

Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen
[Saying and showing: elements for a critique of the image]

Gottfried BOEHM
Eikones, Universidad de Basilea, Suiza

El llamado “giro de la imagen” (*iconic turn*) ha obligado a la historia del arte a replantearse su metodología a la hora de analizar una imagen. Con tal finalidad, en este trabajo se establecen unas bases originales para una crítica de la misma. La construcción de estas bases debe partir directamente de la imagen, es decir, en contraposición a la tendencia logocéntrica occidental, crearse a partir de sus propias especificidades, de su materialidad y la generación de sentido a partir de éstas. Para fijar cuáles podrían ser las características inherentes a la imagen, a lo largo del artículo se contraponen con las del lenguaje verbal para, mediante una comparación, ir desgranando sus cualidades de significación. El decir y el mostrar, la interpretación lingüística y la significación muda, o la temporalidad de la imagen frente a la secuencia lineal de la escritura y el lenguaje, son algunas de las características que se exponen en este artículo.

Palabras clave: imagen; lenguaje; mostrar; decir; materialidad, sentido.

The so-called “iconic turn” has obliged art history to reconsider its methodology for analyzing images. With this in mind, the present work sets forth some original bases for a criticism of images. These bases must be constructed using the image itself as their starting point, that is to say, be created—in contraposition to the Western logocentric tendency—with attention to the image’s own specific properties, its materiality, and the meaning they themselves generate. In order to fix what might be the inherent characteristics of images, these are set, throughout the article, in contraposition to those of verbal language; thus, by means of comparison, to give account of their qualities of meaning. The characteristics set forth in this article include: saying vs. showing; linguistic interpretation vs. mute signification; or the temporality of the image as against the lineal sequence of writing and language.

Keywords: image; language; showing; saying; materiality, meaning.

BOEHM, Gottfried, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 17-40.

CONFERENCIA INAUGURAL

DECIR Y MOSTRAR: ELEMENTOS PARA UNA CRÍTICA DE LA IMAGEN

GOTTFRIED BOEHM

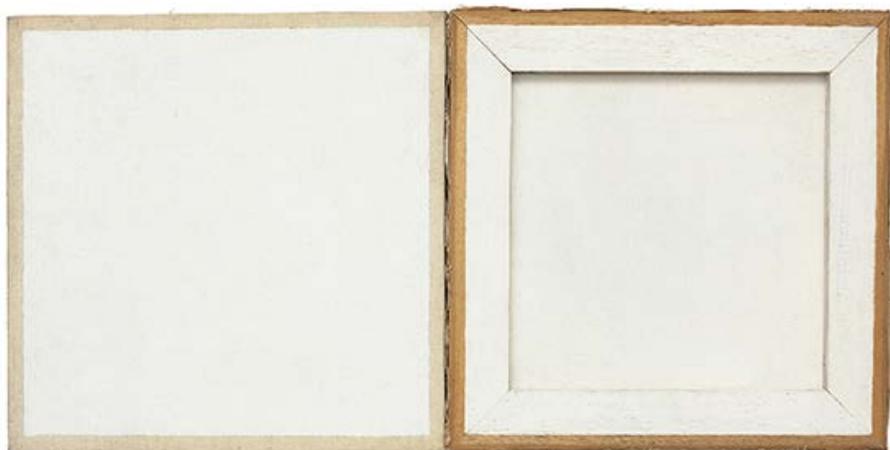
Eikones, Universidad de Basilea, Suiza

Introducción

Desde el siglo XIX, la historia del arte se ha establecido como una *disciplina polifónica*. Si el investigador tiene el propósito de trabajar de manera exitosa, entonces requiere de múltiples y muy distintas competencias. Éstas dirigen su atención, por ejemplo, al estado material de una obra, su datación, su ordenamiento dentro de contextos —ya sean de tipo cultural, político o social—, el análisis de la forma y del estilo o bien de la iconografía y la iconología. Metódicamente se asemeja a una *gran orquesta*, en donde, primero, sólo gracias a muchos y muy *distintos instrumentos* se puede lograr un *buen sonido*. Este congreso puede entenderse, en este sentido, como una manifestación de tal concordancia de voces.

He puesto por delante esta característica con el objetivo de proponer que el así llamado “giro de la imagen” (*iconic turn*) —a saber, el planteamiento de investigación al cual hoy me referiré— *no* tiene la intención de establecer una nueva disciplina. No son pocos quienes sostienen que aquello que en Alemania se ha nombrado como “ciencia de la imagen” (por cierto, un concepto forjado por Aby Warburg) tiene la intención de desplazar a la Historia del Arte ya establecida. Desde mi punto de vista, no se trata de eso. Por el contrario: el giro hacia la imagen es un aspecto integral y propio de la *identidad* de la historia del arte. Esto lo ejemplifico mediante la obra del artista italiano Giulio Paolini (fig. 1) que hemos tomado como una especie de divisa visual en nuestro proyecto “una mirada detrás de la imagen a través de la imagen”.

¿Quiénes, si no nosotros, los historiadores del arte, contamos con la preparación adecuada para abordar la problemática acerca de la imagen? No obstante, es cierto que el alcance de los conocimientos que esto representa no puede detenerse ante los límites de nuestra disciplina. Les comento esto tomando como antecedente el proyecto de investigación



1. Giulio Paolini, *Sin título*, 1962-1963, madera y lienzo.
 © Giulio Paolini/Archivo Giulio Paolini.

suizo que coordinó en la Universidad de Basilea bajo el nombre de *eikones*, cuyo título completo es: “Crítica de la imagen: sobre el poder y trascendencia de las imágenes”. Este proyecto existe desde 2005 y gracias a él se ha fundado una red interdisciplinaria, en la que podemos contar con disciplinas tales como la literatura y la lingüística, la arqueología y la egiptología, la sociología, la historia de la ciencia y la misma historia, la informática, así como la jurisprudencia y naturalmente la filosofía. En total casi 24 disciplinas que se pueden consultar en la página *web* www.eikones.ch (fig. 2¹). Esta amplitud de campos resulta del cuestionamiento sobre la imagen misma que de forma *paralela* al lenguaje verbal, *con* él y al mismo tiempo *contra* él, se reafirma como un medio simbólico universal. Tenemos una enorme cantidad de conocimientos sobre las imágenes, sin embargo, acerca de su modo específico de generar sentido, hemos sabido hasta la fecha sorprendentemente poco. En la conferencia del día de hoy, me gustaría compartirles con qué tipo de retos se ve confrontada la historia del arte, siempre y cuando aprovechen la oportunidad de integrar la pregunta sobre la imagen como parte fundamental en su programa de trabajo. Es necesario tomar en cuenta que el cambio mediático que se ha llevado a cabo en el siglo XX —el cual distinguiré más adelante con mayor precisión— no solamente ha transformado *un poco el sistema cultural y social* sino *por completo*, más que en la larga historia acaecida anteriormente. El giro hacia la imagen reacciona, por tanto, ante un hallazgo histórico-empírico, del cual enunciaré tan sólo

¹ Vista general del edificio Eikones: <http://www.eikones.ch/>

3. Cráneo de ancestro. Estos cráneos se utilizaban en las ceremonias de iniciación de los jóvenes y vinculan el culto a los antepasados, el de la cacería de cabezas y el de la fertilidad. El poder del muerto pasa al niño y le confiere la virilidad. Cráneo, semillas de *Coix lacryma* y de otras plantas, 22 × 15 × 15 cm, 664 g. París, Musée du quai Branly. Inv.: 71.1966.60.2 © 2013. Musée du quai Branly. Foto: Patrick Gries/Valérie Torre/Scala, Florencia.



un par de aspectos que nos hacen recordar un panorama muy extenso. Por ejemplo, a este último le corresponde el redescubrimiento en Occidente de mundos icónico-figurativos desconocidos por mucho tiempo y que surgieron ante el mundo europeo a raíz de la época del colonialismo (figs. 3 y 4²). Más adelante, contamos con el arte de vanguardia desde finales del siglo XIX hasta el presente (figs. 5³ y 6), las nuevas técnicas de la fotografía o de impresión (fig. 7), la imagen cinematográfica y finalmente los cambios radicales que trajeron consigo las nuevas posibilidades de la tecnología digital (fig. 8). ¿Cuáles son, entonces, las consecuencias?

Reflexionemos: las imágenes obtienen no solamente nuevas dimensiones *cuantitativas* en su omnipresencia pública (por lo general se habla de una “avalancha de imágenes”), sino que también son capaces de efectuar un salto *cualitativo*. Dentro de éste puede considerarse el que se hayan convertido en instrumentos de una *comunicación* global y a la vez *cotidiana*, lo que anteriormente nunca o casi nunca fueron y tampoco pudieron haber

² Anónimo, escultura malangan, 1882-1883, madera pintada, fibra textil, pigmentos y conchas, 122 cm, procedente de Papúa Nueva Guinea (Melanesia). Londres, The British Museum. <http://goo.gl/ei7w1A>

³ Pablo Picasso, *Vaso de ajeno*, 1914, bronce pintado y cuchara de plata, 22.5 × 12.1 × 8.6 cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. © Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. <http://goo.gl/bYI0Qw>



6. Vasily Kandinsky, *Sin título*, 1910, acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 49.6 × 64.8 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. D.R.© Wassily Kadinsky/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.



7. Joseph Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras*, 1826-1827, heliograbado, 20 × 25 cm. Austin, University of Texas, Harry Ransom Center, Gernsheim Collection. D.R.© Joseph Nice/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

8. Keith Cottingham, *Retrato ficticio (Doble)*, 1993, fotografía construida digitalmente, 117 × 96.5 cm. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York.



sido. Su eficacia no se limita sólo al ámbito de las artes plásticas, sino que se han convertido en agentes de masas en el escenario social. A esto se suma también el desarrollo de las así llamadas *imágenes cognitivas* en las ciencias exactas o en la medicina, su uso como *instrumentos del conocimiento* más allá de la representación cultural o estética que nos es tan familiar (figs. 9 y 10).

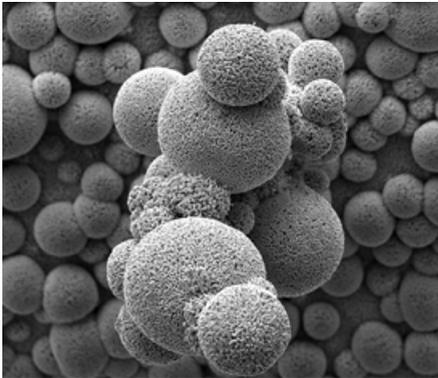
No obstante, uno se preguntaría, ¿qué tienen que ver estos procedimientos con la disciplina de la historia del arte? ¿Por qué nos afectan? ¿Acaso es posible concentrarse, con la mirada retrospectiva que nos compete como historiadores, solamente en el ámbito del pasado? *Es posible* y a la vez *no lo es*, puesto que la historia del arte no es una isla feliz aislada, sino parte de un desarrollo tecnológico, científico y social más integral. Las interacciones que esto demanda se pueden reconocer en el hecho de que las nuevas máquinas de producción de imágenes —después de la fotografía, el cine y la televisión, la computadora, el internet o bien el *smartphone*— han incursionado desde hace tiempo en el taller y quehacer diario del artista (fig. 11⁴). Entre el arte y el no-arte, entre la “cultura alta” y la “cultura baja” se lleva a cabo un intercambio muy activo (fig. 12⁵). Y, finalmente, la diversificación de las imágenes ha conllevado a que por lo general no

⁴ Jeff Wall, *Imagen para mujeres*, 1979, Cibachrome en caja luminosa, 161.5 × 223.5 × 28.5 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. <http://goo.gl/52YXXc>

⁵ Roy Lichtenstein, *Sin esperanza*, 1963, óleo y acrílico sobre tela, 111.5 cm × 111.5 cm. Basilea, Kunstmuseum. <http://goo.gl/hWuOOH>



9. Imagen del cosmos captada por el telescopio espacial Hubble. Foto: rayos-X: NASA/CXC/SAO; óptica: Detlef Hartmann; infrarrojo: NASA/JPL-Caltech. Reproducida con licencia: CC BY-NC 2.0.



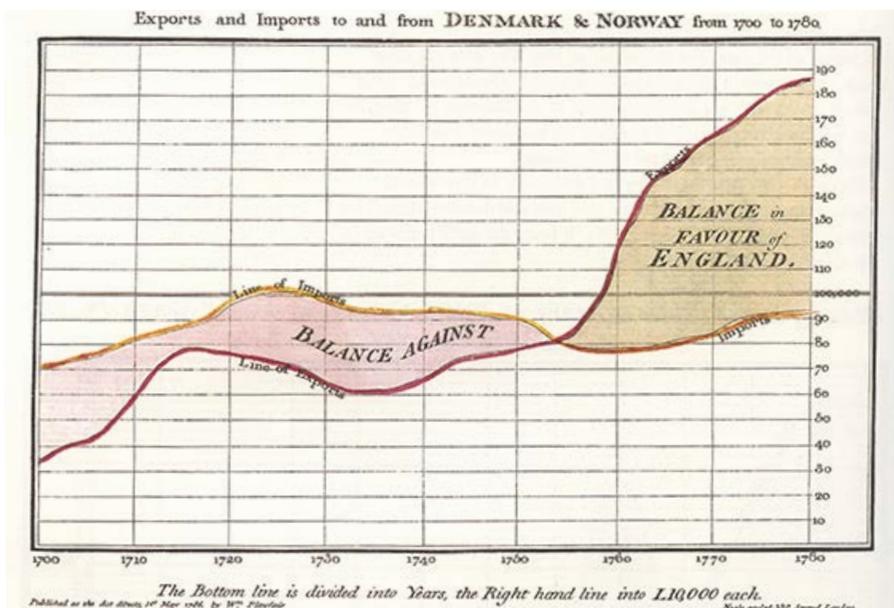
10. Imagen de un helado captada con nanotecnología. Foto: *Revista Cuadrivio* con licencia CC.BY.ND 2.5.ND 2.5

podamos reconocer ya dónde comienzan y dónde terminan. ¿Son imágenes los “objetos”? Las *instalaciones* (fig. 13⁶), los *performances* (fig. 14⁷) o las *superficies mismas de la arquitectura* (fig. 15⁸), los *diagramas* (fig. 16), ¿son acaso imágenes? Y, ¿cómo se comporta la imagen con los ornamentos o las distintas funciones y configuraciones de la *escritura*?

⁶ Ellsworth Kelly, *Wright Curve*, 1996, acero laminado, 292.1 × 292.1 × 3.8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación del artista, 96.4513. © Ellsworth Kelly. Foto: David Heald goo.gl/GS4hTr

⁷ Joseph Beuys, *Coyote: I like America and America likes me*, performance en la inauguración de la Galería René Block, Nueva York, 1974. <http://goo.gl/oxTVD8>

⁸ Schaulager, edificio construido por el despacho de arquitectos Herzog & de Meuron en Basilea, Suiza. <http://goo.gl/6kYXQI>



16. William Playfair, “Gráfica de importaciones y exportaciones entre Inglaterra y Norteamérica”. Tomada de: W. Playfair, *The Commercial and Political Atlas: Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Exports, Imports, and General Trade of England, at a Single View* (Londres: J. Debrett, 1786).

Como se percatarán, la pregunta: ¿qué es una imagen?, con la que hemos comenzado nuestras reflexiones de investigación, no surgió de ningún interés abstracto, sino de un diagnóstico histórico. Aunque hay que tomar en cuenta que sin argumentos teóricos sería muy difícil de dominar. Resulta particularmente sorprendente que no fuera sino hasta el siglo xx que esta pregunta se formuló realmente. Ni la historia del arte ni la de la filosofía que, como se sabe, desde el diálogo platónico del Cratilo reflexionó de manera intensiva sobre las funciones del lenguaje.

Por tanto, estamos frente a una evidente discrepancia que oscila entre el interés que formula el *decir* (“lenguaje verbal”) y un interés completamente distinto, a saber, el del *mostrar*. Este último está estrechamente vinculado con las representaciones icónico-figurativas (es decir, “imágenes”). Más aún: la fuerza de la expresión figurativa se revelará como una *fuerza del mostrar*. Entonces, la pregunta por la imagen siempre concierne también a la diferencia entre aquello que se deja decir y aquello que no se deja decir, pero que se muestra. Las imágenes no poseen ni boca ni voz, pero se comunican de manera distinta. La pregunta es cómo. No es ya motivo de sorpresa que

apenas desde Wittgenstein y a través de él, el mostrar haya sido redescubierto como una capacidad poderosa similar a la capacidad del decir. Por lo pronto, también los lingüistas hablan del “origen gestual del lenguaje” (L. Jäger), de tal forma que el “mostrar corporal” se ha convertido en fundamento de la expresión figurativa y cultural en la discusión. Sin embargo, para nosotros es determinante que el mostrar no representa ninguna capacidad menor o *reducida*, sino que a su manera lleva a cabo las tres principales características del lenguaje, a saber: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto.

La imagen soberana

La atención que en forma tardía se le dio a los mecanismos de representación visual se debió tanto a motivos externos como internos. Entre los externos podríamos mencionar lo que se ha denominado de manera algo llamativa como el “logocentrismo” de Occidente, a saber, el dominio del lenguaje verbal como acceso único al mundo. Dicho brevemente: al final sólo posee realidad aquello que se puede *decir*. Como parte de los motivos *internos*, considero un modo peculiar de utilizar las imágenes. Con respecto a esto, me permito introducir una doble distinción que recurre tanto a la mirada de la historia del arte como a la cotidiana.

Existe, por tanto, una especie de *modelo estándar* a partir del cual se orientan muchos de nuestros métodos. Dicho modelo sugiere que *en* la representación hay algo por ver, cuyo sentido está situado fuera de la imagen. Uno es capaz de reconocer de nuevo lo que se refiere a un contexto histórico determinado, en el que ha trabajado el artista y en el que ha vivido su público. En este caso, la imagen participa de un *ámbito externo de significado*. Tal identificación interna de contenidos exteriores a la imagen, metodológicamente la conocemos como iconografía o análisis contextual. Debido a las expectativas que tenemos tanto de investigación como cotidianas, podemos considerarnos por lo general iconógrafos natos. Sin embargo, lo que fácilmente pasamos por alto es el *punto ciego* que acompaña nuestra mirada. Puesto que miramos la imagen según el modelo de la *transparencia*, la vemos como un vidrio a través del cual podemos ver lo referido, somos capaces de vislumbrar significados que extraemos del contexto histórico. Así las cosas, la imagen refleja o ilustra entonces algo que existe previamente, que la antecede. En este caso, su sentido no parte de ella misma, por medio de su organización interna, sino que se articula de manera exterior a ella, en una narración (por ejemplo, la Biblia), en los mitos o las sagas heroicas, etc. La identificación de tales contenidos es una parte irrenunciable del trabajo en la historia del arte. Si no conozco qué historia le pertenece a este joven (fig. 17), que ha puesto su pie sobre una cabeza cercenada, difícilmente podría

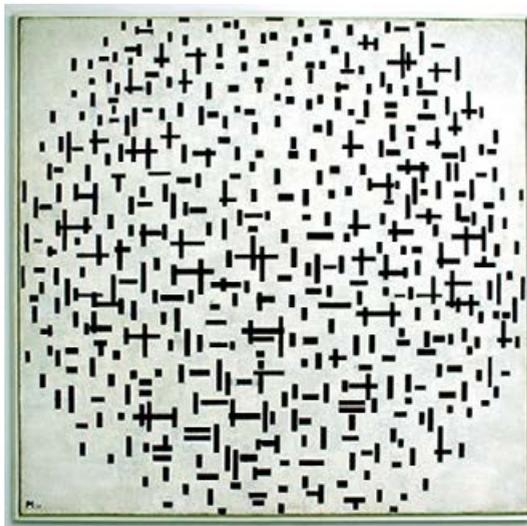


17. Andrea del Verrocchio, *David*, antes de 1469, escultura en bronce, 126 cm. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Foto: Erich Lessing/Art Resource, Nueva York.

llegar a entender la obra. ¿Qué es entonces lo criticable? En principio nada, salvo la generalización tan frecuentemente asociada a esto. Ciertamente existen, por ejemplo, muchas imágenes abstractas que no funcionan así (figs. 18⁹, 19 y 20): con una *atención unilateral* hacia aquello dentro de una representación que se relaciona con el *lenguaje*.

Sin embargo, mediante lo expuesto anteriormente, de ninguna manera se ha logrado articular el poder de las imágenes. Éste no se centra en algo *que se ha dicho* ni en lo que está por hacerse visible. La capacidad icónica que confrontamos es de una complejidad mayor. En lo particular me gustaría llamarla *soberana*. Esta soberanía ha de tratarse entonces como el segundo aspecto de nuestra diferenciación. Desviaremos la atención visual de los textos que se representan en la imagen a la imagen como un sistema que se funda en sí mismo. Puesto que antes de que el artista se dé a la tarea de representar esto o aquello, ya es dueño de un modo individual de proceder, cuyo funcionamiento no puede obtenerse de ninguna iconografía.

⁹ Piet Mondrian, *Verano, duna en Nueva Zelanda*, 1910, óleo sobre tela, 134 × 195 cm. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum. <http://goo.gl/k0ofqA>



19. Piet Mondrian, *Composición con líneas*, 1917, óleo sobre tela, 108 × 108 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum. D.R.© Piet Cornerius Mondrian/ARS/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.



20. Piet Mondrian, *Composición núm. 3*, 1917, óleo sobre tela, 48 × 61 cm. La Haya, Gemeentemuseum. D.R.© Piet Cornerius Mondrian/ARS/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

Cuando, por ejemplo, Rembrandt dibuja, graba o pinta al mismo sujeto, genera diferentes puntos de vista, aspectos e interpretaciones de una misma narración (figs. 21¹⁰, 22¹¹ y 23). Esto quiere decir entonces que *la manera*

¹⁰ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, 1635, óleo sobre tela, 193.5 × 132.8 cm. San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage. <http://goo.gl/tXIP8n>

¹¹ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, ca. 1634-1635, sanguina sobre tiza negra, con aguada gris, en papel preparado con aguada color marrón claro, 19.5 × 14.7 cm. Londres, The British Museum. <http://goo.gl/IV09td>



23. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, 1655, grabado a punta seca, 16 × 13.4 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 54-16.

de representar, el cómo, decide sobre el sentido y sus matices. Con esto hemos desembocado definitivamente en el centro del ejercicio de la crítica de la imagen. Éste considera la imagen como un sistema procesual fundado en la imagen misma y que a partir de tan distintas premisas materiales —por ejemplo, aquellas que son características del dibujo, del grabado, del óleo, del fresco, etc.— es capaz de generar finalmente un sentido que se hace visible. Su lógica es, se podría decir, de talante *deíctico*.

Hablo aquí de un “sistema” para evitar el malentendido de que se busca nuevamente fortalecer la *forma* en oposición al *contenido*, de apostar a una sola carta: la de “formalismo”. La soberanía que propongo se refiere a otra cosa, a saber: una equivalencia con la que conocemos del lenguaje, es decir, de formular *sentido* mediante sus propias reglas. En el caso del lenguaje verbal, son los elementos aislados (fonemas o signos), en el caso de las imágenes se trata de huellas en un sustrato material. En uno se articula algo de *manera verbal*, en el otro se *muestra*.

Las analogías con el lenguaje serían interminables. Sólo cabe mencionar aquí que, en las lenguas indogermánicas, la raíz etimológica *dic-* hace referencia tanto al decir como al mostrar. De acuerdo con nuestros objetivos, se trata ahora sobre todo de concentrarnos en las diferencias. Puesto que obviamente las imágenes no se construyen como las oraciones, no descansan sobre una base relacional de sujetos y predicados. Pero, entonces, ¿cómo funcionan siendo que no es suficiente comprenderlas como meros dobles o reflejos de una realidad exterior? Éste es el problema central de la crítica de la imagen, que ya de por sí es difícil de solucionar porque

—como he mencionado— esperamos que los conocimientos se vinculen exclusivamente con el lenguaje. La pregunta sería si acaso no existe el sentido no predicativo y si hay algo que lo caracteriza. Quien se ha sumido en la contemplación de las imágenes, como lo hacemos por lo general los historiadores del arte, está plenamente acostumbrado a los mundos de significación *muda*. Pero ¿somos capaces también de *decir y justificar* cómo es que éstos se generan?

La diferencia icónica

Cuando se trata de dar justificaciones, es común referirse al debate intelectual de la imagen y definir nuestra posición ante las posturas de autores como Charles Sanders Peirce, Nelson Goodman, Ludwig Wittgenstein, Ernst Cassirer, Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty. Un camino como éste nos llevaría sin duda a incursionar en un terreno teórico, cuyas premisas no pueden ser suficientemente explicadas aquí y ahora. Por lo que les propongo un *procedimiento descriptivo* que posteriormente desembocará en un esbozo teórico cuyo objeto de estudio he nombrado *diferencia icónica*. El acercamiento a los fenómenos que buscamos con ello debería también ser adecuado para transmitirles a ustedes algo de la fascinación que se tiene cuando uno se pregunta de esta manera por las raíces de la imagen.

Por lo tanto comenzaremos con una narración de origen escrita por Leonardo da Vinci, pero que, según sabemos, fue probablemente conocida desde milenios atrás. En todo caso, es posible constatar una práctica en la pintura rupestre del paleolítico en el sur de Francia y que consta en hacer aparecer particularidades materiales como algo figurativo, por ejemplo al utilizar la saliente de una roca para hacer visible el cuerpo de un animal en ella (fig. 24¹²). Con esto nos acercamos a lo que Leonardo da Vinci describe en su tratado. Él habla, en un pasaje bastante conocido, de una *macchia* y con ello se refiere a las manchas que surgen por casualidad en un muro viejo. Sin embargo, nunca asevera que se trate de imágenes. Pero lo que despierta su fascinación es más bien su *potencial generativo* que, según señala, deben desarrollar los artistas. Apela a mirar con profunda dedicación esas manchas hasta que, de repente, se pueda reconocer “en” ellas algo completamente distinto. Éstas aparecen, por ejemplo, “como” si fueran unas nubes o también “como” si fueran un rostro, “como” si fueran una montaña o “como” algo monstruoso, y así sucesivamente.

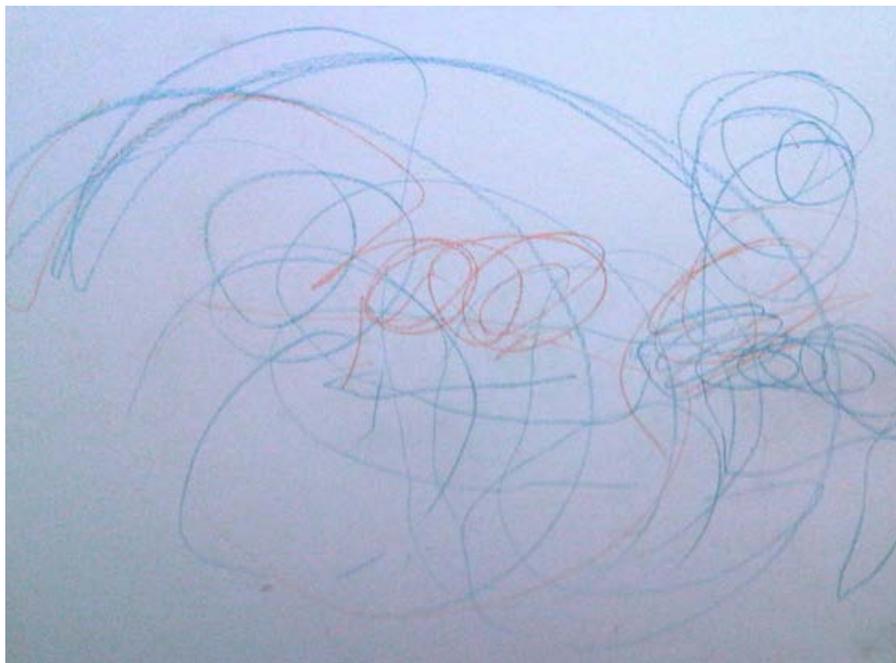
¹² *Le Tensorer* en la cueva de Lascaux, arte rupestre, época paleolítica. Valle de Vézère en Montignac (Dordoña). <http://www.lascaux.culture.fr>

En esta breve historia lo que es notable y teóricamente resulta fructífero son los elementos enigmáticos “en” y “como” con los que nos topamos. Pero ¿qué quiere decir entonces el reconocer “en” un campo material manchas casuales que se muestran como algo pleno de sentido, por ejemplo, un cuerpo o un paisaje?

Esto significa que nos convertimos en testigos de una *metamorfosis* importante en la que la materia adquiere aquella cualidad inmaterial a la que llamamos sentido. El observador que efectúa y experimenta esta transformación en el momento de mirar le adjudica al sustrato material características distintas a las físicas. Lo mismo nos es conocido cuando formulamos oraciones o le atribuimos a algún objeto esta u aquella cualidad. También podríamos *decir*: aquella mancha *es* un animal o *se parece* a un animal. Pero precisamente en este momento, esta capacidad tan admirable no se debe a ningún acto del *decir*, sino más bien a un acto del *mostrar* completamente mudo. Esto se manifiesta en aquella escena narrada por Leonardo que se repite sobrepasando el ejemplo en cada representación figurativa de manera tan diversa y variada. Se trata siempre de una metamorfosis, de la activación de una diferencia icónica *en* la que experimentamos algo *como* algo. A continuación les ilustraré a ustedes estas ideas con un par de ejemplos. Pensemos, por ejemplo, en los dibujos de los niños pequeños (fig. 25), en las imágenes del test de Rorschach (fig. 26), a las cuales, no por casualidad, Andy Warhol les dedicó atención y cuyas “Pinturas oxidadas” (fig. 27¹³), por cierto, también pueden ser consideradas como una paráfrasis visual de la *macchia*. Ya hacia finales del siglo xviii, el pintor inglés Alexander Cozens desarrolló el procedimiento de los *blottings* (figs. 28¹⁴ y 29), en el que se valía de la ambigüedad sugerente de las manchas para renovar la pintura de paisaje. Expresamente, durante el siglo xx, el pintor Joseph Albers habló del *cambio* productivo del hecho fáctico (*factual fact*) al hecho real (*actual fact*). Y esto, especialmente tomando en cuenta su serie *Homage to the Square* (fig. 30), en la que las condiciones de partida en extremo sobrias y constructivas representan un nivel físico que a través de la mirada del observador se convierte en una dimensión vital con un gran potencial de afectación. El observador mira o ve continuamente dos cosas a la vez: lo real en lo fáctico y de igual manera, lo fáctico en lo real y ve cómo ambas

¹³ Andy Warhol, *Oxidation Paintings (in 12 parts)*, 1978, acrílico y orina sobre lino, 121.9 × 124.5 cm. Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. <http://goo.gl/GZXTnR>

¹⁴ Alexander Cozens, *Blot*, lámina 11 de *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, aguatinta sobre papel, 24 × 31.6 cm. Londres, Tate Gallery. <http://goo.gl/joIxVU>



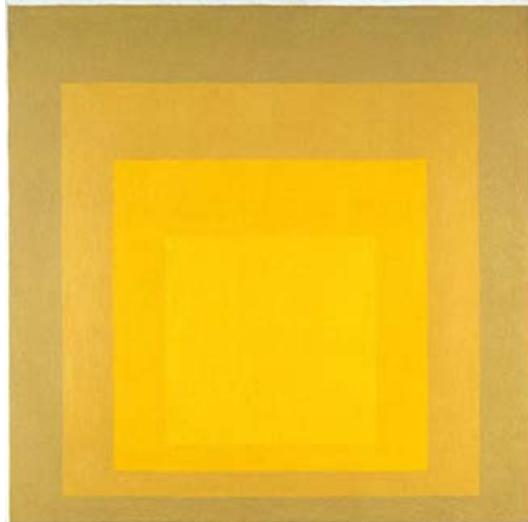
25. Garabato, dibujo de un niño. Reproducido con licencia: CC BY-SA 4.0.



26. Imagen de *test* de Rorschach. Reproducida con licencia: CC BY-SA 4.0.



29. Alexander Cozens, *Before Storm*, ca. 1770, óleo sobre papel, 241 × 314 cm. Londres, Tate Gallery.



30. Josef Albers, *Homage to Square (Warm Silence)*, 1971, óleo sobre masonite, 60 × 60 cm. D.R.© Joseph Albers/Bildkunst/SOMAAP/México/2014. Foto: Albers Foundation/Art Resource, Nueva York.

instancias entran de manera alternativa en constante movimiento, cómo pulsán visualmente.

Lo que llamamos diferencia icónica lo organiza cada artista a su manera, pues para ello no existen reglas. Sin embargo, siempre se trata de poner de manifiesto una *doble* visibilidad, de organizar un juego de relaciones entre la unidad y la diferencia, cuya tensión visual puede ser descrita en conceptos tales como “emergencia”, “vitalidad”, “plusvalía” o simplemente “sentido”.

A partir de la breve historia de cada escena icónica primigenia, me gustaría extraer una serie de reflexiones y ordenarlas de tal manera que se pueda reconocer en ellas los elementos de una crítica de la imagen:

1. Las imágenes siempre se sustentan en *sustratos materiales*.
2. Ellas delimitan un *campo visible*. “En” un continuo, el observador comprende algo “como” algo, experimenta el sentido de la imagen (dicho sea de paso: los conceptos “en” y “como” remiten a Ludwig Wittgenstein y a Richard Wollheim).
3. Las imágenes establecen una *diferencia* que se activa como *contraste visual*. Éste permite aquella visibilidad doble que *muestra*. Por tanto, la diferencia icónica describe también cómo se articulan las imágenes, lo que éstas colocan en lugar de la oración, de la relación entre sujeto y predicado.
4. Se requiere del ojo y de otras actividades sensoriales del *cuerpo humano* para realizar las potencialidades que radican en la imagen. El *mostrar* puede entenderse sólo en la relación directa con este *cuerpo*. (Aquí se vincula la teoría de la diferencia icónica con Merleau-Ponty y la teoría del *embodiment*, o la lingüística de los gestos).
5. Las imágenes son al mismo tiempo *cosa* y *proceso*. Operan con el entramado de ambos aspectos, son, en este sentido, “híbridas”. Platón las nombró en su iluminadora iconofobia como: “no reales”, “sin ser” (“El sofista” 240b). Esta doble negación resalta el “*estatuto intermedio*” de la imagen y precisamente es lo que la diferencia de otras cosas.
6. Si se trata de la generación de sentido, entonces el *tiempo* se convierte en la *categoría central* de la imagen.

Antes de que conjuntemos estas reflexiones nuevamente para concluir en un ejemplo, me gustaría explicarlas con un par de comentarios más. ¿Es cierto que las imágenes siempre se organizan de manera diferencial? ¿No son las pinturas monocromáticas una firme prueba en su contra? ¿Acaso no evitan éstas explícita y completamente cualquier contraste? En un análisis mucho más minucioso salen a relucir dos cosas: el campo azul

31. Yves Klein, *California (IKB 69)*, 1961, pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre madera, 194 × 140 × 3 cm. ©Yves Klein, ADGP, París, 2014. Foto: Yves Klein Archives.

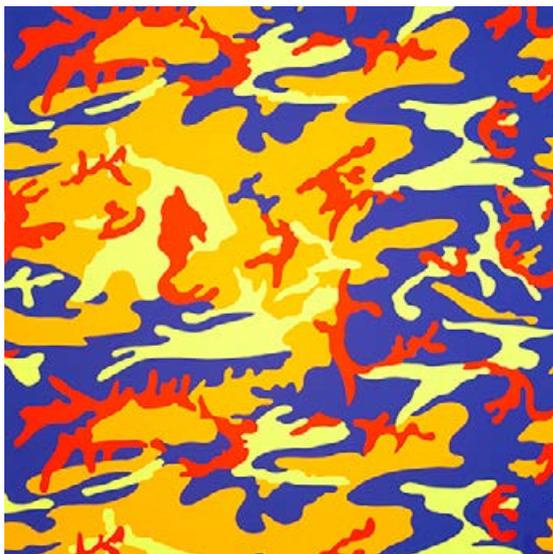


mirado por el ojo no aparece articulado físicamente (en el caso de Yves Klein, fig. 31), aunque ciertamente está dotado de muy distintas energías. Comienza a fluctuar y a oscilar, lo que, por cierto, es a lo que también había querido llegar el artista cuando describió su meta estética con la palabra “inmaterialidad”. A esto se aúna la diferencia de la superficie monocromática frente a la pared brillante que desencadena una interacción visual. También aquí entran en juego los contrastes que metamorfosean lo que está dado, *muestran* algo ausente y distante del lenguaje y con ello incluyen la experiencia.

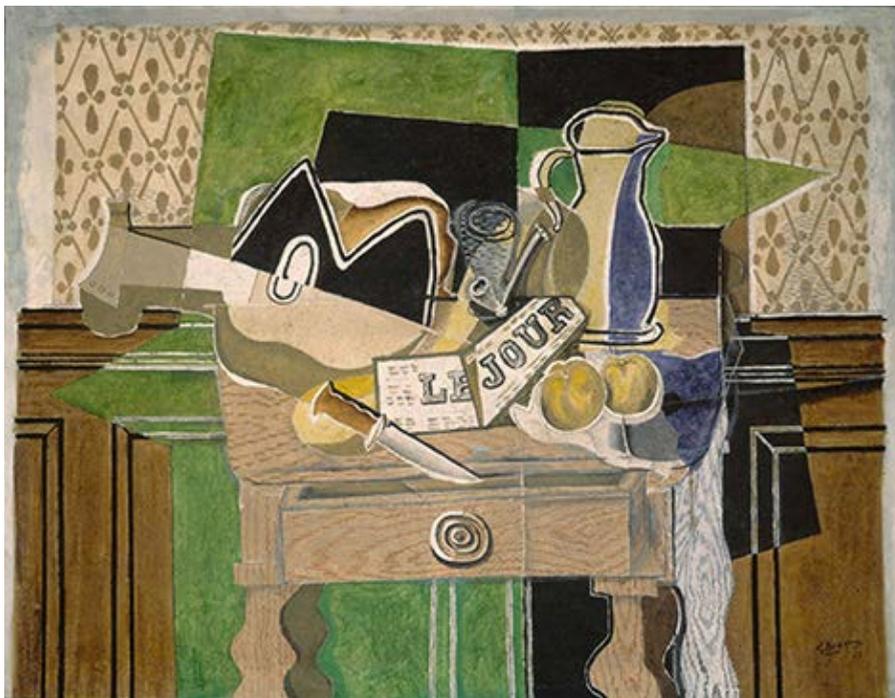
¿Acaso no existen también modos de representación que nivelan el contraste y son capaces de sobrevivir sin él? Uno podría pensar en el *camuflaje*, que fue inventado partiendo del disfrazamiento militar, para después también desempeñar un papel importante en la pintura, por ejemplo en el cubismo. Sirve, dicho claramente, para hacer desaparecer algo visible —originalmente ante los ojos del enemigo. Esto únicamente fue posible gracias a una nivelación visual con respecto al contexto, como por cierto es practicado por los animales mediante el *mimetismo* (fig. 32). Fue, de nueva cuenta, gracias a la audacia experimental de Andy Warhol que tales estructuras fueron transferidas a la pintura (figs. 33, 34). Resulta interesante, teniendo en cuenta la diferencia icónica, el efecto de las *fuerzas contrastantes*: a la capacidad de ver a través (transparencia) responde un ocultarse (opacidad). En el camuflaje domina el ocultamiento de tal manera que no vemos más algo como algo, sino una diseminación de manchas de



32. Ejemplo de mimetismo animal. Foto: Jacinta Iluch Valero.
Reproducida con licencia: CC BY-SA 2.0.



33. Andy Warhol, *Camouflage*
No. 412, 1987, serigrafía
sobre Lenox Museum Board,
96.5 × 96.5 cm. Edición
75/80. Foto: Hermann
Feldhaus Courtesy of Ronald
Feldman Fine Arts, Nueva
York. D.R.© Andy Warhol/
ARS/SOMAAP/México/2014.



34. Georges Braque, *Violín y jarra*, 1910, óleo sobre tela, 117 × 73 cm.
D.R.© Georges Braque/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

color: una superficie que no muestra, sino que oculta. Vemos que no vemos *nada*. Esto resulta ser un caso icónico extremo, puesto que por lo general se trata de hacer visible algo inmaterial (como lo denominaba Michael Fried) a partir de la materialidad, en el delecto (“literal”) de la imagen, dejar que se manifieste lo uno en lo otro.

El estudio rojo

Para finalizar, me gustaría presentarles brevemente una pintura para concretar ésta u otra reflexión que hemos sintetizado en los “seis principios sobre la imagen”. Ustedes ven *El estudio rojo*, que pintó Henri Matisse en 1911 (MOMA, Nueva York, fig. 35). No quiero vincular la pintura con la larga tradición de las pinturas de estudios que, por cierto, también ha dado bastante oportunidad de reflexionar sobre el oficio de la pintura. En este sentido, por ejemplo, se ha interpretado una y otra vez el cuadro de Vermeer *Alegoría de la pintura* (Kunsthistorisches Museum, Viena,



35. Henri Matisse, *El estudio rojo*, 1911, óleo sobre tela, 181 × 219 cm.
Mrs. Simon Guggenheim Fund © Succession H. Matisse, París/ARS/
SOMAAP/México/2014. Foto: ©The Museum of Modern Art, Nueva York,
USA/Scala/Art Resource, Nueva York.

fig. 36¹⁵), resaltando los aspectos alegóricos especialmente en relación con la modelo del pintor, en la que se creyó ver a la musa Clío que personifica a la Historiografía. En Matisse no creo que se trate de una historia, más aún: también los más parcos ecos de alguna narración han sido completamente excluidos, incluyendo a la persona misma así como la biografía del artista. Matisse renunció a colocarse él mismo —por ejemplo trabajando— en la escena. Por ello no se trata de un acto de la pintura, sino de sus frutos, que se presentan al ojo en una muda variedad llena de color. Pero Matisse también evita acercarse a la imagen de gabinete (fig. 37). Lo que vemos son *sus cosas*: las imágenes y algunos objetos colocados, cuya sencilla presencia se vincula con una vitalidad electrizante.

Hemos hablado de que las imágenes se organizan mediante diferencias. ¿De qué tipo de diferencia se trata en Matisse? No necesitamos realizar

¹⁵ 15. Jan Vermeer, *Alegoría de la pintura*, ca. 1673, óleo sobre tela, 130 × 110 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. goo.gl/ss812u



37. David D. J. Teniers, *El archiduque Leopold Wilhelm en su galería en Bruselas*, 1653, óleo sobre tela, 123 × 163 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

una búsqueda extensa, puesto que nuestra atención visual se *divide*: primero resalta al ojo el rojo dominante, que también otorga el título a la imagen (véase fig. 35). El color cubre la superficie completa de orilla a orilla sin debilitarse en alguna parte o interrumpirse por completo. Gracias a este rojo tan intenso percibimos la imagen como un *continuo*, la experimentamos como una *totalidad* que invade todos los lugares. Con la presencia de este fondo se vincula el otro lado de nuestra atención. Ésta se dedica a la variedad de las cosas representadas y en ello satisface nuestra curiosidad. Especialmente quisiera subrayar que *la división de nuestra atención* se detona gracias a la *diferencia* que subyace en la imagen. Su capacidad deíctica es resultado de la tensión temporal que se vincula con ella. El fondo hace referencia entonces a las cosas y las cosas a su vez al fondo. En esto experimentamos el rojo continuo como una *magnitud simultánea*, los objetos individuales, por el contrario, en un *vaiivén sucesivo*. Por remoto que parezca que la simultaneidad alguna vez pueda convertirse en una sucesión —en la imagen aparecen vinculadas sin ninguna tensión— como una unidad visual. Hacen referencia la una a la otra, configuran una relación compleja de intercambio. En qué medida este tipo de temporalidad, en donde se encuentran estrechamente vinculadas tanto la *simultaneidad* como la

sucesión, es una distinción fundamental de las imágenes, se hace evidente si recordamos que la escritura y el lenguaje se orientan según una secuencia lineal, se tienen que ordenar en una sucesión temporal.

Pero retomemos *El estudio rojo*. Lo que distingue a esta pintura es también la movilización de un único color dominante. Éste funciona como un catalizador que controla cada una de las reacciones visuales. Dos aspectos son particularmente relevantes: el rojo es de tal riqueza energética que es capaz de penetrar cualquier cosa individual, como por ejemplo, la mesa, la silla, la cómoda o el reloj. Estos objetos renuncian a su propia sustancia material y adoptan la del color. El rojo no se supedita tampoco a ningún orden espacial de perspectiva, sino que pone de manifiesto su propio espacio imaginario que oscila entre la profundidad y la cercanía. Sin embargo, ahí donde Matisse ha representado cada uno de sus objetos, el rojo se convierte en una *magnitud que sostiene*: le brinda un soporte a las diversas telas y las ordena en un interior cuyas paredes no están construidas de piedra sino de color. De esta u otra manera: Matisse ha reconocido que el color posee una fuerza peculiar del mostrar, sólo por el hecho de que éste, entre muchas otras cosas del mundo, se sustrae a una interpretación lingüística. Contamos —tal vez— con dos docenas de nombres de colores, pero también con un espectro de experiencia cromática que dispone de tantos matices que ni muy remotamente sería posible nombrar.

Esta imagen es sólo un ejemplo en el que se podrán corroborar algunos de nuestros criterios y a partir del cual también es posible poner a prueba su capacidad explicativa. El giro de la imagen, del cual hemos hablado hoy, adquiere plenamente sentido si podemos *ver más* por medio de él y cuando nos vemos en la necesidad de *justificar* cómo se *genera* sentido mudo y cómo lo *experimentamos*.

Traducido del alemán
por Linda Báez Rubí