Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, núm. 10, 2018 (junio), pp. 31-48

La acción de la imagen. El concepto de diferencia icónica de Gottfried Boehm y su relación con la teoría del arte platónica

The action of image. The Boehm's concept of iconic difference and its relation with the platonic theory of arts

Paulo Cárdenas
Universidad Alberto Hurtado, Chile[Φ]
pcardenas1@gmail.com

Recepción: 06-04-2016 **Aceptación:** 12-02-2018

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo general el explicar la teoría de la imagen de Gottfried Boehm y en particular su concepto de diferencia icónica. Para ello presento el inicio de dicha teoría tanto en la filosofía platónica como en la filosofía contemporánea del lenguaje para luego mostrar su independencia en cuanto teoría gracias al desarrollo del concepto clave de interpretación de la imagen: la diferencia icónica.

Palabras claves: imagen, lenguaje, diferencia icónica, producción, sentido.

Abstract: This article has the general aim of explain the image theory of Gottfried Boehm and in particular his concept of iconic difference. For this, I present the beginning of this theory both in the platonic philosophy and in the contemporary language philosophy to show his independence as theory thanks to the develop of the key concept of image interpretation: the iconic difference.

Keywords: image, language, iconic difference, production, meaning.

[Φ] Licenciado en Filosofía por la Universidad Alberto Hurtado (UAH), Santiago de Chile; estudiante de Doctorado en Filosofía en la misma casa de estudios.

CC BY-NC-ND 4.0 2018 Corporación Filosofía y Sociedad

The true mystery of the world is the visible, not the invisible.

Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*.

1.- Introducción

La comprensión filosófica de la imagen resulta ser sumamente complicada de delimitar si se quiere escribir sobre el tema, tanto por que se encuentra al menos implícito desde el mismo comienzo de la filosofía en Platón hasta en la actualidad, como por el hecho que multiplicidad de disciplinas han escrito sobre esto dotando a la discusión de variados enfoques muy útiles para la comprensión pero que muchas veces se contraponen unos con otros. Para presentar un ejemplo de dicho diagnóstico, en las cartas que sostuvieron dos importantes teóricos del tema como son Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (García Varas (ed.), 2011: 57-86), el primero hacía notar al segundo que el desarrollo de la filosofía de la imagen era apremiante debido a un cambio de paradigma en la filosofía en que la imagen no solo es un tema regional, sino que atañe a los mismo fundamentos de la disciplina, deviniendo dicha filosofía en ciencia de la imagen o *Bildwissenchaft*. Esta es la idea base del *giro icónico*, concepto análogo al de *giro linguístico* de la filosofía del lenguaje y que tendrá que hacerse cargo de él para poder justificar la ciencia de la imagen, tal como veremos más adelante. Pero por otro lado, Boehm sostiene que el desarrollo de dicha ciencia es una tarea solitaria y cuyo desarrollo solo compete a la filosofía, ya que solo ella puede comprender la forma en que una imagen logra crear un sentido (cf. Boehm, 2011: 59). La respuesta de Mitchell a la primera cuestión es favorable, ya que considera que efectivamente la imagen plantea un cambio de paradigma en la filosofía, estando en la actualidad en un momento que él llama *giro pictorial* y que apunta básicamente a lo mismo que señala su par germano. Pero en lo que no está de acuerdo el norteamericano es que la tarea de la comprensión de las imágenes (y ya no la imagen, ya que no existe una imagen en sentido fuerte que acapare todo el fenómeno) dependa solo de la filosofía ya que hay que tomar en cuenta que las imágenes son un fenómeno de la cultura publica y que por tanto atañe a las ciencias humanas en general. Es por eso que solo un grupo interdisciplinario puede decirnos algo sobre qué son las imágenes y cuál es su fuerza característica. Este es el enfoque base de los *Visual Cultural Estudies* anglosajones y que marca la diferencia con sus pares germanos de la *Bildwissenchaft*. Estas dos características de la filosofía de la imagen hacen muy complejo ya siquiera el abordar de una sola manera el asunto, tal como variados teóricos de la imagen han hecho notar en sus reflexiones en conjunto sobre el tema (cf. Elkins, 2010: 132-135). Frente a esta elección, optamos por centrarnos por la concepción alemana de la ciencia de la imagen, siendo por eso que se habló en un comienzo de filosofía de la imagen y no de teoría

de la imagen.

Pues bien, en la actualidad uno de los eruditos que más ha desarrollado tal noción es el alemán Gottfried Boehm, el cual tomando como base la imagen en sentido fuerte puede llegar a explicar cómo actúa en el espectador para expresar su sentido propio. En otras palabras, la imagen tiene un poder, una fuerza la cual implica el tener que asumir que *la imagen actúa por sí misma tal como se dice que actúa una persona*. Por cierto, a primera vista es una tesis bastante extraña y que hay que explicar antes de poder seguir adelante. En efecto, la analogía entre imagen y persona no puede ser literal, sino que más bien es metafórica ya que *la imagen produce cierta actividad asociada ella a la capacidad de la imagen de producir sentido. Este sentido es el que permite hablar de poder y de fuerza de la imagen*. Entonces, *el ensayo tendrá como objetivo básico explicar tanto la producción de sentido como ese tipo de poder activo que le atribuimos hace un comienzo*.

Pero antes de eso, hay que precisar de dónde surge el problema que guía este trabajo. Hay teóricos de la imagen que han llevado al extremo esta idea de actividad asociada a las imágenes. Tal es el caso de H. Bredekamp, quien plantea la necesidad de superar el prejuicio de pensar que las imágenes son pasivas respecto al espectador. Dada esta actividad de las imágenes que le atribuye el autor, tiene que desarrollarse tanto unos derechos elementales como trato ético hacia las imágenes de la misma en que se les dotó de derechos a los animales cuando se descubrió que no son autómatas y que poseen sentimientos tal como los nuestros (Wiesing, 2013: 5-7). Frente a esta idea sin duda radical, un fuerte detractor de la teoría de la *Bildwissenchaft* como lo es L. Wiesing plantea la siguiente objeción: el pensar de los teóricos del *animismo de las imágenes* (es decir, los que piensan que las imágenes tienen actividad) consiste en una antropomorfización de los procesos causales que como agente las personas pueden realizar. Este es el motivo que hable Wiesing de una *mitologización de las imágenes* precisamente por atribuirles capacidad de acción. El error de aquellos teóricos, continúa el autor alemán que comentamos, es que no comprenden *el tipo de acción que realizan las imágenes, cayendo en un error categorial al atribuirle a las imágenes capacidades y utilidades humanas.* (Wiesing, 2013: 7-8). Sin duda la idea de los derechos de las imágenes es extraña y no es la que buscamos presentar en este ensayo. No obstante, ella tiene como base la misma idea que anima a la *Bildwissenchaft* en general, a saber, que las imágenes tienen un poder, una fuerza, calificativos que son considerados *mágicos* por Wiesing. Y si no son explicados adecuadamente pueden parecer un error categorial al ser aplicados a las imágenes. Pero nosotros no compartimos la idea de Wiesing, sino al contrario, creemos que las imágenes tienen una actividad que las caracteriza pero que es necesario explicarlo mediante conceptos filosóficos adecuados

para que hagan comprensible lo que a primera vista parece en el mejor de los casos un uso metafórico del lenguaje y en el peor un error categorial.

Es por todo esto que *el objetivo general del siguiente artículo es el de explicar la teoría de la imagen que desarrolla G. Boehm basado en lo que llama la diferencia icónica, que permite explicar la actividad que las imágenes realizan, de modo que bien puede servir este ensayo como un intento de respuesta al desafío que plantea Wiesing en el texto que comentamos*. Para hacer eso, se desarrollarán tres objetivos específicos. En primer lugar *el explicar de algún modo cómo surge la idea de imagen dentro de la filosofía*. Ahora bien, dicho así la empresa es o lunática o por lo menos extremadamente amplia. La teoría de la imagen ha sido desarrollada no solo por diversas disciplinas sino que la misma filosofía cuenta con una como cuenta con autores que configuran su desarrollo histórico. Por eso hay que ser hasta cierto punto arbitrario para dar un comienzo. Pero creemos que el problema tal como lo entendemos y presentaremos tiene su formulación en Platón. Por eso *explicaremos brevemente que piensa el autor griego sobre las imágenes dentro de su reflexión general sobre el arte*. No serán más que pequeños elementos de una muestra de la recepción neokantiana del filósofo griego[1] que nos servirán para el desarrollo de este artículo. Luego de tener el esquema básico que se desarrollará, *explicaremos la teoría de Boehm sobre la imagen* resaltando en esta parte tanto *cómo surge dicha teoría desde la filosofía del lenguaje*, como *la necesidad de superar dicho comienzo para su propio desarrollo*. El tercer y último objetivo de este ensayo es *el explicar la idea central de dicha teoría que es la de la diferencia icónica* en alguno de sus rasgos principales y teniendo como hilo conductor la idea de *justificar la tesis inicial de este ensayo que afirmaba el poder activo que tienen las imágenes.*

2.- La imagen productiva en la estética platónica

El problema tal como se ha planteado implica una discusión que de hecho es actual, pero que sus bases se remontan al inicio mismo de la filosofía. En efecto, ya en Platón el problema de la estética es presentado con todos sus elementos estructurados. Lo irónico es que nace precisamente como una crítica de ella. Dentro del sistema platónico, el arte es la disciplina más perjudicada de todas, condenada a entretenerse en la sofisticación de las apariencias sensibles, efímeras y ficticias por definición al ser una reproducción *(mímesis*) del original ideal. A pesar de esto, el filósofo alemán Ernst Cassirer emprende la tarea de dar cuenta de la *pars construens* del sistema de Platón sobre el arte en un famoso artículo llamado *Eidos y Eidolon. El problema de*

1.- Que es la de Ernst Cassirer (1924). Para una visión panorámica de la recepción neokantiana de Platón por la llamada escuela de Marburgo, cf. Fronterotta (2000). Dicho sea de paso, el artículo no toma en cuenta la propia recepción de Platón por parte de Cassirer (cf. Fronterotta, 2000: 326, nota 23).

lo bello y del arte en los diálogos de Platón de 1924. Tal tarea tiene sentido, como afirma Cassirer ahí, ya que a pesar de las criticas antes señaladas por Platón, la estética encuentra sus raíces precisamente en su pensamiento (cf. Cassirer, 1995: 29-30). ¿Cómo es esto posible? Gracias a que el pensamiento no solo tiene como modelo el de las ideas o formas puras, sino que también puede tener como modelo el de las imágenes. Esta dualidad es la que permite distinguir dos tipos de imágenes: εἶδος y εἴδωλον, esto es, figura o forma (*Gestalt*) e imagen (*Bild*), compartiendo la misma raíz ιδεῖν, ver. Ellos responden a dos cualidades que aporta la vista al espectador para el autor griego. Comenta Cassirer que:

> En un caso, ver posee el carácter pasivo de la sensación que no busca más que recoger en sí y reproducir un objeto sensible exterior; por otro lado, se vuelve contemplación libre en vista de la captura de una figura objetiva, lo que no puede ser logrado más que como un acto intelectual de configuración (Cassirer, 1995: 30-31).

De este modo, ambas miradas que se dirigen a la percepción sensible tiene como objeto por el lado de la imagen la misma aparición sensible con sus elementos propios y por el lado del entendimiento la configuración verdadera de las formas puras que sigue la naturaleza en su forma matemática. Un ejemplo de esto es la astronomía, que sirve como disciplina que propicia la conversión de quienes la estudian hacia el conocimiento, ya que las estrellas apuntan a sobrepasar su apariencia sensible hacia lo que significan para el conocimiento, esto es, hacia la visión matemática que ellas contienen (cf. 1995: 34-35). Es gracias a esta relación con las matemáticas que la astronomía y toda la naturaleza tiene que logra superar sin problemas su relación con el mundo sensible, ingresando de este modo al reino de las formas puras (cf. 1995: 36). Es gracias a esto que el mundo entero es explicado a través un creador divino (el demiurgo del *Timeo*), autor de las formas puras esenciales de la naturaleza (cf. 1995: 40). Por otro lado, la disciplina del arte para Platón está en las antípodas de lo que significa la astronomía para el conocimiento: frente a la distinción fundamental de dividir lo que es entre «esencia» y «aparición», o la forma pura y la impresión sensible, el artista busca deliberadamente suprimir esa distinción, ya que su producción se basa precisamente en la explotación de los elementos propios de la ilusión, las sombras y la realidad efectiva, llegando a comparar Platón al artista no solo con los sofistas sino también con los magos (cf. 1995: 45). *En lugar de dirigirse hacia lo incondicionado propio del mundo inteligible de las formas puras, el artista desciende hacia los aspectos meramente subjetivos, confusos y carentes de lógica que puede explotar de la realidad efectiva entendida como apariencia*. De este modo, la obra de arte se encuentra doblemente mediatizada, la tragedia del arte mimético para Cassirer, al ser una copia de la copia del original ideal

(cf. 1995: 39). De ahí proviene la «antinomia irreconciliable» que sufre toda disciplina mimética para Platón y que muestra en sentido fuerte la obra de arte. En las palabras del filósofo alemán: "La tragedia consiste en buscar un elemento último y no condicionado en el insuperable carácter condicionado de la expresión mediatizada" (Cassirer, 1995: 49).

Para poder superar dicha antinomia, Cassirer funda su tesis del lenguaje como forma simbólica mediadora entre la forma (εἴδος) y la imagen-sensible (εἴδωλον) (cf., 1995: 49-52), mediación que nos puede hacer pensar en Platón como un teórico *avant la lettre* de lo que dos mil años después se conoce como semántica. Esto que es una solución a un problema platónico será ampliamente desarrollado por su autor sobre todo en el cuarto tomo de su *Filosofía de las formas simbólicas*. Pero ¿y si existe otra solución más, la cual no pase al dominio del lenguaje sino que se quede en el dominio propio de la imagen? Mal que mal, la reflexión estética buscó durante su primer desarrollo precisamente el superar aquello que era en Platón insuperable, esto es, el carácter mimético del arte (cf. 1995: 41). Además, la necesidad de la mediación viene impuesta por el tipo de metafísica propio del sistema platónico, la cual niega de plano cualquier relación directa entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Pues bien, serán precisamente estos temas los que Boehm busca responder con su filosofía de la imagen, los que van a ser tratados a continuación en las dos secciones siguientes de este ensayo.

3.- La filosofía de la imagen y su origen linguístico en G. Boehm

La posibilidad de formular el problema que busca responder la filosofía de la imagen remontándose a Platón crea más dificultades que beneficios. De esto se colige que *toda* la historia de la filosofía puede servirnos como punto de apoyo para sentar las bases del problema. Por otro lado, también Boehm utiliza a los autores que más le convienen para poder dar coherencia a su propio discurso, con lecturas, por lo menos así lo creemos nosotros, más bien simplistas de elementos que anticipan la propia comprensión del autor sobre la imagen. No obstante la simpleza, cualquier persona interesada en su desarrollo tendrá que tratar a dichos autores para formular un estado completo del arte en la actualidad (cf. Másmela, 2006: 7-39). Ahora bien, ya que tenemos como hilo conductor de esta investigación la idea de imagen de la *Bildwissenchaft* en general y la de Boehm en particular, tendremos que contentarnos con su llana simpleza para llegar lo más pronto posible al tema de fondo del ensayo, a saber, la teoría de la diferencia icónica.

Pues bien, para Boehm la prehistoria del giro icónico empieza por Platón. Pero como ya lo vimos seguimos con Plotino, quien para Gadamer es el primer autor que busca dotar a la imagen de contenido al hacer notar la relación constitutiva que existe entre la copia y el original. De la época antigua Boehm

sigue a la filosofía moderna, en particular Kant para quien la imaginación juega un rol fundamental a la hora de explicar las relaciones entre sensibilidad y entendimiento. Más precisamente, puede decirse que tanto la idea de e*squematismo trascendental* en la *Crítica de la Razón Pura* como las intuiciones «hypotyposis» esquemáticas de la *Crítica del Juicio* responden a la necesidad de explicar los procesos productivos trascendentales que posibilitan la experiencia fenoménica. En otras palabras, Kant presenta dentro de la experiencia sensible aquello que para Platón era imposible, a saber, *encontrar en el ámbito de lo condicionado las condiciones trascendentales (incondicionadas) que explican su aparecer*. Por lo que para Kant *la imaginación juega un rol principalmente productivo y es el concepto clave que permite dilucidar la relación entre sensibilidad y entendimiento.* Elemento que para Boehm resulta capital a la hora de entender la interpretación de Heidegger del esquematismo tanto en su *Kant y el problema de la metafísica* como en *Sobre el origen de la obra de arte*. Otro elemento fundamental para la teoría de Boehm es la teoría de las «configuraciones de visibilidad» del teórico del arte alemán K. Fiedler para quien la mirada es un proceso activo de configuración del material visual de tal forma que se convierte en un movimiento de expresión el cual integra en sí intuición y poiesis (cf. Boehm, 2012[2]: 4-5). La cantidad de elementos que se acaban de integrar a la discusión es enorme y por demás sumamente fragmentaria. No obstante, lo que interesa desprender de todo esto es *tanto el valor propio de la imagen en relación con su original como que dicho valor está asociado a mostrar lo incondicionado en, o a través de, lo condicionado, que no es otra cosa que describir la estructura que posibilita su producción*.

No obstante todos estos avances, a la altura de la discusión para Boehm el problema del platonismo persiste: todavía subsiste un hiato entre los mundos sensible e inteligible que vuelve imposible el hacer, en estricto rigor, una filosofía de la imagen. Tal cuestión es solucionada por Boehm apelando a la tradición filosófica del siglo XX y que inmediatamente lo antecede. Las lecciones de aquellos grandes autores, en palabras de Boehm, es que

> […] la ontología ya no es pura; es menos general y ya no se eleva sobre la realidad sensual. Una teoría de la imagen debe por ello estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones explícitas o implícitas. La imagen como un objeto teórico es un acto concreto en el sentido del verbo latino *concrescere*, que significa crecer junto con otro, acrecentarse. Lo general y lo individual son una única cualidad (Elkins, 2010: 151).

2.- El artículo al que hacemos referencia es una traducción parcial del original alemán del profesor Dr. Roberto Rubio para uso privado en sus seminarios. Por lo que la referencia entregada remite finalmente a dicha traducción realizada el año 2012, siendo el articulo original del 2006 (pp. 14).

De modo que es la crítica a la metafísica tradicional la que posibilita el hablar de una filosofía de la imagen. La solución particular que permite comprender la propuesta original de Boehm radica en *las posibilidades que abre a la exploración filosófica la crítica general del lenguaje caracterizada por el llamado giro linguístico*. En cierto sentido, es como si la discusión sobre la imagen no se hubiese movido de la situación en que quedo con Platón y que Cassirer quiso solucionar, *al buscar en el lenguaje (la forma simbólica) la respuesta a la compleja relación que tiene la imagen tanto con la sensibilidad como con las ideas*.

Para Boehm, como ya dijimos, la posibilidad de hacer una filosofía de la imagen radica en la filosofía del lenguaje, en el giro linguístico y en particular al Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*. La solución del primero consiste *en integrar a las imágenes dentro del giro lingüístico develando de ese modo la importancia, urgencia y alcance de su desarrollo.* Como se sabe, la idea de «giro» implica que los temas que trata ese giro no son de índole regional a la filosofía, sino que implica su fundamento mismo. De este modo, el giro linguístico implica que todas las cuestiones filosóficas son cuestiones de lenguaje. El punto central de la crítica de Wittgenstein al lenguaje es que busca fundarlo *en su práctica misma*. No existe tal cosa como la univocidad del lenguaje, ya que él siempre refiere en última instancia a las prácticas opacas desde donde se estableció su uso, esto es, determinado pero también necesariamente variable. La misma posibilidad de relacionar los conceptos radica en sus semejanzas, en su «aire de familia» que los hace propicio en la práctica de unirlos. Por estar anclado el lenguaje a su práctica cotidiana, también tiene elementos propios de la cotidianidad como formas de vida determinadas que se encuentran por esta razón ancladas a las palabras. De todo esto concluye Boehm que las palabras «apelan más al ojo que al entendimiento», en donde la unidad de su sentido no yace en una «estricta identidad lógica» sino, y siguiendo lecciones aprendidas del *Hombre sin atributos* de R. Musil, en el «modo de lo posible» o «sentido de lo posible» (cf. Boehm, 2012: 2-3). Por otro lado, también integra en la configuración de su filosofía de la imagen la fenomenología de Husserl, en particular el fenómeno de la intencionalidad. De aquello saca la conclusión que los objetos que se dan en la experiencia se dan bajo un escorzo determinado, y que la posibilidad de hablar de ellos como *un* objeto implica integrar una noción de horizonte intuitivo que integra en una unidad la discontinuidad fáctica (escorzada) perceptiva. Lo que le interesa recoger a Boehm de esto es que toda percepción de cosa implica un horizonte, el cual *por ser discontinuo y potencial* puede fundar la cosa percibida como una sola, continua y actual (Boehm, 2011: 96-99). Estos elementos sirven a Boehm para rechazar una máxima muy difundida de la filosofía del lenguaje que dice que lo que no se puede decir de una forma determinada no tiene una realidad vinculante ya que existe una estructura obligatoria

entre lenguaje y realidad. Por tanto, todo lo real sigue la lógica predicativa dicotómica. Pero para Boehm todo esto no tiene sentido si de lo que se habla es de imágenes: la experiencia habitual misma permite integrar elementos discontinuos y potenciales los cuales permiten hablar *de un campo de sentido el cual no sigue la estructura predicativa lingüística*. *Entonces, la posibilidad de hablar de sentido no se restringe ni a un campo ideal más allá de los fenómenos ni a un tipo de semántica ideal basado en las reglas del lenguaje lógico y que por tanto tiene una seguridad epistémica estricta y objetiva*. Más bien es al contrario, Boehm quiere encontrar la producción de sentido precisamente e*n lo que no es continuo y no sigue la lógica del lenguaje tradicional.* De este modo, *el logos entendido ahora como una producción no continua de sentido permite poder integrarlo en campos ajenos al lenguaje*. En palabras del autor que estudiamos:

> El logos es más que verbal: la palabra tiene un sentido más rico que aquel que se agota en lo que puede ser dicho o descrito. Más allá del decir se encuentra el mostrar, la revelación a través de la imagen (por no hablar de la música y otros lenguajes culturales no verbales) (Elkins, 2010: 152).

Esta producción de sentido es la que le interesa desarrollar a Boehm. Ahora bien, tanto la noción de horizonte de la fenomenología como la idea de poder estabilizar dichas ideas gracias al estructuralismo de Saussure (tarea realizada por Merleau-Ponty) (cf. Boehm, 2012: 8) permiten ir un paso más allá que sus predecesores modernos a*l poder desprender el sentido que producen las imágenes de las facultades espontaneas del sujeto*. *El sentido de las imágenes sigue una lógica más propia a la interpelación que a la percepción habitual. Esta es la razón de la afirmación inicial de este ensayo que busca justificar de forma filosofía la acción de la imagen, evitando de ese modo el no caer ni en una antropomorfización ni menos en una mitologización pre-ilustrada de las imágenes, tal como Wiesing postula en el artículo que comentamos en un comienzo*. Ahora bien, no basta solo con presentar la justificación y la necesidad de plantear el sentido de la imagen, el llamado *logos icónico*, sino que hay que describir *en qué consiste el sentido de este logos que Boehm llama diferencia icónica*. Para eso la última sección de este ensayo buscará el explicar someramente en qué consiste dicho concepto y se remitirán a lo que el autor llama *imagen fuerte*, esto es, *la pintura entendida como obra de arte*, para profundizar y aclarar en la práctica lo explicado, ya que las palabras (tal como dice Boehm) no bastan para enfrentarse a estos temas.

4.- Diferencia icónica: interpretación y especificidad de la imagen

Llegamos al punto central de todo este artículo, que busca describir los elementos que permiten hablar de un logos icónico, de un sentido visual que

irrumpe en el espectador y lo obliga a considerar los elementos propios de la visualidad que pasan desapercibidos en la percepción habitual. Entonces, ¿en qué consiste este sentido de lo icónico? Pues, tal como lo señala el autor (Elkins, 2010: 150), dicho sentido corresponde con *estructuras* que posibilitan la captación de sentido en la superficie de un soporte material determinado. Estas estructuras *deben ser correctamente interpretadas para poder captar apropiadamente el sentido que expresan*. No por nada este tipo de filosofía de la imagen proviene del enfoque *hermenéutico*. La interpretación de tales estructuras da como resultado la captación de *mecanismos en los que se evidencian las condiciones generales de la percepción visual*. Para ser más específicos e integrar todos los elementos puestos en juego, *el sentido icónico debe entenderse como una estructuración de lo visible en correlación con un modo activo e interpretativo del ver, esto es, la mirada, proceso que permite evidenciar los mecanismos que posibilitan la configuración de la percepción visual*. Boehm explica esta idea recurriendo a Danto, para quien la imagen se explica como un juego reciproco entre lo que el último llama una «teoría de la opacidad» y una «teoría de la transparencia», en donde lo opaco es todo lo material de la pintura y el artista dentro de ese contexto de opacidad relaciona los materiales de tal modo que hace surgir algo visible de ellos y desde esta superficie opaca de la imagen remite transparentemente a algo mentado o mostrado por ella, que es precisamente *el sentido de la imagen* (Boehm, 2012: 10). *Los mecanismos propios de las imágenes que evidencian las condiciones generales de la percepción visual tienen que ver con la diferencia icónica*. En otras palabras, para Boehm *todas las imágenes en sentido fuerte presentan esta cualidad de la diferencia icónica, concepto propio de la filosofía de la imagen del autor germano que permite comprender e integrar todos los elementos que hemos explicado hasta ahora*. Una última explicación antes de pasar a los mecanismos antes mencionados. Podría preguntarse, ¿de dónde viene la idea de imagen en sentido fuerte? ¿Por qué la pintura es una imagen en sentido fuerte? Pues bien, tal idea proviene de una interpretación muy precisa de la obra de Heidegger *Sobre el origen de la obra de arte*, en la que se señala precisamente a la percepción de la obra de arte como un fenómeno que no solo quiebra la percepción habitual en su contemplación sino que *además* deja en evidencia las condiciones generales de la percepción habitual (gracias a la distinción entre *intuitus derivativus* y *exhibitio originaria*). Esto es posible gracias a una particular interpretación por parte de Heidegger del esquematismo trascendental en particular y de la teoría de la imaginación en general de Kant (cf. Rubio, 2013: 12-27). Creemos que esta es la razón *por la que se puede hablar tanto de imágenes en sentido fuerte como de la obra de arte pictórica como mejor expresión de dicha fuerza de la imagen, fuerza que explica la acción de producción de sentido, que es objetivo general a demostrar de este ensayo*.

Por fin, podremos pasar a la presentación de los mecanismos propios en que se evidencia la diferencia icónica, esto es, el modo de expresión propio del sentido de la imagen. *El primer mecanismo* que podemos presentar, y que Boehm considera central a lo largo de todos sus textos que hemos comentado, *es el del contraste*. Proveniente directamente de la noción de horizonte de la fenomenología, *el mecanismo del contraste refiere al fenómeno fundamental que acaece entre una superficie general abarcable y todos los elementos que esta incluye. Para Boehm esto se demuestra gracias a que las imágenes no son simplemente una colección de detalles arbitrarios, sino que son unidades de sentido las cuales despliegan la relación entre la totalidad visible y la riqueza de la pluralidad exhibida* (Boehm, 2012: 9). Este primer tipo de mecanismo descrito por Boehm puede explicar muy bien los elementos que integran la pintura figurativa clásica y que fue estandarizada matemáticamente gracias a los artistas del renacimiento (que, por cierto, para Cassirer solo pudieron existir gracias a la influencia de la comprensión del arte platónica). Una muestra de tal configuración es "El jardín de las delicias" del Bosco:

FIGURA 1. El Bosco
El jardín de las delicias, 1500-1505 (detalle).
Óleo sobre tela, 220 x 389 cm.
Museo del Prado, Madrid, España

Como espero pueda observarse, el cuadro del Bosco presenta una riqueza en sus detalles que es acentuada por el contraste entre los colores cálidos de los detalles y los colores fríos ocupados en el fondo. El uso del color de esta forma determinada permite el poder tanto el distinguir claramente el fondo de la figura como el encontrar un equilibrio entre los elementos puestos en contraste. En otras palabras, a pesar de lo sobrecargado de los detalles en

relación al fondo, aun así se mantiene un equilibrio proporcional entre estos elementos. Equilibrio propio de la pintura figurativa renacentista. Es importante hacer notar que *el uso del mecanismo icónico del contraste se inscribe en la historia al tener distintos usos a lo largo del desarrollo del arte pictórico, algo que Boehm llama el acontecimiento del espacio de la historia*. De este modo, *el sentido propio de la imagen presentada radica en la diferencia entre los elementos que la integran, un entrecruzamiento de elementos que toda imagen en sentido fuerte presenta*. De ahí proviene la explicación de la idea de *diferencia en el sentido icónico*.

Este equilibrio, entre el fondo y los detalles, propio del primer tipo de mecanismo icónico, que podemos llamar «mecanismo icónico del contraste» puede distorsionarse, *dando paso al segundo tipo de mecanismo icónico que buscamos presentar*.

El equilibrio entre fondo y figura que se evidencia en el primer tipo de mecanismo icónico puede llevar a pensar en la analogía entre la representación visual y la pintura, una especie de naturalismo que equipara a la pintura como un bastardo o un pobre sucedáneo de la fotografía. No obstante, R. M. Rilke en sus *Cartas sobre Cézanne* da una importante distinción sobre las posibilidades del color en la pintura. Comentando un cuadro que recuerda de la exposición recién concluida sobre Cézanne, escribe Rilke en la carta fechada el 22 de octubre de 1907:

> Está –para llegar a la altura de su expresión- muy intensamente pintado alrededor del leve retrato, de modo que surge algo así como una capa de cera; y sin embargo no hay un predominio del color sobre el objeto, tan perfectamente traducido a su equivalente pictórico, *que por más logrado y bien expresado que esté, su realidad burguesa vuelve a perder todo su peso en una definitiva existencia de cuadro* (Rilke, 1978: 59, cursivas añadidas).

Para Rilke la composición cromática es un elemento fundamental a la hora de interpretar el sentido de las obras de Cézanne y que precisamente le permiten el sobrepasar el naturalismo que comentamos recién y que dota al retrato de *una existencia pictórica* independiente de lo retratado en ella. Tal existencia es para nosotros el sentido de la imagen y el cromatismo juega un rol fundamental en el mecanismo icónico que presentaremos ahora y cuya característica primaria es la de romper con la relación «natural» o «intuitiva» de contraste entre el fondo y la figura. Dicho mecanismo lo podemos encontrar ejecutado en el cuadro de C. Monet “Catedral de Ruán” de 1894:

FIGURA 2. Claude Monet
Catedral de Ruán, 1894 (detalle).
Óleo sobre tela, 107 x 73.5 cm.
Musée d'Orsay, París, Francia

Es notable en este cuadro como la referencia a la Catedral real que se encuentra en Francia pierde su importancia debido a que la atención del espectador se ve e*scindida gracias a la relación problemática en el contraste entre fondo y figura que presenta el cuadro*. En particular, la atención se centra en primer lugar en la fachada de la iglesia pero, al mismo tiempo, o gracias a ello, se centra además en el haz de luz cromático que acompaña y envuelve al objeto representado. Boehm se pregunta entonces, ¿qué es lo representado aquí? ¿La luz o la iglesia? A lo que responde «ni la una ni la otra, o más bien una *en* la otra» (Boehm, 2011: 101). La respuesta del autor germano apunta a que *la diferencia icónica permite comprender estos desplazamientos del contraste entre fondo y figura dentro de la imagen que cambian por completo el foco de atención del espectador*. En efecto, *es gracias a la constancia cromática de la luz que refleja la fachada que permite la fusión del fondo en la figura, pasando de este modo a ser el fondo el foco de atención, lugar que en la perspectiva central siempre es ocupado por la figura*. A esto nos referimos con quiebre de la relación natural del contraste entre fondo y figura. Por lo que *podemos llamar a este segundo ejemplo «mecanismo icónico de inversión» ya que presenta la posibilidad de contraste entre el fondo y la figura de tal modo que el foco de atención se centre en el fondo de lo retratado y no en la figura retratada*.

La posibilidad de poder alterar esta relación básica de contraste puede llevarse un paso más allá al *no solo poder invertir el contraste «natural» entre fondo y figura sino a crear un contraste de tal modo que no se pueda distinguir ni la figura ni el fondo, superponiendose en la atención del espectador de manera continua*. Tal idea puede ser vista en la el cuadro de Andy Warhol "Camouflage Painting" de 1986:

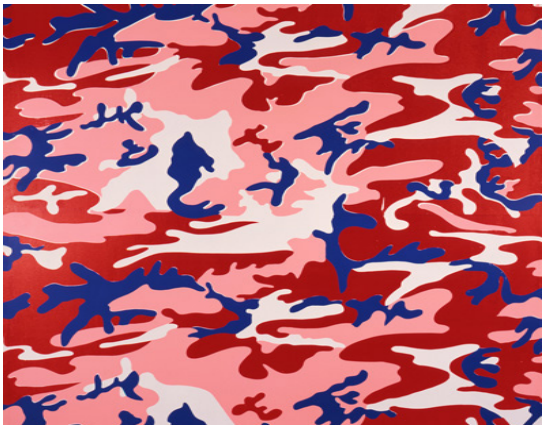

FIGURA 3. Andy Warhol
Camouflage Painting, 1986.
Pintura acrílica y serigrafía sobre tela, 183 x 183 cm.
National Galleries of Scotland, Edimburgo, Reino Unido

Este cuadro de Warhol responde a una burla del expresionismo abstracto del «todo sin partes» del arte de posguerra norteamericano cuyo exponente más recordado es Jackson Pollock. La idea de Warhol fue realizar el mismo procedimiento pero con elementos militares que dan pie a una crítica más bien política que no va al caso explicar en este contexto. Pues bien, podríamos llamar «mecanismo icónico de mezcla» a este contraste continuo entre fondo y figura que al superponerse se cancelan uno a otro continuamente *pero sin llegar a eliminarse*. De este modo, la diferencia icónica es llevada al extremo al contrastarse ya no la figura sobre el fondo y ni viceversa como en los casos anteriores, *sino a contrastar la presencia misma de dichos elementos en tensión y distensión continua al aparecer y desaparecer continuamente*.

El último mecanismo que se quiere presentar *radicaliza el contraste entre fondo y figura de tal modo que los logra cancelar a ambos*. Este mecanismo icónico *trabaja precisamente con la ausencia*. De esto da muestra el cuadro de Yves Klee "Azul monocromo" de 1956:

FIGURA 4. Yves Klein
Sin título (Monocromo azul)-IKB 181.
Pigmento seco en resina sintética sobre lienzo, 76 x 54 cm.
Museo Reina Sofía, España

Tal forma de expresión tan radical de la diferencia icónica es explicada por Boehm de la siguiente manera:

> Así que cuando hablamos acerca de las imágenes tenemos que relacionar siempre lo invisible y lo visible, lo ausente y lo presente, lo indecible y lo que puede ser dicho y determinado […]. La teoría de la imagen trata sobre esa relación (Elkins, 2010: 156).

De este modo, e*ste último mecanismo icónico que podemos llamar «mecanismo icónico de negación» lleva el contraste entre fondo y figura a tal extremo que los dos terminan por cancelarse por completo*. La consecuencia de esto es que *la diferencia icónica también incorpora a lo invisible dentro de sí de la misma forma que la música incorpora al silencio o como señala Rilke sobre Cézanne que trabaja con el negro no como contraste de otros colores sino que como un color más dentro de su paleta cromática*. Todo esto nos lleva al último elemento que queremos integrar dentro de nuestra exposición de la filosofía de la imagen de Boehm, que se desprende de este último mecanismo señalado, a saber, que *la base última de la imagen descansa en la indeterminación*. Es genial como para Boehm la pintura de Cézanne lo lleva a precisar que las formas de los colores no le sirven al pintor francés para asignar objetos, *sino estructuras lógicas* (Boehm, 2013: 221).

Tales estructuras responden a la lógica propia de las imágenes. El punto de Boehm es que, del mismo modo en que la fenomenología permite unificar los escorzos perceptivos para poder percibir la estructura total de un único objeto, de ese mismo modo la pintura unifica los elementos que la integran pero que no están presentes de forma temática. Pues bien, el elemento invisible que integra la pintura *Boehm lo encuentra en la síntesis que realiza el espectador entre el frente siempre presente y la parte trasera que se encuentra apercibida o presente-en-ausencia* (Boehm, 2013: 227-228). De este modo, *el último elemento que queremos presentar de la diferencia icónica es que su capacidad de presentar las condiciones de la visualidad tiene tal fuerza que puede hacer visible incluso la ausencia, lo invisible y lo atematizado, haciendo un énfasis obvio en la capacidad en que la imagen puede hacer notar de forma paradigmática las condiciones necesarias del aparecer visual, siendo la más radical de todas precisamente la de la ausencia-que-permite-la-presencia.* Por cierto, no es que Boehm funde finalmente su teoría en un fondo irracionalista, sino al contrario, ya que simplemente lleva hasta las últimas consecuencias los fundamentos filosóficos de su teoría para hacer resaltar todos los elementos que integran el complejo y atrayente fenómeno de la imagen en su relación con el arte pictórico.

5.- Conclusiones finales

Para finalizar, podemos señalar que la producción de sentido de la imagen entendida como fuerte es la base de la filosofía de la imagen de Boehm y en particular del concepto capital de dicha filosofía como lo es el de la diferencia icónica. Vimos además como el sentido de las imágenes tiene relación con las condiciones del aparecer de lo visual y que precisamente la diferencia icónica busca llevar hasta el extremo dichas condiciones al poner en tensión todos los elementos que integran las estructuras que posibilitan la visualidad. De este modo, cuando se dice que las imágenes actúan se dice que producen un sentido cuyo contenido es el que se desarrolló a lo largo de este ensayo, por lo que creemos, para terminar, injustificada la acusación de animismo y de antropomorfización cuando se dice que las imágenes actúan. Ya *leímos* cuál es la acción de la imagen, por lo que invito al lector ahora a *mirar* dicho sentido y que juzgue si mis palabras no fueron en vano.

Referencias bibliográficas

Boehm, G. (2011). “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)”. En García Varas, Ana. (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 57-70). Salamanca: Universidad de Salamanca.

----------. (2012)[2006]. “El retorno de las imágenes” [Die Wiederkehr der Bilder]. En Boehm, Gottfried (ed.), *Was ist ein Bild?* (pp.11-38). Friburgo: Fink.

----------. (2011) "¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes". En García Varas, Ana. (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 87-106).

----------. (2013). "Indeterminacy. On the Logic of the Image". En Huppauf, Bernd. y Wulf, Christoph. (eds.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*. (pp. 219-229). New York: Routledge.

Cassirer, E. (1995) "Eidos et Eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon", en Écrits sur l'art. Paris: Cerf: 27-52.

Elkins, J. (2010). "Un seminario sobre teoría de la imagen". *Estudios Visuales* 9, 2010. Obtenido el 3 de marzo del 2016 desde <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/09_elkins.pdf>.

Fronterotta, F. (2000). "L'interprétation néo-kantienne de la théorie platonicienne des idées et son «héritage» philosophique". *Revue Philosophique de Louvain* 98: 318-340.

Másmela, C. *Dialéctica de la imagen: una interpretación del Sofista de Platón*. Barcelona: Anthropos, 2006.

Mitchell, W. J. T. (2011). "El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (II)". En García Varas, Ana. (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 71-86).

Rilke R. M. (1978). *Cartas sobre Cézanne*. Trad. De Andrea Pagni. Buenos Aires: Goncourt.

Rubio, R. "La rehabilitación ontológica de la imagen. Heidegger lector de Kant". *Ektasis: revista de fenomenología e hermenêutica*. V. 2, n° 2, 2013: 12-27.

Wiesing, L. *Hacer ver. La praxis del mostrar*. Traducción parcial de R. Rubio, 2012.