

1. La antigua sospecha

Ya hemos visto que la imagen era sospechada de amenazar el lenguaje, con el riesgo de suplantarlo, incluso de hacerlo desaparecer; en efecto acusamos con gusto a la imagen (y en particular a la imagen televisiva) de ser nociva, invasora, de ejercer una mala influencia, sobre todo en la juventud; por el contrario, puede también considerarse benéfica, una herramienta de conocimiento más rica y más completa que el lenguaje, un vehículo privilegiado del pensamiento y de la cultura, un campo productivo del arte. En síntesis, asistimos permanentemente a un debate constante y contradictorio en torno de la imagen, poniendo en juego juicios de valor radicales, entre fascinación y desprecio.

La imagen está en el centro de un debate axiológico, más que cualquier otro tipo de lenguaje: se podrá criticar el buen o el mal uso del lenguaje verbal en la prensa, por ejemplo, o en la literatura contemporánea, pero no se juzga la "naturaleza" misma del lenguaje. Este tipo de preocupación se deja para la filosofía del lenguaje. Por el contrario, cada uno tiene una opinión sobre la "naturaleza" de la imagen juzgada de entrada como buena o mala. El debate parece particularmente agudo y ligado a la famosa "proliferación" o "invasión" contemporánea de las imágenes.

Una investigación histórica, que recuerda algunos momentos claves del debate en torno de la imagen, nos mostrará que en realidad no es algo nuevo sino que por el contrario toma su aspecto axiológico en un pasado aparentemente olvidado, pero sin embargo muy activo.

Este desvío antropológico también mostrará que si el debate gira en torno de la naturaleza de la imagen, la teoría semiótica permite delimitar la especificidad de los distintos aspectos de esta naturaleza, ya sea que se trate de una imagen fabricada por la mano del hombre (pintada) o no (imagen ajeiropoiética).

Veremos cómo esta diferencia permite explicar el juicio de irreferencia que se le hace a la imagen como también el anuncio de su muerte.

El debate en torno de la imagen en efecto no es nuevo incluso aunque esté agudizado por el fenómeno mediático que sin duda exaspera la especificidad del funcionamiento de la imagen, del mismo modo en que la imagen publicitaria exasperaba, según Barthes, el de la retórica de la imagen¹.

De hecho, este debate se manifiesta en occidente al mismo tiempo que la reflexión sobre el lenguaje, en el debate filosófico de la antigüedad como en el debate religioso.

1.1 La imagen "mímesis": la imagen pintada

El punto principal de los debates en torno de la imagen pintada parece ser en primer lugar el de la *imitación* y el de sus aplicaciones. La imitación, que tanto para Platón como para Aristóteles, ya lo veremos, concierne por supuesto a la pintura pero también a las otras artes tales como la poesía o la tragedia.

1.1.1 La imagen pintada en Platón

Esto es lo que declara Platón en el libro X de *La República*² a propósito de la imitación: "Yo mismo no entiendo bien cuál es su objetivo". Demuestra que no tiene otra función sino la de seducir la parte más vil de nuestra alma y desviarnos de la verdad y de lo esencial. Para esto utiliza la "parábola" de los tres lechos: hay tres tipos de lecho que presiden, Dios, el carpintero y el pintor. Dios "hizo (un) único lecho que es el lecho esencial", la idea de lecho, es decir la esencia de lecho, el lecho real, la forma "natural" del lecho.

Ningún obrero humano puede producir el lecho "natural", ya que la verdadera naturaleza para Platón es el mundo de las esencias inteligibles, el mundo de las Ideas. El artesano sólo puede producir entonces un lecho "artificial". El carpintero es sin embargo "el obrero del lecho" y el productor de este objeto, lo que no es de ningún modo el pintor imitador: así, "llamas imitador al autor de un producto alejado de la naturaleza en tres grados". En efecto para Platón, la imagen del pintor, como la del poeta, es la imagen de una imagen de lo real.

Lo que el pintor se propone imitar (tal como el autor de tragedias o el poeta), no es ese objeto mismo único que está en la naturaleza, son las obras de los artesanos tal como a ellos se les antoja y no tal como son: "Si observas un lecho en forma oblicua o de frente o de cualquier otra manera, no es diferente de sí

¹ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", en *Communications* N° 4, Paris, Seuil, 1964.

² Entre 389 y 369 antes de Cristo.

mismo, pero parece ser diferente...". ¿Qué objetivo se propone entonces la pintura en relación a cada objeto?: "¿Será el de representar lo que es tal como es, o lo que parece tal como parece? La imitación, ¿es de la apariencia o de la realidad? De la apariencia³". El arte de imitar está alejado entonces en tres grados de la verdad y, si puede ejecutarlo todo es precisamente, al parecer, porque toca una pequeña parte de cada cosa, y esta parte no es sino un "fantasma". Hay entonces tres artes (en el sentido etimológico del término) que responden a cada objeto: el arte que se sirve de él, el arte que lo fabrica y el arte que lo imita.

Además, Platón acusa al imitador de no conocer las artes de las que habla: "El flautista le da información al fabricante sobre las flautas, mientras que el imitador no tendrá ni ciencia ni opinión justa en lo que hace a la belleza o los defectos de los objetos que pinta. El imitador sólo tiene un conocimiento insignificante de las cosas que imita⁴". La imitación es una chapucería indigna de gente seria.

Más grave aún, esta chapucería se dirige a la parte menos razonable de nosotros mismos ya que nos dejamos llevar por emociones y sentimientos que intentaríamos razonablemente dominar si estuviéramos en una situación real: "Los mismos objetos parecen quebrados o derechos según cómo los veamos, en el agua o fuera del agua, cóncavos o convexos según otra ilusión visual producida por los colores, y es evidente que todo esto infunde el desconcierto en nuestra alma. Es a esta debilidad de nuestra naturaleza que se dirigen, aplicando todo el prestigio de la magia, la pintura sombreada, el arte del charlatán y otras cien invenciones del mismo tipo". El encanto natural del ritmo y de los colores ignora la medida y la razón: "La pintura y en general todo arte imitativo culminan su obra lejos de la verdad y por otro lado mantienen comercio, unión y amistad con aquella parte de nosotros que repugna la sabiduría y que no pretende nada sano ni verdadero".

La conclusión de toda esta demostración es entonces necesariamente severa y excluyente: "De esta manera la imitación, por ser lo mediocre acoplado a lo mediocre, no engendra sino lo mediocre".

Una crítica más severa aún a la imitación cae sobre el poder de ilusión y sobre sus peligros. En efecto, el buen pintor provocará "ilusión en los niños y en los ignorantes pintando a un carpintero y mostrándolo de lejos, porque le habrá dado la apariencia de carpintero de verdad⁵".

³ Platón, *La República*, libro X.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Pero el peligro es más grande aún tal como se declara en *El Sofista*: "Valiéndose de su técnica de pintor [éste] podrá, al exhibir de lejos sus dibujos a los más inocentes, darles la ilusión de que, todo lo que quiere hacer, es perfectamente capaz de crear la realidad verdadera". El pintor puede entonces dar la ilusión, al crear simulacros que imiten perfectamente la realidad, de que puede crear la realidad misma, y de esta forma hacerse pasar así por Dios.

Vemos entonces aquí que la imagen pintada está condenada por varias razones en tanto imitación: está alejada tres veces de la verdad, es ignorante, nos conmueve a pesar de nuestra razón, es engañosa y, finalmente, da la ilusión del dominio de la realidad misma. Entonces no tiene lugar en la ciudad, donde no podría tener utilidad alguna.

1.1.2 La imagen pintada en Aristóteles

Para Aristóteles, por el contrario, la imitación, y la pintura en particular, es buena porque es útil. En efecto, forma parte de la educación del ser humano produciéndole al mismo tiempo placer.

En la *Poética*⁶, al igual que Platón, Aristóteles asocia estrechamente la imitación y las distintas artes: "Ya que, de la misma manera en que algunos (unos gracias al arte y otros gracias a la costumbre) imitan con los colores y el dibujo a las cosas de las que nos trazan la imagen, de la misma manera en que otros imitan con la voz, de igual modo es en las artes precitadas: todos realizan la imitación por el ritmo, el lenguaje y la melodía, combinados o no⁷".

Sencillamente, "las artes difieren según aquello que imiten (más o menos bien) y cómo imiten (contando o presentando los personajes como 'en acción', actuando)".

Habiendo dicho esto, Aristóteles parece refutar punto por punto el argumento de Platón en relación con la imitación y convierte en positivas todas las críticas negativas que Platón pudiera haber hecho: "La poesía parece deber su origen en general a dos causas, y dos causas naturales. Imitar es natural en el ser humano y se manifiesta desde la infancia (el ser humano difiere de los demás animales en que resulta muy apto para la imitación y se valió de esto para adquirir sus primeros conocimientos) y, en segundo lugar, todos los seres humanos sienten placer con las imitaciones.

"Un indicio es el que ocurre en la realidad (por oposición al mundo ilusorio

⁶ Hacia 344 antes de Cristo.

⁷ Estas artes son "la epopeya y el poema trágico, como también la comedia, el ditirambo y, en la mayoría de los casos, el juego de la flauta y el juego de la cítara", que "son todos de manera general imitaciones" (Aristóteles, la *Poética*).

creado por la literatura): nos complace contemplar la imagen ejecutada con la mayor exactitud de seres cuyo original resulta difícil de ver; por ejemplo las formas de los animales más viles y los cadáveres.

"Otra razón aún es que, aprender resulta muy agradable no sólo para los filósofos sino también para los demás seres humanos: sólo que estos últimos en mucho menor grado. Nos complace ver imágenes porque al verlas aprendemos y deducimos lo que cada cosa representa, por ejemplo que esta figura es fulano. Si no hemos visto anteriormente el objeto representado, la obra ya no gustará por la imitación sino por la ejecución, por el color o por otra cosa de este tipo⁸".

Así, verdad y educación, que parecen desterradas de la función de la imagen en Platón, se vuelven una especificidad en Aristóteles, y el placer que producen ya no es sospechoso ni degradado sino, por el contrario, el motor de este aprendizaje. Imitación e imagen permiten finalmente el reconocimiento: "El reconocimiento (*anagnorisis*), como el nombre lo indica, es un pasaje de la ignorancia (*agnoias*) al conocimiento (*gnosis*)⁹".

Vemos entonces que Aristóteles tiene criterios axiológicos para juzgar a la imagen, como Platón, pero que esos criterios conducen esta vez a un acercamiento positivo entre imitación, imagen, placer, verdad y conocimiento.

1.1.3 La imagen pintada en Filostrato

Otro autor antiguo, aunque más cercano a nosotros, asocia pintura y verdad. Se trata de Filostrato¹⁰ quien, en su obra titulada *Imágenes* o *Eikones*, se libra al ejercicio de la *ekphrasis*, es decir de la descripción por medio de las palabras de obras de arte que en general evocan sujetos mitológicos. Esta tradición, que se remonta a Homero con la descripción del escudo de Aquiles, y que reencontramos en obras de otros autores¹¹, consiste en intentar recrear la obra ausente a través de las palabras en el espíritu de los oyentes y de esta manera hacer competir dos artes. El opúsculo de Filostrato comprende dos volúmenes donde se describen sesenta y cinco cuadros.

Desde la primera frase, Filostrato declara que no amar la pintura es no amar la verdad. La pintura es verdad porque imita a la naturaleza: los dioses son en efecto pintores y pintan el mundo con las estaciones y sus colores. La última

⁸ Aristóteles, *ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ 165-249 después de Cristo.

¹¹ Por ejemplo en la *Eneida*.

frase declara que hay que pintar a la hora y con la luz adecuadas, ya que pintura y naturaleza son idénticas. La pintura es un arte de la verdad porque asocia la imitación (*mimesis*) y la imaginación (*fantasia*).

El objetivo de la obra de Filostrato es enseñar a los jóvenes a interpretar y luego a juzgar. Consistirá entonces en poner en juego una hermenéutica a través de la práctica de una conferencia y de diálogos con niños frente a una galería de cuadros.

Esta práctica triangular (Filostrato, el niño, el auditorio) propone un trabajo de interpretación de los cuadros: primero, reconocer de qué se trata (tal pasaje de Homero) y pasar de un texto (la pintura) a otro texto (la palabra) buscando producir efectos equivalentes a los de la pintura; luego, ir más allá de la pintura, es decir de las percepciones visuales, para evocar otras: olores, ruidos, palabras; por último, dedicarse al juego de la ilusión y perderse allí con el juego del *logos* estético de la admiración y la sorpresa sofisticada para terminar en un juicio.

De este modo, parece que para estos tres autores (referencia que por supuesto no es exhaustiva), la imitación está en el centro del problema de la imagen pintada, de su relación con lo verdadero y de su función educativa. Algunas veces desvía de la verdad, otras conduce a ella, o también se confunde con ella. Se la condene o se la defienda, consideramos a la imagen fabricada por el ser humano, no con un simple objeto del mundo, sino que la juzgamos en su relación con la verdad y el conocimiento. En cualquier caso, la imagen pintada es considerada un signo, es decir un reemplazante con el que mantiene relaciones miméticas, analógicas: la imagen pintada, tal como se presenta en estos textos, es considerada como un signo icónico, según la terminología peirciana, con todas las implicancias que esto supone por temor al señuelo, al simulacro, al desvío o a la ilusión.

1.2 La imagen "huella": la imagen no creada por la mano del hombre

Sin embargo, el término de imagen (*eikoné*) en la antigüedad no sólo designa a las imágenes fabricadas (pintura, mosaico, escultura), designa también imágenes "naturales", que forman parte de la naturaleza misma, o consideradas como tal. Este tipo de imágenes estarán entonces asociadas no sólo con la verdad, como las precedentes, sino más seriamente con lo sagrado y con la muerte.

De nuevo en *La República*, Platón distingue en efecto dos especies en el mundo: lo visible y lo inteligible. El mundo visible comprende a su vez dos

secciones: una primera sección, la de los *eikonés*¹², y una segunda sección, la de los seres vivos, las plantas y los objetos creados por el hombre.

La definición que da Platón de los *eikonés* es la siguiente: "Llamo imágenes [*eikonés*] primero a las sombras, luego a los reflejos (o los 'fantasmas' [*phantásmata*] representados en las aguas o sobre la superficie de los cuerpos opacos, lisos y brillantes, y a todas las otras representaciones de este tipo". Es decir que para él son "imágenes" las sombras y las imágenes virtuales que podemos descubrir en los espejos.

Estas imágenes tienen para Platón una función bien específica. En efecto nos pide que: "admitamos que el género visible se divide en verdadero y falso, y que la imagen es al modelo lo que el objeto de la opinión es al objeto del conocimiento.

"El matemático razona a partir de hipótesis y de figuras visibles aunque no piense en ellas sino en otras a las que éstas se asemejan [...] Todas estas figuras que modela o dibuja [...] las emplea como si fueran también imágenes para llegar a ver esos objetos superiores que sólo percibimos con el pensamiento". Si hay entonces cuatro objetos de conocimiento (dos para lo inteligible y dos para lo visible), hay cuatro operaciones del espíritu:

- en el campo de lo visible y para las imágenes, es la simulación, voluntaria o no; para los seres y los objetos, es el crédito o la confianza, estado del alma que cree en la realidad exterior del objeto percibido;
- para lo inteligible, es el conocimiento discursivo (entre opinión e inteligencia) para los modelos; la inteligencia para los objetos superiores.

Estas operaciones del espíritu deben ordenarse "por orden de claridad": "Cuanto más participen de la verdad sus objetos, más claridad tendrán".

Estas imágenes "naturales", sombras o reflejos, objetos del mundo que corresponden totalmente a la definición moderna del índice, ya no son desterrados por Platón como imitaciones "mediocres", sino que se convierten para él, a través de su carácter indiciario, en herramientas de conocimiento.

Así, la imagen verbal de la imagen indiciaria (sombra o reflejo: recordemos el mito de la caverna) sirve para convencernos de que la imagen indiciaria es una herramienta filosófica que conduce al conocimiento, a la verdad y al bien.

¹² Las "imágenes" en la traducción de Émile Chambry, *Les Belles Lettres*, 1966; las "copias" en la traducción de Léon Robin, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1950.

1.3 La imagen prohibida: el ídolo

Estas imágenes (copias o reflejos) se encuentran también en relación directa con la religión y lo sagrado en la historia del mundo entero: no hay más que pensar en Egipto, en India, en el Medio Oriente, etcétera¹³. En lo que concierne de manera más directa a nuestro objetivo, nos detendremos un instante en la Biblia y en la tradición bizantina.

En la Biblia se pueden leer los tres primeros mandamientos del Decálogo:

- No tendrás otro dios frente a mí.
- No te harás esculpir ninguna imagen, nada que se parezca a lo que hay en los cielos, allí arriba, o sobre la tierra, aquí abajo, o en las aguas o debajo de la tierra.
- No te prosternarás delante de *esos* dioses y no los servirás porque yo, Jehová, soy un Dios celoso que castiga la falta de los padres sobre los hijos, los nietos y los bisnietos...¹⁴.

Sabemos que la Biblia es el libro inspirado por Dios para los judíos, los cristianos y los musulmanes, que conocen algunos pasajes por el Corán. Descendiente de varios manuscritos hebreos y griegos, la Biblia es el libro más difundido en todo el mundo y formó la cultura del mundo occidental en particular.

La traducción literal del texto griego¹⁵ redacta así el segundo mandamiento: “No crearás ningún ídolo, ni ninguna representación de todo lo que está arriba en el cielo, abajo en la tierra o en las aguas, más abajo de la tierra; no los adorarás y no los servirás; porque yo soy el señor tu Dios, un Dios celoso”.

Estas imágenes esculpidas eran entonces los ídolos. El término griego *eidolon* designaba una representación cualquiera, material o de imaginación. Luego terminó designando una imagen que representaba una divinidad, se confundía con ella, y recibía un culto. Una religión monoteísta debía combatir entonces el culto a los ídolos, combatiendo de esta forma a los otros dioses.

Si en la Biblia hay una condena a las imágenes (a las estatuas), no es porque se corra el riesgo de *tomar* a estas imágenes *como* ídolos, como se piensa a menudo, sino porque *son* dioses, que hay que combatir y no adorar, para conservar la fe

¹³ Sobre este tema se puede consultar a Hans Belting, especialista en arte bizantino y autor del monumental *Bild und Kult (Imagen y culto)*.

¹⁴ Éxodo, XX, 4, Biblia de Jerusalén.

¹⁵ Hay varias versiones de la Biblia: la Biblia hebrea, la de los católicos, la de los protestantes y la Biblia griega de los setenta, destinada a los judíos de la diáspora. Cf. el *Dictionnaire culturel de la Bible*, Le Cerf, Paris, Nathan, 1993.

para un solo Dios, Jehová. Esto es lo que explica el psicoanalista Octave Mannoni quien distingue en relación con este tema las nociones de fe y creencia:

“La verdadera naturaleza de la fe religiosa sin duda nos fue ocultada por los préstamos tomados de la ontología griega. La fe se refería a la existencia de Dios, al menos en apariencia. Basta con leer la Biblia para ver que los judíos creían en la existencia de todos los dioses, incluso les declaraban la guerra. Pero conservaban su fe para uno solo. La fe era su compromiso incondicional. El sujeto del presente estudio es la creencia: por ejemplo, la que permitía a los judíos creer en la existencia de Baal en quien ellos no tenían fe. Extremando las cosas, sería posible efectuar todavía otra reducción según la cual fe y creencia serían producto ambas de la palabra de otro. Pero esto no autoriza a confundirlas en este nivel de análisis¹⁶”.

A menudo se considera que la prohibición bíblica de la imagen (el ídolo), es al principio de la iconoclasia, prohibición del icono. Sin embargo, el icono es algo totalmente distinto al ídolo rechazado en la Biblia en cuanto dios a desterrar.

1.4 El icono y la iconoclasia

En la religión cristiana y en particular en la bizantina¹⁷, se llama “iconos” a las imágenes religiosas, independientemente de su técnica. Imágenes pintadas de Cristo, de la Virgen María, de los ángeles y los santos, son el objeto de un culto privado y también litúrgico en las iglesias orientales. Se pintan según reglas muy estrictas y no pretenden cualquier semejanza. De esta forma, la frente, los ojos, en los retratos santos, tendrán proporciones más importantes, como sedes del Espíritu, que la nariz o la boca cuyo aspecto sensual será entonces disminuido.

Los iconos están en el centro de lo que se llamó la “Guerra de las imágenes” y cuya virulencia varió según las épocas en el imperio bizantino, quien dominó el Mediterráneo oriental desde el año 330 hasta su caída por los turcos en 1453¹⁸.

La iconología cristiana en efecto fue practicada y combatida desde muy temprano. Desde el siglo IV, el reconocimiento del carácter sacro de la imagen del emperador lo acerca a un retrato de culto –el icono– de Cristo y de los

¹⁶ Octave Mannoni, “Je sais bien mais quand même...”, en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Editions du Seuil, coll. “Points Essais”, 1985.

¹⁷ Cf. Robin Cormack, *Icones et société à Byzance*, Paris, Gérard Monfort, 1993.

¹⁸ Sobre la historia de la iconoclasia, cf. J. Gouillard, artículo “Iconoclasme”, *Encyclopaedia universalis*.

santos. En el siglo VII, el retrato de Cristo sustituye progresivamente al del emperador en las monedas¹⁹. Estas monedas circulaban también en el imperio árabe vecino.

La iconoclasia fue entonces una reacción de los monoteístas contra la materialización de lo sagrado y las religiones politeístas. Los “rabíes”, hacia el siglo IV, expurgaban las sinagogas de pinturas, mosaicos y bajorrelieves. Los musulmanes permanecieron fieles a las prohibiciones de la Biblia y siguieron el ejemplo de Mahoma quien, de regreso a la Meca (en el siglo VII) vació la Kaaba de ídolos, con excepción de dos imágenes: la de Jesús y María, tercera mujer santa del Islam.

Sin embargo, las primeras oposiciones a la imagen en el Islam son, poco tiempo después de la conquista de Medio Oriente, oposiciones a las imágenes de tipo bizantino, lo que se inscribe en la lógica de la iconoclasia ambiente y no en la de una obediencia al texto del Corán donde no aparece ninguna prohibición explícita de las imágenes. La interpretación más convincente a la destrucción de imágenes por el Islam consiste en efecto en decir que el Islam adoptó las reglas de representación vigentes en Bizancio²⁰, ya que nunca “el problema del funcionamiento de la imagen en la sociedad se planteó con más agudeza que durante el período iconoclasta²¹” bizantino. Es en el seno mismo del imperio bizantino donde el emperador se considera el representante de Cristo en la tierra y donde la iconología es un asunto de Estado que hace estallar la “Guerra de las imágenes”.

El apogeo de la iconoclasia —mejor dicho la Guerra de las imágenes— se prolonga durante más de un siglo a partir del año 726, en Constantinopla: las imágenes son proscriptas por edicto luego de que el emperador bizantino León III y algunos obispos de Asia menor iniciaron una propaganda contra el icono y en particular el de Cristo. Se considera que el primer acto que desencadenó la iconoclasia en Bizancio fue la orden de León III, en el año 726, de descolgar el icono del Cristo que adornaba la puerta principal del Gran Palacio y que, según algunos, había servido de modelo para la figura del Cristo [ilustración I] que aparecía en las monedas del primer reinado de Justiniano II.

León III promoverá una lucha encarnizada contra las imágenes reprochándoles su insuficiencia y en particular el hecho de estar desprovistas de aliento y de palabra. Se dieron varias explicaciones sobre este tema: el contagio de los judíos, del Islam, el miedo al fetichismo ligado al culto de la imagen, pero

¹⁹ Bajo los dos reinados de Justiniano II, cazado y mutilado por los griegos en el año 695, pero quien tomó de nuevo el poder diez años más tarde hasta el 711.

²⁰ Cf. Robin Cormack, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

también una aversión supersticiosa y atávica de parte de León III al doble de la figura humana.

Varias leyendas están ligadas al uso de los iconos. Según una de las principales, de la que existen varias versiones, Cristo en vida habría hecho llegar a Agbar²², para curarlo, su retrato impreso milagrosamente en una tela. Conocido en la tradición iconográfica bajo el nombre de *Manto Sagrado* (Cristo *ajeiropoietos*, no pintado por la mano humana), esta imagen habría jugado el papel de modelo y de referencia en el culto a los iconos y a las reliquias que también son “imágenes no creadas por la mano del hombre”.

En efecto, para los iconólatras, la existencia de imágenes creadas por un milagro, y no por simples artistas, era una prueba de que Dios no desaprobaba las imágenes figurativas.

El punto más alto de la iconoclasia se alcanzó con el hijo de León III, Constantino V Coprónimo, quien opuso una contra-teología a la tradición de la encarnación, deducida de las mismas premisas: la imagen de la creación humana llamada “sacra” era inaceptable, incluso idólatra. Mutila al Cristo, aísla de la divinidad su naturaleza humana, la materia degrada la condición gloriosa de los santos. El único icono admisible, de autoridad divina, es el rito eucarístico que vuelve místicamente presente el acto de la encarnación.

La veneración de los iconos no fue constituida en dogma de fe sino en el segundo Concilio de Nicea, en el año 787, quien justificó y formuló la “veneración” de las “imágenes santas” precisando que esta “veneración” no es “adoración” sino su medio, ya que el icono, transparente a su prototipo, permite conocer a Dios por medio de la Belleza²³. El icono²⁴ es entonces venerado —y no adorado— porque conduce a Dios. La victoria de los iconólatras sobre los iconoclastas fue juzgada por la Iglesia como un triunfo de la ortodoxia. El icono expresaría así una verdad revelada y participaría de la liturgia.

Este desvío por la historia del icono y de la representación religiosa nos deja ver claramente que el proceso que se le sigue a la imagen se debe al carácter de índice (en el sentido teórico del término) más o menos fuerte que se le otorga, de lo cual el Manto de Edesa²⁵, más tarde el Santo Sudario y las reliquias son los

²² *Ibid.*

²³ Cf. J. Blankof, y O. Clément, artículo “Icono”, *Encyclopaedia universalis*.

²⁴ Que es pintura y no escultura: no hay esculturas en las iglesias ortodoxas.

²⁵ N. de la T.: Variante del relato del velo de Verónica: el rey Abgar de Edesa encarga a un pintor el retrato de Cristo, pero no puede llevar a cabo su tarea por la luz que irradia de su cara; Cristo toma un trozo de tela, lo aprieta contra su rostro y deja su imagen en él. Se creyó que esta imagen salvó a la ciudad de Edesa de un asedio posterior.

modelos. Los iconoclastas, en particular, estaban por cierto mucho más convencidos del aspecto indiciario, “no creado por el hombre”, y entonces sagrado, del icono que los iconólatras y es por eso que lo consideraban intolerable. No porque temieran que no representara “la muerte del referente divino²⁶” sino más bien porque, físicamente ligado a Dios, mezcla lo que ontológicamente debe permanecer separado —lo divino y lo humano— y mancha uno con otro.

Que la imagen sea Dios —el ídolo—, huella de Dios —el Manto— o su encarnación —el icono—, no plantea el problema de la semejanza, ni de la analogía, ni de la imitación, sino el de la contigüidad (incluso el de la identidad) entre dos universos constitutivamente separados.

Lo que se trata entonces, de admitir o de rechazar, es que la imagen sea el vínculo físico entre estos dos modelos.

1.5 La *imago* latina

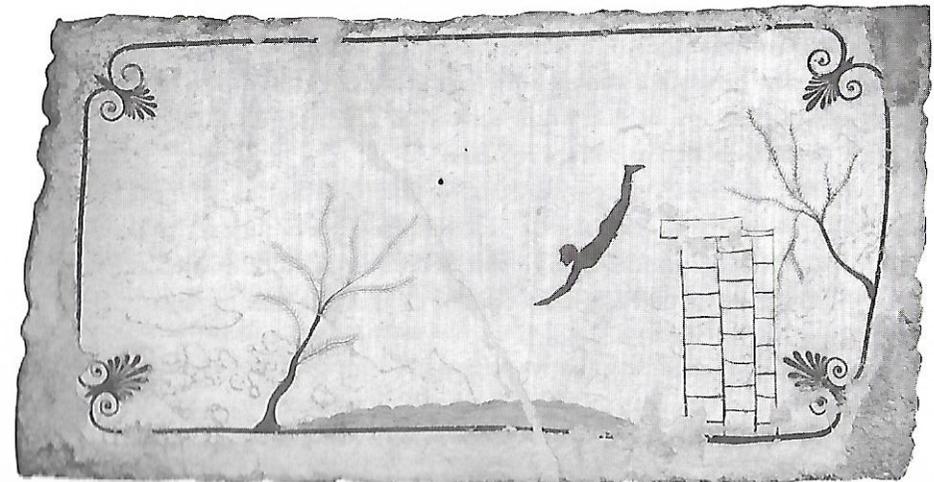
El último ejemplo que nos ayudará a entender los orígenes del estatus de la imagen en nuestra sociedad es el de la *imago* de los latinos. Aunque la etimología de la *imago* latina sea *imitor*, “imitar”, percibimos una vez más que la significación más frecuente de la palabra es la de la relación indiciaria con otro mundo, esta vez el mundo de los muertos.

Por supuesto la *imago* puede ser “retrato, estatua, copia, reproducción”, etc., pero la “*imago vocis*” en Virgilio es también el “eco”, es decir, un índice sonoro; en Horacio también es “fantasma, visión, sueño, aparición”, en Plinio, Virgilio o Cicerón, “espectro”. Pero por sobre todo, la *imago* es el retrato del ancestro en cera, la máscara mortuoria, que se ubicaba en el atrio y se llevaba al funeral; era entonces el lazo físico, indiciario, entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Este lazo, incluso, estuvo reservado durante mucho tiempo a cierta clase de la sociedad, a los nobles; existía un “derecho a las imágenes”, el *jus imaginum*, que correspondía a la división de la sociedad en “nobles” e “innobles”, en patricios y plebeyos. El *homo multarum imaginum* de Salustio es un hombre que consta de numerosos ancestros, un hombre de alta nobleza.

De este modo percibimos que la imagen, para los latinos, no es sólo visual (el eco es imagen) y que incluso aquí domina su aspecto indiciario: la imagen es una huella y la máscara mortuoria evidentemente nos recuerda a la prehistoria de la imagen y el contorno de la mano dibujado en las paredes de las grutas de Altamira en España. La relación esencial entre la imagen y la muerte está

²⁶ Tal como pretende Baudrillard en “L'irréfrence divine des images”, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1985.

1. Cristo bendiciendo.
Monasterio de Santa Catalina.
Siná. Fin del siglo X.



2. Tumba del clavadista. Pisto. 480-470 antes de Cristo.

dada por la máscara mortuoria como por el espectro. De nuevo un lazo entre dos mundos, la imagen es esta vez el lazo físico entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Por supuesto esto nos hace pensar en los antiguos ritos fúnebres, como los de los egipcios y el de las tumbas donde la imagen del muerto —el muerto— recibe ofrendas y comida; más cercano a nosotros, las tumbas griegas, adornadas con frescos que representaban el “pasaje” del muerto [ilustración 2]. Pero esto anuncia también lo que decía Barthes sobre las “muerte llana²⁷” o Bazin sobre el “complejo de la momia²⁸”, como consecuencia de la especificidad indiciaria de la fotografía.

Para concluir este desarrollo necesariamente incompleto, insistiremos en el hecho de que, cuando existe un debate, éste se plantea sobre la naturaleza, mimética o indiciaria, de la imagen, y sobre sus consecuencias. Esta referencia pretende ser también una incitación, para quien se interesa por “la imagen”, a explorar su historia y sus funciones según la cultura donde se manifiesta ya que allí se determina el tipo de expectativa.

2. Antiguos y modernos

2.1 Lo religioso y lo profano

Vimos entonces que los problemas planteados por la representación visual, mimética o no, en la antigüedad eran concebidos en relación con Dios, con los valores de verdad y saber y con la muerte; en el período iconoclasta, concernía más a la representación religiosa y a la naturaleza de doble de la imagen sagrada que a su naturaleza de mimesis. Hay que tener en cuenta que luego, el iconoclasma bizantino, aunque estuviera abolido, tendría gran influencia sobre toda la historia de la pintura occidental y presidirá la futura distinción entre pintura profana y pintura religiosa.

De esta forma, en el siglo IX, Claudio, obispo de Turín, ordena la destrucción de las imágenes y también de los crucifijos. Ésta fue una actitud radical ya que, para los iconoclastas del siglo VIII, la cruz era la única imagen autorizada. La disputa retornó en el siglo XII con los cátaros, quienes negaban incluso la encarnación de Cristo en la hostia.

²⁷ Cf. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.

²⁸ Cf. André Bazin, “Ontologie de l’image photographique”, en *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, 1981.

En la Edad Media las cosas cambiaron, las imágenes tienen varios niveles de lectura simbólica y alegórica. En el Renacimiento, la perspectiva, la elección de los materiales, la pintura profana, reemplazarán otras funciones. Sin embargo, en el siglo XVI, la Reforma desencadena un nuevo furor iconoclasta. Así, la revuelta de los protestantes en Tournai saqueó las iglesias, rompió las estatuas, profanó las reliquias. En respuesta a esto, la Contrarreforma, en el concilio de Trento, desde 1545 hasta 1563, prohibió integrar a partir de entonces elementos profanos en pinturas de temas religiosos tal como se había hecho en la primera mitad del siglo XVI, en el momento en que aparece el arte barroco. Un artista como Veronese, en 1573, fue llevado frente al Santo Oficio. El trabajo de investigación de Caravaggio sobre la luz o el de Bernin sobre la expresión de la sensualidad fueron eliminados con un severo retorno a los temas sagrados.

Representación religiosa y representación profana se separan definitivamente y aparecen los “géneros” pictóricos.

2.2 Imagen e Islam

Vimos que el período iconoclasta concernía no sólo a los judíos y a los cristianos de Oriente sino también al Islam, cuyo período de conquistas y expansión corresponde al período más agudo de la iconoclasia bizantina. El Islam participó de la iconoclasia por dos razones, tanto políticas como religiosas: en política, los califas árabes del siglo VII (la dinastía de los Omeyas) adoptaron numerosos rasgos de los antiguos dirigentes de las regiones conquistadas. De este modo sustituyeron en las monedas, primero los retratos de los califas por el del Cristo del período justiniano, luego el espectro de Mahoma por la cruz bizantina, prefiriendo finalmente inscripciones de inspiración coránica y rechazando, como los bizantinos, las imágenes figurativas²⁹.

Por otro lado, para el reciente Islam, la palabra de Dios fue entregada a la humanidad y era normal que, independientemente de los problemas de influencia política, las monedas y los lugares de culto acordaran un lugar privilegiado a la palabra. Los cristianos, para quien Dios se hizo hombre, se reconocían en un arte que muestra a Cristo bajo apariencia humana. Luego de precisar esto, es importante recordar que si la doctrina musulmana indujo a proscribir la representación de los seres animados, humanos o animales, nunca sucedió por una prohibición del Corán. A menudo se coloca al Libro Santo encabezando esta cuestión, pero éste no dice nada de eso, y los casuistas nunca pensa-

²⁹ Cf. Robin Cormack, *op. cit.*