánticos capaces de traspasar el umbral de la información escueta.

Las cosas, tal como iremos viendo, no son así —o, cuando menos, no son necesariamente así—. En la *ingens sylva* de imágenes que pueblan el mundo —o, por expresarlo con mayor propiedad, que constituyen nuestro mundo— todo dato visual se encuentra en disposición de escorarse hacia su contrario, de iluminarse con agudos significados o bien de extinguirse en la neutra indicación de un itinerario o de un comportamiento. Pero para comprender cómo se produce tal fenómeno, deberemos invertir las formulaciones habituales del problema y partir no de la imagen ya dada sino de su proyecto, del análisis de los elementos que la configurarían con vistas a un fin perfectamente definido.



BIBLIOTECA
LEOPOLDO BANCALARI
Biblioteca Universitaria de
Arquitectura y Diseño